HAL
open science

Figuras de la militancia " Los 70 " contados por la literatura y el cine argentino contemporáneos

Cecilia González Scavino

▶ **To cite this version:**

Cecilia González Scavino. Figuras de la militancia " Los 70 " contados por la literatura y el cine argentino contemporáneos. Literature. Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis, 2013. tel-01541853

HAL Id: tel-01541853

https://hal.science/tel-01541853v1

Submitted on 19 Jun 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Figuras de la militancia

"Los 70" contados por la literatura y el cine argentino contemporáneos

Cecilia González

2013

HDR soutenue le 22/11/2013 à l'Université Paris 8
Garant : Julio Premat Professeur des Universités
Jury composé par :
Geneviève Fabry, PR, Université Catholique de Louvain
François Godicheau, PR Université Bordeaux Montaigne
Teresa Orecchia Havas, PR Université de Caen
Perla Petrich, PR Université Paris 8
Julio Premat, PR, Université Paris 8
María Angélica Teresa Durán, PR, Université Lyon 2

Quisiera transmitir mi más afectuoso agradecimiento a Julio Premat, primer lector de este trabajo. La sagacidad de sus numerosos comentarios y lecturas sostuvo de manera indefectible su redacción. También a Aránzazu Sarría Buil y Gloria Verges, que leyeron con paciencia y amistad estas páginas, y me concedieron el privilegio de su confianza. A Dardo Scavino, para concluir, por la inteligencia de su conversación, por sus lecturas y observaciones, por la permanente compañía.

Table des matières

Introducción 5

I. Marcos 14

1. Los límites de la época 15

2. La "vuelta" de los 70: una propuesta de periodización 30

3. Hacer historias 42

3.1. Memoria de los 70: un debate 44

3.2. Ficción y narración 51

3.3. La ficción 55

3.4 Autonomía, arte y política 63

I. Escritos tempranos 71

1. Dar testimonio: el modelo apostólico de la militancia en Los pasos previos de Francisco Urondo 76

2. La arena de los sujetos en las novelas del exilio de Manuel Puig (1974-1978) 89

2.1. Lógicas en tensión 92

2.2. El reparto de los roles 98

2. 3 Desclasificación y subjetivación 100

3. Siglas y consignas de la (des)organización en Néstor Perlongher 105

4. Las razones de Angel Leto 113

II. Extrañar el pasado 128

1. La apuesta experimental 131

1. Ezeiza o la pintura de historia en Fabián Marcaccio 140

2. Escalas y enfoques en las Historias Alan Pauls 150

3. El otro cine político de Albertina Carri 161

3.1. "Un film en train de se faire" 165

2.2. La puesta en escena del testimonio 169

2.3. Casa de muñecas 175

2. Tiempos de museo 182

1. Tramas de museo 187

2. La explotación poética del anacronismo 195

III. Iconos, mitos y consignas de la imaginación política setentista 210

1. Malvinas y el Che: usos de la ucronía y la distopía en dos relatos de política ficción 214

1. "Seremos como el Che" 220

2. Ejércitos patrios 227
2. Dramatis personae 236
1. Marroné 241
2. Alfredo 247
IV. Filiaciones 259
1. Álbumes de familia 267
2. Infancias clandestinas 289
Conclusión 307
Bibliografía 311

Introducción

Este trabajo se propone caracterizar modos y estrategias de construcción estética de una época de la historia argentina reciente -"los 70"- a partir de un conjunto de narraciones literarias, cinematográficas y plásticas aparecidas en el transcurso de la última década. A través de esta tarea, se busca pensar el lugar, la función, los modos de intervención de las narraciones del arte dentro del coro de narrativas memoriales sobre la militancia que surgieron con fuerza en el espacio público al promediar los años 90. Un cierto número de puntos de este programa de trabajo exigen ser precisados.

En primer lugar, se vuelve a plantear aquí la relación entre arte e historia. Es el concepto de narración el que permitirá articular estas dos dimensiones: más que constatar cómo o con qué grado de fidelidad estos relatos cuentan hechos o procesos sucedidos en otro tiempo, se tratará de pensar cómo se apropian y reescriben narraciones extra-estéticas: la narración política revolucionaria de los 70, cuando interrogan el pasado, las actuales narraciones memoriales sobre los 70, cuando se interesan por los usos políticos del pasado en el presente.

"Historia se dice en varios sentidos", afirma Jacques Rancière, y enumera algunos de ellos: "colección de ejemplos, arreglo de la fábula, potencia historial de destino necesario y común, entramado historizado de lo sensible" (2012: 64). Con varios de estos modos de decir la historia se encuentran las narraciones del arte que aquí se estudian: aun cuando desarman la ejemplaridad de algunas de sus figuras del heroísmo, recortan un pasado que es digno de memoria; trabajando como lo hacen a partir de narraciones políticas y memoriales, toman por objeto "fábulas significativas" (Rancière 2012: 61) del pasado o del presente; abordan la concepción de la historia de la narración política revolucionaria, que la postula como tiempo teleológicamente orientado; recrean la historicidad de la subjetividad militante.

Las producciones culturales que integran nuestro corpus pueden ser caracterizadas como ficciones, partiendo de una noción ampliada que no excluye la ficción documental ni las formas híbridas a las que los propios escritores, directores o artistas nos han acostumbrado. "Para ser pensado, lo real debe ser ficcionalizado", sostiene Jacques Rancière (2000: 61 la traducción es nuestra). Como recuerda también que la primera acepción del verbo "*fingere*" no es fingir sino forjar[1]. Un punto de partida que este trabajo hace suyo. Porque a la hora de pensar una vez más el diálogo entre el arte y la historia, no se tratará de volver a una interrogación sobre la manera en que se podría representar un real preexistente sino de considerar la manera en que, a través de sus modos específicos de hacer, el arte produce un pensamiento que le es singular. En tal sentido, más que de representación se habla aquí de invención, imaginación o construcción del pasado.

Ahora bien ¿por qué privilegiar, dentro de la variada narrativa contemporánea sobre el pasado reciente, aquellos relatos que vuelven a los primeros 70? ¿Por qué interrogar las figuras de la militancia que construyen? Razones de diverso orden explican este recorte.

Al promediar la década del 90, la militancia política y el proyecto revolucionario de los años 70 vuelven a ocupar el espacio público, tras el relativo silencio que caracterizó los primeros años de la postdictadura. Como lo constataba Marcos Meyer en un artículo de 2004:

> Los setenta y el setentismo estaban allí para que fueran salteados o si no guardados en la memoria como recuerdos de primavera, de un tiempo que pudo haber sido y no fue para algunos, o con todas las marcas posibles de la pesadilla para otros. De una manera u otra, un paréntesis cuyo destino parecía ser el de quedar en blanco para siempre.

[11] Por la importancia que tiene en el enfoque dado a este trabajo, reproducimos la cita completa tomada de « La fiction documentaire : Marker ou la fiction de mémoire » : « la 'fiction', en général, ce n'est pas la belle histoire ou le vilain mensonge, qui s'oppose à la réalité ou que l'on veut faire passer pour elle. *Fingere* ne veut d'abord pas dire feindre mais forger. La fiction, c'est la mise en œuvre de moyens d'art pour construire un 'système' d'actions représentées, de formes assemblées, de signes qui se répondent » (Rancière 2001 : 202).

Solo que ese destino no se cumplió y aún hoy la época sigue siendo materia para una profusa tarea de apropiación y resignificación, después de haber marcado los debates políticos, culturales y académicos de los últimos quince años. "Los 70" se han convertido, efectivamente, en objeto de múltiples relatos: biografías, novelas, investigaciones periodísticas, memorias, películas ficcionales y documentales pero también ensayos historiográficos, sociológicos, estéticos. Relatos todos que aspiran a construir sentidos sobre el pasado reciente. Inevitablemente situados en el presente, están enmarcados en los usos colectivos de las prácticas memoriales (Halbwachs 1997). Inevitablemente situados, dan testimonio de la plurivocidad y la tensión de memorias en conflicto (E. Jelin 2002), de precisos usos políticos del pasado (E.Traverso 2005) que las diversas narraciones memoriales -incluidas las que vehiculiza la historia- contribuyen a crear y a hacer circular.

Ahora bien, las causas de esta "vuelta de los 70" no son sin duda ajenas al auge de la memoria, que en distintas latitudes, dentro y fuera de América Latina, se verifica en torno a los años 90. Puede atribuirse, también, siguiendo a Fredric Jameson, a la propia lógica cultural del capitalismo tardío en la que un "historicismo omnipresente, omnívoro y casi libidinal" (1991: 38) reemplaza a la historia instaurando una "moda de la nostalgia".

Pero a estas explicaciones se suman otras, más específicamente ligadas al campo político y cultural argentino: durante la década del 90 se verifica un cambio en la manera de abordar esos años intensos que van, con algunas variantes según la periodización adoptada, del último tercio de la década del 60 hasta mediados de la década siguiente. La "narrativa humanitaria" (Emilio Crenzel 2008) dominante durante los 80, se vio desplazada, al promediar la siguiente década, por otra narración memorial centrada ya no en la figura de la víctima del terrorismo de Estado, sino en la figura del militante, cuando no del combatiente. Este cambio parte de un

proceso de repolitización iniciado en torno al vigésimo aniversario del golpe de Estado, cuando, entre otros factores que explican esta reevaluación del pasado, nace a la vida pública la asociación H.I.J.O.S. Más allá de algunos relatos que cristalizaron una narración de rasgos épicos, el camino para una reflexión sobre el proyecto político de los 70 quedaba abierto (Pittaluga 2007).

El cine de muchos de los hijos, entre cuyos títulos más conocidos figuran los documentales *Papá Iván* de María Inés Roqué (2000), *(h) Historias cotidianas* de Andrés Habegger (2000), *Los rubios* de Albertina Carri (2003), *M* de Nicolás Prividera (2007), está ahí para recordar esta tarea de reelaboración: convocan y aun interpelan a los sobrevivientes de la generación anterior en busca de respuestas sobre la militancia de los padres. Paralelamente, mientras los hijos remontan el pasado, los sobrevivientes pueden concebir la transmisión de sus testimonios como tarea de construcción de un legado. La circulación de relatos sobre la militancia se potencia hacia el final de la década del 90. Los intensos debates culturales y políticos, también.

A esta insistencia, a este retorno, a estos debates debe su existencia el trabajo que hoy presentamos. Dentro del vasto corpus existente, operamos diversos recortes en función de nuestro objeto de estudio. En primer lugar, el corpus seleccionado está esencialmente integrado por novelas, películas documentales o ficcionales, composiciones plásticas que vieron la luz a partir del 2000. Sus autores son escritores, cineastas y artistas que no vivieron los años de la militancia como actores privilegiados[2]: algunos de ellos eran

[2] Hemos dejado de lado, por su extensión y por la densidad de los problemas específicos que subtienden a las narraciones memoriales testimoniales, la producción de antiguos militantes que, a partir de la década del 90, vuelven a los 70 en un ejercicio de rememoración que combina el balance de una experiencia generacional o personal con la transmisión de un legado a las nuevas generaciones. Estas narraciones combinan, en grados diversos, la ficción y la no-ficción, formatos novelescos y formatos ensayísticos. Nos referimos, por no dar más que algunos ejemplos, a publicaciones como *Novelas a tus muertos* y *A quien corresponda* de Martín Caparrós, a los varios tomos de *La Voluntad,* que escribió junto a Eduardo Anguita; a los escritos ficcionales y no ficcionales de Miguel Bonasso, entre los que figuran *Diario de un clandestino* o *El presidente*

niños o adolescentes en los 70, es el caso de Martín Kohan, Carlos Gamerro, Alan Pauls, Daniel Guebel, Fabián Marcaccio, por ejemplo; otros estaban naciendo en esos años, como Albertina Carri, Lucila Quieto, Federico Lorenz, Mariana Eva Pérez, Jonathan Perel, Félix Bruzzone, por citar solo algunos de entre ellos. Al no abordar la época a partir de un gesto de rememoración, de balance o de transmisión de una experiencia vivida, este tipo de acercamiento pone al pasado en el lugar de un objeto de búsqueda al que se tiende constantemente sin por eso conseguir cerrar imaginariamente una captura.

Ahora bien, la narración política revolucionaria que constituye a la vez un material y un objeto de interrogación para muchos de estos relatos supone no sólo un tiempo, sino ante todo un actor, un sujeto político. En torno a los 90, precisamente, la lengua forjó dos neologismos, "setentismo" y "setentista", que recortan una puerta de entrada precisa para los hechos del pasado: en ellos se funden una época y un sujeto; antes que un período, el "setentismo" define esa narración política del pasado que sigue proyectando sus sentidos en el presente.

Porque estos términos, en efecto, no se limitan a situar aquella época en la que, retomando el hermoso título de Chris Marker, "*le fond de l'air était rouge*", sino que remiten también al actor que se mueve en ese escenario: el militante de esa Nueva izquierda argentina que se había ido gestando al calor de la resistencia peronista para plasmarse en la oposición a la dictadura de Juan Carlos Onganía a partir de 1966. Un sujeto que leyó las claves de la escena nacional –y del peronismo, entonces, claro está- a la luz de los procesos de descolonización, la Revolución Cubana, la revolución cultural china, la contracultura juvenil norteamericana y europea o el cristianismo revolucionario post-conciliar.

---

que no fue. También pueden mencionarse novelas como *Los compañeros* de Rolo Diez, *El adiós a las armas* de José Pablo Feinman o *Las violetas del paraíso* de Sergio Pollastri. Esta lista no es exhaustiva. Un trabajo de conjunto dedicado a analizar los modos en que el paso del tiempo incide en la literatura testimonial sobre los primeros 70 sería un aporte interesante, a nuestro entender, al campo de los estudios sobre el pasado reciente.

Las narraciones literarias, cinematográficas y plásticas que aquí se estudian piensan con los medios del arte, ese par que forman época y sujeto. Refiriéndose a la monumental empresa llevada a cabo por Martín Caparrós y Eduardo Anguita en *La Voluntad. Historia de la militancia revolucionaria en Argentina,* Alan Pauls acierta a pensar esta doble dimensión que combinan de diversas maneras los diversos relatos que forman nuestro corpus:

> Verdad y ficción. El año pasado fue para Caparrós el año de *La voluntad*, extraño ejercicio de arqueología existencial en el que el periodista-historiador documentalista detectaba, limitándose a presentarlas, sincronías y desajustes entre las dos "bandas" que compusieron la década del 70: una banda sonora (consignas, gritos de guerra, nombres falsos, proclamas: "el discurso político") y una banda "vital" (una especie de manera política de existir, hecha de palabras pero también de gestos, gustos, gastos… (Alan Pauls 2008).

Se precisan, así, los contornos de nuestro trabajo: analizar la manera como un conjunto de relatos contemporáneos imaginan y reelaboran los 70 supone interrogar el modo como piensan la relación entre un tiempo en el que la Revolución formaba parte del horizonte de lo esperable, y la subjetividad política encargada de hacer realidad ese futuro. O, dicho de otro modo, entre la temporalidad del relato revolucionario que sostenía la acción de los sujetos militantes, y los rasgos mismos de ese sujeto político generado por la época. La ficción puede ser una empresa de imaginación histórica capaz de pensar ese sujeto y ese tiempo, desde esta otra orilla del presente.

Esta otra orilla, en efecto, porque la consideración de la narración política revolucionaria se lleva a cabo a partir de una doble fractura en estas novelas, películas y composiciones plásticas. La primera es histórica y ha sido engendrada por el cisma que generó el terrorismo de Estado, en un plano nacional, por la crisis que engendraron la caída de la Unión Soviética y las derivas totalitarias de los socialismos reales, por otro. Pero estos relatos parten también, y más fundamentalmente tal vez, de otro tipo de fractura, de orden

teórico o epistemológico: la propia subjetividad militante aparece como último avatar de un héroe emancipador cuyas raíces se hunden en el proyecto de las Luces tanto como en una figura del héroe revolucionario romántico (Casullo 2013). La temporalidad histórica, que subtendía la narración revolucionaria, la Historia con mayúsculas como un tiempo orientado teleológicamente hacia un final o desenlace, hizo crisis, también, como sabemos, en las ciencias sociales tanto como en las narraciones políticas, aun entre los herederos de la izquierda revolucionaria. En tal sentido, este trabajo intenta responder a esta pregunta fundamental: ¿Cómo se cuenta, a partir de esta doble fractura histórica y teórica, "la revolución como pasado" (Casullo 2013)?

La organización de este volumen responde a la perspectiva que acabamos de enunciar. La primera parte está dedicada a definir una serie de marcos indispensables para la reflexión ulterior: los límites de la época y la emergencia del sujeto juvenil revolucionario, los principales momentos de resignificación de los 70 en la postdictadura y, puesto que nuestra materia de estudio son los relatos con los que el arte fabrica pasado, los problemas teóricos planteados por las nociones de ficción, narración, autonomía de la esfera artística.

Un segundo bloque de capítulos se centra en un conjunto de escritos tempranos sobre la militancia de los setenta. Son contemporáneos o casi contemporáneos de ella. El interés de la perspectiva diacrónica adoptada reside en dos aspectos: los escritos de Manuel Puig, Juan José Saer, Néstor Perlonguer y Paco Urondo proponen acercamientos a la subjetividad militante y a la temporalidad revolucionaria que -ya porque confortan la narración militante, ya porque la desarman- merecen ser vinculados o cotejados con las narraciones de los años dos mil. Han generado, por otra parte, puertas de entrada a la consideración de la narración política como mito, o a la hibridación entre formatos ficcionales y no ficcionales, que reencontramos en la producción posterior. Estas

líneas de continuidad o de ruptura contribuyen a la comprensión de las apuestas de los relatos del presente.

El tercer, cuarto y quinto bloques se concentran ya plenamente en el estudio del corpus producido durante la última década, entre 2003 y 2013. Responden a perspectivas estéticas diversas que permiten organizar ciertas regularidades, ciertos modos de ver comunes. Cada una a su manera, conjura lo que podríamos llamar la amenaza de epicidad en el tratamiento de la época y del sujeto militante.

La apuesta experimental reúne novelas y películas que parten de la vieja confianza, heredada del arte contemporáneo, según la cual la experimentación constituye la vía de acceso a lo nuevo. Poder decir otra cosa sobre los 70, algo que no sea una mera repetición de relatos cristalizados, pasaría en estos relatos por una apuesta por la experimentación formal, el distanciamiento, la exhibición del recurso y la reflexión metanarrativa sobre los mecanismos de construcción del relato. La exigencia de extrañar el pasado va de par con la necesidad de pensar los modos en que éste se forja en la narración y los efectos que produce.

Iconos, mitos y consignas de la imaginación política setentista, estudia un conjunto de relatos que comparten un común interés por las lógicas de funcionamiento de la subjetividad o de las organizaciones militantes. Lo hacen a través de dos vías. La primera recurre a géneros de la especulación ficcional como la distopía y la ucronía; reactivando figuras como las de los humillados del grotesco o los pícaros y cómicos de la literatura clásica, la segunda trabaja la figura del militante a partir de la lógica de la máscara y el rol. Si estamos ante personajes fundamentalmente novelescos que dialogan de uno u otro modo con el Quijote, el *theatrum mundi* preside la idea de que no hay papel fuera de los previstos, que los actores encarnan, trágicamente, "personas" teatrales.

Filiaciones aborda modelo familiar en las ficciones de segunda generación. Estudia la manera en que el relato incorpora el

documento y el trabajo con las huellas de lo referencial. A través de la manipulación y la exhibición del álbum familiar, o través del relato de una búsqueda, un narrador investigador se pone en evidencia y crea un plano metanarrativo al relato de su investigación. La hibridación entre relato factual y relato ficcional redistribuye géneros y trabaja con distintas formas de relación entre narración y documento de archivo, entre texto e imagen también. La mirada infantil sobre la militancia de los padre, las voces de los niños, incluso, fueron cobrando a lo largo de la década un lugar cada vez más importante. La perspectiva genealógica desde la que se construyen estos relatos exige por otra parte una reflexión sobre el régimen de lo familiar, sobre la definición de los actores y los acontecimientos desde una perspectiva que se piensa como filiación, herencia, legado.

I. Marcos

1. *Los límites de la época*

En el momento de la publicación de *A quien corresponda*, en 2008, a Martín Caparrós le sorprendía haberse visto llevado a escribir, una vez más, sobre "los 70"[3].Ya había tenido cita con ellos en dos oportunidades. Cuando editó, en 1986, un precoz relato sobre la experiencia militante, *No velas a tus muertos* y también cuando, casi una década más tarde, emprendió junto a Eduardo Anguita la tarea de componer ese libro-monumento (Pauls 2008) que constituyen los varios volúmenes de *La Voluntad. Historia de la militancia revolucionaria en la Argentina.* Alan Pauls –que nunca la había convertido hasta ese momento en materia de sus ficciones– también elige la primera parte de la época al exponer su proyecto de trilogía: es "la más interesante para mí -explica- porque no está "soldada", como sí lo está el resto: la dictadura, que es un objeto más consensual en el que ya no hay muchas grietas" (en J. Nuñez 2010). Refiriéndose a su composición plástica *Ezeiza paintant*, expuesta en la terraza del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires en 2005, Fabián Marcaccio propone que entre Trelew y Ezeiza (en Laudanno 2005)[4] se configura un nudo espistémico para pensar la Argentina del presente.

---

[3] Así lo declara en una entrevista de 2008 "—Quizá, lamentablemente, yo he pasado demasiado tiempo escribiendo sobre esa época. Cuando terminé *No velas a tus muertos*, en el '81, pensaba que ya había escrito todo lo que tenía que escribir sobre eso. Doce años después decidí escribir una historia lo más completa y personalizada posible sobre ese período, y cuando terminamos con (Eduardo) Anguita *La voluntad,* ahí sí tuve la sensación de que ya había dicho todo lo que tenía para decir, y me prometí no volver a tocarlos. Es más, escribí muchas veces en contra de seguir hablando y escribiendo sobre los setenta. Para mí fue una sorpresa extrema que se me impusiera esta novela. Es la primera vez que me pasa: escribir algo que no hubiera querido escribir. Miguel Russo, Entrevista a Martín Caparrós, Azularte, *Revista literaria digital*, 22/03/08, Disponible en: http://revistaliterariaazularte.blogspot.fr/2008/03/miguel-russo-martn-caparrs-pens-que-no.html, consultado el 9/11/2010.

[4] La noche del 22 de agosto de 1972, un grupo de presos políticos integrado por cuadros dirigentes de las agrupaciones armadas ERP y Montoneros es fusilado clandestinamente en la base militar de la ciudad de Trelew. Se conoce el episodio como "la masacre de Trelew". El escritor y militante Paco Urondo publicó en 1973 un libro testimonial titulado *La patria fusilada,* basado en las entrevistas que realizó en la cárcel de Devoto a los tres sobrevivientes de los fusilamientos.

¿Pero de qué se habla cuando se utilizan estos términos? ¿En qué medida esta época que se impone, ofrece grietas por las que colarse o nudos que desatar coincide con la que recortan otras disciplinas y otros saberes? La época de estas diversas manifestaciones artísticas se construye en cada una de ellas de manera singular: monumental en *La voluntad,* oblicua en los tres volúmenes de Pauls, partiendo de acontecimientos puntuales en *Ezeiza paintant* o en *Rapto*, instalación que Marcaccio dedica en 2007 al secuestro de los empresarios Juan y Jorge Born en 1974.

Antes de abordar las narraciones que la literatura y el arte elaboran sobre el pasado cercano, es necesario analizar los alcances de las diversas delimitaciones cronológicas y de los nombres mismos que se utilizan para categorizar sus principales acontecimientos. Por poco que se la mire, en realidad, la época no corresponde a un período histórico unívoco en los relatos memoriales e historiográficos[5]. Rápidamente se convierte en un objeto de contornos variables, que exige a la vez demarcaciones temporales y conceptuales puesto que toda delimitación supone ya operaciones de construcción marcadas y es campo de apropiaciones diversas. Como lo constatan Marina Franco y Florencia Levín: "la historia reciente convoca conflictos y

---

La masacre de Ezeiza es el nombre que se da al enfrentamiento armado que tomó por desprovisto a los manifestantes que se habían acercado al aeropuerto de Ezeiza para recibir a Juan D. Perón el 20 de junio de 1973. Se trata de la primera manifestación abierta del conflicto que venía oponiendo a sectores peronistas de derecha con las agrupaciones político-militares (FAR, PAP, Descamisados) que se nuclearon finalmente en torno a Montoneros. Este enfrentamiento abre un capítulo particularmente sangriento cuya intensidad se irá incrementando a lo largo de los años 1974 y 1975 con la entrada en escena del grupo paraestatal Triple A (Alianza Anticomunista Argentina).

[5] La distinción entre Historia y memoria ha sido abundantemente pensada por historiadores y filósofos. También sus cruces. Baste mencionar, entre otros, los trabajos de Paul Ricoeur, Tzvetan Todorov, Pierre Nora, Enzo Traverso. Sobre sus relaciones, propone este último: "si la historia nace de la memoria, también se emancipa de ella, al punto de hacer de la memoria uno de sus temas de investigación, como lo prueba la historia contemporánea. La historia del siglo XX, llamada también "historia del tiempo presente", analiza el testimonio de los actores del pasado e integra las fuentes orales tanto como los archivos y los otros documentos materiales o escritos. La historia tiene así su nacimiento en la memoria, de la cual es una dimensión, pero eso no impide de ningún modo que la memoria devenga un *objeto* de la historia" (Traverso 2005: 72).

enfrentamientos éticos y políticos de tal índole que el debate terminológico imprescindible se transforma en un objeto de luchas políticas" (2007: 58).

El límite final de la época no parece dar lugar a controversias. El golpe de Estado de 1976 instaura, en efecto, un orden que reconfigura la escena anterior de manera definitiva. Algo que Daniel Feierstein sostiene al postular que la reorganización total de las relaciones sociales forma parte de la lógica misma de un tipo específico de "aniquilamiento de colectivos humanos" (2011: 13) que se manifestó claramente durante el llamado, precisamente, "Proceso de reorganización nacional". Genocidio "reorganizador" (2011: 100) es el nombre que, luego de una minuciosa consideración del polémico término y de su distinción con respecto a otros tipos de genocidio –constituyente, colonialista, poscolonial–, adopta Feierstein.

El golpe de Estado marca una cesura que otros autores reconocen también en la profunda eficacia del proyecto de "transformación y remodelación de la sociedad y sus instituciones" (Romero 2007: 87) que la dictadura supuso, o en el intento de instauración de una "nueva República" que desbordaba el objetivo de desarticulación de las fuerzas guerrilleras, aunque esta denominación sólo apareciera en los ideólogos más exaltados del régimen (Vezzetti 2002: 95). Beatriz Sarlo utilizará la expresión "quiebre epocal" para referirse a la novedad radical de este tipo de dictaduras, equiparable al que pudo representar la Gran Guerra a los ojos de Walter Benjamin (Sarlo 2005: 62). Lo que explica la recurrente percepción de este quiebre como acontecimiento traumático seguido de un incesante trabajo de reelaboración[6].

Algunos relatos testimoniales e historiográficos extienden los límites temporales de la época. Es el caso de *La Voluntad. Una historia de la militancia revolucionaria en Argentina,* que hace llegar

[6] Entre los múltiples aportes a la teorización del trauma se destacan los trabajos de Dominick La Capra, *Representar el Holocausto. Historia, teoría, trauma* (2006) e *Historia y memoria después de Auschwitz* (2006).

los recorridos de sus protagonistas hasta el año 1978. Esta opción parece tener menos que ver con una concepción de marcos del período que con el proyecto mismo de la serie: seguir los derroteros de la militancia revolucionaria de los 70 a partir de los destinos particulares de un grupo de personas. También elige un enfoque ampliado, en este caso, a tres décadas, el libro de Claudia Hilb y Daniel Lutzky, *La nueva izquierda argentina: 1960-1980.* Refiriéndose al conjunto del "pasado reciente", Roberto Pittaluga propone el período que va de comienzos de los 60 hasta 1983. Dentro de él reconoce como un elemento específico e ineludible la "fractura" introducida por el golpe y terror de Estado, así como también las consecuencias de esa fractura en la propia producción historiográfica:

> Las interpretaciones de nuestro pasado -afirma en este sentido- deben integrar el hecho de estar ellas mismas atravesadas por esta dimensión que afecta las formas de escritura historiográfica porque implica un conjunto de decisiones de orden ético y político [...] y se inscribe en un contexto de memorias en conflicto" (2006: 104)

Algunos trabajos adelantan, en cambio, el límite final del período estudiado al año 1973, como es el caso de *El fenómeno insurreccional y la cultura política* de María Matilde Ollier. La historiadora María Cristina Tortti, por su parte, retoma esta periodización al referirse a la "intensidad y la fugacidad" de la presencia de la nueva izquierda en la escena nacional: 1968-1973 (1998: 154). Se trata en efecto del momento de mayor desarrollo de los movimientos radicales de izquierdas de la época, que luego entrarán en una fase de repliegue y disolución cuando la lucha política empiece a ser subsumida en un enfrentamiento de aparatos entre la derecha y la izquierda peronista, por un lado, y en las primicias de la lógica de exterminio que ponen en práctica los grupos represivos paraestatales como la Triple durante el período 74-76. Pilar Calveiro describe estos anticipos: doce desapariciones se registran durante el período 70-72, de las cuales

un solo cuerpo fue recuperado (Calveiro, 2005: 42); el Operativo Independencia, por su parte, funciona ya en 1975 como "experiencia piloto que luego se desplegaría en Córdoba, y por último, a nivel nacional" (2005: 59). Pero aun así Calveiro afirma la novedad radical y la ruptura no sólo numérica sino ante todo cualitativa que instaura el poder-desaparecedor a partir de 1976.

El límite temporal de 1976 coincide, saliendo del marco nacional, con otros cierres: la muerte de Mao clausura el último y fracasado intento de transformación interna de los socialismos reales; las primicias de la ola neoconservadora anuncian lo que en pocos años se convertirá en el nuevo orden hegemónico globalizado. Alain Badiou ubica en estos años el cierre de una de las periodizaciones posibles del siglo XX (2005:12), la del siglo caracterizado por las matanzas en masa y la dimensión industrial de la muerte (2005: 11),[7] el siglo maldito que se abre con la Revolución Rusa y se cierra con el fracaso de la Revolución Cultural china. El triunfo de los jemeres rojos en Camboya se produce en torno a esas fechas también, en abril de 1975. Desde otros horizontes disciplinarios y teóricos, Eric Hobsbawm sitúa el ciclo de revoluciones del Tercer Mundo, marcado por un auge de la guerra de guerrillas, en el período que se abre con la Guerra Fría[8]. También para Fredric Jameson, que se inspira en Ernest Mandel, el umbral del capitalismo tardío, posindustrial o multinacional, se sitúa en esos años, al igual que su manifestación cultural, el

[7] Alain Badiou indaga la construcción del siglo en tanto y en cuanto objeto de pensamiento. Así, distingue diversas periodizaciones que suponen construcciones específicas: el siglo como despliegue de la revolución socialista, que concluye con la caída del muro y el fin de la guerra fría; el siglo maldito de las masacres de masas, que comienza con la Revolución Rusa y se termina aproximadamente con la muerte de Mao en el 76; el siglo liberal, de apenas treinta años, los últimos, que consolidan "la feliz correlación del Mercado sin restricciones y la Democracia sin orillas" (2005: 12).

[8] Un informe las Naciones Unidas citado por el historiador inglés indica, en 1983, un saldo de muertes varias veces millonario para estas guerras de insurgencia y contrainsurgencia a lo largo y a lo ancho del Tercer Mundo: 9 millones en Asia, 3 en Africa, medio millón en Oriente Medio, algo menos en América Latina (Hobsbawm 1994: 565 la traducción es nuestra).

posmodernismo (Jameson 1991: 60-61). Teniendo en cuenta este marco supranacional, lo que se cierra entonces con la década es mucho más que un período de la historia argentina signado por derrota militar o el fracaso político del proyecto de la izquierda revolucionaria en Argentina.

Algunas fechas iniciales aparecen recurrentemente: 1955, 1966, 1969. Proponer el año 1966 como umbral de los 70 permite destacar el peso de la dictadura de Juan Carlos Onganía (1966-1969) en la radicalización de las luchas políticas de la década y acentuar el carácter juvenil de los actores y movimientos que se comprometieron en la lucha armada. Permite igualmente incorporar a las filas de la "nueva izquierda" a sectores procedentes de capas medias universitarias[9]. Focaliza el proceso en la historia nacional, mientras que denominaciones más generales como "los sesenta-setenta" hablan de una articulación mayor con un proceso de marco ampliado, latinoamericano o tercermundista como es el caso de Gilman o, cuando se ciñen a un plano nacional, piensan la comunicación de la esfera política con la esfera cultural:

> Las vanguardias políticas de ese período –escribe Beatriz Sarlo coincidiendo con Oscar Terán- formaron parte de un movimiento más amplio de renovación cultural que acompañó los procesos de renovación socio-económica de la década del sesenta. Los cambios culturales y en las costumbres fueron impulsados por una generación que dejó su marca también en el periodismo, en nuevas formas de vida y en las vanguardias estéticas. (Sarlo 2005: 90).

La referencia al año 66 establece, por otra parte, una disociación, aunque no sea excluyente, con respecto a la historia específica del peronismo, cuyos relatos plantean el desencadenante de la violencia política de los 70 en el golpe del 55 y en el bombardeo de la Plaza de Mayo en tanto hecho mayor de la

[99] Para una presentación detallada de la integración de sectores universitarios, intelectuales o cristianos al ámbito de la nueva izquierda de los años 60 ver el estudio preliminar y los documentos reunidos por Beatriz Sarlo en *La batalla de las ideas (1943-1973),* Buenos Aires, Ariel.

violencia ejercida para con la ciudadanía. Recuérdese, a modo de ejemplo, la manera en un relato testimonial como *Recuerdo de la muerte* inscribe de forma paradigmática la génesis de la militancia de Jaime Dri en la experiencia traumática del bombardeo a Playa de Mayo vivida por su padre (Bonasso 1984: 27 *sq*). El año 55 es igualmente reconocido como umbral de un crecimiento exponencial de la violencia política en Romero (2007), a través de los numerosos ensayos y trabajos académicos sobre el período que su estudio consigna. Desde el punto de vista de los movimientos insurreccionales y eventualmente de las organizaciones guerrilleras, la continuidad se asegura en el paso de la generación que pasa de las Resistencia Peronista a la adscripción a los ideales revolucionarios posteriores a la Revolución Cubana.

La referencia a los años 68 y 69 señala, por su parte, el momento de un cambio de intensidad, ya sea a través de su manifestación en movimientos insurreccionales como el Cordobazo, el Viborazo o los dos Rosariazos, como en la entrada en escena de las agrupaciones guerrilleras. En 1968 se desmantela el grupo guerrillero de Taco Ralo. En 1969 se produce el asesinato de Ausgusto Timoteo Vandor[10]. Luis Alberto Romero analiza el papel de las "puebladas" en la autolegitimación de los movimientos armados que se piensan como intérpretes de las aspiraciones revolucionarias de las masas.

El recorte del período breve 69-76 tiende a coincidir con ese neologismo que lleva de la época al sujeto de la época, del período a una constelación de ideas y prácticas: el setentismo, un nombre que retoma por ejemplo Pablo Pozzi en su trabajo *Los setentistas. El PRT-ERP, la guerrilla marxista.* Reivindicado o denostado, el neologismo habla de un tiempo específicamente ligado a formas de militancia y de radicalización política que subsumen otros planos

[10] Augusto Timoteo Vandor (1923-1969) fue un líder sindical argentino perteneciente al gremio de los obreros metalúrgicos. Propició una política de acuerdos con los gobiernos militares de la época y un alejamiento de la figura tutelar de Perón, que en ese momento se encontraba en el exilio.

culturales o vitales en un lapso caracterizado por la reivindicación de la violencia como factor de transformación social.

¿Qué fenómeno específico, al que parece faltarle una palabra -puesto que hay que inventarla- designa este término? Diversos autores hablan de la conformación de una Nueva izquierda argentina (Hilb/Lutzky, Cristina Tortti, entre otros) cuyas manifestaciones son variadas y variables: movimientos insurreccionales, creación de nuevas organizaciones políticas, reorientación de las bases juveniles del Partido Comunista y el Partido Socialistas argentinos, emergencia de las organizaciones armadas. Otros, como Matilde Ollier, prefieren utilizar el término Izquierda Revolucionaria. Roberto Pittaluga, por su parte, señala un proceso político marcado por la emergencia de nuevas subjetividades militantes cuyo estudio constituye uno de los campos privilegiados del historiador del pasado reciente. Señala la "variedad de procesos de subjetivación política que difícilmente puedan ser subsumidos en la lógica política de las organizaciones político-militares" (Pittaluga 2007: 133).

Innumerables son los escritos testimoniales e historiográficos que desde mediados de la década del 90 –aunque existan algunos trabajos anteriores, como lo muestra el prolijo relevamiento de Luis Alberto Romero– intentan pensar la especificidad de este tiempo y la emergencia de un nuevo sujeto político. Difícilmente pueda darse cuenta de ellos en el marco de este capítulo. La síntesis propuesta por María Cristina Tortti, aunque un poco extensa, resume la complejidad del proceso:

> Los estudios sobre la Nueva izquierda (NI) en la Argentina se han centrado, por lo general, en el análisis del fenómeno de la violencia política y en las organizaciones político militares que operaron durante los '70, dejando en relativa oscuridad sus vínculos con el movimiento de protesta social, renovación cultural y radicalización política que se desarrollaba sostenidamente desde la década anterior, como consecuencia de la crisis económica y política que

> el país arrastraba desde 1955 –y cuyo dato central pasaba por la proscripción del peronismo–.
> Desde nuestro punto de vista, la NI estuvo constituida por un conglomerado de fuerzas sociales y políticas que se manifestaba tanto en los estallidos sociales espontáneos como en la revuelta cultural, la militancia política, el accionar guerrillero, el sindicalismo combativo y clasista así como en agrupaciones estudiantiles, ligas agrarias o comisiones barriales [...] (2002: 146).

Si el cierre de la década no parece suscitar mayores diferencias, la delimitación de su inicio permite distinguir, como acaba de verse, diversas inflexiones en el recorte, diversos relatos de los orígenes incluso, que se explican por su relación con una doble encrucijada de series causales. La génesis de la violencia política de aquellos años se explica, en efecto, a partir del modo en que estos datos se cruzan en las distintas versiones.

En la primera serie, la violencia política se enmarca alternativamente en coordenadas nacionales y epocales. La primera presenta dos momentos privilegiados: el bombardeo a Plaza de Mayo y la proscripción del peronismo que sigue al golpe de Estado de 1955, por un lado, y la represiva "Revolución argentina" de Onganía en 1966, por otro. La segunda propone la emergencia de la Nueva izquierda o izquierda revolucionaria como la manifestación a escala nacional de un clima de revuelta latinoamericana −Cuba−, tercermundista –Argelia, Vietnam o las naciones del Africa subsahariana− o imaginable incluso a escala global, si se incorporan en el análisis los movimientos contraculturales norteamericanos, la *New Left* a la que se dirige Wright Mills[11], fenómenos insurreccionales como el Mayo francés, la primavera de Praga, la Revolución Cultural china.

La segunda serie distingue dos tendencias, a su vez: las explicaciones que presentan las décadas del 60 y el 70 como un bloque unitario, aunque reconozcan momentos y tensiones en su

[11] Hago referencia aquí a la célebre "*Letter to the New Left*" publicada en 1960 por el sociólogo norteamericano Wright Mills en el número cinco de la *New Left Review*. Aunque participan del mismo clima cultural y político, es necesario atenerse a la especificidad política de la Nueva izquierda argentina, marcada, entre otros factores, por las posiciones adoptadas frente al peronismo.

interior, y las que, por el contrario, tienden a subrayar las líneas divisorias, a pesar de reconocer su pertenencia a una esfera de pensamiento común. En este punto las denominaciones no son estables y en esa inestabilidad se juega toda una lectura de la época.

Unos ejemplos servirán para analizar el funcionamiento de esta doble encrucijada en la literatura ensayística y académica sobre este período. El primero parte de la periodización propuesta por Claudia Gilman en su libro *La pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina.* Sin dejar de reconocer evoluciones importantes en el interior de este período, Gilman, que trabaja desde la perspectiva de la historia cultural con un marco latinoamericano inserto en un plano mundial, propone reunir a los 60 y los 70 en un mismo "bloque temporal" que recorta entre el fin de la década del cincuenta, con el advenimiento de la revolución cubana y mediados de los setenta, con el derrocamiento de Salvador Allende, que inaugura el ciclo de las ulteriores dictaduras continentales. A sus ojos, y siguiendo explícitamente la estela del pensamiento foucaultiano, una época será menos un "lapso temporal fechado por puros acontecimientos" que "un campo de lo que es públicamente decible y aceptable [...] en cierto momento de la historia" (Gilman 2003: 36). Los 60 y 70 fueron, entonces, siguiendo esta acepción del término:

> [...] una época que se caracterizó por la percepción compartida de la transformación inevitable y deseada del universo de las instituciones, la subjetividad, el arte y la cultura, percepción bajo la que se interpretaron acontecimientos verdaderamente inaugurales, como la Revolución Cubana, no sólo para América Latina sino para el mundo entero.

La distinción es importante: la Revolución Cubana no sería entonces el desencadenante de una lógica epocal. Si se la puede considerar como momento inaugural es porque ya es leída a partir de las coordenadas de un pensamiento de época.

Gilman hace explícita su opción por un tratamiento en bloque de ambas décadas, considerando que su disociación vuelve inexplicable la violencia política de los 70. La diferencia entre ambas décadas pasa, en todo caso, por una cuestión de intensidad, pero en su conjunto el período aparece atravesado dentro y fuera de América Latina, por una misma "valorización de la política y la expectativa revolucionaria" (Gilman, 2003: 38).

Pilar Calveiro lleva a cabo una lectura análoga, utilizando la categoría de constelación para caracterizar el presente y el pasado –el pasado abordado desde el presente– como dos configuraciones inconmensurables: la que corresponde al mundo bipolar de la guerra fría que, reivindica "lo estatal, lo público y lo político" y admite "la lucha, la confrontación y la revolución, como formas si no únicas, válidas y valiosas de la política" Calveiro (2005: 14-15). Y otra, que desconfía tanto de lo político como, aunque de manera un poco hipócrita para la autora, del recurso a la violencia política (2005: 15). Las antiguas claves resultan ilegibles y aun "demenciales" (2005: 16) consideradas sin más desde la constelación presente. El ejercicio de memoria se confronta a "la doble dificultad de reinsertarlo en su sentido original y releerlo a la luz de los desafíos del presente" (2005: 14) y encuentra su justificación en la necesidad de "tender un puente" benjaminiano entre "nuestra mirada actual y la de entonces" (2005: 16). No es el valor de verdad de una y otra lo que interesa a Calveiro, sino la posibilidad de comprender una lógica desde la otra. La violencia política de los 70, el papel o la responsabilidad que en ella cupo a las organizaciones guerrilleras, responden, según la autora, a la vez a una constelación de época y a una cultura política nacional marcada por la lógica guerrera que terminó por crear una disyunción excluyente entre violencia y política. Más que expresión

privilegiada de lo político, la violencia es, en el análisis propuesto por Calveiro, la manifestación de su desaparición[12].

Aunque no niegue su pertenencia a un mismo bloque temporal, la distinción entre ambas décadas tiende, sin embargo, a acentuar los cambios que en su interior se han producido en un contexto ante todo nacional y, sobre todo, a autonomizar su etapa final. Los 70 marcarían el pasaje a la acción política revolucionaria tras la progresiva agudización de los conflictos sociales que signaron los años finales de la década anterior. El umbral de los 70 selló la irrupción en la escena política argentina de los grupos guerrilleros que para 1969, como lo señala Pilar Calveiro, estaban en una etapa de instrucción y equipamiento, listos para la acción (Calveiro 2005: 38). Las fechas son elocuentes: 1970 es el año de creación o de aparición pública de la mayor parte de los grupos de guerrilla que terminarían confluyendo en dos grandes bloques: ERP y Montoneros. El secuestro de Aramburu, que marca la entrada en la escena pública de esta última agrupación, se produjo en mayo, la FAR (Fuerzas armadas revolucionarias) se manifestaron por primera vez con el copamiento del destacamento de Garín en el mes de julio. Las FAP (Fuerzas Armadas Peronistas) habían empezado a actuar como guerrilla rural en 1968 pero se volcarían un poco más tarde a la guerrilla urbana. El V Congreso del PRT, en el cual se creó el ERP (Ejército Revolucionario del Pueblo) tuvo lugar el 30 de julio de 1970. En septiembre se produjo su primera operación armada: el asalto a la Comisaría n°24 de la ciudad de Rosario[13].

---

[12] El marco de este trabajo no nos permite desarrollar la interesante hipótesis presentada por Calveiro en su libro *Política y/o violencia. Una aproximación a la guerrilla de los años 70*, según la cual la derrota militar de las organizaciones armadas "no se debió a un exceso de lo político sino a su carencia", ocasionada por el peso que "lo militar y lo organizativo" fueron tomando en su funcionamiento (Calveiro 2005: 23).

[13] Datos tomados de Pilar Calveiro (2005), Luis Mattini (1995), Eduardo Anguita/ Martín Caparrós (2006).

En un artículo de 2005, "La década del 70: la violencia de las ideas", Oscar Terán describía esta evolución entre ambas décadas: si los 60 se caracterizan a la vez por un proceso de "modernización cultural y radicalización política" (Terán 2006: 198), van llevando progresivamente al corolario de la necesidad de una transformación social por vía de la violencia armada. El espacio político se ha venido organizando como un "campo de guerra" (Terán 2006: 199); los setenta van a ser su teatro de operaciones. Lo que caracteriza a la década en la lectura de Terán es entonces "la implementación de un proyecto político revolucionario y vanguardista mediante la violencia armada" (Terán 2006: 199) cuyo período ascendente puede fecharse con relativa claridad: 1969-70/1973. El minucioso estudio que Vera Carnovale dedica a la historia del PRT-ERP señala asimismo, retomando hipótesis de Roberto Pittaluga, el camino que lleva "de la insurrección a la guerra revolucionaria" en el último año de la década del 60 (Carnovale 2011: 77).

En esta literatura ensayística, académica y testimonial sobre los primeros 70 asoma un conjunto representaciones recurrentes, relativamente cristalizadas, que consignaremos brevemente a modo de conclusión. En primer lugar, los sujetos militantes de la nueva izquierda se caracterizan por su juventud. Luis Alberto Romero destaca la recurrencia de este factor en los trabajos que abordan la militancia de los años 70, indicando que este rasgo no solo remite a la edad de la mayor parte de los militantes sino que también se relaciona con otras formas de lucha específicamente juveniles que se articulan con la lucha política (Romero 2007: 45). Beatriz Sarlo coincide en este punto en señalar el profundo juvenilismo de la política revolucionaria de la época, cuyas raíces latinoamericanas y europeas no omite mencionar. Este juvenilismo se apoya, según Sarlo, en "un sentimiento de inminencia" basado en la convicción de que "se aproximan grandes cambios que exigen tareas gigantescas por su riesgo físico y su osadía, que sólo pueden ser

encaradas por aquellos que no mantienen compromisos subjetivos, espirituales o materiales" (2003:17). Un setenta por ciento de los desaparecidos tenía entre 16 y 30 años, afirma por su parte Hugo Vezzetti y propone interrogar críticamente "ese relato juvenil, convertido en el núcleo central de la memoria" (2002-200) que los autores del libro testimonial *Nunca más* se habrían propuesto transmitir a las nuevas generaciones, creando un puente de una generación de jóvenes a la siguiente.

El sujeto juvenil revolucionario de los 70 se presenta, por otra parte, como un sujeto habitado por la pasión. Por las pasiones ideológicas de la época (Terán 2006: 204); por una mística revolucionaria (Calveiro 2005), peronista o guevarista. Este es un rasgo que identifican muy precisamente Alejandra Oberti y Roberto Pittaluga en su análisis de la película documental *Cazadores de utopías* (David Blaustein, 1996). No solo "en varios pasajes – como afirman los autores– los testigos explican su adhesión política al peronismo por su carácter sentimental, pasional, distante de cualquier decisión ideológica" sino que la película misma se funda en la afirmación de una comunidad entre las pasiones del pasado y las pasiones del presente, asumiendo el modo de una identificación conmemorativa en la que el tiempo parece no haber transcurrido (2006: 122).

Solidaria con este sujeto pasional es la recurrente metáfora del salto hacia adelante o hacia arriba. Su variante poética, "el cielo por asalto", le da título al tomo 2 de *La Voluntad.* En los textos finales del volumen final de esta serie, Mercedes Depino apelará una metáfora análoga cuando utilice la expresión "tocar el cielo con las manos" para recordar qué cerca sentían esos jóvenes el advenimiento de la Revolución (Anguita/Caparrós 1997/98: 670). También para el momento de derrota Mercedes Depino apela al campo semántico de la verticalidad: "el mundo se nos cayó encima" (1997/98: 670*).* Una figura a la que, desde evaluaciones dispares, recurre igualmente Oscar Terán: "pertenezco a una

generación que cayó desde una esperanza muy alta –afirma– y al romperse de forma catastrófica en nuestro fondo produjo un estrépito que seguirá resonando" (2006: 176).

El sujeto juvenil encarna la figura del revolucionario romántico inspirada por un afán prometeico (Terán 2006: 206). Porque el sujeto juvenil promete también la renovación, el atisbo de un hombre nuevo que atraviesa todo el siglo y encuentra una expresión acabada, pero finalmente no tan novedosa, en las formulaciones del Che. También Nicolás Casullo pone aquella experiencia generacional dentro del marco de una "extensa biografía del hombre moderno por cambiar la historia" (Anguita/Caparrós 1997/98: 660). Un avatar más, un avatar último si se entiende que esa constelación se ha cerrado.

Paralelamente, el tiempo aparece frecuentemente caracterizado por su aceleración y una intensidad vertiginosa que puede declinarse como plenitud existencial (Oberti/Pittaluga 2006: 127) o colocarse bajo el signo ominoso de lo ingobernable: Oscar Terán vuelve a la noción de *hybris* de manera recurrente[14], César Tcach habla de la "lógica del Golem" (citado en Romero 2007: 77). Estas nociones caracterizan en primer término la ruptura del hilo de la historia ocasionada por las prácticas del terrorismo de Estado (desaparición de personas, apropiación y des-identificación de niños, infracción a la ley ancestral de la organización de ritos funerarios). Pero las actitudes de los militantes radicalizados también se asimilan a esta "soberbia" (Terán recuerda que es éste precisamente el término con el que los romanos traducen el vocablo griego *hybris*)[15].

---

[14] Véase, por ejemplo: « Argentina: tocar lo intocable » (1986); « Cambios epocales, derechos humanos y memoria » (2003) y « La década del 70: la violencia de las ideas » (2005).

[15] Aunque Terán intenta alejarse expresamente de la teoría de los dos demonios (2006: 204), los símiles mitológicos a los que recurre refuerzan la idea de una corresponsabilidad –involuntaria pero no menos efectiva– con el desencadenamiento del horror. Hablará, así, además del "afán prometeico" (2006: 206) que convalida el vanguardismo, de creencias milenaristas y redentoristas que ofrecen "escalas para asaltar cielos" (2006: 206). La figura del

Estos pocos ejemplos muestran hasta qué punto el campo de estudios sobre la historia y la memoria del pasado reciente, en particular cuando se centra en los primeros setenta, en la década breve, es un campo de tensiones, debates y memorias en conflicto. Se plasman en narraciones cuyos tópicos encontramos reproducidos, discutidos, invertidos, desplazados, convertidos en materiales culturales en la literatura, el teatro, el cine y el arte de los últimos quince años. Historizar brevemente los modos de acercamiento y reelaboración de este período será el objetivo de las páginas que siguen.

2. La "vuelta" de los 70: una propuesta de periodización

Pueden señalarse tres grandes etapas en la manera de considerar los primeros 70. Tienen lugar, respectivamente, en la inmediata postdictadura, a partir de mediados de los años 90 y en torno al trigésimo aniversario del golpe de Estado en 2006. Estas tres etapas pueden caracterizarse en función de narraciones memoriales hegemónicas sucesivas sobre la figura del desaparecido: la "narración humanitaria" (Emilio Crenzel 2008) marca los años 80; la recuperación de su dimensión militante se acentúa a partir de mediados de los años 90; a partir de 2006 se verifica lo que podríamos llamar los usos oficiales o la legitimación estatal de la memoria de la militancia (E. Crenzel 2008).

---

castigo subtiende las dos reminiscencias mitológica y bíblica: el castigo divino a Prometeo y la maldición divina ante Babel. De la misma manera, se convoca la figura del monstruo: "¿debíamos sospechar que el monstruo estaba en las entrañas del poder de la Argentina y que nosotros contribuiríamos a parirlo?" (2006: 183). Unas palabras de Martín Caparrós remiten igualmente a esta idea de un proceso que se vuelve ingobernable, de un paso del clima insurreccional de los años 60 a la acción de grupos político-militares en los 70, que se resignifica casi como pasaje al acto: "suelo creer –afirma en este sentido el escritor- que nosotros en los setenta pagamos la factura de la gran joda de los sesenta. A veces pienso que en los sesenta se divirtieron mucho imaginando cantidad de cosas, y nosotros fuimos los monstruos de esos sueños de la razón" (en Vezzetti 2002: 200).

Los años de la inmediata postdictadura no se caracterizan –se ha dicho a menudo– por una abundante producción narrativa, ensayística o académica sobre los 70, una década que parecía haber quedado definitivamente atrás después de la fractura introducida por el golpe de Estado. Como se ha visto en la Introducción, el crítico Marcos Meyer resume esta cuestión en un artículo de prensa titulado, precisamente, "Los 70, en discusión":

> Un fantasma recorre el pasado reciente argentino y es más una cifra y un adjetivo que una fecha exacta: los setenta y el setentismo. Se trata de una época, una circunstancia del país, y en cierto sentido del mundo, que podría establecerse entre Mayo del 68 y sus repercusiones locales, a las que habría que sumar el Cordobazo y el asesinato de Aramburu, y el proceso de deterioro político que se inicia con la muerte de Juan Domingo Perón. Por mucho tiempo, la revisión de la historia argentina pasó de la bonhomía con ramalazos de modernización y crisis institucionales de los años 60, con el intermedio del desastre y de la masacre de la dictadura, para culminar con las expectativas traídas por el advenimiento de la democracia en 1983 (Meyer 2004).

El mismo tipo de silencio es registrado por la literatura académica como lo destacan, entre otros, María Cristina Tortti (1999), Roberto Pittaluga (2007) o María Sonderéguer (2000). Existen, claro, ciertos jalones, tal vez más numerosos de lo que se suele retener. Sin pretender ser exhaustiva, mencionaré ciertos trabajos académicos publicados durante los años 80 como los de Guillermo O'Donnell, Matilde Ollier, Claudia Hilb y Lutzky, Richard Gillespie[16]. También cabe mencionar la publicación de la investigación periodística de Horacio Verbitsky dedicada al análisis de la masacre de Ezeiza y publicada en 1985 (Buenos Aires Contrapunto). El ensayo de Pablo Giussani, *Montoneros, la soberbia armada* constituirá a la vez un estudio y una descalificación polémica de la cultura montonera publicado tempranamente, en 1984. Con el correr de la década van apareciendo libros surgidos de la propia militancia, aunque su circulación es mucho más restringida que los anteriormente citados. Es el caso, por ejemplo, de *Los últimos guevaristas* de Julio Santucho, publicado en 1986 (Ed. Puntosur), de las

[16] Luis Alberto Romero lleva a cabo un exhaustivo detalle de los trabajos dedicados a la violencia política en la historia argentina reciente (Romero 2007).

Conversaciones con Gorriarán Merlo de Samuel Blixen, publicadas en 1987 (Ed. Contrapunto). Ciertos libros serán luego retomados en ediciones de mayor circulación como *Hombres y mujeres del PRT-ERP* de Luis Mattini, cuya primera edición de 1989 (Ed. Contrapunto) será publicada por Ediciones de La Campana en 1995.

Raros también, aunque no inexistentes, fueron los relatos ficcionales que interrogaban aspectos de la militancia setentista, como lo hace Martín Caparrós en *No velas a tus muertos* (1986). En el prólogo a la segunda edición del libro, el escritor habla de esta relativa escasez: "*No velas a tus muertos* era una historia de jovencitos militantes: en esos días, solía creer que tanta gente debía estar escribiendo sobre esos mismos relatos. Ahora, diecinueve años después, sigo asombrado de que nadie los haya hecho novela" (2000). Hay que decir que algunos de ellos ya habían sido escritos en el transcurso de los 80 -como es el caso por ejemplo de *Las violetas del paraíso* (2003) de Sergio Pollastri- y no conseguirán ser editados hasta principios del 2000.

Los imperativos políticos de la década del 80 hicieron que desde el exterior, antes de 1983, y en Argentina misma después, los esfuerzos de comprensión y elaboración de lo pasado se amalgamaran con el esfuerzo de denuncia de las atrocidades cometidas por el terror de Estado. La literatura testimonial sobre el dispositivo de desaparición de personas y el funcionamiento de los campos de exterminio, autobiográfica o no, domina la producción del período. Por poner unos pocos ejemplos emblemáticos, cabe recordar el poema dramático *La junta luz* de Juan Gelman, publicado en 1985, que toma como base los testimonios recogidos en el exilio por Carlos Gabetta y reunidos en el libro *Todos somos subversivos* publicado por Bruguera en 1983. Algo semejante sucede con la muy difundida novela de Miguel Bonasso, *Recuerdo de la muerte*, de 1984. La base testimonial procurada por Jaime Dri, militante montonero que consiguió fugarse de la Escuela de

Mecánica de la Armada, servirá a la vez como material para la elaboración del relato de Bonasso, un ejemplo de la *non-fiction novel* latinoamericana, y casi simultáneamente como testimonio parajudicial y judicial del propio Dri. Los libros de Gelman y Bonasso, escritos por militantes que aún permanecen en el exilio puesto que tienen causas judiciales pendientes, tienen un estatuto particular aunque se publiquen en Argentina. Los prisioneros de los centros de exterminio son presentados a la vez como víctimas del terror de Estado y como militantes.

Una aproximación que, por razones diversas, dista de ser general en la Argentina de la postdictadura. Con distintas variantes, las posiciones hegemónicas van de la consagración pura y simple de la teoría de los dos demonios al rechazo de toda forma de violencia política que cuestione el funcionamiento de las instituciones democráticas. Por otro lado, las propias estrategias de denuncia del terrorismo de Estado y de defensa de los presos políticos ponen el acento en la excepcionalidad de los crímenes de lesa humanidad, cuyas víctimas son, por definición, indiferentes a las categorizaciones políticas.

Entre los libros de la inmediata postdictadura se destaca, en primer lugar, *Nunca más,* el informe de la CONADEP (1984), entidad creada el 15 de diciembre de 1983 por el gobierno de Raúl Alfonsín[17]. Tenía como misión recoger denuncias de los escasos

[17] Reproducimos un fragmento del decreto que detalla las funciones de la CONADEP:
"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".
Artículo 2°, Decreto 187/83

sobrevivientes de los centros de detención clandestina con vistas a una ulterior inculpación, que se hizo efectiva en los juicios a las juntas militares en 1985. En un libro indispensable, Emilio Crenzel (2008) estudia la historia política del *Nunca más.* Sus orígenes, los debates que suscita, las sucesivas ediciones, sus dos prólogos fechados en 1984 y 2006, respectivamente, que permiten comprender la sustitución de la narración democrático-humanitaria por aquella que se ocupa de legitimar y transmitir una memoria de la militancia.

Otro de los libros que marcaron aquel momento fue *La Noche de los lápices* (1986), escrito por María Seoane[18] y Héctor Ruiz Núñez a partir del testimonio de Pablo Díaz, uno de los sobrevivientes del secuestro de estudiantes secundarios del 16 de septiembre de 1976. De su adaptación cinematográfica dice Ana Amado, relacionándola con otras películas del momento:

> Por una parte, imperó la perspectiva realista afectiva, que recreó los hechos históricos por vía de los sentimientos o, en palabras de Peter Brooks, desde una 'imaginación melodramática' (1976: 11). Esta vertiente fue consagrada por la Academia de Hollywood que premió con el Oscar entre las películas extranjeras a *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1984) y con la nominación para esa categoría de *Camila* (María Luisa Bemberg, 1984). Avanzada la década, estos ejemplos tuvieron continuadores que empleaban una fórmula similar para narrar la violencia de la tortura, como *La noche de los lápices* (Héctor Olivera 1986) (Amado 2007: 23)[19].

[18] Los tres libros de Martín Caparrós dedicados a la década (*No velas a tus muertos*, *La Voluntad* y *A quien corresponda*), jalonan tres etapas señaladas en este capítulo. Es interesante confrontar su recorrido con el de María Seoane: después de *La noche de los lápices* que corresponde al período hegemónico de la narración humanitaria, la periodista y antigua militante publica una prolija y documentada biografía de Mario Roberto Santucho que le permite volver sobre las etapas de formación y surgimiento público del ERP. *Todo o nada* anticipa, en alguna medida, la reevaluación que se consolida a partir de mediados de la década, ya que el libro data de 1991. A estas dos primeras producciones le seguirá la película *Eva de Buenos Aires,* estrenada en 2011, en la que la vida de Eva Perón aparece narrada por la voz de un Rodolfo Walsh que encarna hoy una figura de ejemplaridad fuerte.

[19] Ana Amado (2007: 23) destaca la existencia de otras líneas en el cine de los 80 entre cuyos ejemplos menciona *Las veredas de Saturno* (Hugo Santiago, 1984), *El exilio de Gardel* y *Sur* (Fernando Solanas 1986 y 1988), *Los días de junio* (Alberto Fischerman, 1985), *Hay unos tipos abajo* (Emilio Alfaro y Rafael Filipelli, 1985) o *Juan, como si nada hubiera pasado* de Carlos Echeverría (1987).

También Sandra Raggio verifica la inscripción de *La noche de los lápices* en el género del melodrama (Raggio 2009: 51) y postula que esta película es emblemática de una narración que si no acepta plenamente los postulados de la teoría de los dos demonios, se sostiene en "el mito de la inocencia" o de la "víctima inocente" (Raggio 2009: 53).

Aunque constituyeron testimonios indispensables, *Nunca más* o *La noche de los lápices* pertenecen, en efecto, a un momento en que la visibilidad de las víctimas del terror de Estado deja en un segundo plano su condición militante. La sensibilización de la opinión pública a los actos más aberrantes presentados como crimen de lesa humanidad facilitó la inculpación de los jefes militares y generó argumentos que superaban la línea de defensa de las cúpulas militares que justificaban la feroz represión como etapa necesaria de una guerra no convencional. Al respecto precisa Ana Longoni : "La mención de una 'guerra' ha sido eludida en el discurso de los organismos de derechos humanos en los '80 para no legitimar la argumentación justificatoria que hacían los militares de la represión del estado" (2007: 185). Retrospectivamente, ya fuera de las necesidades impuestas por la coyuntura política de la llamada transición, puede considerarse que silenció al mismo tiempo una dimensión fundamental para la comprensión del momento histórico que acababa de concluir: "Los desaparecidos eran, en su inmensa mayoría, militantes –dice Pilar Calveiro– Negar esto, negarles esa condición es otra de las formas del ejercicio de la amnesia, es una manera más de desaparecerlos, ahora en sentido político" (Calveiro 1998:102).

A partir de mediados de los años 90 esta situación empieza a revertirse. La creación y de la asociación H.I.J.O.S en 1995, su presencia e intervención en las grandes manifestaciones del vigésimo aniversario del golpe de Estado fueron determinantes en

la búsqueda de un sentido con respecto a la militancia de sus padres, a sus opciones de vida. Esto se va a ver en la literatura y también, mucho, en el cine con la aparición de documentales como *(h) Historias cotidianas* de Andrés Habegger, *Papá Iván* de María Inés Roqué o *Los rubios* de Albertina Carri. Roberto Pittaluga observa que la llegada a la escena pública de esa nueva generación

> [...] exhibía -con su *presencia*- la *actualidad* de ese pasado, tomaba la palabra. Lo diferente era que esa actualidad no se limitaba ya a la denuncia de la represión y a la demanda de justicia, sino que se prolongaba en la pregunta por quiénes habían sido y qué habían propuesto y deseado las principales víctimas del terrorismo de Estado. (2007: 141).

También se verifica, a lo largo de la década, una multiplicación de relatos sobre los 70 que no tarda en producir intensos debates en el campo intelectual. En un artículo del año 2000, María Sonderéguer se refería, precisamente, al debate que generó el estreno, a dos décadas del golpe de Estado, del documental *Cazadores de utopías* de David Blaustein en el que se recogen los testimonios de antiguos militantes montoneros sobrevivientes y en el que globalmente se reivindica –a pesar de las críticas efectuadas a una dirigencia notablemente ausente de los testimonios– la legitimidad que tuvo el proyecto de militancia armada de los 70.

En su libro *Memorias en montaje. Escrituras de la militancia y pensamientos sobre la historia* (2006), Roberto Pittaluga y Alejandra Oberti señalan también la publicación o la reedición, a partir de mediados de los años 90, de un número importante de libros testimoniales, ya autobiográficos ya nacidos de la investigación periodística. Entre ellas pueden recordarse *Mujeres guerrilleras* de Marta Diana, *Pájaros sin luz* de Noemí Ciollaro, *Todo o nada* de María Seoane, *Hombres y mujeres del PRT-ERP* de Luis Mattini, los volúmenes que componen *La Voluntad*, *El presidente que no fue* de Miguel Bonasso. No son más que algunos títulos de lo que se

convertirá, con el correr de los años, en una verdadera marea editorial.

No se debe perder de vista que la participación de algunas figuras notorias de la dirigencia de Montoneros, como Rodolfo Galimberti o Roberto Perdía, en el entorno del menemismo, marcaron la necesidad de diferenciarse de estos personajes y de reivindicar, explicar, echar luz sobre los destinos y motivaciones de quienes no adhirieron a estas reconversiones oportunistas. Unos años más tarde, entre enero y abril de 2001, el diario *Página 12* publica una serie de notas escritas por intelectuales vinculados con organizaciones político-militares de los 70 que reaccionan ante la publicación de una biografía de Rodolfo Galimberti. El análisis que proponen los autores del libro es básicamente el siguiente:

> [...] si se aduce que la trayectoria y el relato de Galimberti son vías muertas para representarse la militancia de los setenta, su imagen es retomada para oponerla, como contraparte negativa, a la de esa militancia; como si su negatividad iluminara todo lo positivo amenazado de esa otra parte de los '70, los militantes, y los valores que los movilizaban. La figura de la memoria que resulta de este ejercicio es la de la escisión entre los dirigentes y los dirigidos, entre dirección y militancia –"los perejiles"– y se asienta sobre una dicotomía axiológica: la militancia reúne los valores positivos, mientras en ciertos dirigentes –o en ciertos sujetos– reside lo negativo." (Oberti/Pittaluga 2006: 98-99)

Este procedimiento de concentración de la responsabilidad de los errores en una dirigencia ciegamente militarista dividida de una base que encarna los verdaderos valores del proyecto armado termina por instituir, concluyen los autores, figuraciones acríticas de la memoria.

Desde las columnas de la revista *Punto de vista* Carlos Altamirano reconoce que el mérito de un documental como *Cazadores de utopía* radica en haber sacado nuevamente a la luz un tema varios años silenciado, el de la militancia revolucionaria. En agosto de 1997, *Punto de vista* edita su número 58, dedicado a la revisión de los 70 y titulado: "Cuando la política era joven: Eva Perón, años setenta, democracia, populismo". Entre sus artículos

figuran "Cuando la política era joven" de Beatriz Sarlo, "Otra vez los fantasmas del pasado", de Raúl Beceyro o "Pensar el pasado", de Oscar Terán. Para los intelectuales nucleados en *Punto de vista,* la vuelta de los 70, como afirmará María Sonderéguer (2000) "tensa la reflexión en un gesto de alarma" por el cual "el pasado es percibido como amenaza".

El debate producido por el auge de estas publicaciones agita también a medios intelectuales que han estado vinculados de una u otra manera con las políticas revolucionarias de los setenta. Tal es el caso de Nicolás Casullo, que dirige entre 1995 y 1997 la revista *Confines*, en cuyas páginas escriben, entre otros, Ricardo Forster, Héctor Schmucler, Gregorio Kaminsky, Alejandro Kaufman. Se multiplican, por otra parte, las advertencias sobre los riesgos de un relato que tiende a sacralizar la memoria de las experiencias de la lucha armada en una narración de rasgos épicos. La mitificación de la militancia setentista impediría –tal es la advertencia que formulan distintas voces- un abordaje crítico del período, de lo que se ha dado en llamar la subjetividad militante o del modo de funcionamiento interno de las organizaciones guerrilleras:

> La obturación, la ausencia o la debilidad (auto)crítica de este balance [sobre la experiencia de la militancia armada] en los años de la posdictatura, parece ceder en los últimos años. A pesar de que algunas voces han avanzado en encarar los caminos de una crítica de la experiencia armada de los 70, son evidentes dentro de las izquierdas las dificultades de formularla –y, más aún, de hacerla pública–. Si en los 80, un escollo insalvable para realizar dicha autocrítica parece haber sido la táctica discursiva entonces hegemónica, en los 90 radica en gran medida en el nuevo impulso que en ciertos círculos cobró la mitificación alrededor de ciertas figuras (Che), procesos políticos (Cuba) y experiencias (la guerrilla). Y justamente porque operan como mito no pueden descomponerse, ni analizarse, sino que reclaman para sí una adhesión global y sin fisuras. En este marco 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: 26-27)

Entre los trabajos que coinciden con esta voluntad crítica figura en primer plano –por su doble condición de investigadora y ex detenida desaparecida– los de Pilar Calveiro. Reclama para la memoria de los desaparecidos, en primer lugar, que se los considere como combatientes, en segundo lugar, que se pueda profundizar un balance crítico sobre el funcionamiento de las organizaciones armadas, como posibilidad de recuperar un legado político.

Es el caso también de Blas de Santos quien, desde el psicoanálisis, piensa en términos de la posibilidad o imposibilidad de un duelo. El título de su ensayo, publicado en 2006, es, precisamente, *La fidelidad del olvido. Notas para el psicoanálisis de la subjetividad militante.* Con respecto a él, dice Dardo Scavino:

> [...] la "fidelidad del olvido" a la cual adscribe Blas de Santos no es sinónimo de amnesia sino de atravesamiento de los mitos que forjaron la memoria de la izquierda para someterla, como escribía Marx, "a una crítica constante" volviendo a "lo que ya parecía haberse conquistado, para recomenzar una vez más, burlándose sin complacencias de la veleidades, las debilidades y las miserias de sus precedente tentativas." (en Blas de Santos 2006: 13)

Revistas como *El Rodaballo*, que Blas de Santos dirigió junto con Horacio Tarcus, *El ojo mocho* o *Políticas de la memoria* dedican muchas de sus páginas a los usos y representaciones del pasado reciente. Haciéndose eco de la carta enviada por el filósofo Oscar del Barco a la revista *La intemperie,* conocida como *No matarás,* se produce en *Políticas de la memoria* un interesante debate entre el historiador Horacio Tarcus y el filósofo Elías Palti sobre la violencia política y los imperativos de la "razón militante" en las organizaciones guerrilleras.

Dentro de estas propuestas de revisión crítica del pasado reciente, hay que destacar la creación de la colección "Militancias", de editorial Norma, en 2005. Los objetivos de la colección, dirigida por Lila Pastoriza y María Moreno, son definidos por ésta última y

toman en cuenta las transformaciones que tuvieron lugar en los veinte años transcurridos desde el final de la dictadura:

> La colección Militancias aspira a albergar la palabra de aquellos silenciados hasta hoy por lo que podría llamarse status de suplicio –ex presas y presos políticos, militantes jóvenes, exilados interiores, etc.-. Al proponerse como serie, cada libro formaría parte de un cuerpo documental vivo, en lugar de aparecer aislado en medio de una multioferta editorial. También se tratará de dar cuenta de la relación entre política y subjetividad, y de extender la militancia de los setenta hacia la cultura política argentina de las izquierdas en general, por ejemplo la que se ha abocado a la liberación en la vida cotidiana, en las relaciones entre los sexos y en el arte, desarrollando una política contracultural. Nos proponemos investigar los instantes fecundos donde la convergencia aun conflictiva de unos y otros grupos comenzaba a constituir un proyecto político alternativo que fue interrumpido por el golpe militar de 1976 (2005).

No es casual que el primer título de la colección fuera *Política y/o violencia,* ensayo en el que Pilar Calveiro analiza las condiciones del surgimiento de los grupos guerrilleros argentinos de la década del setenta y analiza las bases de su funcionamiento organizativo y político. El programa anunciado por María Moreno es, por otra parte, revelador de las nuevas zonas de interés que convoca la relectura de la militancia: análisis de la subjetividad militante, trabajo sobre relaciones de género en el interior de sus organizaciones, sobre militancia y vida cotidiana, sobre las manifestaciones no armadas de la nueva izquierda. Recorre las principales líneas actuales de la investigación académica sobre el pasado reciente.

En torno al año 2006 se verifica una nueva inflexión en la reconsideración de la militancia de los años 70 manifiesta en la conmemoraciones del el trigésimo aniversario del golpe de Estado. La generación de "los 70" es reivindicada como generación de pertenencia por Néstor y Cristina Kirchner. Esta etapa está marcada por una institucionalización de la memoria militante que se verifica, entre otros muchos ejemplos, en la intensificación de la

política de creación de museos, memoriales, monumentos : el Espacio Memoria que funciona en las instalaciones de la antigua ESMA se crea en 2004; el Parque de la memoria de la ciudad de Buenos Aires, en 2007; una multiplicidad de monumentos señalan, con el lema "Justicia, Verdad, Memoria", el lugar donde funcionaron muchos de los centros clandestinos de la dictadura.

Pero tal vez sea el segundo prólogo al célebre *Nunca más,* introducido en 2006 por la Secretaría Nacional de Derechos Humanos, el documento que más clara y oficialmente exponga los cambios ocurridos entre 1983 y 2006 (E. Crenzel 2008). La inscripción de los "caídos en combate" anteriores a 1976 en las listas de las víctimas de los desaparecidos o en las listas de monumentos memoriales es otra de sus manifestaciones. Esta institucionalización será, como puede preverse, celebrada por unos y discutida por otros. Por no dar más que un ejemplo vinculado con el ámbito de la literatura, Martín Caparrós objeta "la canonización oficial de esa época por parte del gobierno de Néstor Kirchner"[20], al explicar la génesis de su novela *A quien corresponda* (2008).

Los años que van de 1995 a 2013 constituyen el marco en el que se inscriben los relatos novelescos, cinematográficos y plásticos estudiados en este trabajo, el marco en el que intervienen de manera activa desde su propia práctica artística. María Cristina Tortti describe la polarización que produce la "vuelta" de los 70 al

[20] "El escritor argentino Martín Caparrós [...] ha presentado hoy en Barcelona su última novela, *A quien corresponda* (Anagrama), la primera que se publica en España, y ha explicado sobre esta historia de una derrota definitiva: "Nunca la quise escribir, pero me cabreé". Junto al editor Jorge Herralde, el autor ha contado en rueda de prensa que tenía la sensación, antes de empezar esta obra, que ya había saldado sus cuentas con el período de los años setenta de su país y que incluso había dicho y publicado suficientemente sobre ello."Pero me empezó a cabrear la canonización oficial de esa época por parte del gobierno de Néstor Kirchner", sostiene.En este sentido, ha dicho que "no soportaba la utilización de los derechos humanos y de las historias de las víctimas como escudo de un gobierno que teñía de progresismo algunas medidas que no lo son". Ecodiario.es, 25/04,08. Consultado el 27 de marzo de 2009.

promediar los 90. Sus palabras sirven, a nuestro entender, para caracterizar la situación presente:

> Una de [estas tendencias], impulsada por la necesidad de rescatar los valores de la generación que fue protagonista principal de los acontecimientos, abona una especie de 'leyenda heroica' que tiende un velo sobre las causas que llevaron a la catastrófica derrota de su proyecto político. En contraposición, la otra condena cerradamente ese pasado: una suerte de 'ira sagrada' lleva con frecuencia a sus sostenedores a esgrimir las armas de la descalificación del contrincante o a ridiculizar opciones políticas cuando se asocia revisión con reivindicación y se percibe la amenaza de un 'regreso al pasado' (Tortti 1998: 136).

Numerosos trabajos, como hemos visto, intentan abrir esta oposición a una reconsideración crítica que no confunda, en función de usos políticos actuales del pasado, "revisión con reivindicación" o con "descalificación". En esta línea pretende situarse el presente estudio. Pero antes de abordar el corpus que hemos delimitado, se hace indispensable reflexionar sobre la noción misma de narración y sus relaciones con diversas teorías de la ficción a partir de las cuales pensar, como nos hemos propuesto, un lugar de las narraciones del arte en el espacio público.

3. Hacer historias

Difícil escapar al mandato de estos tiempos que insistentemente se vuelven hacia el pasado fuera o dentro de los circuitos de la industria cultural: películas, best-sellers, series televisivas, ensayos de divulgación revisitan diversos momentos de la historia. Dan testimonio de un "neohistoricismo" cuya generalización describe Beatriz Sarlo: "Las últimas décadas [...]fueron las de la museificación, del *héritage,* del pasado-espectáculo, las aldeas potemkin y los *theme-parks* históricos"(2005: 11). Términos como "boom de la memoria" que se aplica la masa de relatos fílmicos, televisivos, literarios o

documentales sobre la Guerra Civil Española a partir de los años 90 ilustran esta doble articulación entre necesarios procesos de construcción memorial y las exigencias de un provechoso mercado editorial o cinematográfico. El crítico catalán Jaume Peris Blanes caracteriza la situación española de una manera que a pesar de la especificidad de cada marco cultural, presenta analogías con lo sucedido en la Argentina:

> "[los] aspectos más novedosos [de este fenómeno] están siendo protagonizados por una generación nueva –la de los nietos de combatientes y represaliados- con reivindicaciones específicas y una sensibilidad muy diferente a la de las generaciones anteriores. En segundo lugar, se trata de un proceso al que la industria cultural y los medios de difusión masiva no han permanecido ajenos, incorporando a sus modos de producción y a sus lógicas de sentido buena parte del trabajo que desde hacía varias décadas venían realizando investigadores e historiadores de muy diverso cuño." (Peris Blanes 2011: 38)

Novelas como *El vano ayer* y *Otra maldita novela sobre la guerra civil* de Issac Rosa llevan a cabo una reflexión sobre los discursos y relatos sociales que suscita la Guerra Civil española o sobre la manera en que circulan y los efectos que producen en la España de hoy. Un gesto que comparten, por ejemplo, con la perspectiva adoptada por las novelas de Martín Kohan o de Alan Pauls que integran en sus páginas el análisis de los modos de lectura suscitados por los relatos sobre el pasado reciente, los documentos que de él nos llegan bajo la forma de publicaciones de época, testimonios orales, escritos privados. Así como la cristalización de ciertas narraciones sobre los setenta va a convertirse en blanco de muchos de los relatos que ocupan estas páginas, la construcción de versiones "consumibles" –es decir vaciadas de conflictividad, alisadas- del proyecto político de los 70 constituirá otro de sus frentes polémicos.

En el ámbito del ensayo académico, *Tiempo pasado. Giro subjetivo y crítica del testimonio* de Beatriz Sarlo es uno de los

primeros en reflexionar sobre estos escritos sobre la militancia que florecen a partir los 90. Fenómeno editorial en el que los relatos se amoldan a los patrones estéticos consagrados por un público amplio (biografías, autobiografías, investigaciones periodísticas escritas según los códigos del "modo realista romántico" que la ensayista describe y deplora), los relatos testimoniales sobre la militancia reproducirían un *ethos* épico-heroico del combatiente que impide una interrogación crítica del período.

Por la incidencia que ha tenido en la producción académica, conviene interrogar esta lectura propuesta por Beatriz Sarlo -en consonancia con otros intelectuales cercanos a la revista *Punto de vista* como Hugo Vezzetti, Oscar Terán o Carlos Altamirano- para confrontarla a las críticas que ha podido recibir y despejar algunas de sus operaciones fundamentales. En un segundo momento, tomaremos dos de sus postulados fundamentales, a saber: la asimilación del testimonio en primera persona al modo realista romántico y el privilegio de la ficción sobre la narración testimonial, como punto de partida para una reflexión sobre los conceptos de ficción, narración y autonomía de la esfera estética.

3.1. Memoria de los 70: un debate

Beatriz Sarlo distingue cuidadosamente dos tipos de relatos sobre el pasado reciente que suelen presentarse mezclados: el testimonio de carácter jurídico o moral de las víctimas del terror de Estado, que no puede ser sometido a examen crítico porque extrae su legitimidad y su necesidad del deber de memoria y de denuncia, y los usos de la primera persona en los relatos testimoniales sobre la militancia de los años 60/70. ¿En qué se funda esta separación? Aunque se trate con frecuencia de las mismas personas las que asumen la primera persona para contar ya la experiencia del centro de detención, ya su paso por los

medios u organizaciones militantes, remiten en realidad a dos tipos de sujeto y a dos funciones sociales diferenciadas de la narración.

La jerarquización establecida por Beatriz Sarlo se funda en el hecho de que, si en unos habla la víctima del terror de Estado, en los otros reaparece, tras un relativamente largo silencio, el sujeto político de la Nueva izquierda y las agrupaciones armadas. Los primeros se basan, así, en el deber de guardar una memoria de aquel momento en que el Estado rompió las reglas del Contrato; los segundos realizan un balance, afirman una presencia en el espacio público o imaginan la transmisión de la experiencia militante como un legado.

Beatriz Sarlo reconoce así su legitimidad a la palabra del sujeto-víctima que caracteriza, como lo ha mostrado Annette Wieviorka, el advenimiento de la era del testigo. Como no se ha dejado de señalar (Oberti 2009), su argumentación se limita a una pura dimensión moral o jurídica de la legitimidad de la palabra testimonial. Es cierto que podría completarse aduciendo que cuando el testimonio interviene en la esfera jurídica lo hace en función de un régimen de verdad específico a lo que podría asimilarse, siguiendo a Wittgenstein, a un juego de lenguaje regulado por reglas propias. Esto afecta en primer lugar la definición de los actores y su relación con el Estado.

Pero lo cierto es que términos tales como "memoria" y "testimonio" no recubren las mismas significaciones, en realidad, según se apliquen no sólo a dos momentos de la historia sino fundamentalmente a dos sujetos y a dos regímenes de verdad. En un caso se denuncia y certifica la violación de la ley. El testimonio apunta, así, a la constatación de un daño, aunque también funcione como una reactivación permanente del archivo que impide que los hechos sean, precisamente, archivados. En tal sentido puede entenderse la afirmación de Agamben según la cual "el testimonio no garantiza la verdad factual del enunciado

conservado en el archivo, sino su inarchivabilidad, su exterioridad en relación con el archivo" (2003: 172).

El testimonio es también, en este sentido, un testamento. Y Derrida, que nos recuerda este parentesco, lo distingue de la producción de la prueba por el "acto de fe" que reclama en tanto y en cuanto "palabra juramentada, ella misma producida en el espacio de la fe jurada ("juro decir la verdad") o de una promesa que compromete una responsabilidad ante la ley" (2005: 30-31). En virtud de este tipo de "acto de fe", Sarlo separa el "testimonio del horror" de la construcción o el legado de una memoria de la militancia.

Al introducir esta distinción, entonces, los términos memoria y testimonio adquieren una extensión diferente según remitan a las víctimas del terror de Estado o a los sujetos militantes, actores de un proyecto político determinado. La memoria de la militancia implica, en el segundo caso, construcción de un legado, transmisión generacional que establece un puente entre los actores juveniles del pasado y los jóvenes del presente. Esto es lo que Hugo Vezzetti llamaba, para denunciarla como se ha visto más arriba, la "ficción de un actor juvenil permanente" (2002: 198) o supra generacional. Si el término ficción podría caracterizar un elemento propio al universo de las narraciones sociales sobre los 70, se acerca en Vezzetti a lo engañoso o falaz. Un engaño que se propone desmontar. Otros, por el contrario, reivindicarán ese sujeto juvenil revolucionario. Es el caso, criticado por Beatriz Sarlo, de *Cámpora, el presidente que no fue* de Miguel Bonasso o de los testimonios que integran películas como *Cazadores de utopías* de David Blaustein. Otros aún intentarán un acercamiento crítico. Poco importan en este punto preciso las diversas posiciones. Lo cierto es que la distinción entre estos dos tipos de testimonio es fundadora. Lo que Beatriz Sarlo impugna es la palabra testimonial en su función de transmisión de una memoria militante y de eventual rehabilitación de sujetos políticos que parecían haber quedado muy atrás y muy

callados. De este silencio al que nos hemos referido en los capítulos anteriores, habla precisamente en términos de pudor.

Pero fuera de estos usos sociales, el testimonio de las víctimas no estaría a salvo de la crítica que Sarlo propone. Nada distingue, en efecto, ambos usos del "yo", la invocación de la experiencia vivida, de una presencia que pide la fe del que escucha pero es incapaz de aportar la prueba de lo que dice. De hecho, como lo recuerda Annette Wieviorka, en los primeros tiempos de la postguerra, los historiadores desconfiaban del testimonio de los sobrevivientes cuyas deposiciones consideran "llenas de errores en las fechas, los nombres de las personas, los lugares y [que] manifiestan una evidente falta de comprensión de los hechos mismos" (1998: 15). Muchos de los "cuidados epistemológicos" que Sarlo pide al testimonio militante "se extienden a todos los testimonios", como lo observa acertadamente Alejandra Oberti (2009).

El pacto fundador del testimonio, por empezar, el "yo he estado allí y cuento lo que presenciado", habla de una presencia en sí misma problemática. Algo que Derrida toma en cuenta cuando afirma que al igual que el destinatario del testimonio

> [...] el testigo tampoco está *presente*, por cierto, presentemente presente en lo que recuerda, no está presente allí según el modo de la percepción, en tanto que testimonia, en el momento en que testimonia; ya no está presente, ahora, en aquello en lo que dice haber estado presente, presentemente presente, aquí y ahora, por medio de lo que se llama la memoria, la memoria articulada a un lenguaje, a su haber-estado presente (Derrida 2005: 32).

En los textos que dedica al análisis crítico de las posiciones de Sarlo, Alejandra Oberti sintetiza las reservas formuladas por la ensayista: la desconfianza en la primera persona de los relatos testimoniales basados en la inmediatez del "haber estado allí"; la falta de contemporaneidad entre el "hecho" narrado y el momento de la narración; la multiplicación de narraciones testimoniales, más numerosas que el ensayo y la investigación pero menos

rigurosas en términos de recaudos epistemológicos. Todos estos elementos son también imputables al testimonio del horror, que Sarlo aísla y pone a resguardo.

Oberti contesta estos argumentos a partir del análisis de los testimonios orales recogidos en los archivos de Memoria Abierta y reivindica por el contrario el papel fundamental de los relatos personales en "la reconstrucción crítica de la experiencia del pasado" y la "aparición de otras voces que enriquezcan el campo de memorias en conflicto" (2006: 70). Sus argumentos pueden resumirse de la siguiente manera: no hay recuerdo "propio", como no hay discurso "propio", ya sea por su orientación dialógica (Oberti sostiene su argumentación en la concepción de la orientación dialógica del enunciado y en la plurivocidad del discurso prosaico en Bajtín, 2009), ya sea porque la mismidad del sujeto consigo mismo es una quimera.

El clivaje estructural y estructurante entre sujeto de la enunciación y sujeto del enunciado se pone ejemplarmente de manifiesto en la reformulación del testimonio con el correr de los años y las décadas. Es el relato mismo, en cuanto tal, el que instaura la distancia, como diría Paul Ricoeur, entre sí mismo y la experiencia vivida (2007: 165). Lejos de ser un problema, el anacronismo constitutivo aquí magnificado permite distinguir, por un lado, el enfoque presente y la redefinición de actores, acontecimientos, relaciones causales y, por otro, reconsiderar gracias al discurso privado o íntimo, las fallas, desajustes y disonancias entre los discursos programáticos y la experiencia militante. "Si lo que se busca es una aproximación a los modos en que los sujetos se constituyeron en sujetos, si se quiere desentrañar qué tipos de sujeto constituyeron determinadas prácticas, los textos de época no son suficientes", afirma Oberti. Lo que la lleva a reivindicar la vivacidad del testimonio.

Ahora bien, si la crítica de Oberti se centra en la defensa del papel del testimonio en la reconstrucción de una memoria de los

70 frente a la supuesta preeminencia de los escritos académicos o de los documentos de época, no aborda en cambio, en la medida en que no trabaja en este texto con un corpus literario o cinematográfico ficcional, la segunda jerarquización propuesta por Sarlo. En efecto, no sólo el ensayo o la investigación académicos presentarían más garantías espistemológicas que el testimonio en primera persona a la hora de pensar el pasado reciente (aunque impliquen como en los casos que estudia -*La Bemba* de Emilio de Ipola y *Poder y desaparición* de Pilar Calveiro- un análisis que parte de una experiencia vivida en la cárcel o los centros de detención clandestinos de la dictadura). Sarlo da un paso más e incluye también a la narrativa de ficción dentro de los relatos que implican una perspectiva reflexiva frente al supuesto carácter empírico y la inmediatez -ya ingenua, ya sospechosa- de los usos de la primera persona en los relatos testimoniales de la militancia. El "modo realista-romántico" (2005: 69) que cultivan los relatos citados por Beatriz Sarlo, entre los que figuran en un lugar privilegiado libros como *El presidente que no fue* de Miguel Bonasso, los arroja a un extra-muros de la esfera artística y literaria que linda con la literatura comercial, el relato eficaz –incluso el best-seller- que conforta las expectativas del lector medio.

Sarlo funda esta jerarquización en la capacidad de la literatura ficcional para postular un narrador que piensa siempre la experiencia desde un lugar exterior: "desde fuera" (2005: 166) lo que permitiría que los humanos puedan "apoderarse de la pesadilla y no solo padecerla" (2005: 166). La ficción aparece así, junto al trabajo de las ciencias sociales, como la gran vía de entrada a la exploración del pasado reciente: *Glosa* de Juan José Saer, *Dos veces junio* de Martín Kohan, *Los planetas,* de Sergio Chejfec son tres grandes ejemplos citados. Pocos, valiosos sin lugar a dudas. Y sin embargo, la demostración de que la ficción implica el privilegio de una distancia semejante no se lleva a cabo –la afirmación de Sarlo aparece como un juicio personal- y no

constituye una evidencia. A menos que se redefina cuidadosamente la noción de ficción haciéndola extensiva al relato testimonial o a las formas híbridas. Y que se la haga depender menos del estatus ontológico de los hechos narrados o de la modalidad lógica de sus enunciados, que de los procesos de puesta en relato con los que opera.

De hecho, la jerarquización de la ficción en sentido estricto con respecto al relato de base testimonial es invertida por Jacques Rancière en sus consideraciones sobre el cine documental, al plantear que las películas de ficción, entendidas en su acepción convencional de relato de hechos imaginarios, contribuyen más que lo que él llama "ficción documental" (cfr. *infra*) a reproducir estereotipos y generar un "reconocimiento especular entre los espectadores de la sala y las figuras de la pantalla, entre las figuras de la pantalla y las del imaginario social"(2001: 203).

Dimensión reflexiva y la distancia crítica no responden, entonces, a un privilegio de la ficción por sobre el testimonio, ni siquiera con respecto al testimonio en primera persona. La línea de clivaje entre relatos del pasado reciente, traumático o militante, tampoco pasa por la oposición entre una literatura estéticamente anacrónica ligada a la "comercialización del testimonio" (Peris Blanes) y una literatura cuyas apuestas estético-formales constituirían una garantía de distancia equiparable –en el ensayo de Sarlo- a los cuidados epistemológicos de las ciencias sociales. Ni la una ni los otros constituyen *per se* garantías de mayor distancia crítica que el relato testimonial ya que, se lo propongan o no, entran también en el arena de las memorias en conflicto.

Y es que la apuesta por la renovación formal - o aun el anclaje en la gran tradición experimental del arte contemporáneo que veremos funcionar más adelante, efectivamente, en una serie de novelas y películas- corresponde a una concepción precisa del lugar del arte en el espacio público. Es una más de las voces que se escuchan en el ágora y no la voz capaz de dar cuenta de las

otras. Lo que exige ponerla en perspectiva y explicar su lugar y su funcionamiento, más que utilizarla como criterio de explicación.

Digamos, a modo de cierre, que este debate coyuntural –apenas una muestra del tipo de planteos que suscitan los relatos del pasado reciente- tiene el mérito de poner de manifiesto la necesidad de explicitar los vínculos, ampliamente estudiados por la filosofía, la historia y la teoría literaria, entre ficción y narración. Y de interrogarse, entonces, por el lugar de los relatos ficcionales pertenecientes a la esfera del arte o de la literatura dentro del conjunto de las narraciones sobre el pasado que una cultura elabora en un momento determinado. Debates y relatos sobre el pasado reciente en Argentina están íntegramente atravesados por convicciones, pensadas o impensadas, de este tipo. Que conviene, por lo tanto, explicitar.

3.2. Ficción y narración

La idea según la cual el relato ficcional detenta un potencial de reflexión mayor que la mera crónica de hechos verdaderos tiene, de hecho, raíces antiguas. Remonta, en efecto, para luego ser perpetuada a lo largo de los siglos, a los planteos de la *Poética* de Aristóteles cuando éste oponía la poesía mimética (*poiesis*) al relato histórico (*historia*). Alejándose de la condena platónica al simulacro de la ficción, planteaba, de hecho, la superioridad de la *poiesis* con respecto a la *historia*. Aquí, "poesía mimética" se define como un relato que imita discursos y acciones y es indiferente que lo haga en verso o en prosa (Aristóteles: 1451b). Su superioridad se basa en tres pares de oposiciones (Bérenger Boulay 2006). En primer lugar, la poesía mimética se ocupa de lo general *("le type de choses qu'il convient à un certain type d'hommes de dire ou de faire"* 1451b). Por consiguiente, "es más filosófica" y "tiene más valor" (1451 b) que el relato histórico, basado en hechos particulares y

contingentes. La segunda oposición es la que distingue el relato de acciones necesarias o verosímiles según el "tipo de hombres" representado, del relato de acciones verdaderamente ocurridas. La tercera opone y privilegia la organización o entramado de las acciones narradas frente al mero registro de acontecimientos cuya unidad responde a la delimitación de un período y no a una necesidad interna a la trama.

La superioridad de la *poiesis* radica entonces en su capacidad de generalizar y de hacer suceder una serie de acciones encadenadas lógicamente en una totalidad. El relato histórico dice lo que ha pasado y el relato mimético lo que podría suceder, colocándose en una virtualidad a la que el primero no puede acceder, a menos que se abra a un relato contrafáctico, como lo hace a veces, y especule ya no sobre lo que sucedió sino sobre lo que podría haber sucedido.

Ahora bien, la oposición aristotélica entre poesía mimética e historia no es tan irreductible como lo aparenta. Porque el término ιστόρια recubre en la *Poética* un tipo de relato más emparentado con la crónica que con la narración explicativa. De hecho, el término utilizado por Aristóteles, ιστόρια, se ha traducido ya como "historia" ya como "crónica" en las diferentes versiones de la *Poética*[21]. El relato de hechos verdaderos no se limita, sin embargo, a esta práctica discursiva en la que parece estar pensando el filósofo griego. De hecho, cuando Paul Ricoeur hable de la "fábula o intriga histórica", vinculará la explicación a la comprensión narrativa:

> *A titre ultime, l'histoire ne peut rompre tout à fait avec le récit, parce qu'elle ne peut rompre avec l'action qui implique des agents, des buts, des circonstances, des interactions et des résultats voulus et non voulus. Or l'intrigue est l'unité*

[21] Sobre este punto, cfr. Bérenger Boulay, "*Historia et Mimèsis: confrontation de différentes traductions*", Anexo 1 del artículo « *Histoire et narrativité : autour des chapitres 9 et 23 de la Poétique d'Aristote* » (2005).

*narrative de base qui compose ces ingrédients hétérogènes dans une totalité intelligible (*Ricoeur 2007 : 165-166*).*[22]

Si no es éste el marco apropiado para desarrollar las productivas reflexiones de los historiadores sobre la relación entre historia y narración, recordemos al menos las tesis de Hyden White sobre la utilización de recursos narrativos asimilables a una "poética de la historia" (1998) o la importancia del relato en la vinculación entre estructura y acontecimiento para la historia conceptual de Reinhart Koselleck (1990). Como lo recuerda Enzo Traverso (2008: 14), el historiador alemán postula en cambio, a diferencia de sectores académicos norteamericanos que cultivan un constructivismo radical, la noción de "ficción de lo factual", preservando el horizonte del hecho. Traverso, por su parte, retoma la distinción entre "*narración histórica* (la construcción de la historia por una narración)" y "*ficción histórica* (invención literaria del pasado)" aunque reconoce que la primera recurre también a la "puesta en intriga histórica" (*historical emplotment)* (2008:15). Igual distancia con concepciones de la historia identificadas bajo el adjetivo "posmodernas" habían sido establecidas por Carlo Ginzburg quien recuerda la dificultad que las tesis negacionistas presentan para una indistinción entre novela e historia: *"Selon White,* afirma Ginsburg*, la prétention de Faurisson est 'moralement offensante et intellectuellement déconcertante'. Mais dans la mesure où la notion de mensonge implique des concepts comme ceux de réalité et de preuves, elle plonge White dans un embarras évident »* (2006 : 328).

Las narraciones de la historia argentina reciente, testimoniales o históricas, ficcionales o factuales organizan una trama en la que nombran y definen actores y escenas, consignan o

[2222] Paul Ricoeur desarrolla de manera exhaustiva la cuestión del "lugar de la narratividad en la arquitectura del saber histórico" (2000, 307 *sq*). Distingue dos vertientes: la tesis "narrativista" que identifica lisa y llanamente la comprensión y la explicación a la construcción de una trama narrativa y las tesis que disocian más bien estos dos momentos, aunque acuerdan un lugar preeminente a la construcción del relato histórico.

interpretan finalidades y resultados, describen circunstancias. Fabrican, en una palabra, historias o *muthoi* para decirlo con los términos de la *Poética.* Su potencia reflexiva reside en esa vocación de configuración que el filósofo griego prestaba a la *poiesis*: una vocación de pensamiento, de generalización, de explicación que no surge del contenido de sus proposiciones sino del propio trabajo de agenciamiento que se lleva a cabo. Lo que Ricoeur llama, literalmente, la "puesta en intriga" y que puede traducirse por "fabulación" si se deja de lado la connotación negativa que se aplica a este término. Esto permitiría plantear que la potencia reflexiva del relato está menos ligada al carácter ya ficticio ya factual de los hechos narrados que a su ficcionalización. La construcción de tramas supone -aunque ya no siga la distinción aristotélica entre los hechos que podrían haber sucedido, materia de la poiesis, y los que efectivamente sucedieron, materia de la historia- una "cuasi ficcionalización" (Ricoeur).

Es la vía tomada por Jacques Rancière para pensar la ficción memorial en el cine. Si la memoria es para él obra de ficción, no es porque inventa sino porque forja historias o *muthoi.* Y el documental, que no tiene que preocuparse por la producción de un "efecto de realidad" o de verosimilitud puede llevar el trabajo artístico a su esencia, a saber: "una manera de cortar una historia en secuencias o de montar planos formando una historia, de unir o desligar voces y cuerpos, sonidos e imágenes, de estirar o comprimir tiempos" (Rancière 2001: 203).

Pero Rancière remite aquí a dos modos de la construcción de relatos que a pesar de estar vinculados, no se confunden. Porque si afirma en primer lugar que la memoria es, por su función fabuladora, obra de ficción, opuesta en este sentido al mero registro de la información o de la conservación de datos (2001: 202), pasa a continuación a referirse de manera mucho más precisa, a las ficciones forjadas por el trabajo artístico. Distingue, así, dentro de la construcción social de los relatos memoriales, una

esfera de actividad definida por las propias operaciones que pone en práctica: montaje, disposición, manejo del tiempo, orquestación de voces…

Para afirmar esto, sin embargo, hay dar un paso más e interrogar directamente dos conceptos: el de ficción y el de autonomía. En efecto, resulta aceptable concebir que la vuelta a los primeros setenta o a la experiencia de la militancia setentista se presenta bajo la forma de un conjunto de relatos sociales que plantean entre sí relaciones de alianza o de conflicto, nombran actores, otorgan sentidos, conciben el paso del tiempo en términos de transmisión, de repetición, o de ruptura, definen procesos, ordenan los hechos en función de una cronología significativa, interpretan incluso. Dicen lo que se ha vuelto visible y enunciable en un momento histórico determinado. Pero el montaje de tramas sólidamente estructuradas en función de la necesidad y la verosimilitud corresponde a un régimen que el arte moderno hizo entrar en crisis mucho antes incluso de que la célebre era de la sospecha terminara con la preeminencia de la narración y el personaje. Es más, por la deconstrucción del arte mimético, como se sabe, pasa buena parte del potencial crítico del arte contemporáneo. ¿Qué lugar pensar, entonces, para las ficciones del arte dentro del conjunto de los relatos que inventan o imaginan el pasado?

3.3. La ficción

Hemos adscripto a una concepción amplia de la noción de ficción que corresponde al axioma "lo real debe ser ficcionalizado para ser pensado" (ver *supra*). De manera general, la imposibilidad de acceso a lo real sin la mediatización de una dimensión simbólica forma parte del horizonte epistemológico de nuestro tiempo. Pero hemos visto, además, que la construcción de ficciones

narrativas en sentido amplio desempeña un papel fundamental en la construcción retrospectiva del pasado y, por ende, en la comprensión del presente. ¿Es posible, sin embargo, evacuar completamente la pregunta por la distinción entre el relato de lo que ha ocurrido y el relato de lo que podría ocurrir? Aristóteles oponía estos dos términos y al hacerlo oponía también dos regímenes de verdad: el que funciona como registro de lo particular y el que se apoya en la generalidad de lo virtual. Dicho de otro modo, el "panficcionalismo" de la perspectiva que hemos adoptado podría llevar, *in fine,* a pasar por alto una eventual función epistemológica de la ficción en sentido restringido, ligada a la elaboración de hipótesis, a la especulación sobre mundos posibles o, como lo plantea Jean-Marie Schaeffer (1999), que integra en el campo de la ficción al juego infantil incluso, a una pura y simple función cognitiva. Es necesario volver a plantear, entonces, la pregunta por un eventual estatuto específico de la ficción.

Como afirma Christine Montalbetti, "la ficción plantea en primer lugar un cuestionamiento ontológico: ¿qué es un ser de ficción? Que se articula inmediatamente con un cuestionamiento lógica: ¿cuál es el estatuto de un enunciado de ficción?" (2001: 11). La filosofía analítica anglosajona, la lógica y la pragmática, como se sabe, han intentado darles respuesta a lo largo del último siglo.

Para analizar el estatuto del enunciado ficcional suele partirse de las tesis del lógico y matemático alemán Gottlob Frege ("Sentido y denotación" 1892) que distingue el sentido de una proposición (*Sinn*) de su denotación (*Bedeutung*). Los enunciados ficcionales serían aquellos que, siendo significativos, no designan ningún elemento exterior a ellos. Bertrand Russel ("Sobre la denotación, 1905), que retoma estos problemas y formula una crítica a la distinción propuesta por Frege, propone, al desarrollar su teoría de las descripciones definidas, que en un enunciado como "el rey de Francia es calvo", se distinguen en realidad tres tipos de cláusulas:

una cláusula de existencia (existe un rey en Francia), una cláusula de unicidad (existe un único rey) y una aserción (ese rey es calvo). La aserción sólo puede ser verdadera o falsa si la función de existencia y la cláusula de unicidad se verifican. De lo contrario, la pregunta por la verdad o falsedad del enunciado no es pertinente. En su artículo "Sobre la referencia", de 1950, el filósofo inglés Peter Strawson sostiene, polemizando con Russell, la necesidad de considerar el contexto de uso de este tipo de enunciados, que pueden resultar verdaderos, falsos o inapropiados según el caso. Abre así las puertas a una aproximación que la pragmática no dejará de desarrollar.

A pesar de su interés para una teoría de la ficción, en la medida en que se preocupan tanto por la estructura de los enunciados como del estatuto de los seres de ficción, estas tesis conciernen ante todo el análisis de proposiciones y no su articulación discursiva[23]. Una crítica que no dejará de hacer, por ejemplo, Thomas Pavel (1988). No es casual que, aunque conocidas y estudiadas por los teóricos de la literatura, resulten poco productivas a la hora de tratar el relato ficcional, salvo cuando incorporan una dimensión pragmática. Es el caso de John Searle (1982: 111) y de su definición del enunciado ficcional como un tipo de aserción fingida que no se propone, sin embargo, engañar al interlocutor (a diferencia de la mentira). A través de la teoría de los actos de habla, el escollo del trabajo sobre proposiciones aisladas puede ser salvado: a pesar de contener algunas proposiciones verdaderas o falsas desde el punto de vista lógico, y otras

[23] Es algo que observa Thomas Pavel cuando cuestiona la costumbre de los "atomistas lógicos" de considerar los textos de ficción como conjuntos de proposiciones aisladas: *:* "Como la mayor parte de los conjuntos no formales de proposiciones: conversaciones, artículos de periódico, deposiciones de testigos oculares, libros de historia, biografías de personajes célebres, mitos y críticas literarias, los textos literarios tienen en común una propiedad que sorprende a los lógicos, pero que a la mayor parte de nosotros nos parece normal: la verdad de estos conjuntos de proposiciones no se define de manera recursiva a partir de la verdad de de las proposiciones individuales que los componen" (1988: 26-27).

indecidibles, es el conjunto del enunciado el que se ve afectado por la intención de ficcionalidad.

El inconveniente señalado también puede ser salvado a través de otra noción procedente de la filosofía y de la lógica modal, la noción de mundo posible, cuyas implicaciones para una teoría de la ficción estudian autores como Thomas Pavel, Ludomir Dolezel o Mary-Laure Ryan. En *Universo de la ficción* Pavel incluye la preocupación por el estatuto ontológico y lógico de la ficción pero va más allá, al considerar que es necesario estudiar:

> […]las cuestiones *metafísicas* que atañen a los seres y a la verdad de la ficción, las cuestiones de *demarcación* que evalúan la posibilidad de trazar fronteras bien precisas entre ficción y no ficción (tanto en la teoría como en la práctica de los análisis textuales), y por último las cuestiones *institucionales* ligadas a la importancia y el lugar de la ficción en tanto que institución cultural." (1998: 20-21)

Una perspectiva semiótico-pragmática como la que él propone presentaría la ventaja de tomar en consideración estos tres tipos de enfoques. El estatuto ontológico del universo ficcional se aborda de su acercamiento a la categoría de mundo posible que la lógica modal toma, como es el caso de Saúl Kripke, de las teorías filosóficas de Leibniz.

Pavel propone pasar del estudio de objetos ficcionales al estudio de estructuras complejas que, apoyándose en los datos del mundo real, crean un segundo plano con el que se vincula por analogía. Este tipo de estructura excede, por supuesto, el ámbito de la ficción literaria. Cita, en tal sentido, el ejemplo del juego infantil en el que el tronco de árbol seco puede transformarse en oso o el montón de arena, en castillo. Más distanciados y sofisticados pero emparentados con el mismo tipo de mecanismo, son los "universos salientes" (1988: 59) religiosos o ficcionales. No coinciden con su pura manifestación lingüística o textual pero, apoyándose en ellas, constituyen abstracciones que guardan una relación de analogía con el mundo real y propician una lectura

alegórica. De hecho, Pavel se apoya en la centralidad de la noción de alegoría en Paul de Man (1988: 79).

Considerando un conjunto de trabajos teóricos desarrollados en base a la adaptación de la noción de mundo posible a la ficción literaria, Françoise Lavocat llega, por su parte, a un balance positivo:

> Construire une théorie de l'œuvre littéraire comme monde possible a le mérite d'apporter des réponses satisfaisantes à la question ontologique que posent les êtres de fiction, et d'offrir des textes une approche assez nouvelle. Elle articule une théorie de la lecture (sans laquelle on ne peut pas décrire les effets de la fiction) et une attention extrême aux stratégies du texte, dans la construction de ses univers de référence et de ses possibles. Cela permet de poser autrement la question du style, de la littérarité des univers de fiction, sans pour autant réduire, comme le voudraient Dorrit Cohn (1999) et Gerald Prince (1983), la fiction à un récit, ce qui reviendrait à écarter la question ontologique, qui est le propre de l'approche que je propose d'adopter (2009).

A pesar del interés de esta perspectiva, hay que constatar que la teoría lógica de los mundos posibles constituye antes una fuente de inspiración que un modelo. El propio Pavel concluye que la definición del concepto de mundo posible sólo puede considerarse como un "modelo distante" (1988: 76) para una teoría de la ficción, al tiempo que insiste en la necesidad de conservar la noción de mundo aunque sólo sea como una "metáfora ontológica" (1988: 77). Una metáfora que tendría el mérito de mostrar que una obra literaria puede referir al mundo real y a otros mundos ficcionales pero también crear su propia referencia. Supone una perspectiva amplia de la ficción también, que abarca diversas esferas de la cultura, como el juego, el mito o la religión. Marie Laure Ryan es formal en este sentido: no es su carácter ficcional lo que indica la literariedad de los textos literarios y una teoría de la ficción no puede identificarse con una teoría estética (2001).

Frente a estas distintas posiciones que venimos desarrollando, derivadas en mayor o menor medida de la filosofía analítica anglosajona y de la pragmática del discurso, la narratología de

base estructuralista se ha concentrado en las marcas formales de la ficción. Marcas que plantean, en última instancia, el problema de la especificidad del relato ficcional y su relación con la literariedad. Quienes han buscado estos rasgos diferenciales han verificado la porosidad de las fronteras, la dificultad de distinguir lo que Dorrit Cohn llama precisamente "lo propio de la ficción" (2001). Su posición, que se inspira de la *Lógica de los géneros* de Käte Hamburger y que ella misma define como "separatista", se opone a aquellas perspectivas narratológicas "gradualistas" o "integracionistas"[24], para las cuales dichas marcas, aunque más frecuentes en el relato ficcional, no están sin embargo excluidas del relato factual. Lo que distinguiría a ambos es menos una diferencia de naturaleza que una diferencia de grado, ya que estos indicios serían más frecuentes en uno que en el otro. Una conclusión a la que llegan Gérard Genette (1991) o Jean-Marie Schaeffer (1999), por ejemplo, cuando apelan a la estética de la recepción o a la pragmática como marcos teóricos últimos capaces de dirimir el estatuto ficcional de un texto en una sociedad dada.

En el célebre capítulo "*Récit fictionnel, récit factuel*" de su libro *Fiction et diction*, Genette se propone verificar si las categorías de orden, rapidez, frecuencia, modo y voz que constituyen la base del modelo de análisis narratológico que desarrolla en *Figures III* tomando como objeto de estudio la obra de Proust, son igualmente aplicables al relato referencial. Llega a una conclusión afirmativa. Si se toma distancia con respecto a los modelos "puros" y se tienen en cuenta las prácticas textuales reales: "no existe –afirma Genette- ni ficción pura ni Historia tan rigurosa que se abstenga de toda "fabulación" y de todo procedimiento novelesco" (1991: 92).

[24] Remito al estudio *La ficción* de Christine Montalbetti (2001) y al artículo "*Le récit fictionnel et ses marges: un état des lieux*" de Franck Wagner (2005) que presentan una síntesis a la vez clara y precisa de estos debates en el campo de la narratología. Cabe constatar que, desde otra posición, Thomas Pavel distingue posiciones "segregacionistas" e "integracionistas" entre los teóricos de la filosofía de la ficción, una distinción que las posiciones de Bertrand Russell y Richard Meinong ilustran de manera paradigmática (Pavel 1988: 19 y *sq*).

En efecto, pasando revista a los más destacados marcadores de ficcionalidad tales como la focalización interna, la presencia generalizada de diálogos, el discurso indirecto libre, el monólogo interior y el flujo de conciencia, la separación entre autor y narrador, las deformaciones temporales, la transgresión de niveles narrativos o metalepsis, se llegará a la conclusión de que son compartidas, en mayor o menor medida, por la novela y el relato de viajes, la biografía, la autobiografía, el testimonio y aun el relato histórico.

La fragilidad de los límites formales de la ficción es aún más evidente si se considera el conjunto de prácticas textuales centradas en la hibridación genérica y en la atenuación de la distancia entre ficción y no ficción a través, por ejemplo, del uso –dominante por otro lado en las escrituras de la memoria- del documento de archivo, la fotografía, las cartas, el testimonio oral. Un uso que supone un doble movimiento: al tiempo que ancla el relato en lo referencial, integra el documento en una sintaxis narrativa, en un montaje de secuencias que, como se ha visto, es vector de ficcionalización.

¿Qué conclusiones sacar de este breve recorrido? La visión ampliada de ficción, que hemos adoptado, no es un *parti-pris* o una solución de facilidad que permita conciliar ficción y narración en sentido amplio. Como acaba de verse, aun en las posturas más ligadas a la poética y la narratología, los límites formales del relato ficcional se disuelven en última instancia.

Hemos visto coexistir, desde la antigüedad clásica, dos concepciones de la ficción: una, que pone el acento en la simulación y el "como si"; la otra, que piensa la ficción como construcción de fábulas. Una y otra pueden ser vectores de especulación e invención, es decir de pensamiento. Pueden no

serlo, también, cuando se instalan en la repetición y en la confirmación especular de los relatos dominantes.

Tomemos dos ejemplos. Si bien es cierto que la noción de mundo ficcional no puede confundirse con la elaboración de hipótesis –puesto que no hay verificación posible- ni de conjeturas -porque, desde un punto de vista modal, el relato ficcional suele presentarse como un relato de hechos supuestamente ya ocurridos- la especulación a la que da lugar tiene un componente de invención, de atribución de sentidos, de establecimiento de paralelos, de distancias. Tomemos una de las novelas que integran nuestro corpus: *Montoneros o la ballena blanca* de Federico Lorenz. Acerca, en primer lugar, la militancia de Montoneros y la experiencia de los combatientes de la guerra de Malvinas, vincula los mares del sur con los mares de Melville, trae a la ficción un monstruo por pensar, crea –recurriendo a la ucronía- un mundo posible en el que un comando de Montoneros participa en la guerra, lo que apunta a especular un avatar posible en función de una lógica política bien real: si el hecho, ficticio, es contingente, revela un funcionamiento al que se le atribuye una mayor generalidad.

Entronca así con la función de la fabricación de fábulas, basadas o no en "hechos reales". Nombra a sus actores, por empezar, y por esto mismo los categoriza y les atribuye un lugar, los jerarquiza o los opone. Relaciona los hechos en función de una causalidad y un verosímil que trasciende el relato de lo particular para intentar acceder a un plano de generalidad mayor.

Tomemos ahora un relato de hechos efectivamente ocurridos, *La Voluntad* de Eduardo Anguita y Martín Caparrós. Es el resultado de una reescritura en tercera persona de los testimonios de un grupo de militantes que sobrevivieron al terror de Estado. El discurso interior, los diálogos de carácter privado o íntimo la selección de los hechos narrados son marcas evidentes de ficcionalización. Pero también lo es la elección del fresco de época –

dentro y fuera de Argentina- como marco narrativo. En estos tomos todo parece tener cabida, desde la crítica periodística de *Siete días* y *L'express* sobre el ensayo *Cómo cuidar y educar a su hijo* del doctor Benjamin Spock, hasta los usos y abusos de la palabra "revolución" en la revista *Para ti,* pasando por las declaraciones de Héctor Cámpora ante el triunfo de Carlos Monzón o la transcripción de cables de la agencia *Reuter*. *La Voluntad,* subtitulada una "historia de la militancia revolucionaria en Argentina", es un ejercicio de imaginación histórica que se desliza permanentemente de los sujetos militantes a la época. Y si sus testimonios, aunque mediados por la tercera persona, establecen relaciones causales o proponen elementos de explicación a tales o cuales hechos, es la función de orquestación de un narrador la que delimita fronteras temporales, propone un montaje de secuencias y de tipos de texto o documentos, organiza los testimonios en una sintaxis narrativa, los alterna, crea incluso elementos de suspenso.

El "juego de préstamos" entre relatos ficcionales y no ficcionales del que hablaba Gérard Genette parece haberse intensificado, como muestran estos dos ejemplos, en los últimos años, y no solamente en el ámbito de lo escrito. Las artes visuales conocen el mismo tipo de prácticas, basta pensar en la combinación de técnicas y de medios propia de las instalaciones. Estos cambios llevan a la teoría a considerar de otro modo las fronteras de la ficción, dentro y fuera de los límites del arte, en un momento dado. Pero plantean también la necesidad de pensar de manera diacrónica el lugar de la ficción dentro de las prácticas artísticas.

3.4 Autonomía, arte y política

"Cuando las ficciones cambian, afirmaba Frank Kermode, el mundo cambia con ellas" (2000). El crítico inglés atribuía, en

efecto, un papel fundamental a la ficción en la cultura. No sólo como manifestación de un "pensamiento salvaje" cuyas funciones cognitivas y reguladoras han sido estudiadas por la antropología en los mitos, por ejemplo. La ficción implica ante todo, para Kermode, la imposición de una trama al tiempo. Permite ordenar los acontecimientos en función de un principio y un final, es decir dar sentido a lo que podría ser simple sucesión, y ubicar el presente en una cadena en la que cada eslabón tenga un papel, definido y significativo, en la trama. Aristóteles no está lejos, como puede verse. La construcción de tramas ficcionales permite así conjurar una "cronicidad" que espanta a los hombres. Apoyándose, en efecto, en los dos términos griegos que permiten hablar del tiempo, el crítico inglés afirma que "la constitución de una trama semejante presupone y requiere que un final confiera duración y significado al todo. El intervalo [entre el principio y el final] debe despojarse de la simple cronicidad: lo que era cronos se vuelve kairos" (2000: 52)[25]. Lo que explica, para él, la recurrencia de los relatos sobre el fin del mundo y, en la cultura judeo-cristiana, la persistente matriz narrativa del apocalipsis. Conjurar la "cronicidad" es una manera de conjurar la contingencia, e incluso el azar. Resulta difícil dejar de lado una explicación de este tipo, sobre todo en las narrativas memoriales que acompañan experiencias históricas de guerra o exterminio. Estudiando los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana, Geneviève Fabry e Ilse Logie destacan de hecho, por ejemplo, la presencia de este modelo en las producciones culturales postdictatoriales de los países del Cono Sur (2009).

Las tesis de Kermode se acercan a los postulados sobre la función explicativa de la narración -literaria o histórica (2000: 49-50)- que encontramos en teóricos como Ricoeur para quien, por otra parte, la configuración de la experiencia temporal constituye

[25] Cabe recordar que si el tiempo como *cronos* supone la mera sucesión, el *kairos* es la estación o punto en el tiempo en su relación con el desenlace. Es, en este sentido, un tiempo cargado de significación (Kermode 2000: 53).

asimismo la principal "función referencial de la ficción" (1986: 18). Pero ambos plantean también una posible objeción a sus tesis, proveniente de la novela moderna que ha puesto en crisis, precisamente, la centralidad del *muthos*, la primacía de la fábula. ¿Cómo relacionar la teoría de las ficciones literarias con la teoría de las ficciones en general? La pregunta, a la que alude Kermode (2000: 44), exige que se tenga en cuenta la puesta en crisis de la centralidad de la construcción de intrigas bien armadas en la novela contemporánea y, de manera general, de todas las categorías que le son solidarias y que entran bajo la lupa de la era de la sospecha.

¿La construcción de tramas narrativas dadoras de sentido se retira, entonces, de la escena? Un microrrelato de Ricardo Piglia, de inspiración benjaminiana, ilustra esta bifurcación entre narraciones literarias y no literarias en la novela contemporánea: encerrado en su escritorio, Flaubert destila la novela del estilo puro y desligado -que es también el libro sobre nada- mientras los marineros que pasan por el río, abajo, siguen contando sus historias (Piglia 1988: 27). El novelista "confinado en su aislamiento" (Benjamin 2003: 209), en los límites de su pieza y de su arte, no es agente de transmisión de la experiencia en la comunidad. Una experiencia que el régimen de la información acumulativa, de las "actualidades", tampoco transmite.

Los planteos de Benjamin encuentran aquí los de Rancière cuando éste insiste en que el trabajo de memoria tiene que luchar tanto contra la falta de información como contra su exceso. Para poder transmitirse, la memoria tiene que construir relatos: "la memoria es obra de ficción", sostiene, entendiendo como ficción la construcción de fábula: "una manera de cortar una historia en secuencias, de montar planos que forman una historia, de unir y desunir voces y cuerpos, de estirar o contraer el tiempo" (2001: 202-203 la traducción es nuestra). Algo que los negacionistas han comprendido, argumenta, en la medida en que no niegan la

información sino el vínculo que se establece entre los datos, su articulación. Pero ya sea que, como Benjamin, se plantee el fin de la narración o que, como Rancière, se considere que las narraciones sociales siguen siendo operativas aunque tengan que desconfiar del régimen del universal reportaje, lo cierto es que se plantea la pregunta por la función del arte, confinado en la autonomía, en la fabricación de estos relatos que circulan en la polis. ¿Una función crítica, deconstructiva, desfamiliarizadora? ¿La afirmación, por el contrario, de un arte intransitivo capaz de generar, paradójicamente, la única dimensión política posible para el arte?

Paul Ricoeur sostiene que es imposible evacuar el paradigma narrativo, aun en el arte contemporáneo en el que aparece, por así decirlo, "en negativo". Sigue funcionando porque su crisis no hace más que designarlo silenciosamente, apuntando en su dirección. La negatividad sería, entonces, sólo un momento. Ricoeur propone, de hecho, la existencia de una alternancia entre momentos de innovación y momentos de sedimentación que explican el hecho de que "la desviación misma no sea posible sin el trasfondo de una cultura tradicional que crea en el lector expectativas que el artista se complace en alimentar o en decepcionar" (1986: 16).

Frank Kermode, por su parte, considera que los paradigmas narrativos, como el relato apocalíptico que estudia en particular, tienen que adaptarse para seguir siendo operantes. La "angustia endémica de la modernidad" y el "utopismo apocalíptico de la revolución política" constituyen dos manifestaciones de esa supervivencia. En tal sentido, crisis y absurdo se entienden por la expansión y la interiorización del concepto de transición de Joaquín de Fiore. Camus, Robbe-Grillet o aun Doskoïevski, afirma, rompen con el molde narrativo tradicional pero generan una "modificación escéptica de una ficción paradigmática" (2000: 32). Y esto vale tanto para el modernismo tradicionalista de un Yeats, un Pound o un Joyce como para el modernismo antitradicionalista de

las vanguardias históricas o lo que Kermode llama, en 1966, "nuestro propio modernismo cismático" (2000: 102-103).

Jacques Rancière cuestiona el alcance de categorías como vanguardia, modernidad o postmodernidad en la medida en que conllevan, según su punto de vista, una lectura relativamente simplista que explica el cambio por una serie de oposiciones del tipo antiguo/moderno o mimético/antimimético (2000: 26-27). Presentan por otra parte el problema de pensar el cambio en una línea temporal única marcada por la ruptura como modo de irrupción de lo nuevo mientras lo que él llama régimen estético de las artes se caracteriza por la coexistencia de temporalidades e incluso por una nueva manera de relacionarse con lo antiguo, no por su erradicación.

Para él, la noción de "modernidad" recubre en realidad un cambio producido entre los últimos años del siglo XVIII y los primeros del XIX, y cuyos comienzos coinciden con la aparición del romanticismo teórico o romanticismo de Jena. Supone un cambio en la manera de concebir el arte y las artes que viene a cuestionar el primado del régimen representativo con sus categorías centrales de *poiesis* y *mimesis* (2009). El régimen estético del arte lleva a cabo un reordenamiento general del lugar de las artes en la polis cuyos efectos siguen funcionando para el filósofo hasta el presente. Signa el paso de la representación a la expresión. A la construcción de tramas en las que el principio del decoro impone la adecuación entre la jerarquía y la mayor o menor nobleza de la elocución (la tragedia como mímesis de acciones nobles y de palabras graves, por ejemplo), se opone la igualdad democrática de todos los temas y estilos en función de un principio de expresividad que reside en el propio mundo. En sus objetos, paisajes o personajes se lee en efecto la huella de una palabra muda y elocuente a la vez (2009). Rancière cita, por ejemplo, los puestos de verdura del mercado de Les Halles en *El vientre de París* de Zola o la catedral de piedra de *Notre-Dame de París* de Victor Hugo. El mundo convertido en signo

o incluso en poema, si se recurre a las posiciones de Friedrich Schlegel, para quien la poesía siempre será, en tal sentido, "poesía de la poesía" (Lacoue-Labarthe, Nancy 2012: 171).

No es éste el lugar para desarrollar el conjunto de los efectos que esta revolución estética acarrea. Pueden destacarse, sin embargo, dos de sus consecuencias mayores: la primera es el principio de comunicación entre las artes que interpretan la poeticidad del mundo a través de sus diversos "modos de hacer". Lo que lleva, si se prefiere, a plantear la idea de un arte, en singular. Ya que no se trata, en adelante, de una "distinción en el seno de las maneras de hacer" de cada una de las artes en particular, sino de la "distinción de un modo de ser sensible que es propio de los productos del arte" (Rancière 2000: 31 la traducción es nuestra). Lo que acarrea una segunda y paradójica consecuencia: la afirmación de su autonomía, por un lado, acompañada al mismo tiempo de la idea de que el arte es una forma autónoma de la vida. Esto es lo que explica, según el filósofo francés, la persistencia de dos tendencias a la hora de explicar la relación entre el arte y la vida: la que, afirmando la autonomía, apuesta por un arte antimimético, a la "conquista de la forma pura"; la segunda, que Rancière denomina "modernitarismo" (2000: 38-40), que apuesta por la educación estética del arte y entra en crisis en la llamada postmodernidad.

De modo que el régimen estético del arte implica el planteo de la poeticidad del mundo y al mismo tiempo una desmultiplicación de los modos y niveles de significación. Esto es lo que explica, según Rancière, que pueda subsumirse la vieja oposición aristotélica entre mímesis poética e historia. Lo que quedaba excluido como empírico o contingente en la crónica histórica según el filósofo griego, es portador de lo general o lo universal bajo la forma de huellas o de rastros. Y el ejemplo más acabado de combinatoria entre el viejo arte de contar historias bien tramadas y el potencial expresivo del mundo es el cine que, después de una

fase experimental, se convierte en el gran arte de fabricación de relatos del siglo XX. La elocuencia muda de las imágenes pasivamente registradas por la máquina convive con la disposición de planos y secuencias en el principio activo del montaje.

Como vemos, tampoco para Rancière es fundamental la oposición entre historia y ficción o entre ficción y testimonio, ni la que enfrente al arte figurativo del no figurativo o mimético y antimimético. Sólo que el filósofo explica todo esto historizando nuestro horizonte estético. El régimen estético del arte, que incluye como un momento particular el momento vanguardista y neovanguardista, no elimina la fabricación de intrigas. Elimina el sistema de géneros del clasicismo, el principio de decoro y su verosímil fundado en un orden jerárquico, y convierte al montaje de tramas en un polo del trabajo del arte cuyo otro polo es la lectura de las huellas de la poeticidad del mundo y la desmultiplicación de sus modos de significación. Las ficciones que construye el arte integran a ambos e intervienen, es decir tienen efectos, sobre lo real.

En este sentido se abordarán en este estudio, las ficciones contemporáneas de la militancia revolucionaria. Ya sea que construya universos especulativos o que monte tramas narrativas dadoras de inteligibilidad, la ficción será para nosotros una manera de volver visible lo invisible, audible lo inaudible y enunciable lo inenarrable o irrepresentable. En su tarea se suma a las narraciones historiográficas tanto como a las narraciones políticas. Ya sea que se trate de un arte que afirma orgullosamente su autonomía y la considera como una garantía de independencia con respecto a la mercantilización o la cristalización de sentidos, o bien de aquellas manifestaciones que se piensan como intervenciones directas en el campo político o cultural. A nosotros nos cabe mostrar lo que logran dar a ver y convertir en palabra, es decir, volver inteligible. Tanto como nos cabe precisar el grado de

desvío que consiguen introducir con respecto a los relatos consensuales o dominantes.

I. Escritos tempranos

A pesar de sus divergentes orientaciones estéticas y políticas, un rasgo comparten las ficciones de la militancia que se estudian en este capítulo: su materia no es el pasado sino, como lo ha precisado Beatriz Sarlo a propósito de *Glosa* de Juan José Saer, una acción política que se desarrolla o proyecta todavía sus sentidos en el propio presente de la escritura (2010: 771)[26]. Publicada por primera vez en 1974[27], *Los pasos previos* de Paco Urondo inicia la serie. El relato más tardío es la propia *Glosa,* editada en 1986 pero cuyo primer borrador data de abril de 1982 (Saer 2010: 410). Entre ambas novelas se sitúan el cuento "Amigos" (1976), también de Saer, "Siglas" (1978) y "Evita vive" (1975) de Néstor Perlongher, textos a los que se suman las dos novelas del exilio de Manuel Puig, *El beso de la mujer araña* (1976) y *Pubis angelical* (1979).

Escritas al filo de unos años marcados tanto por la derrota militar y política de las organizaciones revolucionarias[28] como por

[26] Este bloque de capítulos no aspira a una presentación exhaustiva y sistematizada de las ficciones de la militancia que fueron contemporáneas de la profunda radicalidad política de los 70. Cabe señalar el interés que podría representar la realización de un trabajo de conjunto de las figuras de la militancia que incluyera narraciones literarias, plásticas y cinematográficas de escritores y artistas tales como Pino Solanas, Olvaldo Getino, Raymundo Gleyzer, Jacoby, Julio Cortázar, Daniel Moyano, Rodolfo Walsh, Haroldo Conti, Osvaldo Lamborghini. Las dimensiones de este trabajo obligan a seleccionar un abanico de narraciones lo suficientemente diversas como para mostrar la complejidad de la reflexión literaria sobre la subjetividad militante y el tiempo de la Revolución así como también las líneas de continuidad de algunas de estas propuestas con la producción postdicatorial analizada más adelante.

[27] La novela estaba escrita en 1972. Según Daniela Gauna: "[…] se presenta en 1972 bajo el título *Los penúltimos días* al concurso del diario *La opinión* y Editorial Sudamericana en el rubro "Premio Internacional de Novela América Latina", obtiene una mención y la recomendación de publicación con un jurado formado por Julio Cortázar, Augusto Roa Bastos, Juan Carlos Onetti y Rodolfo Walsh. El libro se edita finalmente en 1974 bajo el sello de la Editorial Sudamericana", (Gauna sf/: 104).

[28] Remito para este punto al artículo "Notas para una crítica de la razón instrumental. A propósito del debate en torno a la carta de Oscar del Barco": "Una derrota tan profunda de las izquierdas armadas no alcanza a ser explicada por estas razones. Se hace necesario ir más allá de la derrota militar, para pensar que, en verdad, previamente a la derrota militar, las izquierdas armadas habían sufrido una grave derrota política. Pero incluso es necesario atreverse a plantear y a pensar si en la base de la derrota política no hay incluso una derrota ética. Esto es: si el uso cada vez más extendido de la violencia revolucionaria no condujo a las izquierdas armadas a una contradicción insalvable entre medios y fines" (2006/2007: 15).

la puesta en funcionamiento del dispositivo desaparecedor, estas narraciones ponen en evidencia algún aspecto de la "razón militante", de su lógica de funcionamiento, de sus apuestas y límites. La razón militante se caracteriza, siguiendo la síntesis que propone Elías Palti, por una voluntad de toma revolucionaria del poder, un ordenamiento exclusivo de las acciones con respecto a este objetivo y la convicción de que un acontecimiento decisivo e inminente cambiará el curso de la historia (2008: 108) [29]. Alain Badiou analiza las condiciones en que esta configuración subjetiva emerge, a comienzos del siglo XX. Frente al discurso progresista decimonónico que ponía en el propio desarrollo de la Historia las garantías de una transformación revolucionaria, se impone la idea de que es el propio sujeto quien construye la Historia. En las postrimerías de la Primera guerra, nadie confía ya en que el propio desenvolvimiento de la Historia asegure el camino del progreso, afirma el filósofo, lo que explica la necesidad de dominarla políticamente:

> *En subjectivité, la figure du rapport au temps est devenue héroïque, même si le marxisme traîne encore, sans en faire aucun usage, l'idée d'un sens de l'Histoire. Entre le cœur du XIXe et le début du « petit XXe », entre 1850 et 1920, on passe du progressisme historique, parce qu'on passe, s'agissant du mouvement historique spontané, de la confiance à la défiance. Le projet de l'homme nouveau impose l'idée qu'on va contraindre l'Histoire, qu'on va la forcer. Le XXe siècle est un siècle volontariste. Disons qu'il est le siècle paradoxal d'un historicisme volontariste* (Badiou 2005: 30-31).

Como se ha visto más arriba, este modelo de subjetividad militante es el que anima el proyecto revolucionario latinoamericano de los años 60/70. Y el que anima, por

[29] Entendemos este término a partir de la caracterización propuesta por Elías Palti en su artículo "La crítica de la razón militante. Una reflexión con motivo de *La fidelidad del olvido* de Blas de Santos". Basándose en las posiciones de Alain Badiou sobre la figura subjetiva de la militancia que emerge en el siglo XX y en la noción de apuesta pascaliana inspirada en Lucien Goldman, Palti esboza una caracterización destinada a analizar las condiciones de emergencia de esta figura subjetiva. Para una discusión de las posiciones de Elías Palti a partir de la historia y las teorías marxistas contemporáneas, cfr. Horacio Tarcus, "Elogio de la razón militante. Respuesta a Elías J. Palti", *Políticas de la memoria.*

consiguiente, el proyecto de la Nueva izquierda argentina. Ahora bien, la crisis que sufren proyecto y modelo -perceptible en los textos estudiados- no puede atribuirse exclusivamente a la desbandada producida por la intensidad inédita de la represión que pone en marcha el terror de Estado. Hunde sus raíces, en efecto, en un corte epistemológico más profundo que cuestiona las propias categorías de Historia y de Sujeto en las que el paradigma de la subjetividad militante se basa. Los mismos textos que aquí se abordan se escriben, es cierto, en ese límite que marca un antes y un después en la historia argentina reciente pero hay que situarlos también en relación con esta otra fractura, epistemológica y política, que en la estela de los grandes maestros de la sospecha Freud, Nietzsche y Marx ha puesto en crisis la concepción de un sujeto prediscursivo y la correlativa visión de la Historia que lo tuvo por actor fundamental[30].

En el lapso que va de los años 60 a los 90 se suceden dos inflexiones de este largo proceso. Las encontramos en las referencias teóricas y los universos de lectura con que dialogan algunas de estas ficciones. La primera inflexión coincide con un momento negativo o deconstructivo de las categorías de Sujeto e Historia; se manifiesta en el deconstruccionismo de Jacques Derrida, las tesis estructuralistas y antihumanistas de Michel Foucault o los conceptos de desterritorialización y devenir minoritario de G. Deleuze y F. Guattari. Los años 80 y 90

[30] En este sentido, proponían Laclau y Chantal Mouffe en 1987: Lo que está actualmente en crisis es toda una concepción del socialismo fundada en la centralidad ontológica de la clase obrera, en la afirmación de la Revolución como momento fundacional en el tránsito de un tipo de sociedad a otra, y en la ilusión de la posibilidad de una voluntad colectiva perfectamente una y homogénea que tornaría inútil el momento de la política. El carácter plural y multifacético que presentan las luchas sociales contemporáneas ha terminado por disolver el fundamento último en el que se basaba este imaginario político, poblado de sujetos «universales» y constituido en torno a una Historia concebida en singular esto es, el supuesto de «la sociedad» como un estructura inteligible, que puede ser abarcada y dominada intelectualmente a partir de ciertas posiciones de clase y reconstituida como orden racional y transparente a partir de un acto fundacional de carácter político. Es decir, que la izquierda está asistiendo al acto final en la disolución del imaginario jacobino (1987: 2)

asistirán, en cambio, a un retorno de la categoría de sujeto: los términos subjetividad/es e identidad/es ocupan el terreno dejado por su retirada. A pesar del riesgo de ver reintroducirse posiciones esencialistas bajo máscaras plurales, este retorno se resiste en muchos casos, no obstante, a dejarse subsumir sin más trámite en una mera restauración o "retotalización" (Laclau/Mouffe 1987: 196) subrepticias. Opuesta a una visión esencialista, la concepción de un sujeto sobredeterminado afirma su constitución en un orden simbólico y analiza la performatividad[31] que lo modela histórica y culturalmente como parte de un orden social dado u orden de la "*police*" (Rancière 1995). Y cuando se reivindique la posibilidad de un sujeto político no será en tanto y en cuanto parte de ese orden policial en el que es posible e inteligible la negociación con otras partes, sino como resultante de un proceso de subjetivación ligado con el advenimiento de lo político (Rancière 1995) o del acontecimiento (Alain Badiou 1997). Sujeto y acontecimiento, por consiguiente, será raros y no están dados o presupuestos.

Ahora bien, no todos los textos estudiados en este capítulo se sitúan de idéntica manera en relación con esta frontera. Presentamos cuatro modos de reflexión ficcional sobre el sujeto revolucionario y el tiempo de la historia que le es correlativo. *Los pasos previos* (1972-1974) de Paco Urondo corresponde más bien a una construcción paradigmática de la subjetividad militante. Partiendo de un modelo apostólico de la militancia, hibridará el tiempo histórico con el tiempo de la redención y el actor de la vanguardia política con esa figura subjetiva de la fidelidad que ha movido a Alain Badiou a hablar de la "contemporaneidad de [San]

[31] El peso del psicoanálisis y en particular la definición lacaniana de orden simbólico es innegable en estas teorizaciones. Es de destacar también el concepto de "interpelación" de Louis Althusser, que se encuentra en la base de la categoría de performatividad desarrollada por Judith Butler. Cfr. Judith Butler, Ernesto Laclau, Slavoj Zizek, *Contingencia, hegemonía, universalidad. Diálogos contemporáneos en la izquierda* (2003), obra fundamental para percibir posiciones y debates en torno a estos problemas teóricos.

Pablo" (1997: 5)[32]. Los escritos de Juan José Saer, Néstor Perlongher y Manuel Puig interrogan la militancia, en cambio, desde las coordenadas de la crisis de sus ilusiones dominantes, de la narración política que la sustenta. En algunos casos, como en el cuento "Amigos" o en *Glosa* de Juan José Saer, se desarticulan críticamente el tiempo histórico y el modelo subjetivo de la militancia. En otros, se ponen frente a frente los imperativos de la razón militante y los planteos de sujetos minoritarios como Ana o Molina en *Pubis angelical* y *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig. El militante ya aparece aquí como un sujeto discursivo socialmente producido: uno más. "Evita vive" (1975) de Néstor Perlongher desorganiza los límites patriarcales de la moral revolucionaria a partir de una concepción que se vincula directamente con el concepto de devenir de Deleuze y Guattari. "Siglas" (1978), por su parte, único poema –aunque narrativo- del corpus, interroga irónicamente la lógica territorial de las organizaciones políticas y propone un sujeto que las recorre a partir de una dinámica deseante.

1. *Dar testimonio: el modelo apostólico de la militancia en* Los pasos previos *de Francisco Urondo*

La novela moderna tolera mal la inflexión épica. El Quijote está ahí para proclamarlo. La cesura entre el héroe y un mundo del que, según la célebre fórmula lukacsiana, los dioses han desertado (1995:84), la alejan de aquel poema de una comunidad cuyos valores el héroe encarnaba ejemplarmente. En todo caso, como lo recuerda Jacques Rancière al releer precisamente al crítico marxista, puede pensarse que la novela, en tanto expresión de un

[32] Para una mejor comprensión de la manera en que Badiou piensa a Pablo como paradigma de una subjetividad militante, véase este otro ejemplo: *"J'appelle cette puissance universelle de la subjectivation une fidélité événementielle, et il est vrai que la fidélité est la loi d'une vérité »* (Badiou 1997 : 95). Véase también el ensayo dedicado a San Pablo por Giorgio Agamben, *Le temps qui reste* (2000).

arte romántico de raíces cristianas, va a estar igualmente marcada por la búsqueda individual de un absoluto al que, aunque retirado del mundo, no se deja de aspirar. Sólo que rompiendo, como lo hace la escritura evangélica, con el principio clásico del decoro que exigía un estilo noble para personajes nobles y reservaba un tratamiento bajo y cómico para personajes populares, el género trata con igual gravedad –o con igual comicidad- todos los temas y todos los personajes. Y paralelamente recurre a una economía figural de matriz bíblica que permite reconocer otras escrituras en la escritura presente, y convertir a la actual en anticipo de nuevos cumplimientos. Ya sea desplegado en el tiempo, ya vuelto inmanente como espera imposible de un absoluto, el modo apocalíptico, cuya pregnancia en la cultura de occidente estudia Franck Kermode, se reactiva en la novela moderna permitiendo pensar una vez más el "sentido de un final" (Kermode 2000).

Mucho más cerca de los tiempos que nos ocupan y de sus dilemas, *Megafón o la guerra* de Leopoldo Marechal planteaba el mismo problema, integrado en un plano metaficcional al cuerpo de la novela: a saber, cómo conciliar la tensión entre lo épico y lo novelesco, constitutiva del género, con las nuevas exigencias de ejemplaridad que estaban reclamando las batallas que ya no eran sólo celestes sino muy terrenas. Las urgencias de los combates de la Argentina del onganiato y el peronismo proscrito exigían, a los ojos del poeta narrador y de sus personajes, la resurrección del Héroe [33]. La de su homónimo literario, en cambio, resultaba tarea

[33] Reproducimos el fragmento:

"-El soldado- respondió Troiani- es una estructura humana en la que funcionan a la vez el coraje militar y el coraje civil. Ahí está la madera del príncipe y del caballero andante: ¡sólo en esa madera se podría tallar un "héroe"! Por eso ya no existen héroes ni caballeros ni soldados.
-¿Y la guerra?-volvió a preguntar el Oscuro.
-La guerra ya no es un arte.
-¿Qué cosa es?
-¡Una demolición! Ahora sólo nos quedan tecnócratas de la masacre y del genocidio.
[...]

mucho más ardua: la ejemplaridad de los héroes de la novela, hijos del Quijote, ya no puede seguir la vía de la *imitatio* sin integrar la dimensión -cómica- de la caída.

Y así es como la narrativa de Marechal está atravesada por lo que sus novelas llaman la cuerda humorística y la cuerda poética, en *Adán Buenosayres* (1979:10) o la cuerda floja entre lo sublime y lo ridículo, en *Megafón* (1998: 351). En este sentido, como lo señala con justeza María Teresa Gramuglio (1997: 787), la mezcla entre lo alto y lo bajo en Marechal es de raíz cristiana. Los protagonistas de sus novelas, por otra parte, son personajes crísticos de la prueba y la pasión que no dejan de recordar la figura, dominante en el final de la década, del Che. Sus destinos, ligados al sacrificio, están inscriptos en un plan de Autor que los convierte en reedición de otros que los precedieron y figura de otros nuevos que vendrán. Los bíblicos terrores de Adán al recordar la sentencia del Apocalipsis, "*sicut liber involutus*" (Marechal 1979: 22), siguen declinándose en sus dos novelas siguientes, mucho más marcadas por la referencialidad histórica que *Adán Buenosayres*: el narrador protagonista de *El banquete de Severo Arcángelo* es uno de los elegidos para integrar la nueva Arca. Megafón, doble héroe de batallas terrestres y celestes, es sacrificado como Cristo pero también despedazado como Orfeo, que lo prefiguraba, así como él mismo prefigura el advenimiento de héroes de las nuevas batallas libradas por los jóvenes que se agitan al ritmo de guitarras y cocteles Molotov en tiempos que anuncian movimientos de parto (1998: 435). El soplo épico se reintroduce en la novela pero no proviene, aquí, de una concepción del héroe como manifestación asintomática de los valores de la comunidad. Las quijotescas caídas de los héroes marechalianos no son más que momentos de

---

-Si todo ha muerto –le dijo al fin el Autodidacto-, ¿qué haré yo con mis Dos Batallas?
Troiani lo miró como desde borrosos horizontes:
-Habría que resucitar al héroe –refunfuñó." (Marechal, 1998: 384)

un recorrido que reintegra la ejemplaridad a través de la perspectiva escatológica. El héroe ocupa y acepta asumir el lugar que le está reservado en el cumplimiento de un tiempo orientado hacia un cierre: fin del mundo, o de un mundo al menos, pero también promesa de redención[34].

Dos años después de *Megafón o la guerra*, en 1972, Paco Urondo escribe los *Los pasos previos.* Alejada de toda preocupación teológica, o de toda preocupación por conciliar lo sagrado y lo secular como podía ser el caso en la escritura de Marechal, esta novela se interna en los medios militantes, intelectuales, artísticos de la Argentina de su tiempo. Se presenta, a su vez, como una novela militante en la que actores individuales y un actor colectivo, el "pueblo", participan en un mismo proceso histórico cuyo desenlace, puesto en el futuro, aparece designado elípticamente a través del título y anunciado en el relato de los acontecimientos insurreccionales de 1969, en especial del Cordobazo.

Nada de guerrillas metafísicas, ya: formaciones políticas, documentos militantes y denuncias concretas en la ficción. La pluma se ha puesto al servicio del combate político y la prosa se quiere útil y eficaz. Una renovada tensión hacia lo referencial hará que se empleen términos como "realismo" o "nuevo realismo" para caracterizar este tipo de novelas a menudo híbridas o francamente testimoniales. Pero el desvío con respecto al sistema de géneros instituidos y la explotación de procedimientos formales herederos de las búsquedas estéticas de las vanguardias del siglo XX, alejan esta tensión referencial de los oficiales derroteros del realismo socialista. El trabajo con los formatos del cine no es, por otra parte, ajeno a la producción de Urondo que, además de poeta, dramaturgo y narrador, ha sido también guionista de películas como *Pajarito Gómez, una vida feliz* (1965). Y, de hecho, no es

[34] Sobre la persistencia del modelo apocalíptico en la narrativa hispanoamericana, y en particular en la narrativa política del Cono Sur, cfr. Fabry Geneviève/Logie Ilse/Decock Pablo (editores.) (2010), *Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea.*

posible desvincular este libro de Urondo de propuestas cinematográficas como las del Grupo Cine Liberación de Fernando Solanas, Octavio Getino y Gerardo Vallejo quienes, desde 1966, vienen plantean la necesidad de superar la oposición entre un cine de denuncia e intervención y la exigencia de innovación formal como lo muestra, de hecho, la filmación de *La hora de los hornos* de 1968[35].

Lo cierto es que entre *Megafón o la guerra* y *Los pasos previos,* dos novelas tan cercanas en el tiempo media, en realidad, una fractura caracterizada con rigor por Claudia Gilman (2003: 342-343) como una redistribución que se opera desde finales de la década del 60 en la jerarquización de los géneros: la novela hispanoamericana, consagrada durante los 60 en medio del fenómeno editorial del "boom", pierde sus privilegios a partir de finales de la década, en un clima de marcado antiintelectualismo y radicalización que se traducirá por la preeminencia acordada a la función política por sobre la función estética del arte y por cierto alejamiento con respecto a la ficción. Sobre todo a la ficción heredera de la gran corriente del modernismo literario del siglo XX, sofisticada y experimental, que domina la década anterior. El testimonio, la poesía y la canción de protesta, el cine documental pasarán a ser los géneros y medios de intervención privilegiados en el combate político directo durante el transcurso de los 70[36]. Un año después de escribir *Los pasos previos,* Urondo realizará,

[35] Véase con respecto a este punto el capítulo I del libro de Ana Amado, *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007).* Amado destaca los puentes entre los planteos del Grupo Cine Liberación (GCL) y el Cine Novo Brasileño o el "cine imperfecto" del cubano Julio García Espinosa. Retoma, por otra parte, un fragmento de entrevista realizada por Juan Gelman para el diario *La opinión* a Fernando Solanas en la que éste caracteriza el momento de emergencia de la propuesta de GCL: "Tratábamos de solucionar la dicotomía tradicional que existe entre militantes e intelectuales. En ese momento, o se era parte de una vanguardia intelectual, por la revolución de las formas en sí mismas, o se era militante político [...]. Hasta ese momento, cine y política, política explícita, como la que existe cuando se escribe ensayo, eran antagónicos" (en Amado 2009: 28-29).

[36] Cfr. Claudia Gilman (2003), *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina.* Ver en particular el capítulo 8 "Poéticas y políticas de los géneros".

precisamente, la entrevista a los sobrevivientes de la masacre de Trelew que servirá de base a *La patria fusilada.*

¿Pero qué es lo que estos nuevos formatos (el testimonio, el cine documental, la poesía política) traen a esta novela? ¿Qué de las viejas relaciones, reactualizadas, entre vanguardias políticas y esa línea de las vanguardias artísticas o intelectuales que encarnan figuras como Bertold Brecht o reclaman figuras como Walter Benjamin para el arte en la era de la reproductibilidad técnica que permite, entre otras cosas, hacer una tirada de varios miles de ejemplares suplementarios para los discursos de Ongaro o las investigaciones de Walsh y Barraza? A diferencia de lo que sucederá en este momento con Walsh, Urondo no renuncia a la ficción sino que elige disponer las secuencias ficcionales junto a relatos factuales en un montaje que crea una sintaxis nueva y una mutua contaminación de la ficción y el documento. Como lo hace en el cine, para el mismo momento aproximadamente, la película de Raimundo Gleyzer, *Los traidores,* de 1973.

En primer lugar, la hibridación genérica le permitirá a la novela de Urondo encontrarle una puerta de salida al problema de la resistencia del género novelesco a la inflexión épica: a través de la introducción del documento se logra, en efecto, articular lo particular de los destinos de los personajes con los derroteros de un sujeto colectivo que se manifiesta de manera privilegiada en el Cordobazo, los dos Rosariazos y otras revueltas del 69, cuyo relato está a cargo de los segmentos documentales del capítulo séptimo. La retórica heroica puede ser incorporada al cuerpo textual a través de la introducción de géneros discursivos de la oratoria como por ejemplo en el discurso en el que Ongaro habla del "formidable sacudimiento que recorre todo el país" en términos de una gesta colectiva y guerrera:

> Sobre la sangre de los muertos de Corrientes, Rosario Tucumán y Córdoba, sobre la resistencia de petroleros, gráficos, ferroviarios, trabajadores de la carne, metalúrgicos, mecánicos del interior,

> unidos con los estudiantes, la Iglesia de los pobres, con los argentinos que sienten y viven el dolor de nuestra tierra se está constituyendo la unidad en la lucha (2000: 338).

El montaje de secuencias ficcionales y documentos vuelve más tolerable la presencia de la retórica heroica en la novela. O contribuye en todo caso a alejar la estilización paródica y la distancia irónica hacia las que un narrador novelesco amenaza con deslizarse a cada instante.

Pero existe un segundo elemento a tener en cuenta a la hora de vincular secuencias factuales y ficcionales: el común recurso a la estructura de la prueba y el tiempo de la escatología. Ya no se trata aquí de guerrillas metafísicas, como en la novela de Marechal. Es cierto. Y sin embargo, la militancia se dice en buena medida con el lenguaje de las Escrituras y se inscribe en un tiempo que es a la vez histórico y mesiánico, que pone en un mismo horizonte final –o absoluto-, como se observará claramente en la poesía ulterior de Juan Gelman, Revolución y redención[37].

Los pasos previos está organizada como un compuesto de capítulos ficcionales y documentos militantes, fundamentalmente narrativos, pertenecientes a autores diversos y claramente indicados: los relatos de Rodolfo Walsh y los discursos de Raimundo Ongaro, la investigación de Pedro Leopoldo Barraza sobre el "caso Vallese" proponen un abanico de géneros del

[37] Las referencias bíblicas no están ausentes, dentro de los documentos reproducidos, de los discursos de Ongaro. Por ejemplo, cuando introduce una alusión al Evangelio en uno de sus mensajes desde la cárcel: "Lo que me sobra es fe. Ansias de estar, junto al sudor de la conciencia, hermanado con los humildes. Ya fue dicho: los soberbios serán humillados, y los humildes serán ensalzados" (2000: 335). Sin embargo, son las secuencias ficcionales las que explotarán sistemáticamente las referencias bíblicas. El punto en que ambas series se reúnen es la común referencia a la matriz narrativa de la prueba y el sacrificio antes de la liberación final. Con respecto a las equivalencias establecidas por Juan Gelman entre las series amorosa, religiosa, artística y revolucionaria, véanse, entre otros tantos ejemplos, estos versos del poema "Reinos": "hay que pasar del reino de la necesidad al reino de la libertad/de la teología a la religión/del capitalismo a la vida/de la poesía económica a la poesía política/del hambre a vos" (Gelman 1998: 95). Sobre estas equivalencias véase González/Scavino, "Heteronimias del exilio" (2006: 284-294). Con respecto a la dimensión mesiánica de la poesía de Gelman, cfr. Scavino, Dardo, "La revolución es un fuego eterno" (González/Scavino/Ventura 2010: 249-262).

discurso político y/o periodístico: la pieza de oratoria, el informe, la entrevista, la investigación periodística, ficcionalizada a través de la reproducción de diálogos o discurso interior reconstituido.

El montaje entre secuencias documentales y ficcionales es abrupto; no se busca motivar la introducción del documento, aunque la regularidad de su ubicación en el comienzo de cada capítulo genera un ritmo y una expectativa de lectura. Las fronteras entre relato factual y relato ficcional se trazan con nitidez a través de diversos recursos. Del capítulo dos al capítulo siete, las páginas iniciales relatan sucesivamente la creación de la CGTA en 1968, en un contexto de conflictividad social acrecentado por el onganiato, el secuestro de Felipe Vallese en 1962 seguido del encarcelamiento y tortura de sus familiares, hasta llegar a las revueltas de 1969, contadas como gestas populares. La tipografía subraya la distinción de las fronteras: letra más pequeña, indicación escrupulosa de fuentes en nota al pie. Las secuencias documentales vienen por otra parte a interrumpir la numeración consecutiva de los subcapítulos que conforman cada capítulo y que se continúa de uno en otro. Una disrupción cuyo enlace habrá que leer en la sintaxis creada por el montaje y que genera una la "puesta en relato" del material documental.

Ya que, a pesar de la separación manifiesta de ese cuerpo extraño que es el documento, la contaminación entre secuencias documentales y ficcionales es permanente. Así *Los pasos previos,* por ejemplo, comienza con una "Introducción" y concluye con un final doble: un "Epílogo" heredero de las formas más canónicas de la novela y una "Conclusión" procedente más bien de los géneros del discurso argumentativo o didáctico. Ambos presentan un carácter estricta y casi destacadamente ficcional ya que el primero contiene un relato de tono onírico que incluye una secuencia de reescritura paródica del teatro clásico español. La segunda presenta un diálogo entre Palenque, uno de los personajes, y un taxista porteño. Aún así, tanto la ambivalencia del término

“Introducción” como la duplicación del final refuerzan la asunción del carácter híbrido de la novela que enlaza ficción y documento, discurso literario y discurso argumentativo, firma de autor y coautoría. Puede decirse incluso que la hibridación y la duplicación en tanto principios constructivos de la novela, para decirlo con un lenguaje formalista, aparecen mencionados en el final de la Introducción misma. Mateo ha tenido un sueño en el que se le acusa de haber “cometido el pecado de Alejandría”. Las reflexiones sobre su posible interpretación llevan a la siguiente conclusión: “el sueño podía ciertamente describir la ambigüedad genérica de los dualistas o de los desclasados y Mateo, si algo no podía negar, era esta doble condición. Sí, era posible: en la ambigüedad, en la escisión, en la diversidad, en la esquizofrenia, podía estar la clave” (2000: 15). Desplazadas al personaje, estas palabras situadas en el umbral trazado por la Introducción caracterizan con rara precisión la apuesta poética de la novela.

La duplicación actúa en el plano de la diégesis también: Mateo cae preso por ser autor de un libro de investigación sobre el caso Vallese mientras el relato documental narra el caso a través de las ocho notas de investigación publicadas por Pedro Leopoldo Barraza en 1963 (2000: 124). Los hechos del Cordobazo y el Rosariazo y sus repercusiones, contados en su versión documental por Rodolfo Walsh y comentados en una entrevista, y los discursos Raimundo Ongaro, son retomados por los personajes que participan por otra parte en las sucesivas manifestaciones y entierros.

Existe, sin embargo, una comunicación más fundamental entre secuencias documentales y ficcionales: combinando usos seculares y religiosos, ambas series componen variaciones en torno a la figura del testigo y al acto de dar testimonio. Más claro en la segunda, que recurre directamente a las Escrituras para pensar la acción -y la Pasión- militante, este rasgo se hace extensivo a los documentos gracias al montaje. A través de este procedimiento, estas piezas de género testimonial dejan de funcionar como meros

anclajes referenciales del relato ficcional. Si los destinos particulares de los personajes se explican, como decíamos, por los derroteros de la vida colectiva, los documentos –que se acercan más a lo contingente de la crónica histórica aristotélica- adquieren una inteligibilidad muy superior cuando quedan integrados en una fábula que los propone como un momento en el desarrollo de un tiempo orientado hacia un desenlace. Esta es la matriz que guía la lectura más corriente del título de la novela: los tiempos presentes están ordenados hacia un futuro que los define como "previos". Y que al mismo tiempo los saca de la mera cronicidad, transformándolos en momento significativo, en etapa o *kairos* en relación con el final.

En efecto, ni el secuestro de Felipe Vallese y su familia -testigos y testimoniantes- ni, por otra parte, las revueltas del 69, se entienden a partir de su muda contingencia. Su inteligibilidad viene de un ordenamiento temporal que convierte al primero en figura de la prueba (el testigo es aquí mártir: cuerpo y relato sirven, ambos para dar testimonio) y a las segundas en figura de lo porvenir. La economía figural transforma, en efecto, el acontecimiento en anuncio, promesa o primer jalón de una liberación futura. El relato ficcional teje eficazmente las mallas de esta lectura: es él, desde esta perspectiva, el que enmarca y no el que es enmarcado, o contextualizado, por el material documental. Pero todo esto exige una lectura más detallada.

El primer recurso para lograr esta inscripción del presente en una perspectiva escatológica es la referencia bíblica: los cuatro militantes latinoamericanos centrales llevan los nombres de los evangelistas: Lucas (uruguayo), Juan (brasileño), Mateo y Marcos (argentinos). La "Introducción" de la novela los presenta de entrada juntos, e insiste en destacar la serie de lo religioso o de lo sagrado a través de la metáfora que caracteriza al militante Marcos como "iluminado" (2000: 14). Un quinto personaje evangélico es Simón: el artista cuya partida del país se narra en el "Epílogo". Después de

los entierros y la represión que sigue a los hechos de 1969, este personaje –figura de artista comprometido que hasta el momento ha sido muy crítico con respecto a quienes se exiliaban- decide marcharse "porque nos van a matar a todos" (2000: 376). La respuesta del militante Palenque ante este anuncio, se sitúa entre el mandato ("Contá: hacé lo que habían Marcos y Juan, lo que hacen Lucas y Mateo: contá" (2000: 378)) y el relato visionario ("será necesario" (2000: 378)). Lucas refiere, por otra parte, fragmentos de las Escrituras en distintos momentos de la novela. Así, entre otros ejemplos, cita el capítulo 6, versículo 18 del evangelio de San Lucas, reforzando por otra parte la identificación entre el militante y el apóstol. La relación entre temporalidad escatológica e inteligibilidad aparece claramente en esta referencia: «Recordó Lucas que, a partir de ese momento, se llegarían "a él todos", para abrir "el sentido, para que se entendieran". Y así, no serían en vano los martirios de "los que eran atormentados por espíritus inmundos: y eran curados" (2000: 344).

Analizando los usos de la palabra "testigo", Giorgio Agamben (2003: 17) recuerda su doble origen latino: si el "testis" era quien, tercero entre las partes, podía dar testimonio de ellos ante una instancia judicial, el "superstes", en cambio, era quien había atravesado una prueba y había sobrevivido para contarla. En tal sentido Ulises sería una figura temprana o precursora del testigo: él es quien vuelve para contar, como lo plantea Hartog, el único superviviente y el que habla por sus compañeros muertos. Pero si el mítico Ulises baja al Hades, el "superstes" de los grandes desastres del siglo XX no puede hacerlo: en ese sentido, como lo dice Agamben, se encuentra preso en una situación sin resolución: no puede dejar de hablar de lo que ha visto y vivido, pero al mismo tiempo no es aquel que encarna integralmente el destino del campo de concentración, a saber: el muerto o el "Musulmán". Lo que nos lleva a una tercera figura del testigo, la que coincide con la versión griega del término: el término griego para testigo -recuerda siempre

Agamben- es "*martis*" y en la patrística, el mártir es quien muere dando testimonio de su fe[38].

De un modo u otro, estas tres acepciones se ponen en juego en *Los pasos previos*. En la ficción –Simón- o en las secuencias documentales -Walsh, Barraza, Urondo- periodistas y escritores, investigadores y militantes, escriben para denunciar e impedir que se archive lo que se quiere sacar a la luz: la desaparición de Felipe Vallese y la prueba a la que se ven sometidos sus familiares en los interrogatorios y la tortura. También dan testimonio de lo que pasa, de los hechos de estos nuevos apóstoles cuyos nombres se exhiben en la ficción, de las luchas, los movimientos insurgentes, la represión.

Dentro de este esquema destaquemos la reactivación de la versión según la cual los mártires son testigos a través del martirio mismo. Como muy bien lo intuye el breve artículo de Angel Rama de 1977 que hoy prologa la edición de *Los pasos previos,* la figura del "justo, del cordero del sacrificio que avanza hacia la fatalidad" (Rama 2000: 10) se sobreimprime a la del "alzado en armas" (Rama 2000: 10). En un trabajo anterior hemos podido ver[39] cómo la explotación de la equivalencia entre la guerra y el juego abría la puerta a una resacralización del tiempo de la guerra revolucionaria: sobreimprimiendo en el tablero del espacio urbano los movimientos de los jugadores del "Vigilante y el Ladrón", de "la Guerra" (Urondo 2000: 391) al que se entregan guerrilleros y fuerzas de seguridad, se recorta un tiempo paralelo al de la vida diaria. Los jugadores adoptan, por otra parte, "nombres de guerra" e identidades falsas -o ficticias- que les permiten establecer alianzas transhistóricas entre el militante y el apóstol o entre el militante y el conspirador revolucionario de Mayo de 1810, gracias

---

[38] *« Les premiers Pères de l'Eglise en tirèrent le terme* martirium *pour désigner la mort des chrétiens persécutés, qui témoignaient par là de leur foi »* (Agamben 2003 :28).

[39] Cfr. "Guerras y guerritas de la novela argentina de los setenta", *Les armes et les lettres. La violence politique dans la culture du Rio de la Plata des années 60 à nos jours,* 2010.

a dos referencias a la Jabonería de Vieytes estratégicamente ubicadas en el íncipit y en el *excipit* (Urondo 2000: 13 y 390). Su acción, pero también su pasión, repiten las de otros justos y otros corderos del sacrificio, pero figuran también -y sabemos hasta qué punto esta novela que refiere la historia del primer desaparecido argentino puede leerse como premonitoria- los destinos de otros que vendrán hasta que lo que estaba escrito se cumpla.

Los pasos previos es una novela escrita en 1972 y publicada por primera vez en 1974. Entre estos dos años media un abismo que va de la euforia de los movimientos insurreccionales de 1969 a Trelew y Ezeiza, de la expectativa de la revolución cercana a la preparación de una represión sin precedentes. No sabemos -y sería un trabajo que merecería la pena llevar a cabo a partir de archivos y manuscritos- qué cambios pudo haber entre la primera versión final de la novela y su publicación efectiva. Lo cierto es que el tono del relato, su cierre con la doble preparación a la diáspora y el martirio, ya no parece corresponder al momento de euforia que supuso la amnistía dictada por Héctor Cámpora en mayo de 1973, con la salida triunfal de los presos políticos de la cárcel de Devoto. Sus representaciones dominantes responden más bien a aquel momento en el que, como lo describe Ana Longoni, la íntima certeza de una derrota generalizada coexiste en los militantes con la exigencia de llevar su acción hasta el final en una suerte de elección ética fundamental. Cabe preguntarse, no obstante, si esa lógica sacrificial responde exclusivamente al curso de los ominosos acontecimientos históricos que van de Trelew a la acción impune de la Triple A pasando, por supuesto, por la masacre de Ezeiza o si más bien, precediéndolos, genera una inteligibilidad y un sentido pleno hasta para la propia derrota y aun del exterminio. El relato apostólico que inscribe el tiempo histórico en el tiempo mesiánico parece, en todo caso, ser constitutivo de ciertas figuras de la militancia que dominan los sesenta y primeros setenta. Ordena también uno de los aspectos de la literatura testimonial, la del

relato del martirio, como uno de los ejes de continuidad entre la narrativa de la predictadura y la postdictadura. Este modelo no parece limitarse al ámbito de las artes sino atravesar un vasto campo de narraciones, estéticas o extraestéticas, sobre la militancia.

2. La arena de los sujetos en las novelas del exilio de Manuel Puig (1974-1978)

Como ha sido señalado regularmente por la crítica, muchos rasgos emparentan *El beso de la mujer araña,* de 1976, con la siguiente novela de Manuel Puig, *Pubis angelical,* publicada tres años más tarde. Hasta tal punto que la segunda puede ser considerada –y así lo ha aceptado el escritor- como una continuación de la primera (Amícola 1992: 268). En ellas, Puig se acerca a los hechos políticos mayores de una década que termina, como el título de uno de sus libros publicado de manera póstuma, entre estertores: la ruptura entre Perón y el ala izquierda de su movimiento, la puesta en marcha de la Triple A, el golpe de Estado del 76. Estos datos coyunturales no son menores, ya que si Puig ha vivido fuera de Argentina antes de este período y lo hará después, son efectivamente las amenazas de la Triple A las que determinan su exilio en México a partir de 1974. *El beso de la mujer araña* y *Pubis angelical* se escriben entre 1974 y 1978, en el entorno de los argentinos exiliados, con sus dilemas sobre un posible retorno al país, los primeros balances, la urgencia de la denuncia de los crímenes de la dictadura.

La incidencia de esta situación en las novelas es manifiesta: *El beso de la mujer araña* se cierra con la presentación de los pensamientos de Valentín después de una brutal sesión de tortura. Pozzi muere en una operación de retorno clandestino desde México

a Buenos Aires[40]. Las discusiones sobre la militancia están manifiestamente despojadas de referencias contextuales precisas en *El beso de la mujer araña* pero, por el contrario, giran explícitamente en *Pubis angelical* en torno a las aporías del peronismo de izquierda, el problema de la violencia política o los debates sobre la situación de los militantes exiliados.

Más aún, para la construcción de los personajes del guerrillero Valentín y el abogado de presos políticos Pozzi, Puig recurre a la recopilación de material documental: sus entrevistas a presos políticos en Argentina y sus conversaciones con militantes exiliados, una vez fuera del país. Se trata de un recurso que se va profundizando: de la reescritura y la mediación de las primeras entrevistas, se pasa en *Pubis angelical* a la primera experiencia de escritura con el informante al pie de la máquina de escribir. Para llegar, con *Maldición eterna para quien lea estas páginas* y *Sangre de amor correspondido,* al uso del grabador que constituye, como lo señala Ricardo Piglia, una manifestación de "la voluntad documental e hiperrealista de Puig" (1993) que lo inscribe en la línea experimental de la vanguardia y en particular del pop-art (G. Speranza 2000)[41].

Antes de dejar Buenos Aires, en efecto, Puig realizó una serie de entrevistas a los presos políticos que habían sido liberados gracias a la amnistía del 25 de mayo de 1973. En el proceso de ficcionalización al que somete estos testimonios orales de la vida en prisión elimina la jerga carcelaria y toda referencia precisa a la

[40] Para el proceso de escritura de ambas novelas, cfr. la indispensable tesis de Graciela Goldchluk, *Intertextualidad y génesis en los textos mexicanos de Manuel Puig: novelas, guiones, comedias musicales (1974-1978*).
Las informaciones que manejamos sobre el proceso de concepción y elaboración de estas dos novelas se apoyan en gran medida en este trabajo y en el material documental que presenta, cedido por la familia de Manuel Puig en el marco de un proyecto de investigación dirigido por José Amícola.

[41] Sobre este punto, véase también el artículo periodístico "Doble casetera" en el que María Moreno, que ha accedido a las grabaciones que sirvieron como base a la composición de *Sangre de amor correspondido,* analiza –y acerca- los usos del grabador y el registro de la palabra de los "subalternos" en Puig y en Walsh, *Página/12, Radar,* 24/10/10, consultable en http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-6558-2010-10-24.html (consultado el 16 de agosto de 2012).

agrupación a la que pertenece Valentín o a acontecimientos de la actualidad política reciente como el caso Salustro o los sucesos de Trelew, cuyas repercusiones en la cárcel comentan los testigos (Goldchluk 2003: 58-60). Al material documental recogido en Argentina, se suma más tarde el encuentro con César Calcagno, abogado de presos políticos que sirve como modelo a Pozzi en *Pubis angelical,* en el exilio mexicano (Mausi Martínez 2001[42]). Las notas tomadas durante sus conversaciones serán reutilizadas tanto en la composición de los diálogos de Valentín con Molina en *El beso de la mujer araña* como en los que Pozzi mantiene con Ana en *Pubis angelical.* El personaje de Beatriz, militante feminista, se inspira en la intelectual mexicana Elena Urrutia, amiga de Puig. Sus nombres definitivos se integran en etapas muy avanzadas de la redacción de la novela: durante mucho tiempo serán simplemente "Elena" y "Calcagno".

El anclaje referencial de las novelas se hace aún más preciso si consideramos que *El beso de la mujer araña,* publicada como sabemos en 1976, se cierra sobre el cuerpo brutalmente torturado de Valentín. Y que la enferma de la cama 27 de *Pubis angelical* constituye, siguiendo la hipótesis de Graciela Goldchluk, la primera representación de las madres de Plaza de Mayo en la novela argentina. Esta mujer ángel que hace callar a las armas aparece en efecto en la Plaza del Pueblo de su país, "allí en el centro mismo de la plaza, donde se yergue una pirámide blanca" para pedir que le digan dónde estaba su hija (Puig 1980: 266).

Luis Gusmán sostiene que "Puig hacía pasar los discursos teóricos por su propia máquina ficcional"[43] (Gerd Tepass 2008). Cabe preguntarse, adoptando libremente la idea, qué sucede con

[42] La entrevista está integrada en la película, *Puig, 95% de humedad* (2001), dirigida por Mausi Martínez.

[43] "Manuel Puig: una aproximación biográfica". Una biografía multimedia en formato CD-ROM, Investigación, entrevistas y compilación a cargo de Gerd Tepass, Buenos Aires, junio de 2008.

los sujetos militantes -con sus discursos y su entonación, registrados en las entrevistas preparatorias- cuando pasan por la máquina ficcional de Puig. Se delinean, a partir de esta pregunta, tres núcleos principales que serán abordados en las próximas páginas: el diálogo concebido como presentación de un diferendo; el cruce o la interseccionalidad entre formas de dominación de género, de clase y étnicas (y la presencia de este cruce en el discurso interior del militante); la identificación de un común mecanismo de producción social de subjetividades. Se trata de tres puntos a través de los cuales la ficción de Puig coincide con algunos de los problemas fundamentales del pensamiento contemporáneo sobre la subjetividad y los procesos de subjetivación genérica, política, étnica. La narrativa de Puig interroga el sujeto político revolucionario sacándolo de su coincidencia con el hombre moderno y proponiéndolo como una máscara más en un juego de roles. El modelo apostólico de la militancia cuyo funcionamiento identificamos en la novela de Urondo, se lee desde la ficción de Puig como un relato en cual el sujeto actúa en tanto personaje.

2.1. Lógicas en tensión

Aunque coherentes con el proyecto que Puig viene desarrollando -el de una literatura que reutiliza la voz como material de un montaje- estas dos novelas comparten un dispositivo que les es propio: la celda y el cuarto de hospital son escenario de un *huis-clos* en el que dialogan el militante revolucionario, la militante feminista, el homosexual, la mujer. De una u otra manera, todos ellos discuten el reparto de lo que, con Jacques Rancière, hemos llamado más arriba el "orden policial". Si estas novelas son profundamente políticas es ante todo por el dispositivo ficcional que pone frente a frente a estos sujetos en

"una arena[44] donde puedan encontrarse las teorías, las posturas, mitos e imaginarios políticos, no para coexistir pacíficamente sino para enfrentarse" (Gamerro 2010: 25). Su mutua iluminación permite percibir las zonas de sombra, las fallas íntimas o los límites de las interpelaciones que constituyen a los personajes.

Pero si este principio es común a ambas novelas, el antagonismo se profundiza en *Pubis angelical.* El relato está estructurado según una alternancia de secuencias que narran el presente de la clínica en la que está internada Ana, cuyos capítulos toman forma de diálogos con Pozzi y con Beatriz, secuencias en las que se transcribe su diario íntimo -de función retrospectiva o reflexiva- y secuencias en las que se narran dos relatos finalmente vinculados, el del Ama y el de W218. La lectura más corriente –avalada por Puig- propone entender estas secuencias como relatos oníricos. Corrobora esta hipótesis la profusión de ecos de conversaciones o pensamientos de Ana en la vigilia, que aparecen bajo la forma de restos diurnos. Pero también se ha propuesto la idea de leer diacrónicamente los tres. La historia del Ama transcurre en los años 30-50, la de Ana en el "presente" de 1975 y la de W218 en un futuro post-apocalíptico que puede ser fechado hacia 1985 según los indicios de la novela. Sus conexiones se explicarían por la presencia de un "linaje de mujeres raras" (Goldchluk) que enfrentan la dominación masculina presentada como una conspiración. No creemos que estas dos perspectivas sean incompatibles[45].

---

[44] Sobre todo en *Pubis angelical,* el espacio que recorta la habitación puede efectivamente pensarse como campo de batallas simbólicas. La novela convierte en un "ring" o, peor aún, en la "arena de los romanos" (Puig 1980: 33) el espacio del cuarto de hospital. Para un análisis del antagonismo en *Pubis angelical*, cfr. G. Goldchluk (2003). En especial, el capítulo 3, dedicado al estudio de esta novela.

[45] Para una discusión sobre este punto véase Patricia Jessen (1989) y Graciela Goldchluk (2003). Por la gran cantidad y riqueza de trabajos dedicados a *El beso de la mujer araña,* nuestro análisis se centrará preferentemente en *Pubis angelical,* menos trabajada por la crítica. Pero el acercamiento entre las dos novelas será constante tanto en la determinación de los problemas que abordan, como en las conclusiones a las que se vaya llegando.

Ana tiene dos interlocutores: Beatriz, la militante feminista mexicana y Pozzi, el abogado de presos políticos cercano a Montoneros. Frente a ambos, los argumentos se utilizan como armas ("Este es un buen argumento para esgrimirle a Beatriz" (1980: 29)); las defensas se preparan ("Nunca más le discutiré nada [...] sin tener mi defensa bien armada" (1980: 74)); las discusiones se ganan y se pierden ("[Pozzi] me vino con ese ataque [...] Y ahí me ganó el primer round" (1980: 54).

Ambos militantes cuestionan a su manera los prejuicios y clichés de Ana. Pero los cuatro encuentros con Pozzi están marcados por un diferendo que se sostiene hasta el final de la novela. En una primera acepción, este diferendo supone el desacuerdo entre dos visiones encontradas: Pozzi intenta convencer a Ana de colaborar con el secuestro de Alejandro, el funcionario del gobierno de Isabel Perón que la aterrorizaba y había sido el causante de su huida a México. Ana discute con Pozzi sobre la legitimidad del uso de la violencia, sobre el peronismo de izquierdas, sobre Montoneros, antes de negarse por fin a aceptar la colaboración que se le pide.

Pero en una segunda acepción, el diferendo implica más bien una incomprensión radical entre la lógica militante y la lógica de la mujer, que se plasma en la doble evaluación simultánea de la posible participación de Ana en el operativo. Esto se manifiesta en la escritura a través de una oscilación, que afecta la palabra de ambos personajes, entre los usos de la primera persona del singular y una primera persona del plural que los conecta con un colectivo o un sujeto social. Las primeras páginas del diario íntimo de Ana plantean la cuestión de entrada: "soy una de esas personas, o mujeres, lo cual no sé si encaja en eso de persona, que está todo el día piensa y piensa" (Puig 1980: 23) y luego "Nos tenemos que conformar con envidiarlos. Yo y las otras, nos tenemos, y otra vez el plural". Ana lleva adelante una permanente reflexión sobre estos usos que la atraviesan, por otra parte,

enteramente. En Pozzi, el "nosotros" es inestable. Coincide por momentos con una tendencia política, el peronismo de izquierda, por momentos con una organización en particular, Montoneros, que le encarga la misión de convencer a Ana o que le procura los medios para volver a Argentina. Pero su grado de participación en las actividades armadas permanece incierto. Lo que se sabe es que las visitas a Ana forman parte de una misión que le ha sido asignada, que su organización ha financiado su viaje a México, que las conversaciones privadas con Ana están sesgadas por el intento –apremiante ("Pensalo -dice Pozzi- pero mañana a más tardar me tendrías que contestar" (1980: 40))- por convencerla. Lo que llega hasta la presión o "brutalidad" última (en términos de Ana (1980: 223) de invocar su muerte próxima -cuando la mujer ignoraba la gravedad de su estado de salud- para decidirla a aceptar su propuesta.

En este punto se anudan diversas evaluaciones superpuestas. En la primera, Pozzi y su organización (en algún momento le confiesa a Ana que la idea de pedir su colaboración no viene de él) manifiestan una visión instrumental que pasa por alto el interés o el cuidado del otro. Ponen en práctica una lógica -militar o militarizada- de aprovechamiento de total de los recursos (aprovechar que Alejandro esté enamorado de Ana o que el departamento de Ana esté vacío para utilizarlo como refugio). Una evaluación que asoma en el juicio –muy anterior- de Ana: "Ay Pozzi, sos siempre el mismo, calculás todo en un abrir y cerrar de ojos" (Puig 1980: 145). Esta primera evaluación se vuelve posible, por otra parte, gracias a la contraposición entre los dos militantes, Beatriz y Pozzi. La militante feminista es, en efecto, la figura del *care* por excelencia en la novela.

Una segunda evaluación es la que hace Ana que atribuye la "brutalidad" de Pozzi a un episodio más de la guerra de los sexos:

> "¿No pensó él en las consecuencias de semejante acto? Es que ellos tienen una vanidad más fuerte que todo, y si una se les enfrenta son capaces de cualquier cosa. No saben perder, ellos se creen nacidos para conquistar el mundo, por eso se enojan tanto cuando una se les atraviesa en el camino y no los deja pasar. En ese momento les sale no sé qué furia de adentro, les sale como un buitre de adentro del pecho" (Puig 1980: 227).

A esta articulación entre una lógica instrumental y una lógica de la dominación masculina, se superpone una tercera, que podemos llamar tomando el término de Ana Longoni, la lógica de mandato sacrificial (2007: 159 *sq*)[46].

Pozzi le propone a Ana darle un final heroico a su vida, convertirse –como lo señala muy acertadamente Graciela Goldchluk- en una nueva Judith engañando a Holofernes para cortarle la cabeza y conseguir una victoria de sus ejércitos. Le propone un final de mujer soldado -también de heroína de película- que cumple una misión vital antes del último suspiro. Ya que el plan, como se recordará, consiste en que Ana atraiga a Alejandro a México con una llamada telefónica para que un comando pueda secuestrarlo.

Dentro de la lógica sacrificial de Pozzi la muerte heroica asegura una forma de trascendencia: las muertes "con sentido" (Puig 1980: 222) de los que van a ser recordados, el martirio o el sacrificio por una causa que trasciende el destino individual. Algo

[46] Entre otros postulados, el mandato sacrificial descripto por Ana Longoni supone que "la muerte (del guerrillero) alimenta la vida (de la Revolución)": "Un sino trágico los constreñía a seguir: un mandato que no se puede comprender desde una racionalidad de la lógica política o militar, sino desde un orden distinto. Aquí actúa una dimensión de la ética: hay que morir para ser dignos de los que ya murieron, aun sin alentar expectativas de inminencia de triunfo revolucionario. Resignar la vida, encaminarse (conscientemente) a la propia muerte, es un compromiso ético de reparación, un gesto circular ("otros brazos levantarán el fusil del caído") para ocupar su puesto" (2007: 182-183). Inscripto en esta lógica, Pozzi no le pide a Ana nada distinto de lo que él mismo hará cuando vuelva a Buenos Aires clandestinamente, en las peores condiciones: que su muerte cobre sentido a través del gesto militante de hacer al final de su vida lo que nunca había hecho antes. Longoni explica el mandato sacrificial a partir de la categoría de "mito" de Georges Sorel que de sus teoría llevan a cabo Ernesto Laclau y Chantal Mouffe en *Hegemonía y estrategia socialista.* Para Laclau y Mouffe, el "mito" soreliano permite independizar la noción de identidad de una pura determinación económica de clase y reivindicar la autonomía de la serie política.

que Ana le reprocha: "Basta con esa historia tuya de los sacrificios, ya es manía [...] ¿querés que yo también me una al sacrificio?" (1980: 220).

El modelo de Judith supone que Ana forme parte de un ejército o al menos de un bando. Pero cuando Pozzi intenta situarla dentro del campo de batalla Ana no lo acepta:

- [...] ando nervioso, Ana. Estoy pendiente de que me llames, todo el día.
  - ¿Pendiente de mí?
  - Bueno, de que tomes una decisión.
  - ...
  - El actuó mal con respecto a vos, ¿sí o no?
  - Sí, eso sí.
  - Y vos tomaste una posición frente a él, que es la del exilio.
  - Yo no soy una exiliada política.
  - Vos dirás lo que quieras, pero eso es lo que sos (1980: 38)

En este diálogo -que muestra bien por otra parte el desfase entre las expectativas de Ana y los objetivos de Pozzi- el abogado le recuerda que su huida a México se debe a que Alejandro la hizo echar del trabajo y programó el allanamiento del departamento de su madre para aislarla y presionarla a que se casara con él. Pero al rechazar Ana su identificación como exiliada política, también niega su pertenencia por así decirlo a uno de los campos en guerra[47].

Pubis angelical no resuelve la coexistencia de estas diversas razones: simplemente las presenta. Es cierto que la mirada de Ana domina las otras, pero la novela despliega también mecanismos para relativizarla y producir una evaluación más matizada. La presentación de esta coexistencia toma la forma de un diálogo imposible porque los sujetos que se enfrentan son inconmensurables y no hablan la misma lengua o no están actuando en la misma película.

[47] Utilizo el término "guerra" porque es el que la propia novela emplea al referirse a esa "guerra civil" en un país lejano al que llega la mujer ángel: "Y es que una de nosotras... logró escaparse. Ella se desesperaba por volver a su país, no era de Urbis como tú y como las demás, era de un país muy alejado de todo y que estaba en guerra, una guerra civil muy inútil y sangrienta" (1980: 265).

2.2. El reparto de los roles

El beso de la mujer araña y *Pubis angelical* discuten, para decirlo con José Amícola, la jerarquía de los géneros sexuales y literarios. Trabajado a partir de la confrontación con la voz del homosexual y de la mujer, el discurso igualitario del militante se encuentra con los límites de interiorizadas normas que rigen el reparto de los roles de género. Constituyen el punto ciego de su discurso. La dominación masculina toma la forma incluso, en el relato post-apocalíptico de *Pubis angelical* de una antigua conspiración -la de los "niños-hombres juramentados", los "varones escogidos… los más fuertes de cada aula escolar" (Puig 1980: 239) - iniciados generación tras generación por sus padres para perpetuarla.

Pero el esquema es más complejo porque desde las primeras novelas de Puig, y esto es particularmente visible y cruento en *Boquitas pintadas*, los actos y deseos de los personajes están atravesados por imbricadas normas -y consecuentes formas de dominación- de clase, de género y étnicas. La polifonía sin resolución que según Gamerro (2010: 25) caracteriza a estas novelas habita íntimamente -si puede seguirse hablando de intimidad- cada personaje.

Esta arena, que ya no se recorta en el ámbito de la celda sino en el del discurso interior, aparece muy claramente en el conflicto de Valentín, enamorado de la chica de buena familia y no de su actual compañera militante como querría. Más aún, hasta piensa "que Marta no [le] gusta por ella misma, sino porque tiene… clase, como dicen los perros clasistas hijos de puta… de este mundo" (Puig 1988: 148). Pero tras ese plano que el militante llega a elaborar, el relato de su sueño deja emerger –sin que se indique al lector hasta qué punto esos contenidos acceden o no a la consciencia del personaje- algo más. A la sospecha de que la

atracción por Marta no es ajena a normas de gusto socialmente determinadas, se suma la aparición del factor étnico. Porque en su cinematográfico sueño, el protagonista, hijo guerrillero del patrón del cafetal, deja embarazada a la guerrillera mestiza que le ha servido de guía, perpetuando la serie colonial de la explotación sexual de la campesina. Más todavía, se trata de "un muchacho que no desea un hijo-indio, un muchacho que no desea mezclar su sangre con la sangre de la india, un muchacho que se avergüenza de sus sentimientos" (Puig 1988: 149). Estas palabras no funcionan, según una lógica de desvelamiento, como acceso un supuesto núcleo último del personaje. La jerarquía que pone de manifiesto una normatividad étnica es uno más entre los elementos que, sobredeterminando al sujeto, coexisten en una tensión irresuelta.

Ana, por su parte, se construye como un personaje en desajuste permanente con roles de género y en esto radica su potencial de discusión. La falla en la transmisión y la reproducción es señalada, justamente, por la madre. Pero es al mismo tiempo una joven argentina de clase media -incluso "mediopelo"[48]- que admira a su padre por el "respeto y altura" con que trataba "a esa gente", es decir, al personal de servicio. En un diálogo ocurrido en el pasado, Pozzi la "ataca" (en palabras de Ana) porque ella se sirve de un vocabulario que sigue ciertas normas de clase (no se dice "rojo", se dice "colorado"; no se dice "tomar la leche" sino "tomar el té", etc). Después de haberle contado la escena a Beatriz, Ana se pregunta por qué le ha mentido a su amiga, diciéndole que en su casa se hablaba de esa manera, cuando era una norma que ella había aprendido en la escuela:

> ¡Ay qué vergüenza, la mentira que dije! ¿Qué necesidad había de inventarle a Beatriz que en mi casa se decía comida en vez de cena? Mi casa era una casa como todas las de clase media, por más clase media acomodada que fuera. Al cambiarme a ese

[48] Ana no puede impedirse mentir ante Beatriz sobre sus orígenes sociales.

> colegio secundario pago fue que me enteré de que yo no era tan distinguida como creía. Fue ahí que aprendí esas diferencias. Un colegio caro donde iban algunas chicas de clase alta. *Fue el desprecio de ellas que me enseñó las diferencias*. (Puig 1980: 74 el subrayado es nuestro)

Los personajes se encuentran capturados en una malla de relaciones cruzadas de dominación en las cuales no siempre ocupan la misma posición -pueden ser subalternos en unos y dominantes en otros- ni manifiestan el mismo tipo de relación con el orden policial.

¿Desde qué lugar, entonces, puede volverse posible el cuestionamiento de ese orden que no solamente habla en los personajes sino que los constituye? Tanto en *El beso de la mujer araña* como en *Pubis Angelical* se produce un momento de desclasificación que sin extraer a los personajes de sus libretos, introduce un desvío capaz de cuestionar el conjunto, mostrando el espesor ficcional de todos los roles. El rol en Puig se constituye en la articulación misma entre la economía libidinal del fantasma y el "reparto" del orden policial. Sus personajes adquieren un estatuto político –o conocen un proceso de subjetivación en el sentido en que lo entiende Rancière (1995)- cuando se produce un desajuste, cuando ya no está en una pura repetición. Sin dejar de ser lo que son, los personajes adquieren otra dimensión.

2. 3 Desclasificación y subjetivación

Si consideramos, por ejemplo, *El beso de la mujer araña,* esta operación de desajuste se motiva como resultado del acercamiento de los personajes. En tal sentido, sostiene Mónica Zapata:

> Molina, qui s'exprime au départ moyennant le discours du cinéma d'Hollywood et des paroles de boléro, finit, on l'a vu, par prendre des distances, par raisonner et calculer froidement ses derniers pas. Valentín, qui se sert de la langue de bois du marxisme, adopte finalement le point de vue de son compagnon et même, dans une certaine mesure, son langage (Zapata 1999 : 218).

Pero como lo muestra el carácter persistente del discurso del cliché en la obra de Puig, que Zapata analiza, la transformación de los personajes no es necesaria para plantear este funcionamiento y la motivación argumental resulta secundaria. En *Pubis angelical,* que acentúa, a diferencia de *El beso de la mujer araña,* el antagonismo de los personajes y por ende su distancia, Ana plantea no obstante con lucidez un acercamiento inesperado y pertinente entre su propio romanticismo folletinesco y la lógica sacrificial del militante. Porque si, como viene sucediendo desde *La traición de Rita Hayworth*, el discurso interior de los personajes está atravesado por los productos de la cultura, la estructura narrativa del fantasma -sus relaciones con los guiones de la "fábrica de sueños" que es el cine entendido como metonimia de la cultura- se explicitan y se piensan en esta novela a través de las conversaciones y el diario íntimo del personaje. Y se ponen en escena en los relatos oníricos o paralelos que narran la historia del Ama y de W218.

Pero ¿cómo funciona esa lucidez que convive, como hemos visto, con una sujeción inevitable, puesto que es constitutiva? En primer lugar, Ana entiende el mundo como un "reparto de caretas". En un primer momento, las caretas corresponden personajes elegidos. La primera aproximación de Ana a la cuestión se refiere, en efecto a los roles estereotipados que su marido le aconsejaba imaginar para conseguir una mayor excitación sexual: la nena que un hombre mayor se lleva engañada, la colegiala que es llevada al palacio de un sultán. En el marco de estos *scripts* fantasmáticos se produce una de las primeras reflexiones de Ana sobre su relación con el militante: "[…]cuando desde el principio vi que tampoco sentía mucho, me empecé a imaginar cosas. Que él salía de la cárcel y era un héroe nacional, pero lo habían torturado y estaba ciego, y yo lo cuidaba. Eso me excitaba mucho …" (1980: 57). Se trata de un fantasma que atraviesa como hilo conductor toda la

relación porque cuando Ana se niegue definitivamente a aceptar la propuesta del abogado, el argumento que se da a sí misma en voz alta, es que "ya se acabó eso de los soldados heridos de la trinchera y la enfermera de la cruz roja [...] y los ciegos mártires que salen de la cárcel y yo vendándoles los ojos" (1980: 150). Y en el relato final de la vecina de cama de W218, es nuevamente el ciego que conducía al pueblo el que le habla a la mujer ángel (1980: 266).

Pero la noción se extiende a los papeles de un teatro del mundo en el que la satisfacción no pasa por un plus de placer sexual sino por el goce que genera el hecho mismo de ocupar un lugar, la sujeción a ese libreto. Pozzi es el sacrificado (antes de ser militante, ya en su vida familiar), el ex marido un hombre de negocios, la amiga es la mujer emancipada. Y es aquí donde, a pesar de la explícita sumisión de Ana al reparto que le asigna la posición subalterna de la mujer que no puede amar más que a un hombre superior a ella, su posición se vuelve excéntrica. Porque Ana es la que no sabe lo que quiere y en este desfase o no coincidencia con el papel asignado es donde se juega la insatisfacción pero también la búsqueda, el "*ce n'est pas ça*" del discurso de la histeria, cuya representación kitsch trama la composición del Ama en uno de los relatos oníricos de la novela. Un potencial de cuestionamiento del reparto en su conjunto que Puig caracterizaba, con un lenguaje que tal vez hoy ya no emplearíamos, como la "concientización de una mujer" (Puig en Amícola 1992: 268-269). El desvío que lleva a Ana de la encarnación de un rol social a la emergencia de un sujeto político capaz de mostrar la contingencia de la partición misma de los roles, no es un proceso que pase por una toma de consciencia. No en la novela: las fantasías oníricas siguen pobladas, hasta último momento, de clichés. La variación que se produce es la que lleva a plantear un sujeto que sin poder desligarse de ese orden, llega a tener una mirada sobre el conjunto.

La tan discutida figura de la mujer ángel–a cuya centralidad, por otra parte, el título apuesta- parece remitir tanto a la ausencia de sexualidad como a la discusión de la sexuación. La mujer ángel victoriosa tiene un pubis liso. Su epifanía pacificadora coincide con la eliminación de lo que Ana presenta como su talón de Aquiles: el punto oscuro entre las piernas que los hombres olfatean y a través del cual se juega, según el personaje, la dominación. Pero la oposición franca entre lo celestial y lo bestial, que parece pertenecer al universo normativo de Ana, no debería ocultar lo que a nuestro juicio es el elemento fundamental en este ángel asexuado: el plano de lo celestial o lo divino es aquel que señala que se está por encima, en otro lado, en la posición de una no-parte. La mujer ángel es un monstruo: no tiene lugar en la clasificación[49]. O se desclasifica. Que es lo que Ana viene haciendo: no madre, no hija, no esposa, no militante, no enfermera de héroes martirizados en combate o en la prisión. No sabe lo que quiere: "La mataría a mamá cuando me dice que no sé lo que quiero, que mi error en la vida es querer ser diferente" (1980: 195). No tiene papel, "[llega] tarde al reparto de caretas" (1980: 196). Pero es desde este no lugar, precisamente, desde donde concibe el reparto como tal: "Pozzi, el izquierdista, el sacrificado, y está encantado con su personaje. Beatriz es feminista, y encantada. Mamá es señora dedicada a sus amistades, otra que triunfa en la vida". Recién después de haber llegado a ese punto de desclasificación que se literaliza en el sueño de la mujer ángel, vuelve a reinscribirse en la cadena al aceptar finalmente que vengan su madre y su hija.

Vemos entonces que la epifanía del sujeto político en esta novela se juega a través de Ana más que a través de Pozzi. Aunque se trata de una "víctima" que sufre una muerte injusta (Puig en

[49] En tal sentido es interesante que el otro personaje al que Ana le reconoce una análoga dificultad para encarnar un rol social, sea el de Alejandro, también llamado en la novela Belcebú y verdadero principio del mal. La mujer ángel y Belcebú responden en todo caso a otro tipo de categorizaciones pero no a las orden policial de los cuerpos.

Amícola 1992: 261), el militante muere en la plena interpretación de su papel. A diferencia de Valentín, que ha experimentado también un proceso de desclasificación –cuya manifestación onírica se manifiesta en la superposición entre las figuras de Marta y de Molina, de la "mujer araña", justamente. A diferencia también del homosexual. José Amícola propone que, contrariamente a lo que piensa Valentín, Molina no muere como heroína de película (1992: 226) sino como homosexual heroico. Desde el punto de vista al que lleva nuestro análisis, muere más bien como ambos o como ninguno.

Es particularmente interesante notar cómo estos planteos de las novelas de Puig se encuentran, así, con algunos de los principales problemas que atraviesan el pensamiento radical sobre sujeto y subjetividad en las últimas décadas[50]. En estas novelas, los sujetos militantes no coinciden con el sujeto emancipador del pensamiento moderno, en el que lo heroico, para decirlo con una fórmula de Nicolás Casullo, "expresó (y aportó al mismo tiempo) une estado de excepcionalidad del sujeto" (2013: 79). Estas novelas piensan más bien la articulación de la subjetividad militante con otras interpelaciones sociales. Coinciden, en efecto, con la huella abierta por la noción althusseriana de "interpelación" -marcada, como se sabe, por el encuentro entre el marxismo y el pensamiento de Lacan- que será central para pensar, por ejemplo, la constitución performativa de los sujetos (Butler), su reparto dentro del orden policial (Rancière), el carácter relacional y precario de toda identidad (Laclau/Mouffe). Y también para poder concebir formas de resistencia como la capacidad de "deshacer" el género (Butler) y producir formas de "subjetivación" política en las "partes" de los que no tienen parte (Rancière).

[50] En diversas entrevistas realizadas a Puig o a sus amigos se manifiesta, incluso en un plano puramente biográfico, su preocupación por la recepción que las feministas mexicanas reservaron a *Pubis angelical* o la pasión por la discusión con los militantes de las agrupaciones revolucionarias peronistas y no peronistas.

3. *Siglas y consignas de la (des)organización en Néstor Perlongher*

"Locas", mujeres, travestis o "michés"[51], los sujetos minoritarios en Perlongher funcionan como vectores de un deseo difuso antes que como manifestación de identidades postergadas en el reparto del orden policial. Su potencia radica, de hecho, en su capacidad para disolver todas las clasificaciones en un solo barro, todas las identidades en la exhibición hiperbólica de una actuación. La temprana apropiación de las categorías de devenir minoritario o de rizoma elaboradas por Gilles Deleuze y Félix Guattari[52], la crítica a la noción de identidad como elemento de normalización -lo que incluye en primera línea la noción de identidad gay- y aun la adhesión al culto de Santo Daime y la religión de la ayahuasca, forman parte de una análoga apuesta por el estallido del sistema clasificatorio en su conjunto, por "la ruptura del casillero de las identidades" (Ferrer/Baigorria 1997: 33).

Las nociones de mutación y devenir son centrales en esta apuesta que Perlongher/Rosa L. de Grossman, pone en juego en el propio dispositivo de enunciación de sus textos, al alternar el uso del femenino y el masculino, cuya reunión -o mutua neutralización (Baigorria 1996)- incomoda la partición misma de las identidades, al tiempo que la señala como un orden hegemónico naturalizado o universalizado. Aquí Perlongher puede encontrarse con Puig y escribirle una ponencia, "armada de afilado lápiz" ya que un

[51] Tomado del estudio de Perlongher sobre la prostitución masculina en Brasil, nos permitimos permitir, por comodidad expresiva, el nombre brasileño del taxi-boy tanto para un contexto argentino como brasileño.

[52] Siguiendo a Ferrer y Baigorria, Perlongher lee el *Anti-Edipo* de Deleuze y Guattari durante el año 1975, en un grupo de estudio. Jorge Panesi propone una hipótesis convincente sobre los usos de la teoría en Perlongher: "los ensayos del sociólogo -afirma- muestran que la teoría, al formar rizoma con la textualidad barroca, permite leerlos como una poética del neobarroso, como una inadvertida poética de la poesía de Perlongher y de "sus objetos". Finalmente, la teoría sirve para narrarse desde otro lugar las "leyes" de la propia poética. El trabajo de campo es también un dispositivo deseante, el trabajo de campo es también la construcción de un poema" (1996: 47).

homenaje que le esté dedicado "debe necesariamente ser hecho en femenino" (Perlongher 1997: 127). A la exageración paródica del vestido de lamé o a la "estética de la banalidad" (127), el poeta le prefiere sin embargo los perfumes chillones (1997: 198) y los gestos desmedidos (202) del bajo pueblo y del pueblo del Bajo, reunidos en una zona que integra el lumpenproletariado con el lumpenaje a secas.

Desde mediados de los años 90, numerosos trabajos críticos han cernido este recorrido con precisión. No se trata aquí de repetirlos sino más bien de interrogarse, a partir de sus conclusiones, sobre lo que el universo teórico-poético de Perlongher vuelve visible - no por desvelamiento sino por instauración poética- de la militancia de los primeros 70. O, si se prefiere, se trata aquí de interrogar el ejercicio de imaginación política que su escritura lleva a cabo y que Adrián Cangi sintetiza eficazmente:

> De Evita a los chicos de Malvinas —piezas fulminantes de la historia, más proclives al monopolio de las exequias para una memoria anticuario que a la transformación de un horizonte político de las subjetividades—, Perlongher escribe en el borde de unas historias vueltas mitos: el de la marginalidad de esa mujer y el de unas islas, el del peronismo religante y el de la izquierda comprometida. Sólo se trata de restitución por la escritura para una subjetividad por venir, y la única posible proviene de las potencias falsificadoras de unas fábulas reapropiadas y transformadas, que presentan otros escorzos que los conocidos y otras ficciones que las posibles (A. Cangi 2009: 9).

La pregunta de estas páginas será en efecto qué nuevos escorzos y ficciones alternativas elabora la escritura de Perlongher para pensar fábulas y mitos de la militancia política en los 60/70. Y también desde qué lugar lo hace. Porque las palabras de Cangi son justas: la escritura de Perlongher está orientada hacia esa subjetividad por venir. Y la veremos funcionar más adelante en zonas de la literatura de la postdictadura que retoman, en la huella de Perlongher pero también de Osvaldo Lamborghini, mitos, íconos y consignas de la narración militante de los 70.

Frente a sus lúmpenes en "constante fuga" (Perlongher 1997:), la militancia política partidaria, sindical, armada, aparece frecuentemente ligada, por el contrario, a la "organización" entendida como instancia que opera una demarcación con respecto a posibles devenires y mutaciones. Las páginas que siguen proponen un recorrido por los derroteros de este significante: Perlongher -ensayista y poeta- trama y discute con la materia de las palabras.

En "Joyas macabras", prólogo al libro de Horacio González sobre Eva Perón, Perlongher parte de una observación atribuida a Gombrowicz, en la que el escritor polaco habría planteado la voluntad de Perón y Eva de encarnar, siempre desde dentro de las instituciones oficiales, un paradójico "principio de desorganización" del que Eva habría representado el "ala izquierda". Pero si el peronismo supo tener en cuenta "la exaltación festiva de las masas" -afirma- también ejerció un paternalismo autoritario y "organizó" (entrecomillado en el original) a los trabajadores, "confinándolos en las células de un sindicalismo de estado" (Perlongher 1997: 202). El "organizar", aislado y puesto a distancia en las comillas, funciona en este fragmento como tecnología -estatal- de detención y delimitación de la exaltación festiva. La insistencia en la serie semántica de la clausura corrobora esta hipótesis: confinamiento y cierre "celular" son los modos en que se manifiesta.

Aunque circunscripta al peronismo en "Joyas macabras", esta perspectiva es extensible a una lógica de la organización política que no excluye a la izquierda revolucionaria. Atentos a lo que se dice en el propio decir, ciertos poemas y cuentos convierten en materiales el discurso mismo de las organizaciones políticas: sus siglas, sus consignas, sus cantos se ven reformulados y, con ellos, las narraciones que vehiculizan. Un material que Perlongher destacaba en la prosa de Lamborghini.

La escritura de "Siglas", precisamente, poema definido como "bufo" en sus sucesivas ediciones a partir de 1978, hace visible la multiplicación de organizaciones políticas en la Argentina de 1960 a 1976. Ciertos acontecimientos permiten establecer esta periodización: la fusión del santiagueño FRIP, liderado por Mario Roberto Santucho, y Palabra obrera de Nahuel Moreno, ocurrida en 1965; la mención de la noche de los bastones largos (1966), de la creación de la (1968) o de la alianza electoral del FREJULI (1972).

"Siglas" enumera una serie de organizaciones políticas argentinas cuyo impresionante caudal se explota gráficamente en los agradecimientos de los versos finales: tras la fórmula "El autor agradece la colaboración de las siguientes organizaciones" (1997: 212), se despliega una lista de más de ochenta agrupaciones políticas y sindicales, de izquierdas en su mayoría. Puede considerarse esta lista como una estrofa final del poema, en realidad, si se tiene en cuenta que la reescritura paródica del género "agradecimientos" forma parte también de su "cuerpo".

Entre estas organizaciones circula e incluso "yira" –la errancia es fundamental en la lógica de los devenires minoritarios en Perlongher- un personaje femenino –el poema es narrativo- designado en segunda persona del singular y caracterizado por el inconstante paso de una a otra organización. Contrapuesta a la sequedad y aun al hermetismo del lenguaje burocrático de la sigla, la militante es presentada a partir de una serie que destaca los afectos: "nostálgica", "fanatizada", presa del entusiasmo provocado por un joven estudiante, "compinche", "adicta"[53], enemistada, echando a gritos a un viejo carcamán, sintiendo "íntimas simpatías" por tal o cual fracción, rompiendo con su compañero. Los territorios dibujados por las distintas agrupaciones -se puede ser "expulsado", justamente, de ellos- generan la observación y aun

[53] Habría que pensar este adjetivo como eco de una cita que Perlongher atribuye a Eva en "Joyas macabras": "soy fanática, proclamaba, y entregaba una frazada" (1997: 202). En *La razón de mi vida* Eva utiliza en más de una oportunidad este término: "me hice de pronto tan fanática por la lucha del pueblo…" o " declaro con toda la fuerza de mi fanatismo…".

la vigilancia de lealtades, traiciones o desvíos. La militante se caracteriza por el contrario por un cierto desbocamiento y volubilidad de los entusiasmos, que van a ser evaluados por suerte de entidad colectiva impersonal o "se" grupal: "Nadie pudo entender tu reivindicación del MLLFL" o bien "Se te vio tan afín a las 62 [...] que más de uno te creyó cogida en las espesas redes de la RF (en el contexto algo tan siniestro/como montarse al MID en la fractura de UCRI)". Este personaje femenino se pasea entre los diversos grupos que además de convencerla, la seducen, incluso literalmente, según la barroca superposición coral de niveles de significación: atractivos objetos de deseo, estos grupos son capaces, como se acaba de ver, de "cog[er]la en espesas redes o de incitarla a "montarse" a alguno de ellos. El sintagma "te volcaste al TERS, ¡porque sus críticas al programa de la UAP eran perfectas!" muestra ejemplarmente la imbricación entre la convicción y la seducción: las razones del vuelco o la inclinación -de lo que mueve, en resumen, a la militante- hay que leerlas a la vez en el enunciado (las críticas son perfectas, es decir, convincentes) y en la modalidad de enunciación exclamativa (las críticas son perfectas, es decir, fascinantes o aun bellas).

La dimensión satírica del poema, que justifica su caracterización como poema bufo, es innegable: sorna, crítica, (auto)irrisión son conocidas armas del combate oratorio. Resulta relativamente sencillo vincularlas con las propias experiencias militantes de Perlongher e incluso con los derroteros del FLHA (Frente de liberación homosexual argentino), buena parte del cual "*sucumbió* ante el discurso populista de la JP y participó en algunas de sus mobilizaciones" (Perlongher 1997: 78 el subrayado es nuestro)[54].

[54] En "Historia del Frente de Liberación Homosexual en Argentina", texto de 1985, Perlongher describe el surgimiento del FLH, "en medio de un clima de politización, de contestación, de crítica social generalizada" del que es inseparable (1997: 77). Concebido, entonces, dentro de una perspectiva de cambio social generalizado, el FLH intenta acercarse a la Juventud peronista y a diversas agrupaciones de izquierda (solo el PST de Nahuel Moreno acepta

Esta dimensión satírica no agota, sin embargo, la lectura del poema, ni su potencial crítico. La figura de la militante -es fundamental esta posición femenina que la marca gramatical y políticamente aunque pueda designar mujeres, "locas", travestis o mutantes- pone en primer plano una dimensión deseante imposible de evacuar de la política. La insolencia y el gesto frívolo discuten, junto con el cuadriculado burocrático, la cristalización de la lengua de las siglas que dan título al poema. Pero señalan también un punto ciego del discurso militante: una economía libidinal irreductible a esas razones que, si no en las prácticas, al menos en documentos y disposiciones reglamentarias internas a las agrupaciones revolucionarias responden a los más estrictos cánones de la moral patriarcal dominante[55]. El deseo exhibido de este sujeto marcado mujer que pasa de una agrupación a otra movida por el fanatismo, el entusiasmo, la adicción o aun la enemistad es vector de desorganización en un orden compartimentado en células o disciplinado en reglamentos internos.

El cuento "Evita vive (en cada hotel organizado)" (1975) ya ponía en primer plano estos sujetos atravesados por la pasión. No es casual que al menos tres rasgos que definen a la militante de "Siglas" se atribuyan en este u otros textos a Eva Perón: el fanatismo, un erotismo exacerbado, la adicción. Pero no es la sigla lo que se explota poéticamente en esta oportunidad sino, como lo

---

reconocer el FLH, aunque no públicamente). Como lo explica en el capítulo "Peronismo y desencanto", el Frente participa en diversas manifestaciones a favor del retorno de Perón y la organización de elecciones. Más adelante tiene lugar una campaña de moralización lanzada por medios cercanos al tercer gobierno de Perón, y dirigida explícitamente contra el ERP, los homosexuales y los drogadictos. La consigna "No somos putos, no somos faloperos, somos soldados de FAR y Montoneros", que implica una respuesta y un posicionamiento de estas agrupaciones, signa la ruptura con el FLH.

[55] Diversas investigaciones actuales se centran en la tensión existente entre este discurso oficial de las organizaciones que entiende penetrar enteramente la vida cotidiana de los militantes y las prácticas o las formas de resistencia que éstos desarrollan.

ha visto la crítica[56], la consigna pintada en las paredes de la Argentina entera: E/V. Literalizada y al mismo tiempo disuelta (A. Cangi 2009: 12) en este cuento, en efecto, Evita vive y también Evita vuelve, pero a contrapelo de lo que fabulan tanto la versión militante como la versión popular de su regreso.

El paréntesis que aparece en la edición de la revista *El Porteño* retoma literalmente la consigna del sindicato de inquilinos: "Evita vuelve (en cada hotel organizado)", que a su vez es una variante de otras versiones: "Evita vive en cada villa", por ejemplo. Pero la literalización desvía los sentidos e introduce la superposición de voces del coro barroco: el hotel se declina como "pieza" de pensión en el primer relato del cuento; lugar para el "tripeo", en el segundo. La organización militante de los hoteles de inquilinos remite irónicamente, por su parte, a otro tipo de organización, la de los cuerpos, que generan distintos agenciamientos eróticos: dos tríos (el marinero, la "loca mala" y Eva), un grupo (la droga compartida, el flaco le toca las tetas a Eva, el narrador le hace una felación a su compañero).

Paola Cortés Roca y Martín Kohan ven en el desplazamiento la figura mayor del cuento: el desplazamiento de la "operación retorno"[57]. No solo el del retorno de Evita, sino el de la Evita montonera que se manifiesta en este cuento al menos en dos elementos: en la Evita con el rodete deshecho, que remite a la foto donde aparece con el pelo suelto, consagrada en la iconografía de Montoneros. Y también en el anuncio de que tiene que irse a participar en un "rescate" de un cargamento de marihuana para repartir entre los pobres. Si, como piensan algunos críticos, el

[56] Remitimos principalmente a los trabajos de Ferrer y Baigorria (1997), Martín Kohan y Paola Cortés Roca (1998), Viviana Paula Plotnik (2003) y Susana Rosano (2006).

[57] Referimos aquí a las estrofas que se cantaban en las manifestaciones y que remiten al asesinato de Pedro E. Aramburu, responsable del golpe de 1955 y los fusilamientos de militares y civiles tras el intento de levantamiento de 1955: « Con los huesos de Aramburu/vamo'a hacer una escalera/para que baje del cielo/Evita, la montonera ». Con este operativo, llevado a cabo el 29 de mayo de 1970, entra en la escena pública la organización armada Montoneros.

cuento se escribe a contrapelo de la consigna “no somos putos, no somos faloperos, somos soldados de FAR y Montoneros”, éste el punto que la “yegua” y “reventada” Eva se trama con la figura de la militante armada que vela por la felicidad de un pueblo lumpen. Pero otras fábulas se injertan en esta versión desviada de la “operación regreso” de Evita Montonera.

Tomás Eloy Martínez ha señalado, en este sentido, el vínculo de este cuento con la escritura sagrada, y en particular con el relato evangélico de la resurrección de Cristo. Como sucede con él, ninguno de los tres testigos, en efecto, reconoce a Evita en un primer momento: el marinero se ve obligado a presentarla a la “loca mala”, que además tiene dificultades para distinguirla y apenas la reconoce por los restos del rodete deshecho; el chico gay sospecha que es ella sin estar seguro: el reconocimiento se produce cuando Eva revele su identidad ante el comisario; el taxi- boy duda de su identidad de género (se pregunta si es un travesti o una mujer), lo que obliga a Eva a presentarse.

Eva no vuelve para liderar la organización política que la reclama sino para gozar y hacer gozar en disposiciones siempre cambiantes. Adrián Cangi muestra cómo la figura de Eva se presenta bajo el signo de la deformación y de la transformación (2009). Bajo el de la epifanía blasfema, puede añadirse, incluso. Su vuelta, afirmación del devenir-mujer minoritario, puede leerse casi como respuesta a “Esa mujer” de Rodolfo Walsh: a la mujer enterrada de pie como un macho, cadáver-falo equiparado a Facundo se le opone aquí una Eva mujer: la Evita del rodete revuelto, la que participa en “rescates” de marihuana para repartir felicidad entre los pobres, era “mujer-mujer”, como constata el miché.

No es de extrañar, entonces, que “Evita vive” se apropie irónicamente y le dispute sentidos al término “organización”, para desplazarlo del espacio público de la plaza o la manifestación al espacio también clandestino de los hoteles y las piezas donde la

gente se junta para gozar. La organización, cuya expresión más acabada sea tal vez la organización militar, llamada en el lenguaje militante, precisamente, la "Orga", es un sistema jerárquico y cerrado. Su lenguaje es formulario: se expresa a través de consignas, se identifica a través de siglas. Sus sujetos reproducen particiones y fijan identidades–en particular en cuanto al género y a la sexualidad- que no tienen conciliación posible con la constante libertaria que signa el recorrido de Perlongher. Frente a esos sujetos que produce la organización, el lumpen -sus modos de circulación, su amoralidad, su deriva, su lenguaje- se convierte a la vez en material y modelo para el poeta. Los tres relatos de Evita vive se construyen como testimonios orales de personajes populares. Perlongher mima la encuesta y el trabajo de campo del sociólogo o del antropólogo. Así construye otro saber u otra reflexión sobre la conexión entre política, pueblo y deseo.

4. Las razones de Angel Leto

Por un ejercicio de especulación, imaginemos la crónica de la muerte de Leto en una de las publicaciones de la organización armada a la que presumiblemente pertenece[58]. Semejantes a las de aquellas notas necrológicas que, a la manera de los *exempla*, sellaban el carácter heroico de la muerte del combatiente caído. En ningún sentido puede decirse -ateniéndonos a la letra de los textos de Saer- que este comandante guerrillero en que se ha convertido Angel Leto no mereciera un relato a la altura de su recorrido. Ha

[58] Basándose en los indicios diseminados en distintos textos de Saer, Beatriz Sarlo se libra a un trabajo de identificación de la organización a la que Leto podría haber pertenecido (2010: 775-778). Encuentra argumentos para asociarlo al ERP, por los modos de organización, o a alguna agrupación de guerrilla temprana (EGP o FAR), por las fechas que se señalan. El inicio del recorrido, marcado por el paso del catolicismo al nacionalismo, recuerda el que hicieron los fundadores de Montoneros (cfr. M. Caparrós, Eduardo Anguita, *La voluntad*). El uso de la pastilla de cianuro también corresponde a una decisión política tomada por esta organización. Ajeno a una voluntad documental, el relato compone rasgos heterogéneos, susceptibles de resultar útiles a los fines narrativos que le son propios.

entregado quince o dieciséis años de su vida a la militancia, ha ejecutado escrupulosamente las órdenes y se ha ganado sus galones y su reputación por su arrojo, disciplina y sangre fría (Saer 2010: 171). Habrá matado sin desborde pasional ("Amigos"), no sin razones (su blanco es un sindicalista vendido que ha entregado a otros compañeros y seguirá haciéndolo de no detenerlo (Saer 1982: 116)), cumpliendo las órdenes de sus superiores, tras un minucioso plan de seguimiento de los pasos de la futura víctima (ha estado meses, dice el cuento, vigilándolo (1982: 116)). Si aceptamos la continuidad propuesta por *Glosa*, habrá muerto sin prisas, tomándose el tiempo necesario para verificar que el sospechado asedio no era una falsa alarma antes de morder la pastilla de cianuro (Saer 2010: 175). Como también, se precisa en el relato, dormía vestido "menos para sentirse seguro que para ganar tiempo, con un criterio de eficacia objetiva en el que sus intereses personales no entrarán para nada en consideración" (Saer 2010: 175). Desde el punto de vista de las acciones narradas, su muerte cierra un recorrido, en efecto, ejemplar.

Pero los lectores de Saer saben -a diferencia de los autores de la imaginada necrológica- que la muerte de Leto signa al mismo tiempo el desenlace de otra historia: la que lo habita secretamente y lo mueve a repetir el declive y el suicidio de su padre. El final ejemplar del combatiente, por otra parte, está minado por un profundo desencanto en el cual la pastilla se ha independizado de su razonado papel–el de ganar una última batalla negándole al enemigo la posibilidad de obtener información- para inscribirse en una lógica de otro orden. En el hiato entre la racionalidad que guía los actos militantes y las razones de este otro orden que le es heterogéneo se juega una lectura –y una crítica- de la militancia armada. *Glosa* las hace coexistir en la escritura hasta el gesto final y extrae de esa coexistencia la potencia de su visión estética. En las páginas que siguen se examinarán los tres aspectos en que se declina la construcción saeriana del militante: tiempo

histórico/tiempo ajeno a la historia; juventud/vejez; racionalidad/irracionalidad.

Aunque *La vuelta completa* esboza en 1966 un recorrido generacional típico de la nueva izquierda, el que va del catolicismo al socialismo, la primera aparición del guerrillero Angel Leto data del cuento "Amigos" que forma parte de *Argumentos* (1976). La segunda la constituye la prolepsis que anticipa el derrotero del personaje hasta su muerte en las páginas finales de *Glosa.* Varios años y una dictadura separan la publicación de ambos textos y resulta difícil evitar los efectos de sentido retrospectivos que la lectura de *Glosa* genera en "Amigos". Sobre todo cuando este efecto de mundo se propicia al remitir a un acontecimiento común: el momento en que Leto pasa a buscar por lo de Barco las llaves del departamento de Tomatis, donde va a esconderse para realizar un operativo. Independientemente de la pregnancia del *après-coup,* que favorece la reconstrucción "biográfica", ambos textos sitúan al guerrillero Leto en un momento de desajuste con su acción militante. Un desajuste que será insidioso en "Amigos", manifiesto en *Glosa.*

La segunda mitad de "Amigos" presenta a Leto pensando en el hombre que tenía que matar. Pero "esta atención al objeto que era el blanco de todos sus actos desde hacía varios meses duró poco -se dice- porque sus asociaciones lo fueron llevando, lentamente, a pensar en la muerte en general" (1982:116). Como otros personajes saerianos, Leto está habitado por preocupaciones en las que lo coyuntural pasa a un segundo plano, en favor de una persistente dimensión reflexiva en las que el tiempo y la muerte son fundamentales. Pero la dimensión coyuntural no desaparece, sin embargo. Cierto plano ético ligado, en efecto, con el problema de la legitimidad de la violencia política está presente en "Amigos" y tiñe los pensamientos de Leto con un matiz de justificación: el estilo indirecto libre se encarga de sugerirlo a través de la polifonía

evaluativa introducida por el verbo "merecer" que acompaña al uso del pretérito imperfecto:

> El primer pensamiento fue que, por más que acribillara a balazos a ese hombre, como pensaba hacerlo, *nunca lograría sacarlo por completo del mundo.* El hombre merecía la muerte: era un dirigente sindical que había traicionado a su clase y al que el grupo al que Leto pertenecía hacía responsable de varios asesinatos (1982: 117).

El cuento desarrolla, a partir de aquí, un segundo plano crítico menos anclado en dilemas contextuales. Porque estos pensamientos generales -que relativizan la muerte del hombre concreto que se está por cometer- relativizan también insidiosamente el tiempo en el que se desarrollan los actos y la justificación última, por ende, de la acción militante. ¿En qué consisten, en efecto, estos pensamientos sobre la muerte "en general" de los que habla "Amigos"? Leto piensa que matar a su blanco es sacarlo de la acción (lo que una lógica bélica justifica) pero no de la realidad (Saer 1982: 117). En este punto el cuento abandona el plano de una situación explicable a partir de una dinámica histórica. Es la propia dinámica histórica, incluso, la que se ve relativizada, un poco más lejos, con la introducción de otra escala temporal: la de la "infinitud de las estrellas" (Saer 1982: 117). Frente a ella, la muerte pasada del amigo de juventud que Leto ha estado recordando, la inminente muerte de su "blanco" e incluso la suya propia se disuelven en una común traza o "grumo [...] imborrable"[59]. Una escala temporal no humana propicia una reevaluación de los imperativos del tiempo histórico y las acciones que en él puedan desarrollarse. Así, la meta o fin que otorgaba sentido a la acción –incluso la de matar a un sindicalista vendido- se diluye en un tiempo "independiente respecto de sus recuerdos y

[59] La persistencia de esta figura en la escritura de Saer, en el que figura ese real sin nombre que ofrece sin embargo su resistencia a la captura como a la negación, nos llevan además a privilegiar esta segunda hipótesis de lectura, que si no niega el argumento ético de la primera, coloca el blanco de la crítica en un plano teórico coherente con las preocupaciones del universo saeriano.

representaciones" (Saer 1982: 117). Más aún: en ese tiempo -se dice el guerrillero- la "infinitud de estrellas seguirían, quieras que no, *errabundeando* con *nosotros* adentro" (1982: 117 el subrayado es nuestro). La intriga histórica, que ordena las acciones hacia un desenlace y jerarquiza a los actores de su cumplimiento, se ve confrontada aquí con un "errabundear" carente de dirección precisa y, en resumidas cuentas, con la inclusión en un mismo "nosotros" -insospechable para la lógica guerrera del militante- de amigos (de juventud) y enemigos (políticos).

Esta relativización mina calladamente el relato que le da sentido a la misión de Leto. Si no anuncia, al menos vuelve posible el desencanto. Y cabe recordar al respecto cómo Saer atribuía una análoga potencia corrosiva al pesimismo que, "al cuestionar la existencia en general, cuestiona de paso la validez de los diferentes roles sociales y la legitimidad de los sujetos que los distribuyen" (1997: 101). No sería desacertado establecer un paralelo entre este "cuestionamiento de la existencia en general" y el solipsismo manifiesto de Leto en el relato ulterior de *Glosa.*

Secreta en "Amigos", la relativización se vuelve manifiesta en *Glosa:* el desajuste del militante con respecto a las acciones que sigue ejecutando –y lo hará tan eficaz como maquinalmente hasta el final- se habrá convertido en conflicto abierto. Sin embargo, no se apela aquí al tiempo de las estrellas sino más bien a esa otra negación del tiempo lineal que es la repetición, del orden, en este caso, de lo pulsional. La razón militante que gobierna los actos de Leto aparece así como telón de fondo de una segunda lógica que convierte irónicamente en recursividad lo que había sido promesa o ilusión de un salto hacia adelante[60].

[60] Sobre las formas de la temporalidad en Saer y el papel de la repetición en relación con las concepciones de la historia, véase el artículo de Florencia Abbate "La historia en las ficciones de Juan José Saer", del que reproducimos un breve fragmento, particularmente pertinente: "En Saer, la no coincidencia entre el orden de la Historia y el orden subjetivo tiene una resolución formal. A cada uno corresponden diferentes formas de temporalidad. Si la Historia en Occidente ha sido, desde la modernidad, concebida con la imagen de una línea lanzada hacia adelante, el tiempo predominante del orden subjetivo en las

El momento de ingestión de la pastilla de cianuro reúne las dos series sin que se resuelva su radical heterogeneidad: ante la sospecha del asedio militar de la casa en la que está escondido, Leto espera, confirma, no apaga el cigarrillo para no "desperdiciar[lo] por precipitación" (Saer 2010: 175) en caso de falsa alarma, administra hasta la última pitada antes de partir la cápsula con los dientes. El relato de los momentos anteriores a la muerte de Leto redunda de hecho en indicios que refuerzan el eje semántico de la eficacidad. Sólo proponemos uno más, que insiste en la precisión y la minuciosidad de los gestos:

> Igual al viajero que, antes de subir al tren, mete la mano en el bolsillo para verificar que no ha perdido el boleto, él llevará la mano al bolsillito estrecho que se encuentra bajo el cinturón, palpará la cápsula por sobre la tela y, sin dejar de espiar a través de la celosía, empezará a desabotonar el bolsillito" (Saer 2010: 175).

Pero el lector sabe ya, en ese momento, que la pastilla viene ocupando en los pensamientos de Leto una posición análoga a la que el revólver de su padre ocupó en su momento: es el arma del suicidio, de la revancha final de un "ya van a ver" dirigido mentalmente por el padre a la familia (Saer 2010: 38) o del "hablen nomás" (Saer: 2010: 170) de Leto a sus compañeros de militancia. La pastilla de cianuro es el instrumento que sella retrospectivamente la repetición de la muerte del padre, el entramado de un destino que es un destino pulsional. Como propone Julio Premat, para quien la muerte de Leto es elemento marcado que contradice la inmortalidad general de los personajes del universo saer:

> La muerte de Leto, además de suponer la ruptura de una inmortalidad para significar el horror de la historia [...], es el cumplimiento paradójico de la voluntad del padre, cuya muerte está descrita como una "descarga" (GL 81); o sea que se la puede

---

ficciones de Saer responde en general a la figura del círculo -y en más de un caso, el círculo funciona incluso como principio constructivo" (2010: 675).

> leer también como una peripecia imaginaria, como una identificación con el padre muerto (2002: 78).

O que bien puede explicarse, siguiendo a Dardo Scavino, por la fatal sujeción a una "ficción teatral" o una "comedia" que, señalando el acceso al orden simbólico, es repetida como insuficiente pero necesaria trama. Desde este punto de vista, siguiendo un libreto igualmente "inventado" por el padre –la ley paterna protege contra la amenaza de disolución, afirma el crítico- Leto hará propias, hasta el común desenlace del suicidio, sus palabras ("ya van a ver"), sus gestos (la "obstinación sardónica", la presencia tranquilizadora del arma), una análoga situación de encierro y aislamiento, en el taller, uno, en la casa operativa, el otro (Scavino 2006: 130-131). Desde este punto de vista, también la lógica pulsional constituye un relato que –a costo de la vida, es cierto- sostiene el "sentido de un final". No ya el del héroe de la Revolución por venir sino el que rige la inscripción en la cadena de la filiación.

Que el tiempo es la puerta de entrada a una reflexión sobre la militancia es algo que ensaya experimentalmente el narrador de *Glosa* con el uso del los tiempos del futuro y el trabajo con la analepsis y la prolepsis. Una experimentación que es posible considerar como indagación problemática. Lo que también se verifica en la manera como esta novela desarma los modos de representación dominantes de un sujeto revolucionario que se prevé joven, habitado por la pasión, viviendo un tiempo histórico pleno en que cada momento es significativo, una estación que conduce a y se explica por el advenimiento del fin, en este caso, revolucionario.

No es posible decidir si los nombres Angel y Angel Leto remiten al mismo personaje o si se trata de simples homónimos (Premat 2002 y 2010: 182). Lo cierto es que "Fresco de mano" (1965) y *Cicatrices* (1969) muestran a Angel saliendo de la

adolescencia, enfrentando el sorteo del servicio militar o la entrada en el mundo del trabajo. Generacionalmente al menos, el Leto guerrillero puede ser uno más de esos jóvenes que engrosan las filas de la nueva izquierda. Pero la militancia juvenil del personaje se elide prácticamente y volvemos a encontrarlo mucho más tarde, según los cálculos que permiten los textos: quince años lo separan de la muerte de su compañero de juventud en "Amigos", en el cual tiene 33; dieciséis o diecisiete habrán pasado entre la mañana de la caminata con el Matemático y su muerte, contada en la novela a través de una prolepsis estructurada como un relato ulterior. De los años que transcurren entre estos dos momentos se hará un relato condensado: Leto deja el trabajo, la casa, se pone a militar en grupos cada vez más radicalizados, pasa a la clandestinidad. Tanto en "Amigos" como en relato final de su muerte, en todo caso, aparece como un personaje privado de tres constantes del retrato del militante revolucionario de los 70: la juventud, la pasión y la fe.

El relato entero del porvenir de Leto está narrado, por otra parte, en futuro anterior. Un futuro que llega para el guerrillero bajo la forma de este empleo irónico. No es aquél con el que pudo haber soñado en algún momento, sino un proceso de aislamiento y desencanto que se traduce por una completa transformación física cuidadosamente registrada. Si no es viejo, Leto es un guerrillero profundamente envejecido. Por la importancia de este retrato, lo reproducimos enteramente a pesar de su extensión:

> Después de varios años, su aspecto físico cambiará bastante: el pelo revuelto en su cabeza irá haciéndose más raro y gris, de modo que la frente se volverá mucho más amplia y llena de arrugas; para desembarazarse de los anteojos, se pondrá lentes de contacto y se dejará crecer un bigote espeso y sedoso, grisáceo, que caerá curvo y afinándose sobre las comisuras, y a pesar de sus hombros estrechos, y de sus piernas también estrechas y un poco torcidas, una especie de grosor apelotonado ensanchará su cuerpo a la altura del vientre, tal vez en razón de que, habiendo decidido no tomar más alcohol para no perder la lucidez ni los reflejos, padecerá, buscando su sustitución, de un gusto inmoderado, como se dice, por las gaseosas, las masas, los helados, el chocolate y los caramelos. El cambio será tan grande

> que, después de varios años de no haberlo visto, Barco, a quien una mañana vendrá a pedirle la llave del departamento de Tomatis, que en esos momentos andará paseando por Europa, Barco, decíamos, o decía, mejor, ¿no?, como decía, un servidor, viéndolo surgir de entre capas sucesivas y gris verdosas de lluvia matinal, no logrará reconocerlo hasta varios minutos más tarde, después de haber oído su voz, un poco ronca por los cigarrillos que encenderá para ese entonces uno con la brasa del otro, y de evocar algunas experiencias comunes. (Saer 2010: 170).

Como se ha dicho más arriba, Beatriz Sarlo especula sobre su eventual militancia temprana en grupos que podrían emparentarse con el EGP de Jorge Masetti o las también precoces FAR (2010: 777). Entendido desde una perspectiva que desmonta las principales unidades, casi podría decirse los mitemas, de la fábula militante, este rasgo de envejecimiento responde más bien a una necesidad narrativa. Pero el retrato del guerrillero de este relato ulterior no se limita a demorarse con minucia en la multiplicación de signos de la transformación del cuerpo juvenil que suponen las canas o el vientre. Los bigotes y las lentes de contacto contribuyen, además, a volverlo irreconocible para sus amigos, a construir incluso la semblanza de una *dramatis persona*. Perdidas sus convicciones, Leto pierde hasta su encarnadura: su cara, se reduce, literalmente, a una "máscara"; se confunde con los múltiples disfraces de la clandestinidad:

> Detrás de la *máscara impenetrable*, como se dice, en que se irá transformando su cara, o bajo *los disfraces diversos que irá adoptando para entrar y salir, como un actor que interpreta varios papeles de segundo orden en una misma comedia*, en la vida ordinaria, detrás de la máscara impenetrable, decíamos ¿no?, o decía, mejor, como decía nomás hace un momento, un servidor, no irá quedando después de la cólera, la fe, la duda, el arrojo, más que la obstinación sardónica, ni siquiera autocompasiva, de quien, *enceguecido* por una lluvia torrencial, como se dice, o por una serie ininterrumpida de explosiones, *corre en línea recta, sin importarle, y tal vez sin siquiera plantearse el problema, si en la dirección en que corre lo espera un reparo o un precipicio*. (2010: 169; el subrayado es nuestro)

La acción -aquí el correr e incluso el precipitarse- que ordenaba el papel del sujeto militante en la Historia, no tiene ya

una dirección garantizada. Como no lo tenía el errabundear de las estrellas en "Amigos". Y lo que está en peligro es menos la propia vida -a la que Leto se muestra indiferente- que el sentido mismo del proyecto. Porque la amenaza es también la del sinsentido y la cronicidad pura. Leto es el militante que el relato revolucionario sigue moviendo pero no animando. Lo que traduce la caída de una posición de sujeto, de una concepción del tiempo y de una plenitud del sentido. La fe que ha estado ya no está, haciendo del rostro una máscara que cubre un vacío al mismo tiempo que lo señala.

¿Pero qué es lo que signa el fracaso del proyecto? En el militante que componen estas ficciones se destacan ante todo la racionalidad y la eficacia de las acciones. Su completa separación con respecto a lo que lo puso en marcha y lo hizo existir, el descreimiento, el radical desacuerdo incluso con respecto a sus compañeros, no le impiden a Leto seguir hasta el final. Es este orden el que la ficción de Saer discute. Porque paralelamente a esta eficacidad en la acción, la organización armada aparece como una construcción irreal (Premat 2010: 202; Sarlo 2010: 777; Abbate 2010: 679), funcionando de manera autónoma con respecto al mundo: una totalidad que, en el "circuito cerrado" (Saer 2010: 169) de la clandestinidad hace pasar a una "irrealidad tan grande" (2010:169) como paradójica en quienes se proponen "modificar la realidad" (2010: 169). Pero que pone en práctica, no obstante, los principios de esa abstracción, lo que es en Saer una manifestación de la locura: "Es en este sentido que podemos afirmar que todo gobierno -decía-, si tiene veleidades totalizantes, en la medida en que pretende modelar el mundo hasta hacerlo coincidir, por la fuerza, con la horma fantasmática, es una forma de locura" (1997: 116). Algo que Dardo Scavino extiende al conjunto de las no obstante necesarias ficciones simbólicas, cuando "la leyenda reemplaza lo vivido [...] y los sujetos se ven por fin "instalados en un mundo propio enteramente creado por su imaginación delirante" y completamente separado de lo exterior" (2004: 125-

126). Y en este sentido, aunque el tiempo de la recursividad venga a poner en cuestión la linearidad o la progresividad del tiempo histórico, la "comedia" inventada por el padre –cuyo carácter de "inventor" es señalado también por Premat (2002: 77)- también es una ficción delirante que funciona en el circuito cerrado del taller. En este sentido, la lógica pulsional no funcionaría como "verdad" de una ilusoria lógica histórica. Funciona más bien de manera análoga.

Frente a esta asociación militante cerrada y estructurada en torno a una abstracción, la sociedad de amigos (Sarlo 2010: 762) que da título al cuento de 1976 constituye otro modelo de comunidad, basada en la experiencia compartida y en una red de solidaridades. Como Barco, que entrega las llaves del departamento tras ocho años de ausencia, sin hacer preguntas ni plantearse tampoco la pregunta por la propia seguridad[61]. De hecho, cuando a pesar de su transfiguración, Leto sea reconocido por Barco, lo será gracias a la voz y a la evocación de "algunas experiencias comunes" (1986: 268). Y Leto seguirá viendo a sus amigos hasta el final: "no para discutir de política, sino para estar un rato con personas a las que lo unen, no meramente principios, sino, para decirlo de nuevo, experiencias comunes y recuerdos" (1986: 266).

Por su modo de funcionamiento, la organización armada manifiesta una profunda comunión con el proyecto de "ocupación del pensamiento occidental por los intereses de la razón totalizante" que Saer (1997: 102-103) recordaba remitiendo a la *Dialéctica del iluminismo* de T. Adorno y Horkheimer. Las

[61] Este hecho es fundamental porque se opone a la cobardía de Haydée en *Lo imborrable*, que deja a otra militante, Tacuara, en la calle donde será secuestrada y desaparecida (Saer 1993: 177). Hay que recordar que este episodio signa, "en una relación inmediata de causa a efecto" (Premat 2002: 400), el comienzo de la depresión de Tomatis. Sobre la amistad de en las novelas y en la construcción del lector de Saer cfr. también Ricardo Piglia en Juan José Saer, *Glosa/El entenado* (edición crítica Julio Premat), XVIII, 2010.

posiciones extremadamente críticas de Saer sobre la guerrilla argentina, y en particular sobre Montoneros, están claramente expuestas en *El río sin orillas* (1991: 183-185). Las páginas de *Glosa* retoman algunas de ellas, especialmente a través de la metáfora del incendio que se atribuye al desencantado Leto: "ciertos métodos para combatir un incendio contribuyen más bien a acrecentar la fuerza de las llamas" (1986: 267). Paralelamente, sin embargo, la escritura dice algo más -y tal vez algo más fundamental - cuando apunta a las aporías del proyecto emancipador de las Luces que nutre, sin quererlo, los monstruos de la Razón. Es la militancia revolucionaria concebida como relato racionalista que intenta modelar sujeto y realidad a su imagen lo que aparece puesto en crisis en la escritura ficcional de Saer. Todo un proyecto del voluntarista siglo de la pasión por lo real: el de forzar a la Historia a parir el Hombre nuevo (Badiou 2005: 30).

Los cuatro modos de construcción de la militancia (su tiempo, sus acciones, sus sujetos) que han sido estudiados a lo largo del presente capítulo corresponden a perspectivas estéticas que se perpetúan de una u otra manera en la narrativa de la post-dictadura y que se arraigan en los intensos debates que han permitido, a lo largo del siglo, pensar la relación entre lo artístico y lo político fuera de un registro reductoramente mimético.

No estamos hablando aquí, hay que dejarlo claro, del supuesto carácter modélico o precursor de las apuestas de estas escrituras. Sí más bien de la pertinencia de seguir derroteros, diálogos, continuidades y discontinuidades que permitan volver visibles ciertos puentes tendidos o rotos. Hemos hablado en la primera parte de este trabajo de la fuerte concepción de la dictadura -sostenida en ocasiones de manera muy pertinente por la investigación histórica- como una cesura definitiva. Lo mismo hemos dicho del umbral que abre el anticipado final del siglo XX

que supone la caída del muro en 1989 o del ciclo, dominante en "el siglo", de las revoluciones triunfantes. Igual noción de frontera proviene de las nociones de capitalismo tardío, sociedades postindustriales o, en un plano espistemológico, la que separa los modernos proyectos de las posmodernas sospechas y segundos grados.

Lo cierto es que los proyectos estéticos en los que estas cuatro escrituras se inscriben suponen un modo de ver que ya toma en cuenta, si no integra totalmente, la gran crisis epistemológica abierta en el umbral del siglo de las revoluciones triunfantes, de manera concomitante con él. Inscriptas en la gran tradición del modernismo literario y del cruce entre vanguardias artísticas y vanguardias políticas del arte revolucionario del siglo XX, estas escrituras generan un pensamiento específico sobre la militancia, la historia, la temporalidad revolucionaria. Nada hay en ellos del "modo realista romántico" que denuncia Beatriz Sarlo sobre ciertas escrituras de la militancia de los 90/2000; tampoco de la "imaginación melodramática" que Ana Amado, retomando el concepto de Peter Brooks, distingue en ciertas películas de la inmediata postdictadura (Amado 2009: 23).

Las figuras de la militancia que esbozan los textos de estos cuatro escritores han contribuido a crear un umbral a partir del cual interrogarán "la revolución como pasado" (Casullo 2013: 11) muchos relatos del arte que, en ese mismo período abierto a finales de los noventa, vienen intentando generar una reflexión que escape a narrativas consensuales sobre la militancia setentista. Antes de pasar a considerar sus modos y estrategias de figuración o desfiguración del pasado reciente, cabe proponer un breve balance del aporte de estos escritos tempranos que acabamos de analizar.

La construcción del personaje del militante revolucionario en Saer ataca el punto nodal del cuestionamiento de la concepción teleológica de la historia y de la razón que anima a su sujeto emancipador heredero del pensamiento de las Luces. Sus

variaciones escriturales sobre el guerrillero y el tiempo giran en torno a este punto. Estamos de acuerdo con Florencia Garramuño en que una novela como *Glosa,* anticipando o coincidiendo con cierta zona del arte contemporáneo a partir de los 90, no se limita simplemente a cuestionar, por medio de la experimentación formal, el acceso del arte a la experiencia. Se trata de una escritura que postula más bien una indagación problemática de lo real[62]:

> [...] ya en los años ochenta Saer habría preanunciado otra relación entre escritura y experiencia que se hará presente de una forma mucho más contundente en la narrativa contemporánea unos años después, en la década siguiente, con la proliferación de textos memorialistas y el regreso de la literatura a la experiencia que puede notarse en gran parte de las líneas narrativas de los últimos años, de Primo Levi a Imre Kertész, W.G. Sebald o Fernando Vallejo [...] lo cierto es que la vuelta al sujeto y a la experiencia que estas novelas escenifican exponen lo real como trauma y sobre este descubrimiento estos textos construyen una poética de lo real que trata de dar cuenta de ese real irrepresentable." (Garramuño 2010: 713-714)

Las novelas de Puig, en cambio, interrogan el papel de las narraciones que animan fantasmas, destinos y discursos sociales. También piensan la posibilidad de un espacio para la desclasificación y la novedad: la posibilidad de la emergencia de un sujeto, por cierto sobredeterminado, pero capaz de desviar o deshacer en algún punto el rol que interpreta. La constante libertaria de Perlongher lo sitúa, con su trabajo con los mitos y la imaginación histórica -extremadamente fecundo en la literatura postdictatorial, como se verá en la Cuarta parte de este trabajo-, en

[62] Este giro empieza a verificarse en la novela de la Shoah a partir de los años que siguen al juicio de Eichmann y el advenimiento que Annette Wieviorka denomina "la era del testigo". Se trata de relatos marcados por la experimentación formal y la interiorización psicológica. El cambio de régimen narrativo que la narrativa de la Shoah conoce a partir de novelas como *W ou le souvenir d'enfance* de Georges Perec o la justamente célebre *Austerlitz* de Sebald, pasando por *Le sang du ciel* de Piotr Rawicz o *Sablier* de Danilo Kis algo de Alexandre Prstojevic remite "a una búsqueda ético-estética que apunta a establecer una *historicidad no factual"* (2012: 13) que marca una evolución en relación con el relato testimonial precedente. Para un estudio de esta evolución, véase Alexandre Prstojevic (2012), *Le témoin et la bibliothèque. Comment la shoah est devenue un sujet romanesque.*

un momento de radical crítica de la categoría de identidad y de radical afirmación de un deseo multiforme y proliferante como el neobarroso que reivindica. Lo que vale también para la pasión política. Si Urondo afirma una concepción de la historia orientada al desenlace de la Revolución triunfante, el cruce que genera el modelo apostólico y la referencia mesiánica tensan, frente a la tentación épica de la gesta colectiva que la novela cuenta en su relato de las insurrecciones del 69, una insidiosa cuerda trágica: es la fe más que la ciencia -histórica o política- lo que guía los pasos previos del militante. Y no parece conducirlo hacia la redención sin haber pasado primero por la prueba máxima de la fidelidad en la Pasión. Por lo que el tiempo histórico ya no es, como recuerda Michael Löwy a propósito de la concepción romántico/mesiánica de la historia, el tiempo abstracto y acumulativo de la línea del progreso sino un tiempo cualitativo en el que cada segundo, en palabras de Walter Benjamin, "era la puerta estrecha por la que podía entrar el Mesías" (en Löwy 1988: 257; la traducción es nuestra). La novela cuenta la aceptación por parte del militante del papel que en el guión ya escrito de ese tiempo pleno le ha sido asignado.

II. Extrañar el pasado

Los relatos novelescos, cinematográficos y plásticos que se estudiarán a partir de aquí piensan los 70 y sus figuras de la militancia como pasado y ya no como un proyecto, más o menos puesto a distancia, más o menos discutido, pero al fin y al cabo coetáneo. "Los setenta" de los años noventa y dos mil son otra cosa: antes que el pretérito perfecto los cierne el indefinido, que los sitúa detrás del cristal de un quiebre de época ya cumplido. Y que es, por otra parte, el tiempo apropiado para poner la historia en pasado y el pasado en historias destinadas a ser transmitidas, debatidas o contestadas en el coro de los debates memoriales del cambio de siglo, signados por el auge del testimonio literario y cinematográfico, por la "vuelta a los 70" que hemos caracterizado más arriba.

Dentro de esta vasta producción contemporánea se distingue un conjunto de narraciones que se estudiarán en este capítulo y cuyo lema común podría ser el siguiente: para poder contarla, para poder verla, para poder pensarla bajo una nueva luz, en suma, es necesario despojar a la época del aire familiar, reconocible, consabido que le forjan los relatos memoriales dominantes. Lo que persiguen películas como *Los rubios* (2003) de Albertina Carri y *El predio* (2010) de Jonathan Perel, novelas como *Museo de la Revolución* (2006) de Martín Kohan o *Historia del pelo* (2007) e *Historia del llanto* (2010) de Alan Pauls, composiciones plásticas como *Ezeiza paintant* (2005) Fabián Marcaccio, es menos la imaginaria captura del pasado que la posibilidad de abrir nuevas brechas para interrogarlo.

El pasado se postula abierta y asumidamente como una construcción basada en la manipulación artística de materiales preexistentes. Por eso se lo aborda, en efecto, y tomando libremente las palabras del poeta, a partir de la "la selva de símbolos que lo observan con miradas familiares": un conjunto de materiales iconográficos y discursivos que constituyen un archivo memorial hecho de fotografías, secuencias televisivas, afiches,

fotogramas o de narraciones pasadas y presentes: testimonios, crónicas, recuerdos.

Estos materiales, "scripts" del pasado, como gusta llamarlos Alan Pauls (Núñez 2010), suelen recortar un repertorio de episodios y personajes más o menos estables: Ezeiza, Trelew, la amnistía de los presos en 1973, el secuestro y la muerte de Aramburu, la muerte de Perón, el surgimiento de la Triple A, el paso por los centros clandestinos, el duelo por los ausentes, por mencionar los más destacados. En ellos, y a fuerza de repetición, se reconoce la época. En ellos, también, corre el riesgo de cristalizarse.

Contra estos sentidos cristalizados, y reforzados a menudo por las narraciones de una floreciente industria de la memoria, los relatos que estudiaremos aquí apelan a la gran tradición del arte, y del arte político, del siglo XX. El primer capítulo, *La apuesta experimental*, estará dedicado a analizar las tramas del pasado reciente que proponen las dos primeras novelas de la trilogía de Alan Pauls, la ficción documental de Albertina Carri y la composición plástica de Fabián Marcaccio[63]. Conversando abiertamente, entonces, con prácticas, concepciones, autores de la modernidad estética del siglo XX, descomponen los modos de narrar de tres géneros caracterizados por su fuerte anclaje referencial: el testimonio, el documental y la pintura de historia. Estos relatos parten de una común apuesta por la experimentación como vía de acceso privilegiada ya a la "época"[2], ya a las narrativas memoriales que sobre ella se construyen en el presente. Así, Pauls reivindica la herencia vanguardista apelando explícitamente a las

[63] *Rapto,* segundo paintant de F. Marcaccio dedicado a los 70 argentinos, fue una instalación expuesta en Buenos Aires entre el 9 de mayo y el 23 de junio de 2007, en la galería de Ruth Bencazar. Por no disponer más que de algunas reproducciones de las piezas de la instalación, dejamos de lado un análisis detallado en el marco de este trabajo y nos limitaremos a señalar alguno de sus procedimientos cuando éstos permitan una mejor comprensión de la propuesta del artista.

categorías de extrañamiento y distanciamiento[64]; Carri pone sus películas bajo la advocación de cineastas de la *Nouvelle Vague* y del cine político de los 60-70 como Jean-Luc Godard y Chris Marker (en María Moreno 2003); Marcaccio desarrolla una reflexión muy consciente sobre el lugar de la propia producción dentro del arte contemporáneo y sobre el recurso a la abstracción en la composición de lo que denomina sus *history tellings* [65].

Otras son las operaciones llevadas a cabo por *Museo de la revolución* (2006) de Martín Kohan y el documental *El predio* (2010) de Jonathan Perel, abordadas en el capítulo *Tiempos de museo*. Su problema es la relación entre tiempo, acontecimiento y relato; encuentran en el dispositivo narrativo del museo un *topos* a partir del cual pensarla. El documental de Perel y novela de Kohan interrogan específicamente los sitios de memoria (P. Nora 1984-1993) planteando la pregunta por las condiciones de producción de sentidos sobre el pasado así como también por la presencia y la función del marco y la *dispositio* en los procesos de fabulación. Aunque la tradición del arte experimental no les es ajena, ponen el acento más bien en la reflexión metanarrativa.

1. La apuesta experimental

La exigencia de extrañar para ver o distanciar para pensar, en este caso la "historia recibida" del pasado reciente[66], no es nueva, por supuesto, y si los historiadores mismos la han retomado para sí desde hace ya algunas décadas, no han dejado de recordar su

[64] Pauls ha hablado, en efecto, de esta filiación de sus dos novelas: "Soy una especie de brechtiano militante -afirma en una entrevista- porque sigo pensando que producir distancia es producir pensamiento, posición, inspiración, es promover una cierta invención en el otro" (en Jorgelina Núñez 2010). Y también: "Es la gran lección de las vanguardias del siglo XX: sólo se puede empezar a mirar algo o a contarlo si uno vuelve extraño lo que ve, lo familiar (en Jorgelina Núñez 2010)".

[65] Cfr. entrevista a Fabian Marcaccio in *Paintant Corporation* (2013).

[66] Hemos utilizado más arriba estas nociones desarrolladas por quienes teorizan la elaboración de los relatos memoriales de las generaciones segundas (cfr. Marianne Hirsch, James Young). sólo Albertina Carri ha sido testigo directo del secuestro de sus padres. Como tenía tres años, sus recuerdos difusos, como lo dice en la película, se mezclan con el relato de sus hermanas mayores.

deuda con las viejas categorías de *ostranienie*, teorizada en 1922 por Víctor Sklovski y de distanciamiento, elaborada por Bertolt Brecht para su teatro épico[67].

Sin ser entera invención del arte de la vanguardia, estas dos nociones encarnan fundamentalmente, sin embargo, el proyecto del arte moderno de llevar al espectador o al lector a descolocar críticamente las claves de su pre-comprensión de la realidad. O, dicho de otro modo, a ser capaces de transformar en conocimiento el re-conocimiento y la mera confirmación de lo ya sabido: "Mostrar que se está mostrando -afirma en este sentido Didi-Hubermann retomando a Brecht- [...] es convertir la imagen en una *cuestión de conocimiento* y no de ilusión" (2009: 67).

Por eso en las producciones de estos tres escritores y artistas vuelve a imponerse con tanta fuerza una categoría axial en la tradición de las vanguardias: el montaje. Una categoría correlativa al cuestionamiento de la ilusión de referencialidad y de totalidad[68]. El carácter central acordado a este procedimiento será el primer hilo conductor en el análisis de estas producciones. Porque en el montaje es una de las herramientas fundamentales del distanciamiento al exhibir el carácter fragmentario y construido de la narración que se propone al lector o al espectador: "distanciar es demostrar desmontando la relación entre las cosas que se muestran juntas", propone el teórico, volver visible el vínculo y desnaturalizarlo[69]. La distanciación brechtiana es indisociable, a

---

[67] Cfr. Carlo Ginzburg, *A distance. Neuf études sur le point de vue,* Paris, Gallimard, 2001.

[68] Sobre la relación entre la obra de arte inorgánica o alegórica propia de las vanguardias y el concepto de montaje, remitimos aquí al célebre trabajo de Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia:* "La obra de arte orgánica quiere ocultar su artificio. A la obra de vanguardia se aplica lo contrario: se ofrece como producto artístico, como artefacto. En esta medida, el montaje puede servir como principio básico del arte vanguardista. La obra "montada" da a entender que está compuesta de fragmentos de realidad; acaba con la apariencia de totalidad" (Bürger 1987: 136).

[69] Profundizando este principio afirma, en efecto, G. Didi-Huberman: "*Distancier, c'est démontrer en démontant* le rapport des choses montrées ensemble et ajointées selon leurs différences. Il n'y a donc pas de distanciation sans travail de montage, qui est dialectique du démontage et du remontage, de la décomposition et de la recomposition de toute chose. Mais, du coup, cette

su vez, de un rechazo de la identificación entre el espectador y el personaje que propicia el efecto catártico en el teatro aristotélico. Este será un segundo hilo conductor entre las producciones del escritor, la cineasta y el artista plástico: el cuestionamiento del efecto de empatía al que recurren en abundancia el "modo realista romántico" y la "imaginación melodramática".

Si bien es cierto que el legado del gran arte del siglo XX atraviesa un conjunto amplio de producciones culturales que retoman aspectos del pasado reciente -*Los Planetas* de Sergio Chejfec, *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia son algunos ejemplos posibles-, la elección de estos artistas y producciones descansa en tres datos esenciales: en primer lugar, la centralidad de los primeros 70 en sus relatos, en segundo lugar, lo autoconsciente de su diálogo con el arte experimental del siglo XX, en tercer lugar, el propio diálogo que Alan Pauls, sobre todo, plantea entre los tres: elige un detalle de la composición de Marcaccio como ilustración de tapa de *Historia del llanto,* colabora con Albertina Carri en la redacción del guión de *Los rubios,* participa en la presentación del libro *Los rubios. Cartografía de una película,* publicado en marzo de 2007, "cita" por así decirlo la película a través de la referencia a las pelucas rubias de *Historia del llanto* e *Historia del pelo.* Nuestro recorte registra y celebra, en alguna medida, este encuentro.

Las fechas de composición de las producciones de Carri, Marcaccio y Pauls, que van de 2003 a 2010, las ubican en un momento particular de reordenamiento de los regímenes de memoria dominantes en la postdictadura (ver *supra*). Se publican, estrenan o inauguran en medio de los debates de los primeros años del milenio, marcados por la nueva visibilidad de la experiencia militante setentista, la emergencia pública de la generación de los hijos de desaparecidos, de la que la propia Albertina Carri es

connaissance par le montage sera aussi *connaissance par l'etrangeté* » (2009 : 70).

ejemplo, y la nueva legitimidad que la generación de los jóvenes de los 70 conoció bajo los sucesivos gobiernos de Néstor y Cristina Kirchner.

Composición plástica, película y novelas vuelven, efectivamente, a la época a partir del repertorio de relatos e imágenes: las fotos de prensa de la masacre de Ezeiza y del secuestro de los hermanos Born, la crónica del secuestro de Aramburu, las imágenes televisivas del asalto a La Moneda, los diversos testimonios sobre la radicalización juvenil, la clandestinidad y la derrota o la desaparición. La rememoración, cuando la hay, es frágil: la memoria se distingue con dificultad del conjunto de relatos recibidos que han modelado una versión de los hechos. Nunca es enteramente propia.

La trilogía de Alan Pauls aborda la época a través de un cruce entre vida privada, familiar o íntima, e historia política: un personaje que parece ser el mismo, como sugiere el propio escritor[70], se instala en la época en diversos períodos de su vida, aunque la niñez y la adolescencia sean momentos privilegiados en ellas. Los recuerdos de este protagonista sin nombre -su testimonio, incluso, como reza el subtítulo de *Historia del llanto*- son narrados por una voz en tercera persona, en lo que podemos caracterizar como un largo monólogo narrativizado. Cruza su camino con algunos de los acontecimientos que marcaron esos

[70] En tal sentido, afirma Alan Pauls: "Mi idea era que hubiera un aire de familia entre las tres novelas, pero que no tuvieran una relación de orden o continuidad. Me interesa que las novelas puedan ser leídas en cualquier orden. Pero me interesa también que se sepa que las tres novelas estaban en el mismo mundo, que las tres novelas comparten ciertas coordenadas, ciertos marcos. Me importa que se piense rápidamente que el personaje es el mismo, no me importa que no tenga nombre ni que los padres estén nombrados, pero sí me importa que se esté en el mismo espacio, un espacio familiar y de ficción que es el mismo, por eso repetía o trabajaba con ciertas resonancias. Buscaba que fueran tres elaboraciones diferentes de la misma escena, de un mismo escenario" (Alan Pauls en F. Bogado 2013). La reciente publicación de *Historia del dinero* ha hecho que su incorporación al corpus estudiado no pudiera concretarse. Esta razón de orden material es la única que explica su ausencia, que esperamos remediar en un trabajo ulterior (Alan Pauls en F. Bogado 2013).

años: el secuestro de Aramburu y de los hermanos Born por parte de la agrupación Montoneros, la caída de Allende, el momento de esplendor de las agrupaciones guerrilleras y sus órganos de prensa o propaganda, la incorporación de sectores juveniles a la lucha armada. La anécdota se adelgaza en estos relatos que recomponen una biografía fragmentaria.

Fabián Marcaccio, por su parte, elige como tema de su composición plástica un acontecimiento clave de la historia del período: la masacre de Ezeiza, que tuvo lugar en junio de 1973, el día del regreso de Juan Domingo Perón a la Argentina, y anunció el enfrentamiento cada vez más virulento entre el ala derecha y el ala izquierda del peronismo.

Los rubios de Albertina Carri es una ficción documental en la que la cineasta remonta al pasado militante de sus padres y las circunstancias de su desaparición. Único relato asumidamente autobiográfico de este corpus, cuenta al mismo tiempo, y esto lo veremos funcionar en un conjunto de narraciones memoriales de la generación de los hijos, el desarrollo de la investigación que lleva a cabo y las propias condiciones de filmación de la película.

Para situar brevemente estas miradas cruzadas sobre la historia reciente, hay que decir que Alan Pauls sólo la convirtió en materia de sus novelas en 2007, con la publicación de *Historia del llanto*. Para entonces ya era un escritor confirmado: tras haber escrito novelas como *El pudor del pornógrafo*, *El coloquio*, *Wasabi*, aparece la celebrada *El pasado*, en 2004. Como otros escritores de su generación ligados al grupo Shangai y la revista *Babel*, Alan Pauls esperará a finales de los años 90 o a los primeros años del 2000 antes de convertir al pasado reciente en materia de sus narraciones, abandonando el silencio de la década anterior. Es el caso también de Daniel Guebel (*El terrorista* 1999, *La vida por Perón* 2004, *El perseguido* 2006) o de Sergio Chejfec (*Los planetas*,

1999)[71]. *Historia del llanto, Historia del pelo* y la reciente *Historia del dinero* forman un tríptico dedicado a los setenta. El recorte fundamental es la época y en ella se inscriben personajes y discursividades militantes.

Nacido en 1963, Fabián Marcaccio forma parte ya de aquellos artistas para quienes los primeros 70 coinciden con la niñez y no con la adolescencia. Reside en Estados Unidos desde mediados de los años 80, por lo que su colocación en el campo cultural argentino difiere de la de Pauls y la de Carri. Además de esta posición relativamente excéntrica con respecto a los debates estéticos y políticos que tienen lugar en el país, el marco de referencia de sus pinturas también es un marco ampliado o si se quiere, incluso, globalizado. Su primer *paintant*[72] fechado es *Mutual betrayal* de 1994 y serán dieciséis en total los que exponga antes de *Ezeiza*. La guerra, las imágenes y los cuerpos de la guerra, son recurrentes en su obra. Marcaccio se presenta, de hecho, como un pintor que trabaja con los materiales documentales que proveen los relatos de la historia (véase *Conjecto México* de 2009, por ejemplo) y de los medios (la cobertura de las guerras de Irak o Afganistán, los juegos de video en *Game Over* 2006). Pero la violencia política del pasado reciente argentino sólo será tematizada abiertamente en sus obras en dos oportunidades, ambas centradas en episodios emblemáticos de los 70: a *Ezeiza* le sigue, en efecto, la instalación *Rapto*[73], de 2007, inspirada en el

[71] Si estos escritores siguen adscribiendo a una visión de la literatura que afirma su autonomía y a un alejamiento de formatos juzgados miméticos o aun comerciales, ya no lo hacen omitiendo abordar temas, mitos, episodios del pasado reciente, como les señalara David Viñas señalara en su momento. Tal vez, precisamente, porque estas novelas se acercan con más comodidad los primeros 70 que al período dictatorial.

[72] Marcaccio denomina sus composiciones plásticas que integran técnicas de pintura, elementos escultóricos, fotografías digitales, a través de este neologismo. Para una definición del concepto de "paintant", puede consultarse el sitio *Paintants corporation*, consultable en : http://paintantscorporation.com/site/

secuestro de los hermanos Born por parte de la agrupación Montoneros en 1974.

Albertina Carri, nacida en 1973, pertenece por su parte a la generación de los hijos de desaparecidos. Tampoco en su caso estamos frente a una ópera prima. Antes de *Los rubios*, ya había filmado *No quiero volver a casa* (1999) y *Barbie también puede eStar triste* (2001). Si el cine político de Albertina Carri no empieza con este documental de 2003, es indudablemente su película más reconocida y la que interviene de manera directa en la reelaboración o discusión estética de los relatos memoriales sobre la década del 70 por parte de antiguos militantes y de la generación de sus hijos. A diferencia de las obras de Pauls y de Marcaccio, el núcleo argumental de su relato es autobiográfico y su realización, autoficcional. Cabe considerarlo dentro de una doble coordenada: como declinación de un proceso de duelo -la película intenta reconstruir las circunstancias del secuestro y la muerte de los padres de la directora a partir de un conjunto de testimonios, documentos, lugares- y como momento de reflexión generacional, de evaluación del recorrido y el proyecto político de la militancia setentista a partir de la mirada -ya no solo personal, familiar, privada- de la generación que siguió.

Partiendo de esta diversidad de posiciones y recorridos, estos relatos insisten en lo indirecto o mediado de sus "vistas del pasado" (Sarlo 2005): el *paintant* trabaja a partir de imágenes de archivo de la televisión y la fotografía de prensa de la época. Las perspectivas que dominan las *Historias* de Alan Pauls corresponden a la del niño que no ha llegado a tiempo para ser contemporáneo de eso que vivió desde un lugar poco relevante -la militancia política-, y a la del "loco del pelo" que, por su parte, tiene una relación tangencial con los grandes sucesos de la época. Su

pelo mismo, hay que decirlo, constituye ya el signo o el síntoma de ese desajuste: inadaptado al afro o al lacio morocho nacional popular de los 70, más cerca de los cantantes melódicos que de los símbolos de la contracultura o el compromiso político. La Albertina niña, por su parte, es a la vez un testigo primero que apenas recuerda -y no lo suficiente para "reconstruir" una escena o un recorrido- y un testigo segundo que recibe el pasado bajo la forma de relatos de familiares, amigos o vecinos con los que su experiencia y recuerdos propios/impropios se confunden.

Desde este lugar de acceso indirecto o desajustado, las tres formas de narración -plástica, novelesca, cinematográfica- apuestan a que algo que todavía no ha sido dicho pueda decirse en el acto mismo de la producción artística, a través de los procedimientos empleados, de la textura o el montaje de sus materiales, de la deconstrucción de formatos genéricos fundados en la representación.

La idea no es nueva, como se sabe: reactiva la apuesta experimental del arte del siglo XX. Refiriéndose precisamente a la experimentación como modo privilegiado de irrupción de lo nuevo en el arte contemporáneo, Theodor Adorno recordaba dos momentos o inflexiones de la experimentación. Si hasta los años 30 -afirmaba- el término había designado "el intento filtrado por la consciencia crítica en oposición a la repetición irreflexiva" (Adorno 1983, 57) "se ha[bía] añadido [más tarde] la idea de que las obras de arte deben tener unos rasgos no previstos en su proceso de producción, que el artista debe ser sorprendido por sus propias obras" (Adorno 1983, 57).

Estas dos facetas están presentes de uno u otro modo en nuestros relatos. Son perceptibles en las apuestas de la prosa de Pauls en la que la voluntad de desmontar géneros (el testimonio) y discursos (el progresista, sin ir más lejos) es visible en el despliegue de los procedimientos formales: la fragmentación, el montaje, la expansión del detalle son algunos de ellos.

En cuanto a *Ezeiza* o *Rapto*, la transformación de fotografías de archivo digitalizadas, el collage de objetos y textos de la época, la descomposición de lo figurativo, la transformación de la foto por la pintura o la integración de elementos escultóricos, aspiran por sí mismos a producir algo de comprensión alternativa sobre la época; una comprensión que no está basada, precisamente, en los sentidos construidos por los relatos de los medios. Es algo que el artista reivindica para sus composiciones:

> Cuando el dominio indicial de la fotografía -afirma- se ve fuertemente alterado por medios digitales, una narración de la historia arraigada en la abstracción es capaz de proporcionar una crónica analítica alternativa frente a los ataques permanentes y absurdos de la imagen en la arena de los medios" (Marcaccio 2013, la traducción es nuestra).

En cuanto a la ficción documental de Albertina Carri, las pelucas rubias y los anteojos negros que usan Analía Couceyro y otros miembros del equipo de rodaje, constituyen una respuesta inmediata al testimonio de la vecina que recuerda a la familia Carri como una familia de rubios. El montaje final integra doblemente el hallazgo: a ese aspecto inesperado que viene del material de las secuencias filmadas en el barrio corresponde un tratamiento

formal que aísla lo rubio en la peluca y lo estiliza como disfraz hasta convertirlo en performance que muestra, a pesar de todo, la reconstrucción de una filiación y la reparación de la ruptura entre las generaciones. Es precisamente el detalle marginal e inesperado el que dará título a todo el film.

Teniendo en cuenta entonces, esta común apuesta por la vía experimental, veamos a continuación qué usos del pasado propicia cada una de estas narraciones; cómo discuten, desplazan, o confirman tópicos sobre la militancia setentista y qué relación plantean entre presente y pasado.

1. Ezeiza o la pintura de historia en Fabián Marcaccio

Ezeiza es un paintant, monumental por su tamaño, de cuatro metros de altura por treinta de largo. Pide así un recorrido que le "lleva tiempo" al espectador y esta duración misma promueve y confirma la expectativa de una narración. Si Marcaccio define sus paintants como "*abstract based history tellings*", vincula especialmente Ezeiza - no sin distancia pero con menos ironía de lo que podría pensarse- con dos géneros de carácter narrativo: la pintura de historia y el "reportaje investigativo". A diferencia de otros ilustres antecedentes de pinturas de masacres históricas -piénsese en *La matanza de los hugonotes* de François Dubois o el propio *Guernica* de Picasso- que congelan un instante con múltiples facetas, *Ezeiza* incorpora el tiempo y la transformación propios de la gran tradición de la pintura mural y el arte callejero (la estructura de friso caído del *paintant* mima, por ejemplo, el destino efímero del afiche).

La composición se estructura en secuencias narrativas que se dejan entonces leer diacrónicamente y que vuelven a representar (en el sentido, aquí, teatral de la actuación) una escena que se

desarrolla a medida que el espectador va recorriendo los 30 metros de su composición: la llegada de la gente y las columnas a las inmediaciones del aeropuerto, la desbandada general al estallar el tiroteo, las secuencias reiteradas una y otra vez en la televisión del palco al que se sube a los supuestos "perturbadores", el caos y la confusión final.

Los personajes de las imágenes iniciales son los más cercanos a la figuración; están de pie y miran hacia adelante, en dirección al palco desde el que Perón hubiese tenido que de hablar a la multitud reunida de no haberse producido el enfrentamiento armado. Estos personajes erguidos parecen mirar no sólo hacia adelante sino también hacia el futuro. El carácter trágico de esta marcha se pone de manifiesto en el desfase entre lo que ellos esperan -la realización del histórico encuentro con el líder político- y lo que el espectador sabe: que se están dirigiendo hacia una histórica masacre.

Los documentos de archivo -materiales del historiador, del pintor de historia o del reportero (de guerra) - son sometidos a un doble trabajo de montaje y de transformación. En primer lugar porque se trata en parte, como lo señala Graciela Speranza, de un trabajo de falso documentalismo: son los familiares y amigos de Marcaccio los que han servido de modelo a esas siluetas y rostros coloridos:

> Marcaccio "movilizó" a familiares y amigos hasta un parque de Rosario, teatralizó escenas de la marcha en base a documentación histórica y "revivió" algunas de las fotos de archivo caracterizando a los participantes (su mujer, su padre, el curador Carlos Basualdo, el crítico Reinaldo Laddaga y él mismo, entre muchos otros, como personajes de uno y otro bando (2012: 170).

Las imágenes digitalizadas ponen, por otra parte, color al blanco y negro de la televisión y la fotografía de prensa de la época, con secuencias claramente reconocibles para el espectador. El blanco y negro no desaparece, sin embargo, pero pasa a constituir

un rastro ominoso y anticipatorio en la franja superior del *paintant* donde aparece en el humo, las nubes, los colores dominantes en el tratamiento de las figuras del palco.(fig. 2, 3, 4).

Por otra parte, la manipulación de las fotografías lleva a cabo diversas operaciones: fragmenta y superpone los cuerpos de los manifestantes; los difumina o los vuelve transparentes; presenta rostros inexpresivos e impenetrables que evocan la marcha ciega de los aparecidos en el cine de horror; los acompaña con espectrales trazos pictóricos que al tiempo que subrayan el carácter dinámico de la escena, "llenan" el espacio de presencias, irrepresentables en la fotografía, que tienden a irrealizar la captura analógica de lo real en la fotografía.

Figura 2

La segunda secuencia narrativa invierte la dirección principal del movimiento de la primera. Ya no estamos frente a cuerpos que avanzan sino frente a cuerpos que huyen en dirección contraria en una desbandada generalizada (fig. 3). Si cuerpos y escenas son perfectamente reconocibles, la misma "transparencia sucia" -

parasitada por trazos, presencias, deformaciones- afecta la figuración. A la posición erguida y el paso firme de los manifestantes en la primera secuencia se contrapondrá cada vez más la posición agachada o a ras del suelo de los cuerpos que intentan evitar las balas. No tenemos en las dos primeras secuencias ni consignas ni carteles ni banderolas que identifiquen la pertenencia política de los manifestantes, salvo la bandera argentina del inicio.

Se llega así a la tercera secuencia que reproduce la conocida imagen del palco. En la franja superior de la composición, las ominosas imágenes en negro y blanco de la primera secuencia se continúan en el humo de la segunda para desembocar en un tercer movimiento, en la fotografía retocada del palco (fig 3), una de las imágenes más conocidas y reproducidas de la masacre de Ezeiza, con el comandante de Gendarmería, Pedro Antonio Menta, blandiendo su arma en alto, el paraguas abierto y el hombre que es izado a la tarima por los pelos.

Figura 3

Figura 4

Es esta misma franja superior de la composición la que anuncia el movimiento siguiente: a partir de la cuarta secuencia, en efecto, la narración se detiene para desembocar en una pintura-collage no figurativa que incorpora publicidades, textos y objetos de la época. La horizontalidad de las líneas de la franja superior del *paintant* se quiebra en dos paralelas oblicuas orientadas hacia abajo, al mismo tiempo que las figuras -personajes, coches, elementos del decorado- de la franja inferior se deshacen en una gran mezcla, una "sopa semiótica de pasto, signos y propagandas de la época sacudidos como en una batidora" (Marcaccio) (fig.5).

El conjunto de la cuarta secuencia sigue un movimiento de caída: también los postes de la luz amenazan con desplomarse. Puede trazarse, por otra parte, una diagonal que va de las líneas quebradas del palco a la cabeza herida del manifestante cuya sangre y masa encefálica se desparraman, fuera del marco del paintant, por el piso en el que pasea el espectador (fig. 6).

Este brusco movimiento descendente desemboca así en un cruce de fronteras entre el mundo representado y el mundo exterior que puede caracterizarse como una inquietante metalepsis pictórica por la cual el pasado se desborda hacia el presente. A esto hay que añadir, por otra parte, el derrumbe literal y material del *paintant* en la quinta secuencia, que toma la forma de un friso caído en el que, nuevamente, los materiales se desparraman por el suelo de la terraza (fig. 6).

Caída, derrumbe, desmoronamiento, disolución. ¿Cómo nombrar estas operaciones sin interpretarlas a través del propio acto de nominación? ¿Cómo renunciar, por otra parte, a la interpretación? Lo que se puede constatar sin excesos hermenéuticos es que a la caída de los cuerpos corresponde el fin de la figuración o más bien a una suerte de des-figuración que puede, como lo propone Speranza, ser calificada de entrópica: afloramiento de "restos desechables de la masacre" (2012: 171). No se consigue cerrar la trama narrativa sino como mezcolanza de elementos. Significantes por cierto, dado que estamos ante una sopa "semiótica", pero que ya no procuran esa inteligibilidad que la Poética aristotélica atribuía al arte de fabricar historias (ver *supra*).

Ahora bien, ¿el abandono de la representación figurativa mima el impacto, la radical experiencia del shock definida por Walter Benjamin, que hace entrar en crisis los modelos sociales tradicionales de la transmisión por la narración? Esta hipótesis reactualizaría la tan mentada frase de Adorno sobre la imposibilidad de la poesía después de Auschwitz, entendida aquí como *poiesis* mimética, en todo caso. Esta es una de las líneas de lectura que el *paintant* abre, sin dudas. Una línea que el propio Adorno relativizó en su momento y que Primo Levi llamó a invertir afirmando que lo único que puede hacerse después Auschwitz es, precisamente, poesía.

Pero habríamos avanzado poco en el análisis de la apuesta de este trabajo plástico si nos limitáramos a dejar sentado que la

violencia del acontecimiento genera el fracaso - que la abstracción y la técnica del collage vendrían a poner de manifiesto - de la construcción de tramas narrativas dadoras de inteligibilidad. O que este fracaso entronca con la dificultad de una simbolización capaz de hacer pasar de una vez ese pasado que no termina de pasar "*en boucle*".

La inmediatez de la relación entre el arte no figurativo y la supuesta inenarrabilidad del acontecimiento histórico definido como "traumático" no es, sin embargo, una evidencia. En "Sentido y figuras de la historia", un ensayo dedicado, precisamente, a la pintura de historia en cuyo girón Marcaccio sitúa al paintant Ezeiza, Jacques Rancière reflexiona:

> *Il est trop simple [...] d'assimiler deux mouvements: celui qui éloigne l'art de la représentation et celui qui fait de l'Histoire la puissance dévastatrice, trouvant dans les camps de notre siècle son achèvement. A l'ombre d'une parole hâtive d'Adorno, l'horreur irreprésentable des camps et la rigueur antireprésentative de l'art moderne célèbrent trop aisément des noces rétrospectives : « Ce qui ne peut se voir », il serait impossible e illégitime de le montrer. Mais la conséquence est fausse : «* No se puede mirar *», écrit Goya sur l'un de ses dessins. Mais il n'en fixe pas moins la vision. Car c'est le propre de la peinture que de voir et de faire voir ce qui ne se laisse pas voir* (2012 : 65-66).

Efectivamente, en la pintura de historia de Marcaccio, la exclusión entre lo figurativo y lo no figurativo no es pertinente: en tanto "relato histórico basado en la abstracción", Ezeiza trabaja con ambos regímenes. Pero los pone en relación y es la relación misma lo que hay que interrogar en esta composición porque hay en ella algo de tensión y algo de composición también: "la inestabilidad del compuesto alienta toda una serie de tensiones insidiosamente irresueltas. Ni figurativa, ni abstracta, ni expresiva ni conceptual, ni consagrada a la pequeña ni a la gran escala" (Speranza 2012: 171).

Transformando el régimen mimético en un régimen alegórico, la "sopa semiótica" termina, es cierto, y bruscamente, con la inteligibilidad que procuraban el recorrido visual de las imágenes conocidas. No se limita por ello a alegorizar el caos a través de la des-figuración, o a anunciar la amenaza de disolución y la presencia ominosa de la muerte. Hay que leer lo alegórico en sus diversos planos.

Figura 5

Conocemos gracias a Walter Benjamin el vínculo que une alegoría y duelo en el drama barroco alemán. Y el *paintant* de Marcaccio no se priva de la alusión colocando en medio de su paisaje entrópico una figura que recuerda un casco blanco. Símil o metonimia de la calavera (detalle fig. 4), trae al siglo XXI el *memento mori* de la pintura barroca.

Ahora bien, como recuerda Idelber Avelar retomando a Benjamin y a Benedetto Croce, la alegoría no se vincula sólo con el duelo sino también con lo críptico: "Croce [...] capta un

componente fundamental del problema: las relaciones entre alegoría y cripta. En sus orígenes, en la iconografía medieval y en los libros de emblemas barrocos, la alegoría toma la forma de una relación entre una imagen y una leyenda. (Avelar 1999: 7).

La "sopa semiótica" del paintant de Marcaccio no se limita entonces a des-figurar y constatar un fracaso de la mímesis o una imposibilidad de la diégesis sino que opera, precisamente, un activo procedimiento de cifrado o encriptamiento. Entre sus componentes hay textos, fotos y objetos de la época que son vectores de significancia, aunque su articulación en un relato dador de coherencia quede sustraída a los ojos del espectador. Lo que se pone en jaque, precisamente, es la familiaridad del relato y de las imágenes que se han venido componiendo: el reconocimiento especular, el recuerdo de las fotografías de prensa y las imágenes televisadas una y otra vez, el recorrido de lo consabido.

Este trabajo de distanciamiento no es ajeno a una reflexión sobre la potencia de lo críptico: "La inscripción escrita operaría, protobrechtianamente, -prosigue en este sentido Avelar- impidiendo que la imagen se congele como forma naturalizada, a menudo proponiendo un enigma que vaciaría cualquier posibilidad de una lectura ingenuamente especular de la imagen" (Avelar 1999: 6). Las palabras del crítico cobran aquí todo su peso: ¿qué le pide este "encriptamiento" al espectador? No que recorra un dispositivo narrativo en el cual un comienzo enigmático se resuelve, un jeroglífico se descifra, una incógnita se despeja con los metódicos pasos del detective, lingüista, el matemático. O el historiador. El recorrido que se busca en el espectador es justamente el inverso. La pintura de historia cumple menos aquí el papel de explicar o echar luz, atestar o transmitir -algo que nuestra cultura de la imagen hace profusamente- que el de volver enigmático lo evidente. Trabaja experimentalmente la imagen hasta desembocar en una pintura, por así decirlo, escritural.

Marcaccio ha definido sus composiciones como "*action-painting* para el observador" (2013). La obra o manifestación cuenta con esta actividad desde su concepción misma. Unas palabras del artista plástico sobre *Ezeiza* ponen de manifiesto esta expectativa que él integra en la composición: "El espectador, como las víctimas, -afirma Marcaccio- entra con su mirada alta y segura en celebración. Terminando cuerpo a tierra, con sus miradas agazapadas tratando de esquivar las balas" (Marcaccio 2013). La reactuación de la escena pone al espectador en una situación de "*action-painting*" (Marcaccio 2013), de productor. Pero la reactuación sabotea aquí el régimen de la identificación que suscita lo compasional, imaginaria en resumidas cuentas, puesto que pasa por la identificación especular de lo que está, irreductiblemente, enfrente. La reactuación fabrica pasado desde otro lugar: supone conocer con el cuerpo y convoca otra acepción, dicho sea entre paréntesis, del verbo experimentar. La composición pide que se la descifre o por lo menos que no se crea reconocer "a simple vista" las sempiternas imágenes que guardamos en nuestro archivo mediático mental. Produce un descolocamiento y una incomodidad, del cuerpo -a tierra-y de la mente, en lugar de una confirmación. A medida que van avanzando, los espectadores recorren un camino análogo al de los participantes en la manifestación, el que lleva de la seguridad de lo familiar a la pura y simple dificultad para distinguir, reconocer o entender lo que está sucediendo.

Por eso la estructura de friso caído señala menos una imposibilidad expresiva del arte figurativo que una exigencia de este nuevo formato de la pintura de historia[74], que deja de estar

[74] Cabe recordar, sobre este punto, el ejemplo que J. Rancière encuentra en el documental *Shoah* de Claude Lanzmann: *« puisqu'il s'agit d'art avant tout, le problème n'est pas de bannir toute représentation, mais de savoir quels modes de figuration sont possibles et, parmi eux, quelle place peut occuper la mimesis directe. C'est pourquoi Claude Lanzmann, qui n'a représenté aucun spectacle d'horreur, a fait refaire par les témoins certains gestes qui marquent précisément le devenir inhumain de l'humain : il a demandé au coiffeur de mimer la tonte ultime, à l'ancien adolescent « juif du travail » de chanter à nouveau, sur une*

ahí para ilustrar, enseñar, proponer un ejemplo. El proceso de encriptamiento tiene así una doble función: al mismo tiempo que la cripta es -en resumidas cuentas- un monumento de memoria en el que inscribir un epitafio a las víctimas del la masacre de Ezeiza, desordena los relatos de la memoria recibida renovando, en consonancia con el gran arte del último siglo, el lugar de la pintura de historia en la historia del arte. La memoria conmemorativa o ritualizada pide así, como quería el filósofo, convertirse en trabajo.

Figura 6

2. Escalas y enfoques en las Historias Alan Pauls

barque semblable à celle d'hier, la chanson nostalgique qui plaisait aux bourreaux, au conducteur de conduire une locomotive semblable à celle qui débarquait les chargements d'hommes et de femmes bons pour le gazage » (2012 :49). Encontramos aquí el régimen de la reactuación -no ya pedido al espectador, como en el *paintant*, sino a los testigos directos. Su función es la de reactivar una percepción que las versiones acuñadas con el paso del tiempo habían obturado. Y es en tal sentido que puede plantearse una analogía entre ambos gestos.

Si *Ezeiza* entra a la época a través de uno de sus episodios emblemáticos, las historias mínimas narradas en *Historia del llanto* e *Historia del pelo* buscan captar algo de su especificidad por caminos más indirectos. Estas novelas conversan con la microhistoria, a cuyos objetos aluden sus títulos no desprovistos de ironía. Y lo hacen jugando con uno de los postulados fundamentales de esta corriente de la narración historiográfica: la reducción de escala. Enfocando ya lo cotidiano ya el hecho excepcional pero menor, ésta apunta, en efecto, a volver visibles relaciones o zonas que las fuentes de una historia "evenemencial" o fáctica no permitirían ver. Se entiende de este modo por qué Pauls se refiere al llanto, el pelo y el dinero como "yacimientos históricos" a partir de los cuales pensar la época. La reducción de escala le permite al narrador de ambas novelas postular de entrada la dimensión política tanto de lo íntimo o privado como de lo público (en Jorgelina Núñez 2010) e incluso, para decirlo con un término que vuelve en *Historia del llanto*, su reversibilidad.

Pero acompañando esta primera operación, la desfamiliarización de los relatos sobre el pasado pasa también por la elección de enfoques a primera vista inapropiados o frívolos para volver la vista a una época precisamente muy densa: la perspectiva de un testigo ocular insignificante para los grandes hechos de la década -el niño o el lector adolescente -; el zoom sobre el pelo que propicia la mirada del protagonista de *Historia del pelo*-. Zoom sobre un detalle del "fresco de época" de los 70, cuyo crecimiento hiperbólico o delirante ocupa por entero el espacio narrativo como ocupa los pensamientos de su protagonista.

A estas operaciones de reducción de escala y variaciones de enfoque se suman en *Historia del llanto* otras dos. En primer lugar, la irrealidad que afecta al conjunto de lo narrado, por un lado, difumina las demarcaciones precisas entre lo factual y lo ficcional (del relato del sueño, el recuerdo infantil, el guión del fantasma): el testigo ocular percibe o recuerda hechos insignificantes para la

historia pero lo hace además de manera borrosa o afectada por una ficcionalidad generalizada. En esta novela de prosa autoconsciente, el narrador afirma: "El, la ficción la usa [...] para mantener lo real a distancia, para interponer algo entre él y lo real, algo de otro orden, algo, si es posible, que sea en sí mismo otro orden" (2007: 73).

La exhibición de los procedimientos de construcción del relato, rasgo mayor de las estéticas de filiación vanguardista, constituye, en segundo lugar, un punto de apoyo desde el cual discutir el efecto de presencia y atestación que subtiende el testimonio en primera persona (ver *supra*). Ambos aspectos, que a continuación se estudian, conectan las novelas de Pauls con los trabajos de Marcaccio y Carri. Algo que el escritor asume tanto en sus entrevistas como en sus novelas, a través de la referencia a uno y a otro.

Historia del llanto recurre en efecto a dos citas pictóricas que, situadas en lugares estratégicos del texto o el paratexto, proponen definiciones metaficcionales de la propia poética. La primera es la ilustración de tapa que acompaña al título de la novela interpretándolo y generando una expectativa de lectura. Se trata precisamente de un detalle de *Ezeiza paintant* que corresponde a la secuencia de la huida. El tratamiento pictórico ha convertido las fotografías de los manifestantes en figuras espectrales y fragmentarias que remiten menos al registro o la certificación de un real ocurrido, propias del relato factual, que a su reelaboración como sueño o rememoración (cfr. fig. 3). Algo semejante propone Pauls cuando acuña el término "afantasmar" para caracterizar su tratamiento narrativo de los relatos del pasado reciente.

Este procedimiento se manifiesta claramente en la secuencia del sueño que el vecino militar le ha contado al protagonista: el relato del sueño es una reescritura del célebre relato publicado en *La Causa peronista* n°9 (3/9/74), en el que se narran las circunstancias del secuestro y la ejecución de Aramburu. El

narrador abrevia este relato factual -única pieza documental reconocible- que alterna la primera persona del singular y del plural; es el único momento de la novela en el que se produce un cambio de focalización narrativa y la aparición de un narrador segundo cuyo discurso está entrecomillado:

> Pasaba en el futuro. Eramos cuatro, yo con una peluca rubia y tres compañeros, todos de uniforme. Insignias, gorras, pantalones, medias, toda la ropa la habíamos comprado en una sastrería militar. Ibamos a secuestrar a un famoso fusilador del ejército para juzgarlo. El plan era ir a su casa a ofrecerle custodia y llevárnoslo, y si se resistía matarlo ahí mismo. Subíamos, era un octavo piso, nos atendía la mujer y nos ofrecía café mientras esperábamos que el tipo terminara de bañarse. Al fin aparecía y tomaba café con nosotros mientras le hacíamos la oferta de la custodia. Después de un rato nos parábamos, desenfierrábamos y le decíamos: "Mi general, usted viene con nosotros" [...] (Pauls 2007: 112).

La inversión entre el onirismo del relato del recuerdo del niño y la sequedad documental del relato del sueño es una de las manifestaciones de este procedimiento recurrente. El espacio, incluso, se desdobla pero invertido entre el departamento del protagonista y el del vecino militar donde "todo lo que él encuentra allí repetido lo encuentra al revés, dispuesto en sentido inverso" (Pauls 2007: 108). De la misma manera, si la penumbra del departamento difumina los contornos de las cosas "perdiéndolos en la confusión que tarde o temprano lo invade todo" (2007: 109), nada es confuso en el relato del sueño cuya claridad meridiana permite incluso citar textualmente las palabras del general. La delimitación entre lo visto, lo recordado, lo soñado, lo deseado es incierta. El personaje no sabe si la escena del vómito al salir del ascensor ha sucedido o si la ha inventado. O, inversamente, ve lo que no puede ver: la figura de la madre que, lo sabe, ya se ha ido: "le parece verla de nuevo, a la vez en el pasado inmediato y en el presente [...] Ve lo que no ha visto, lo que ha sucedido a sus espaldas, lo que quizá no ha sucedido nunca" (2007: 104).

La segunda cita pictórica ya no es iconográfica sino textual. Aparece en la secuencia en la que el personaje descubre la identidad del vecino militar, que no es otro que la comandante Silvia, cuyo cadáver ha visto fotografiado en *La causa peronista*. Para confirmar la importancia de esta cita hay que señalar que, aunque esta novela desarticule en más de un aspecto el armado clásico de la trama, la anagnórisis abrirá aquí también la puerta al desenlace, ya que gracias al reconocimiento el personaje obtiene, al fin, la prueba de la veracidad de sus recuerdos, que es lo que intenta vanamente comunicar a su madre en el fragmento final. ¿Pero qué dice esta cita verbal del cuadro *The nigthmare* (1791[75]) de Johan Heinrich Füssli? El texto propone una comparación entre el narrador y la durmiente, por un lado, entre el súcubo y la fotografía de la cara de la muerta, por otro:

> No vuelve a ver la cara de la comandante Silvia hasta mucho más tarde, en la cama, cuando el golpe de una llave contra una morsa hace estallar el sueño sin imágenes en el que flota. Se despierta y la ve de un modo brutal, imposible, como si la durmiente del cuadro de Füssli se incorporara de golpe y pudiera ver el rostro bestial del súcubo contemplándola entre los dos paños de cortinado, y reconoce en ella al vecino de Ortega y Gasset, el militar, el abusador que le ha cantado al oído, le ha dado asilo, ha leído en los hollejos de sus dedos el secreto de su dolor, ha soplado dormido su propio bigote, el bigote falso que eligió llevar durante meses para, como dice La causa peronista, entrenarse, prófuga de la justicia, en el arte de vivir clandestina en campo enemigo, el más difícil y elevado en el que puede aventurarse el combatiente revolucionario. Descubre al mismo tiempo quién es y que ha muerto (Pauls 2007: 123).

Es el narrador, ahora, el que aparece asimilado a una figura femenina mientras que la muerta vuelve para sorprenderlo bajo la figura demoníaca del súcubo (que sustituye en el relato al íncubo de la tela de Füssli). Si vamos de la cita novelada del cuadro a la

[75] El cuadro tiene una primera versión de 1781. En ella el íncubo mira al espectador del cuadro y no a la durmiente. Esto nos lleva a pensar que el narrador se refiere a una de sus versiones posteriores, fechada entre 1790 y 1791, en la que el súcubo mira a la joven mientras la cabeza de caballo asoma entre las cortinas.

tela del pintor, vemos que ésta utiliza, por otra parte, un procedimiento que no es ajeno a las operaciones narrativas de Pauls: la tela representa una joven dormida y, sentado sobre ella, un íncubo que en una de las versiones del cuadro -la que el narrador parece recordar- mira a la joven durmiente mientras una cabeza de caballo (para algunos un retruécano pictórico ya que "mare", yegua, es parte del sustantivo "nigthmare") se asoma entre dos paños de cortinado. Lo que interesa en la tela es que el plano de lo soñado -el íncubo y el caballo- no se distingue del plano del soñador: aunque el tratamiento cromático podría ayudar a diferenciarlos gracias a la utilización del claroscuro, el pintor parece haber incluido en un mismo plano al soñador y el contenido de su sueño.

Inversiones e indistinción entre recuerdo verdadero y recuerdo falso, tratamiento documental del sueño y onírico del documento, confusión en la percepción afectan el conjunto del relato en *Historia del llanto*. Y es que no sólo el testigo ocular no es pertinente -no "vive" su época, no le es contemporáneo, como se queja- sino que tampoco su visión es fiable, unívoca o meramente coherente: la memoria es relato de un sujeto escindido. El discurso interior del personaje -traspuesto por el narrador en tercera persona- está emparentado con relato onírico, tal como éste se emparenta al relato del recuerdo infantil o al del paciente en situación de asociación.

La mirada desajustada del testigo ocular impertinente, que es también la mirada que introduce lo pictórico, permite iluminar desde otro lugar el personaje de vecino militar/comandante Silvia: no el del relato épico que el fragmento citado reescribe sometiendo a una estilización paródica. A la estampa del *exemplum,* que invita a la imitación o a la meditación, le contrapone la cotidianeidad. La historia se cruza en el camino del protagonista en la intimidad de las tardes compartidas con el "vecino militar": el llanto por uno de los tantos entierros militantes de la época visto en la televisión, el

revólver a la vista, el disfraz imperfecto, la ocupación clandestina y parcial del departamento, la compasión y el consuelo frente al niño.

Además de aportar esta perspectiva de la vida cotidiana en la clandestinidad como elemento de contraste con el relato épico de la necrológica, el recuerdo infantil convierte al ambiguo vecino, claramente erotizado en su denominación de vecino "abusador", en un doble invertido de la madre: una abandona, está ausente o deprimida, "muerta en vida" en manos de los "reanimadores profesionales" (Pauls 2007: 25); la otra muere efectivamente pero, estando viva, actúa, consuela, arrulla o sabe leer el dolor en los hollejos de los dedos (2007: 123).

Esta doble figura materna reúne a los adultos en una sola mirada que acerca y contrapone al mismo tiempo. No hay adultos fiables en el relato del recuerdo de este niño, pero todos reciben el mismo tratamiento: si el vecino militar engaña con su uniforme y su bigote postizo, sabe en cambio intervenir en el accidente del ventanal, entender el dolor, consolar o cuidar. Los padres aparecen en cambio demasiado distantes o demasiado próximos, nunca a una distancia apropiada. Aparecen sumergidos en su propio malestar, en la crisis de modelos familiares y amorosos heredados o en goces ambiguos que desamparan al niño: el protagonista se escapa de su padre; su madre lo deja solo en el pasillo a oscuras, esperando que la puerta del vecino se abra. Esta es una de las maneras en que la novela reúne y contrasta- a partir de la mirada infantil- la militancia radicalizada de los grupos armados y la transformación de modelos sociales de una época.

Como en la adaptación cinematográfica que Ang Lee hace de la novela *The Ice storm* de Rick Moody, niños, adolescentes y adultos patinan constantemente en esta novela, siempre al borde de la ruptura del hielo -del vidrio, en la novela- o la caída estrepitosa. A los acontecimientos resignificados como traumáticos, vinculados a la serie política, a saber: la muerte de la comandante

Silvia o la caída del gobierno de Allende, corresponden las catástrofes infantiles del accidente con el vidrio y el vómito pero también los derrumbes amorosos de la madre y las humillaciones narcisistas del padre. El protagonista niño es particularmente sensible a esta pasión de sus héroes: superhéroes de historietas, combatientes épicos pero también todos esos adultos desamparados que se le acercan a confiarle su malestar. Si algún aprendizaje se lleva a cabo en esta novela de educación es que los adultos, como los héroes favoritos, desfallecen. Tomado el verbo en su doble acepción, moderna y arcaica, de perder la fuerzas pero también de faltar.

Poniendo a distancia las dos fuentes que legitiman la veracidad del testimonio anunciado en el subtítulo - la visión y la presencia- *Historia del llanto* exhibe, por otra parte, los mecanismos de la construcción de este tipo de relatos[76]. Por eso renuncia a la inmediatez de la primera persona que caracteriza el género para preferirle el recurso al monólogo narrativizado. El narrador en tercera persona muestra el trabajo de montaje de las secuencias narrativas a través del uso de corchetes que señalan la discontinuidad en el flujo del monólogo, la fragmentación y, de manera general, la disposición o la orquestación del material por una instancia discreta pero no invisible.

Otra de las maneras en que se pone de manifiesto el artificio en la construcción del relato es la expansión hiperbólica del detalle. Si la época, el siglo, la década convocan a menudo un mundo completo y articulado[77], las Historias de Alan Pauls se

[76] Es necesario pensar la novela como réplica polémica -enunciado dialógicamente rientado, en términos de M. Bajtín, en la medida en que establece relaciones de alianza y de antagonismo- en el debate sobre el testimonio en primera persona que conoce un momento clave con la publicación de *Tiempo pasado* de Beatriz Sarlo en 2005. Muchos de los rasgos formales de la novela se construyen como un eco de los planteos de Sarlo (la discusión del papel privilegiado de la primera persona en la palabra testimonial; el anacronismo esencial del testimonio; el efecto de presencia).

[77] Lo que realizan ejemplarmente los tomos de *La Voluntad* de Eduardo Anguita y Martín Caparrós, por otra parte muy interesantes por la experiencia de construcción colectiva y escritura híbrida que suponen. *La Voluntad* puede, en

distancian de esta voluntad de representación de una totalidad para componer una suerte de anti-fresco. La entrada que se elige para la época se basa en el privilegio dado al detalle, la fragmentación y el aislamiento de una totalidad que se considera, y esto ha sido observado desde Lukacs hasta Adorno, como un rasgo propio del arte contemporáneo, en sus obras, actos o manifestaciones llamadas alternativamente inorgánicas, alegóricas o postauráticas.

Historia del pelo lleva a cabo esta operación de manera muy clara. De "los 70" aísla experimentalmente, por así decirlo, un elemento que crece desmesuradamente hasta saturar el espacio narrativo y desplegar en el sintagma todas sus facetas: pelo, cabellera dorada, pelo perdido, símbolo político (Black Panters, Angela Davis), desecho orgánico, peluca reliquia, peluca ofrenda del propio pelo del protagonista, pelo prótesis o peluca "verdadera". El detalle, a su vez, será un hilo conductor que migra, se independiza, se expande: la peluca reliquia de Norma Arrostito de Historia del pelo funciona como cita del comunicado de Montoneros reescrito como sueño en *Historia del llanto* y también como cita de *Los rubios* y de su proliferación de pelucas rubias, como reconoce el novelista (Pauls 2010b). Este procedimiento se hace patente en la ilustración de tapa de la novela: si un detalle *Ezeiza Paintant* inauguraba la lectura de *Historia del llanto*, el segundo volumen de la trilogía apela a una escultura, *Crossing over*, de Patrick Dougherty. Instalada en el espacio de un hall o de un salón y una escalera, la desmesurada escultura invade el espacio, semejante a una peluca o nido vacío de todo contenido o rostro que lo soporte.

Pero aunque funcione como principio constructivo en *Historia del pelo* este rasgo tampoco está ausente en *Historia del llanto*. Uno

---

efecto, ser considerada como el gran fresco de la época que no se contenta con recoger lo que pasaba en las vidas del grupo de militantes que elige sino que señala lo que pasaba en la cultura, en la moda, en el cine, en los medios, en el lenguaje.

de los tópicos más recurrentes en las narraciones testimoniales o ficcionales sobre el pasado militante, en efecto, es el recuerdo de la transformación de la propia apariencia, el uso de nombres y documentos falsos, la adopción de un nombre de guerra, o de la vestimenta utilizada como disfraz. *Historia del llanto* parte de este dato, lo separa del conjunto y lo somete a una lógica de proliferación. El disfraz aparece ya en el *incipit* de *Historia del llanto* con un primer recuerdo de la lejana infancia, más precisamente de la tarde en que: "él cruza la sala a toda carrera, vestido con el patético traje de Superman que acaban de regalarle, y con los brazos extendidos hacia delante, en una burda simulación de vuelo, pato entablillado, momia o sonámbulo, atraviesa y hace pedazos el vidrio de la puerta-ventana que da al balcón" (2007: 8). Superman inaugura, en realidad, una larga serie. A través de la multiplicación de trajes, anteojos y maquillajes, el acceso a la reconstrucción del hecho, al recuerdo verdadero, aparece problematizado; la proliferación permite insistir en esto: las apariencias falsas se suman a las percepciones distorsionadas en el relato del recuerdo. El uniforme y el disfraz se diversifican en una multitud de variantes: en el recuerdo infantil no sólo hay muchos militares uniformados en el barrio Barrancas de Belgrano, donde se encuentra, de hecho, el hospital militar sino que "las pocas personas que se ven caminando, subiendo o bajando de automóviles o entrando o saliendo de edificios [...] están uniformadas"(2007, 67). Pero a su vez el chico se imaginaba a los soldados como "alienígenas", "zombis de cuerpo prestado", afectados por un "factor zombi", "dobles de Alfa Centauro" (2007,70-71), extraterrestres de la serie televisiva Los invasores.

Sólo dos veces cede el narrador de estas dos novelas el punto de vista a un personaje distinto del protagonista: la comandante Silvia/vecino militar cuenta un sueño del futuro que se hará realidad; el narrador de Historia del pelo permite el desplazamiento

del punto de vista al "veterano de guerra" -también motivado en el discurso referido al protagonista-: este hijo de una figura heroica de la militancia crecido en el exilio no tiene otro lugar desde donde construirse. Los dos personajes marcados por el dolor y la muerte, constituyen un contrapunto a la proliferación de prótesis, disfraces y maquillajes: tanto la comandante como el veterano de guerra, a la vez figuras del fracaso y la generosidad -ambos entregan algo, la peluca, la propia vida-, son afectados por la desnudez: la foto de la muerta termina con todo disfraz, afeite o maquillaje y por eso es "verdadera desnudez", señala la novela, a diferencia de los desnudos eróticos del mazo de cartas; la cabeza del veterano es rapada por Celso. A través de la proliferación del disfraz y de la construcción de una oposición -la desnudez- la narración introduce una jerarquización en el sistema de los personajes. La comandante Silvia y el veterano de guerra son los únicos que tienen voz o mirada propias, fuera de los protagonistas. Y si se los jerarquiza es porque son los verdaderos perdedores de la H/historia: la muerta en combate cuyo cuerpo insepulto es arrastrado por un terraplén -evocación de la humillación suprema de otro héroe combatiente, Héctor y otro más, Walsh- y el hijo del combatiente heroico que no ha conseguido construirse fuera de su relación con el fantasma ominoso del padre "monumento" o "bronce" de la militancia.

Hay que señalar, por último, que estas operaciones que reducen escalas, "afantasman" la representación o amplían desmesuradamente el detalle buscan producir a su vez un efecto de distancia en el lector. En estas novelas prima la búsqueda de conocimiento, de reflexión o de elucidación por sobre la búsqueda de empatía.

Más todavía: *Historia del llanto* convierte a la lectura identificatoria en objeto de reflexión metanarrativa. Más que hacer llorar, en efecto, la novela reflexiona profusamente sobre el llanto, sobre los efectos y el poder de los relatos en la sensibilidad del quien los escucha o lee: el veneno vertido en el oído por los adultos

que se confiesan ante el protagonista o que simplemente lo agreden, como el oligarca torturado, el efecto que produce el ver llorar (el padre) o el hacer llorar (a la novia chilena); la ausencia de efectos también (el protagonista no logra llorar ante las imágenes de la caída de Allende y envidia las lágrimas de su amigo).

Describe también del goce ambiguo -la palabra que lo califica, "ardor", pertenece tanto al campo léxico del amor como al del dolor- que el relato y las imágenes de la pasión de los héroes suscita en el lector: Superman vencido por la kriptonita, los jóvenes mártires caídos de la Revolución en *La causa peronista*, Hércules abrasado por la túnica envenenada de Neso en la enciclopedia *Lo sé todo* (Pauls 2007: 118-119). Y de los poderosos efectos de la lectura que sumergen al protagonista en el "horno malsano y voluptuoso en el que empieza a consumirse" donde él quisiera "que leer fuera lo único que ocupara todo el espacio del presente, que todas las cosas que suceden en el planeta en un mismo punto del tiempo fueran de algún modo tragadas al unísono por la acción de leer" (Pauls 2007: 121). A través de esta tematización de la lectura (com)pasional que reactiva figuras cristalizadas del heroísmo, las novelas de Pauls marcan su distancia con los productos de cierta "industria de la memoria".

3. El otro cine político de Albertina Carri

Oponiéndose, precisamente, a los formatos de una "memoria de supermercado", como la llama, Albertina Carri filma *Los rubios*[78]. La película establece una relación de franca polémica con

[78] Reproducimos el fragmento completo de donde se extraen estas cita, tomado de una entrevista realizada por María Moreno a Albertina Carri, a la vuelta de una presentación de su película en la Universidad de Princeton: "En Princeton yo decía que mi película planteaba una memoria fluctuante, hecha de documental, de ficción y de animación. Que lo que yo había querido hacer era algo que pensara todo el tiempo en el mecanismo de representación, que es lo que la mayoría de las películas sobre la memoria no piensan. Y lo que no se

los registros melodramático y realista que propicia la industria cinematográfica o editorial, muy presentes en producciones televisivas y cinematográficas y en algunos largometrajes o novelas de ficción, que alisan -cultivando un anacronismo axiológico y político manifiesto- las aristas y los aspectos conflictivos de la experiencia militante de los 70[79]. Pero *Los rubios* pone a distancia, al mismo tiempo, aquellos relatos memoriales que desde mediados de los noventa promueven una reivindicación en bloque de la experiencia militante y de unos sujetos signados por el heroísmo y la ejemplaridad (ver *supra*). Ana Amado sostiene, en este sentido, que tanto *Los Rubios* como *Papá Iván* de María Inés Roqué han sido películas que, dentro de la producción de los hijos de desaparecidos, se construyeron como interpelación directa a la generación de los padres militantes, gesto que se acompaña de "operaciones formales de disociación y fragmentación que los acercan a la modernidad estética" (2009: 165)[80].

---

entendía es que ésta también es una película en formato memoria, pero que no tiene que ver con la memoria de supermercado. (En María Moreno 2003).

[79] Sin proponer un registro exhaustivo, piénsese por ejemplo en la película *Gaby, la montonera* ficción documental de César D'Angiollilo (2008) en la que se reconstruye el recorrido de Norma Arrostito o *Kamchatka,* tanto en la versión novelada de Marcelo Figueras como en la adaptación cinematográfica. La primera combina el relato documental con la ficcionalización recurriendo a una actriz que interpreta el papel de Norma Arrostito en una composición que retoma recursos folletinescos para narrar la vida y el cautiverio de la dirigente montonera desde una perspectiva exclusivamente privada o íntima (amores, duelos, miedos) que despolitizan su figura, a contrapelo incluso de los segmentos documentales de la película. El intento por "acercar" el personaje mítico al espectador lima precisamente los rasgos de una subjetividad militante históricamente producida. En el caso de Kamchatka, es la mirada infantil la que construye enteramente el pasado en las coordenadas del drama familiar, aunque el recurso a los resortes melodramáticos esté más presente en la versión cinematográfica de Marcelo Piñeyro a que en la novela de Figueras.

[80] El trabajo de composición se muestra a través de múltiples recursos: la audacia de un montaje que remite al collage, el uso inesperado del plano zenital sobre filas de coches u hormigas, los interminables paneos y las imágenes que avanzan y retroceden "*en boucle*", la alternancia de planos en color y planos en blanco y negro, la marcada complementariedad entre la imagen y la banda sonora, en el que la función de anclaje del texto se reduce a su mínima expresión (Barthes 1964). Par un análisis de la disociación entre la voz y la imagen en *Los rubios,* cfr. Ana Amado (2009).

Las palabras de Ana Amado son particularmente pertinentes ya que desmontar relatos memoriales implica, en efecto, desmontar sus modos de narrar. Y escribir otra memoria, encontrar otras estrategias narrativas y formales desde donde hacerlo. En estos dos enunciados puede resumirse la apuesta de los Los rubios. Unas palabras de *Sans soleil*, documental ensayo de 1983 en el que Marker reflexiona poéticamente sobre la memoria -y bajo cuya advocación la cineasta argentina pone su propio trabajo- ayudan a pensar la apuesta experimental no sólo como una política sino también como una ética de la forma, cuando se trata de volver la mirada o la cámara al pasado:

> *Mon copain Hayao Yameko* -comenta el narrador de *Sans soleil*- [...] *m'a montré les bagarres des Sixties traitées par son synthétiseur. Des images moins menteuses, dit-il avec la conviction des fanatiques, que celles que tu vois à la télévision. Au moins elles se donnent pour ce qu'elles sont, des images, pas la forme transportable et compacte d'une réalité déjà inaccessible. Hayao appelle le monde de sa machine : la Zone - en hommage à Tarkovski.*

La primera operación de la que parte Carri -y que marca a la vez las opciones formales y el horizonte polémico del film- es problematizar el acceso al pasado: si las imágenes no alcanzan para mostrar "una realidad ya inaccesible", hay que señalar el espesor narrativo de las imágenes mostrando los propios mecanismos de la representación. "El procedimiento de mostrar todo el dispositivo de puesta en escena" afirmará en este sentido Ana Amado funciona en *Los rubios* "como matriz duplicada de un real irreductible de mostrar" (2004: 71-72).

Como es el caso de otros artistas y escritores de la generación de los hijos, el trabajo de Albertina Carri reúne una búsqueda personal y una intervención estético-política en los debates memoriales del presente a partir de este lugar público de enunciación de lo privado que encarnan los hijos. Lo que distingue

su trabajo es su decidida filiación o afiliación[81] a la tradición del cine experimental[82]. Precisamente para ir más allá de esa historia recibida se construye una narración cinematográfica que también en el plano de la composición descoloque relatos cristalizados.

Los rubios piensa el lugar de Albertina Carri -hija de desaparecidos y directora de cine- en la doble cadena genealógica de la historia familiar-generacional y cinematográfica. El problema que aborda la película es cómo generar un encuentro con los padres militantes -reparando a través del relato cinematográfico una trama y una transmisión rotas- que no se instale en el homenaje conmemorativo y que, al mismo tiempo, no despolitice el relato memorial confinándolo a la esfera de la historia familiar o individual.

Este proyecto explica el complejo dispositivo narrativo que organiza la película y que podemos resumir, apoyándonos en los numerosos trabajos críticos existentes[83], en tres grandes zonas: la filmación del rodaje; la fabulación ("*mise en intrigue*") del pasado a través del testimonio oral y las imágenes de archivo; la fabulación del pasado a través de las secuencias de animación de los muñecos Playmobil.

---

[81] Gonzalo Aguilar propone, recordando la distinción entre filiación y la afiliación, una hipótesis de lectura de "Para describir el intento que hace Albertina Carri por responder a la herencia de sus padres, bien vale la distinción que hace Edward Said entre filiación y afiliación. Si la filiación quiere imponer una serie continua sin suturas simbolizada en la relación padre-hijo, la afiliación es una 'asociación peculiarmente cultural' entre elaboraciones estéticas y otros agenciamientos (instituciones, clases, fuerzas sociales) (1983: 174-175). En este pasaje de la filiación a la afiliación, de ser hija de padres desaparecidos a ser directora de cine, Carri consigue completar la trayectoria del duelo". Ana Amado confirma también, por su parte, esta afiliación que "apela a procedimientos de la 'modernidad' fílmica explorados por cineastas de la memoria de los años sesenta y setenta (Alain Resnais, Marguerite Duras, por ejemplo)" (2009: 186).

[82] Para un análisis de las implicaciones ético-políticas de la forma melodramática en la construcción de la memoria histórica española contemporánea, véase el artículo "Historia y decoro. Eticas de la forma en la narrativa de la memoria histórica" de Germán Labrador (2010).

[83] Cfr., entre otros, los trabajos de Ana Amado, Gonzalo Aguilar, Martín Kohan, Cecilia Macón, Verónica Garibotto y Antonio Gómez, María Moreno, Gabriela Nouzeilles, Rike Bolte.

3.1. "Un film en train de se faire"

Los rubios se escribe en un diálogo franco con el cine político experimental de la década del 60. En la tradición de *La Chinoise* de Jean-Luc Godard (1967), filma la propia filmación, mostrando cámaras, registrando tomas y comentarios metanarrativos.

Presta por otra parte oídos -aunque a cuarenta años de distancia- a la juventud radicalizada de los 60, aunque ya no en un presente que se está generando en el momento mismo de la filmación sino a partir de un futuro que ha llegado bajo un modo que no era el esperado. Esos jóvenes son ahora la generación de los padres, y en el caso de Albertina Carri, el de los padres desaparecidos. Un común homenaje a Brecht (*La chinoise* 00: 06:57 y siguientes) y al cortocircuito de la función catártica acercan, por último, esta ficción documental a la propuesta de Godard.

Si una primera problematización planteada por la película de Carri reside, en efecto, en su asunción de la imposibilidad de acceso o de reconstitución del pasado, la segunda pasa por la afirmación del distanciamiento como recurso principal para evitar una lectura identificatoria (lo que hemos visto funcionar tanto en Marcaccio como en Pauls). Esta operación reposa

fundamentalmente en la construcción de un dispositivo de enunciación que propone un "yo" desdoblado: el sujeto de la enunciación se toma por objeto, se objetiviza en la actuación de Analía Couceyro que brechtianamente anuncia: "Mi nombre es Analía Couceyro. Soy actriz. Y en esta película interpreto el papel de Albertina Carri".

Pero, por otra parte, el "yo" se presenta como una voz autoral inscripta dentro de un colectivo. Si no estamos ante una coautoría -como proponían los formatos documentales o no ficcionales de la literatura y el cine militante de los 70 que hemos estudiado a través del ejemplo de *Los pasos previos*- estamos sí ante la puesta en escena de un actor colectivo generacional.

Efectivamente, en las secuencias dedicadas a la filmación misma, esta primera persona forma parte de un colectivo, el equipo de rodaje, que se convierte de algún modo en protagonista. No solamente aparece encuadrando el comienzo de las escenas,

entrevistando o comentado las entrevistas; no sólo la cámara de cine es tomada en plena acción por una cámara de video: el equipo se define también como un colectivo generacional por oposición a otro colectivo, generacional también: un "ellos" que designa a los sobrevivientes de la generación de los padres de Albertina. De modo que el "formato memoria" de la película, y este es el principal aporte de la dimensión *en abyme*, no solamente se define por una oposición polémica frontal a los productos de la industria de la memoria sino por una tensión con otros relatos memoriales que, aunque legítimos, se consideran propios a una generación en la que ni Albertina ni los miembros del equipo de rodaje se reconocen.

Esta tensión se vuelve explícita en la secuencia en la que el equipo de rodaje comenta la negativa inicial del INCAA a subsidiar el proyecto de la película: los argumentos son analizados e interpretados en virtud de un clivaje generacional que convoca dos narrativas memoriales divergentes y en tensión: al homenaje a los compañeros muertos que unos piden recordando a esos dos "valiosos intelectuales comprometidos" que fueron Ana María Caruso y Roberto Carri, se contrapone la necesidad de comprender los alcances del proyecto militante o incluso de interrogar sus límites. Las objeciones del INCAA señalan una cierta falta de rigor documental y la consecuente necesidad de recurrir a más testimonios de antiguos compañeros de militancia. Pero lo que el equipo percibe en ella son también los reparos al tono o a la acentuación de los procedimientos de ficcionalización por sobre un estatuto, jerarquizado, de la palabra testimonial. El momento de tensión entre los dos colectivos generacionales se expone, y se cierra, con un chiste de Marcelo Zanelli: "y ahora qué hacemos, ¿vamos a romperles la cara?". La respuesta, en medio de las risas, es "vamos a trabajar".

A través de la "comunidad fraterna" (Amado 2004) del equipo de rodaje con una dimensión colectiva generacional que no pasa

por lazos directos de filiación, como en el caso de HIJOS, la historia personal trasciende una dimensión puramente privada. Traza una frontera y afirma una diferencia a partir del rechazo de una asimilación pura y simple de la historia recibida que sienta no obstante las bases para que otros puentes puedan establecerse. Diseña un "nosotros", jóvenes artistas de esta generación, frente a ellos, los miembros de la generación militante, los jóvenes de los 70. Este colectivo comparte trabajo (rodaje de las escenas, discusiones sobre el material filmado, sobre las vicisitudes de la aprobación del INCAA), diversiones (montar a caballo en el campo), momentos difíciles (las entrevistas a las vecinas del barrio, la visita al servicio de antropología forense, la filmación de las instalaciones del "Sheraton"). Y, por último, la performance que cierra la película en la que -todos provistos de pelucas - asumen el lugar de nuevos "rubios": rubios por adopción, por afiliación, por construcción (a la manera en que Kafka construye a sus precursores y no en que los precursores "influirían" sobre él) de una (a)filiación. Constituye un lugar de enunciación colectivo desde donde confrontar otro lugar de enunciación colectivo, donde encontrar las posibles huellas donde inscribir, a pesar de todo, una transmisión y un compromiso. Como sostiene Gonzalo Aguilar: "frente a la apuesta por la militancia política de sus padres, Albertina Carri responde con una apuesta por la estética, como el territorio en el que vale la pena vivir o dar la vida. En esta elección y en su propio terreno, Carri se encuentra con sus padres" (2010: 180).

En un juego de cruces entre lo estético y lo político, allí donde se asume resueltamente el legado del cine político de los 60/70 en las figuras de Godard y Marker, se marca resueltamente la diferenciación con respecto a los proyectos de una y otra generación: el género mismo del homenaje de los caídos que subtiende el reclamo del reclamo del INCAA forma parte, en este sentido, de una constelación que no es la propia. Pero la afiliación al cine político de los 60/70 se basa en la elección de una línea que

ya había planteado sus distancias con el cine militante de su tiempo, en particular con lo que Jean-Henri Roger llamó la "ficción de izquierda"[84].

La elección de esta tradición de cine político a la que pertenecen los cineastas rescatados por Carri, Godard y Chris Marker, recubre así un silencio: *Los rubios* no hace referencias -ni siquiera para distinguirse de ella- a la larga tradición de ficción documental del cine argentino, que partiendo de la Escuela de Santa Fe de Fernando Birri, llega en los 70 a los proyectos del Cine de la Base o el Grupo Cine Liberación. A pesar de las audacias formales de muchas de las películas que forman parte del Nuevo cine latinoamericano, de sus experiencias de hibridación entre el documental y la ficción, del interés y los debates que suscitan en las muestras de cine internacional o en publicaciones como la propia revista *Cahiers du cinéma*, la apuesta por la abolición de las fronteras del arte autónomo que este cine militante de los 70 promueve, junto con la narración militante que conforta, lo alejan del proyecto de Carri.

2.2. La puesta en escena del testimonio

« No se recuerda, se reescribe la memoria como se reescribe la historia. ¿Cómo acordarse de la sed?": estas palabras de Chris

[84] Ana Amado recuerda cómo Jean-Henri Roger, del grupo *Dziga Vertov*, hablaba de esto. Había en aquel momento, afirma Roger, tres actitudes ligadas al cine militante:
"1. La ficción de izquierda: representemos el conflicto social con el sistema de narración clásico. Es decir, ese tipo de película que, en su forma misma, desapropiaban al espectador de su capacidad de pensar. Es sabido que la representación novelesca desgasta las luchas… 2. Una versión de extrema izquierda de la ficción de izquierda: "¡Dennos películas para nuestros mítines políticos! 3. Nuestro punto de vista: films hechos políticamente y no films políticos con sentido utilitario …, que no se resuman en el discurso político que se reivindica, sino por una forma que organiza lo real cinematográficamente en nombre de un punto de vista sobre las luchas […] apostando a la complejidad, no a los slogans. Nuestra meta no era -eterno malentendido- hacer "ficciones políticas", sino reapropiarnos de la ficción". " (citado en Ana Amado 2009: 27).

Marker hablan de manera particularmente eficaz de la relación con el pasado que establece *Los rubios*. Desechando de plano toda reconstitución de los hechos, el recorrido de los padres desde la etapas de la militancia y la clandestinidad hasta el secuestro y la desaparición se refiere a través de entrevistas a sus antiguos compañeros de militancia, a los tíos y hermanas de Albertina, a la única sobreviviente del centro clandestino "Sheraton", Paula L., a Albertina/Analía. Pero el dispositivo de presentación de la palabra testimonial conjura permanentemente la ilusión de poner el pasado al alcance de la mano.

En esta ficción documental, en efecto, las fronteras entre ficción y recuerdo, ficción y acontecimiento son objeto de constante redefinición. La ficcionalidad, de hecho, lo contamina todo. No porque se ponga en duda la veracidad global de los hechos narrados: Ana María Caruso y Roberto Carri desaparecieron y murieron en 1977, sus hijas fueron criadas por su tía en el campo, el "Sheraton" fue un centro clandestino de detención donde se torturó y asesinó, la vecina señaló la casa de los Carri, etc. Si la ficcionalidad lo afecta todo porque todo llega al presente bajo la forma de tramas narrativas.

Para destacar aún más este rasgo, los recuerdos referidos en el documental son a menudo imprecisos, equivocados y aun ficticios. Esto concierne, evidentemente el recuerdo fragmentario de Albertina Carri, que tenía tres años en el momento de los hechos: "Del barrio me acuerdo solamente del hombre de la bolsa y de Rosita -dice por boca de Analía Couceyro- Mi abuela insistió tanto con los piojos de Rosita que ahora cada vez que la veo…".

La supremacía de la imaginación sobre la visión y del no saber sobre el "haber estado ahí" es inherente al estatuto de la memoria en las generaciones segundas. Pero en esta película se propaga a los testigos oculares directos. El recuerdo falso más importante de la película es el que le da nombre: la vecina que ayudó a los militares el día del secuestro recuerda mal: ninguno de los

miembros de la familia Carri era rubio. Pero su recuerdo falso dice algo perfectamente certero acerca de las diferencias sociales y étnicas entre los habitantes del barrio y la familia Carri, que apostaba a reducirlas: en ese barrio popular los Carri aparecen no sólo como extraños sino como extranjeros. Tanto como los miembros del equipo de rodaje, los otros "rubios", que rápidamente establecen el paralelismo en las secuencias dedicadas al comentario del material recogido. El documental pone en escena, además, lo múltiple y contradictorio de las versiones: al recuerdo falso de la vecina corresponde un mentís indignado de la tía de Albertina: "mi hermana nunca fue rubia y nunca fue flaca".

Aun cuando su carácter veraz o preciso no se pone en duda, la palabra de los testigos, amigos, antiguos compañeros o familiares de Ana María Caruso y Roberto Carri, se presenta puesta a distancia a través del uso de múltiples pantallas que propician que el espectador registre los testimonios como versiones, ante todo.

Se los muestra en su calidad de materiales brutos a partir de los cuales la directora -o su doble actoral, como en el fotograma aquí reproducido- extrae, recorta y pega las secuencias que busca: el trabajo de selección y montaje se pone en evidencia permanentemente. Así, por ejemplo, Albertina Carri/Analía Couceyro aparece mirando el video de las diferentes entrevistas, adelantando o retrocediendo, las imágenes se ven en blanco y

negro… La banda sonora que se remonta al pasado aparece inmediatamente referida, de este modo, al presente en el que se está filmando una película.

Pero si la operación de selección y recorte aparece destacada, si una secuencia muestra a Albertina/Analía, incluso, recortando y pegando fotos en una página, en su mesa de trabajo ¿qué segmentos se eligen? Dicho de otro modo ¿qué semblanza de los padres militantes? ¿Qué relato componen de su recorrido existencial y político? Lo primero que hay que señalar es que esos retratos no son iconográficos: casi no hay fotografías y ninguna filmación de Ana María Caruso y Roberto Carri adultos en la película. El retrato es fundamentalmente etopeya.

La palabra directa de los padres se expone muy poco, por otra parte: la de la madre, en una de las cartas enviadas a las nenas desde el centro clandestino. La voz del padre se escucha a través de la lectura, llevada a cabo por Albertina/Analía, de un fragmento del libro que publicó en 1973, Isidoro Vázquez. El fragmento, dedicado a explicar las condiciones de sublevamiento de las masas, aparece como palabra referida, entrecomillada, difícilmente asimilable en un discurso propio del presente: las categorías resultan anacrónicas, tanto como la tapa de la edición original del libro (que se muestra también en su reedición reciente). Cita y libro se exhiben ante todo como documentos o piezas de archivo. Y cuando, como nos señala Ana Amado, Albertina Carri establezca un puente entre el libro del padre y la propia producción, la identificación tampoco pasará por las ideas sino por el gesto y las operaciones: como ella, Roberto Carri, sociólogo, basa su trabajo en entrevistas y manipula materiales documentales y encuestas.

También son las acciones -por sobre los debates ideológicos que apasionaron o los análisis políticos que siguen apasionando, a la generación anterior[85]- las que predominan en el retrato de los

[85] A través de la voz de Analía Couceyro, Carri señala que los amigos de sus padres "estructuran el recuerdo de tal modo que todo se convierte en un análisis

padres fuera y dentro de la cárcel: no referidas a su actividad militante propiamente dicha, ni a su lugar en la estructura de la organización a la que pertenecían, sino más bien acciones en las que vida cotidiana y política se juntan: "estaban los fierros, los chicos, todo mezclado", afirma en este sentido Lila Pastoriza al evocar la apuesta de los padres de Albertina Carri por una militancia que integrara estos diversos aspectos. De las entrevistas a los compañeros de los padres quedan, así, la participación en campeonatos de fútbol o de vóley, estadías en la quinta donde se reúnen compañeros o donde se cocina al mismo tiempo que se habla de política. También se señalan estilos de hacer política, una intransigencia que puede convertirse en intolerancia ("en esa época era así" "no te hablabas más"). El testimonio indirecto de Paula L. sobre la época de cautiverio en el centro clandestino permite saber que Roberto Carri organizó una huelga de hambre, que junto a Oesterheld estaban preparando por encargo una Historia del ejército argentino, que Ana María Caruso cuidó al bebé recién nacido de Paula L., que Carri y Oesterheld intentaron convencer a los militares de que liberaran a Paula L.

La militancia se presenta así, ante todo, como modo de vida alternativo, muy centrado en la vida cotidiana donde lo político está permanentemente interpenetrado con lo privado y aun lo íntimo, aun en la cárcel[86]. En este recorte aparece la integración de la militancia y la vida familiar (lo que incluye sus consecuencias para la vida de los hijos); la constitución de lazos sociales definidos por la pertenencia a la organización; el estilo político (la búsqueda

---

político". Poco de esos análisis políticos quedan en los testimonios recogidos, que recortan otro tipo de retrato. Fiel a su estrategia de exhibición de las operaciones de construcción del relato, el documental habla también del recorte metanarrativamente. Lo que explica también la necesidad de mostrar las filmaciones de las entrevistas como material "bruto" destinado a ser cortado y montado.

[86] Es interesante aquí ver cómo el enfoque del documental es concomitante con el interés creciente de las ciencias sociales por los vínculos entre militancia y vida cotidiana, militancia y relaciones de género, moral y militancia (ver *supra,* Parte 1 capítulo 2). Es en estos ámbitos, en efecto, más que en un cuerpo de ideas, donde e dejan leer los desajustes entre experiencia y relato militante.

de coherencia entre proyecto y forma de vida (proletarización de la familia). Quedan fuera de campo tanto el corpus de ideas que lleva a la decisión de tomar las armas, como el contexto histórico en el que esto sucede, como las acciones militares de las organizaciones armadas.

Dentro del conjunto del material documental figuran las entrevistas ficcionales a Albertina Carri, testigo que, además de subrayar el carácter incierto y aproximado de su rememoración ("lo único que tengo es mi recuerdo difuso contaminado por todas estas versiones", afirma), repone segmentos de recuerdos infantiles particularmente dolorosos. Si no se rehúye esta dimensión, su carga emotiva se desplaza: Analía/Albertina quien grita, quien cuenta sus recuerdos del secuestro, de la espera, del desarraigo de la nueva escuela y los chicos que preguntan cruelmente por qué vive con la tía y no con sus padres. Albertina Carri interviene en estas secuencias desde su papel de directora: le hace repetir tres veces a la actriz, por ejemplo, el relato del recuerdo de los cumpleaños de su infancia en los que pedía siempre el mismo deseo: que volvieran los padres. Los comentarios de la directora dan indicaciones sobre el tono, sobre el ritmo de elocución; se busca cuidadosamente evitar una emotividad marcada o declamatoria. Sólo dos secuencias de una carga afectiva particular quedan a cargo de Albertina Carri pero no bajo la forma de un relato oral sino de imágenes: la toma de sangre en el servicio de antropología forense (filmada dos veces con dos protagonistas Albertina y Analía) y la reacción de sofoco en la secuencia posterior a la entrevista con la vecina que ha delatado la casa de sus padres.

El pasado se cuenta, por fin, a través de un recurso que permite hibridar la mirada infantil y la de cineasta: una secuencia de la película en efecto, muestra a Albertina/Analía cortando imágenes con una tijera y pegándolas en un papel. Está en su mesa de trabajo, que es al mismo tiempo una mesa de juego: en ella se ven fotos de archivo, útiles, muñecos Playmobil.

Condensando tiempos y prácticas -pasado y presente, juego infantil y construcción de películas- la animación es la segunda gran forma por medio de la cual se fabula el pasado. Y es la que anuda, entonces, los dos planos anteriores ya que funciona al mismo tiempo como un relato del recuerdo (los juegos de la pequeña Albertina y sus representaciones infantiles de lo sucedido) y como una reflexión metanarrativa sobre el arte de fabricar relatos (por el recurso a la miniaturización y al efecto de universo que crean los muñecos).

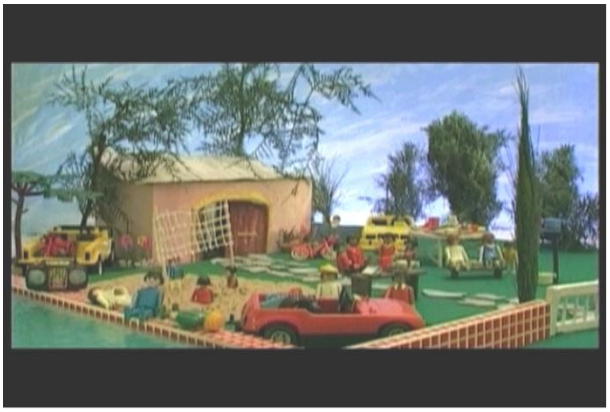
2.3. Casa de muñecas

Los rubios utiliza la animación de muñecos Playmobil para narrar el pasado y el presente. La centralidad de esta técnica es tal que el primer fotograma de la película corresponde a una secuencia de animación y a ella se recurre también para dar a ver el secuestro de los padres.

Carri ya había recurrido a esta técnica en *Barbie también puede eStar triste*. En ambas películas -cuyos ecos son numerosos- la casa de muñecas miniaturiza un universo hecho de lugares -particiones (Rancière 1995) en el orden de la polis- que definen roles e identidades[87]. Si en el mediometraje de 2001, ese orden recorta lugares definidos por normas de clase, de género y aun de pertenencia étnica, en *Los rubios* los muñecos vuelven a plantear el problema la construcción de la identidad, del trabajo que supone la construcción de sí, a partir, ahora, del entramado una historia doblemente familiar y política. A su función de "piezas de repuesto de lo perdido" que permiten "reconfigurar el panorama de una vida social utópica" anterior al acontecimiento traumático (Rike Bolte 2011: 232), se agrega en efecto la capacidad de transformación de

[87] En un trabajo anterior, hemos propuesto un análisis de las técnicas de animación en *Barbie también puede eStar triste* así como también algunas pistas de acercamiento entre ambas películas. Cfr. "La desclasificación de los cuerpos. Formas estéticas y políticas de la utopía en *Barbie también puede eStar triste* y *La virgen cabeza*" (2012).

los muñecos: una secuencia filmada en cámara rápida hace desfilar una vertiginosa variedad de cascos y pelucas -de plástico, en este caso- acompañados por una banda sonora que habla precisamente de la construcción de la identidad (Carri 2003, escena 3, min. 28) citando a Régine Robin y estableciendo a través de este gesto un diálogo a dos bandas: con la historiadora que estudia la memoria, la ciudad o la identidad judía y también con la escritora que trabaja en la frontera sinuosa entre lo factual y lo ficcional en sus "biofícciones". Estas son, precisamente, las dos caras de la identidad construida por Albertina Carri en estas secuencias: la nena y la directora que trabajan con el pasado, recortando y pegando figuritas, dándole un lugar a cada quien y disponiendo los hechos bajo la forma del relato de una fiesta feliz con música de los 70 brutalmente interrumpida.



Del conjunto de procedimientos experimentales a los que se recurre en esta ficción documental -travellings completos, contrapicados zenitales, montaje-collage, aceleraciones y retrocesos de la imagen, entre otros- la animación es probablemente el más audaz. Porque el secuestro de los padres, el hecho que fractura la historia personal en un antes y un después, se narra dos veces en la película: a través de un montaje alternado se presenta el relato testimonial de la vecina que indicó la casa de los Carri cuando el operativo militar vino a buscarlos por error a su domicilio y las secuencias de animación. En ellas, el cochecito de

juguete donde viajan los padres va por una ruta a la que baja, del cielo, una nave espacial que se los lleva dejando a tres nenas rubias solas. Como lo hizo en las secuencias dedicadas a la vecina delatora en *Barbie también puede eStar triste*, lo códigos de la narración recurren paródicamente a los tópicos del cine de horror de serie B (banda sonora, luminosidad, fosforescencia verde)[88]. El espacio miniaturizado se contrapone- afirma Gonzalo Aguilar- "al barrio al que fueron a vivir los padres, que está mostrado como un lugar hostil, informe, y que el equipo de filmación quiere abandonar cuanto antes" (2010: 188). El violento relato de la vecina, que ha señalado la casa, que ha confraternizado con los militares, que explica cómo después del secuestro de los padres de Albertina Carri -nombrados como el "tipo" y la "tipa"- reinó en el barrio una "tranquilidad súper", alterna con el grado máximo de distancia y ficcionalización que introduce la animación. El juego infantil o artístico es capaz de elaborar algo, un relato del pasado, una versión, allí donde la palabra de la vecina deja no solamente sin voz sino también sin aire ("Arrancá, arrancá", pide Albertina haciendo un gesto de sofoco y abriendo la ventanilla del coche que los llevará lejos del barrio y de la vecina). Pero es también el momento en que más claramente se pone ante el espectador el trabajo de elaboración, las costuras de la película, el ojo de la artista.

[88] R. Bolte recuerda el uso frecuente de la técnica de stop-motion en las parodias de cine de horror que se multiplican en internet: "la *toy line* ha incitado a la formación de una considerable comunidad de coleccionistas (Hennel 2009) que en su gran parte ha trasladado sus figuras al terreno del *miniature wargaming*. Entretanto, su acogida en el área de las representaciones simbólicas se da con la aparición de series fotográficas y películas *stop-motion.* Una búsqueda en *Youtube* conduce a incontables cortos de animación protagonizados por estos dóciles y ajustables muñequitos, de los cuales un buen número son películas de horror. La película de Carri, entonces, forma parte de este universo -sin pertenecer a la genérica películar de horror, pero sí tratando de un horror histórico-." (2011: 235). Gonzalo Aguilar señala que la sonorización de la secuencia está tomada de la película "El día que paralizaron la tierra" de Robert Wise. Se trata de una película de ciencia ficción de serie B que se difundían en el ciclo *Sábados de súper acción* que pueden formar parte de los recuerdos infantiles de Albertina Carri. (2010: 188).

Indolencia, despolitización son algunas de las objeciones que se han hecho al enfoque de Albertina Carri[89]. No es de extrañar, si se recuerda que el sentido posible de la militancia de los padres queda, efectivamente, en segundo plano. El tono puede parecer, por otra parte, falto de decoro, es decir, dentro del vocabulario de la poética clásica, no apropiado al tratamiento de temas graves, y menos aún a los géneros del elogio fúnebre o el epitafio que otro tipo de relatos memoriales del dolor, de la dolencia, del duelo podría convocar. Pero no habría que perder de vista aquí la compleja figura de autor que Carri compone en su película y que justamente, descompone la simple equiparación entre el autor y el deudo.

La frivolidad que la cineasta se atribuye a sí misma marca la desconfianza frente a la apelación a la sensibilidad del espectador, por un lado, y por otro lado una toma de distancia con respecto a ciertas poéticas de la crueldad, o del matadero, que marcan "el persistente modelo del degüello" en la literatura argentina, como lo llama con acierto María Rosa Lojo: "soy así de frívola. A las vacas muertas prefiero las arquitecturas bonitas", afirma la cineasta.

Como hemos dicho más arriba, no es la primera vez que Albertina Carri recurre a la animación y a la miniaturización. Ya lo ha hecho en *Barbie también puede eStar triste*, mediometraje de animación que muestra a Barbie y Ken en un melodrama porno, fábula antimachista, en palabras de su directora, que desarticula tanto los códigos del porno comercial como los del cuento infantil. Sin renunciar por ello a filmar una violencia de género que

[89] Es el caso de "La apariencia celebrada", artículo publicado por Martín Kohan en la Revista Punto de vista (n° 78, 2004) en el que se señala, por un lado, la despolitización y, por otro, la "indolencia" de Carri, su "desinterés por acceder a ese pasado familiar y político" (2004: 46). Gonzalo Aguilar subraya, en cambio, la toma de posición que supone el cuestionamiento de "la politización de todas las esferas de la vida social" en las organizaciones armadas, que integraron a los niños en el paso a la clandestinidad (2010: 187). Señala por otra parte la continuidad en el compromiso vital con la política y con el arte, a través del cual la película construye a pesar de todo un legado. Agreguemos a esto la hábil construcción enunciativa del sujeto joven generacional de los 90/2000 que estudiamos más arriba y que funciona a la vez como vector de diferenciación y de continuidad.

difícilmente hubiera soportado el rodaje con actores[90]. Al "real irreductible de mostrar" de "Los rubios", corresponde un real que se renuncia a mostrar en *Barbie también puede estar triste*, porque los caminos del cine político de Albertina Carri se alejan de la voluntad de referir una realidad política, ya sea que ésta remita a la elaboración del duelo de la desaparición de los padres o las compartimentaciones de un orden de la polis y los efectos de dominación que generan.

Hemos visto hasta aquí el trabajo que desmonta relatos memoriales, sus tonos, sus modos de narrar, las figuras del heroísmo o la ejemplaridad que vehiculizan. Un trabajo que tiene un fuerte componente de negatividad. Pero hemos visto también que abre la puerta a la construcción de una transmisión por la vía del compromiso estético del que habla Gonzalo Aguilar o la reconstrucción de una "comunidad fraterna" de rubios compañeros de rodaje (Ana Amado 2004: 77). Y es posible concluir, desde este lugar, que esta transmisión que va del compromiso existencial de la subjetividad militante al compromiso existencial de la subjetividad artista evita cuidadosamente todas las figuras de la victimización poniendo el acento en la acción, y aun la acción colectiva-artística o militante-. La acción, antes que la pasión representada (de los héroes) o la compasión buscada (en los espectadores).

El cine político de Albertina Carri no empieza, decíamos, con *Los rubios*. No estamos con ella frente al caso, tan frecuente en las narraciones memoriales y cuyo paradigma es el propio Primo Levi, de esa figura del escritor o del artista que nace del testigo, la víctima o el actor de los numerosos episodios sangrientos de la vida política del siglo XX. Aborda esta película memorial con un recorrido ya afirmado y apuestas estéticas propias. Para alejarse

[90] Benjamín Avila utiliza un recurso semejante en su película *Infancia clandestina* en la que las secuencias más violentas se filman como historietas.

tanto de los productos de la industria de la memoria como de la narración-homenaje dominante entre la generación de los sobrevivientes y ciertos medios militantes, Carri tiene que desorganizar, junto a sus presupuestos ideológicos o sus usos políticos, sus modos de narrar. Un trabajo que su cine anterior ya venía desarrollando: filmar contra la memoria de supermercado, pero también contra el cine de supermercado -incluida la industria del porno-, o contra la compartimentación del orden policial que vehicula un producto de la industria del juguete como Barbie, equivale a desordenar en el mismo gesto determinados órdenes de la ficción (Amado 2004).

La puesta en escena de los mecanismos de la representación, los diversos procedimientos de desfamilizarización, el evitamiento de la emotividad son los principales recursos que acercan esta película al proyecto narrativo de las *Historias* de Alan Pauls. La manipulación del material documental -testimonios orales, fotos y recortes de archivo, objetos de la vida cotidiana- a través de un montaje abrupto cercano a las técnicas del collage permite por su parte establecer un puente con el llamado de Fabián Marcaccio a proponer, a través de la transformación de la fotografía de archivo y el uso de la abstracción, un "reportaje" o crónica alternativos (ver supra).

De este acercamiento se desprenden algunos núcleos que conviene destacar. En primer lugar, la dimensión polémica que subtiende a las diferentes narraciones estudiadas, que se piensan como producciones concebidas a contrapelo ya de la industria cultural -o la "memoria de supermercado" en palabras de Carri- ya de la "arena de los medios" de la que habla Marcaccio. De lo que se desprende una común expectativa de generar un cierto desacomodamiento o incomodidad en lectores y espectadores. Y una afirmación radical del lugar del arte, de su autonomía y su especificidad, como medio para generar visibilidad y novedad en el

abordaje de los episodios emblemáticos de los 70, de sus recorridos militantes, de sus sujetos.

2. *Tiempos de museo*

La casa de las musas -hijas, como se sabe, de Zeus y Mnemosyne- es palacio de la memoria. Y la memoria es un asunto del presente. De diversas maneras, *Museo de la revolución* y *El predio* trabajan sobre este dispositivo que más que conservar el pasado contribuye a forjarlo.

El predio de Perel no es otro que el lugar donde funcionó el centro clandestino de detención, exterminio y tortura de la antigua ESMA y en el que desde 2007 funciona un Espacio de la Memoria cuya creación ha sido objeto de un intenso debate sobre las nociones mismas de museo y espacio. En cuanto a Marcelo, el personaje narrador de la novela de Kohan, pasea su mirada de escritor y de turista (X. Briceño 2010: 343) por diversos sitios históricos de la ciudad de México. Dos de entre ellos se destacan: el Museo Nacional de la Revolución mexicana, que recoge parcialmente el título de la novela dejando caer el adjetivo "nacional", y el Museo Casa de Trotsky[91], que visita dos veces y es objeto de una descripción y una reflexión minuciosas.

Difícilmente podría pensarse esta película y esta novela fuera del formidable proceso de musealización de las últimas décadas del siglo XX. Entre las formas variadas que éstos toman -museos en sentido estricto, centros de interpretación o monumentos

[91] *Museo de la revolución* narra el encuentro entre un agente editorial y escritor, Marcelo, que viaja a México enviado por su editorial para, entre otros trámites, recuperar de manos de una supuesta exiliada argentina un cuaderno redactado por Rubén Tesare, militante revolucionario desaparecido en diciembre de 1975. El encuentro entre ambos da lugar a varias visitas de museos pero también a la lectura del cuaderno por parte de la exiliada argentina y al relato que ésta hará de las circunstancias de la captura de Rubén Tesare, en la que desempeñó, en realidad, el papel de la entregadora. *El predio*, por su parte, filma entre marzo y noviembre de 2009 las instalaciones de la antigua ESMA) y actual Espacio de la memoria en el que funcionan diversas asociaciones militantes y de derechos humanos. El documental fue estrenado en 2010. Después de esa fecha, Jonathan Perel dedicó dos películas más a los sitios de memoria de la dictadura: *17 monumentos*, estrenada en 2012 y la muy reciente *Tabula Rasa*, de 2013. Solo la primera retendrá nuestra atención por el trabajo sobre los ecos entre la militancia revolucionaria de los 70 y las figuras actuales de la militancia artística y política.

musealizados (Santacana/Hernández Cardona 2012: 35)- la creación de espacios destinados a perpetuar el recuerdo de las atrocidades que puntuaron el breve y violento siglo XX tiene un lugar particular[92].

Como lo muestra Pierre Nora en su clásico estudio sobre los sitios de memoria, se trata de un proceso que comienza en las postrimerías del la Primera Guerra mundial, al generalizarse la práctica de construir monumentos a los caídos en las distintas comunas de Francia. Sin negar el lugar de la Gran Guerra en la violenta memoria del siglo -la "paz", recuerda el historiador Eric Hobsbawm, "era lo que sucedió antes de 1914": luego vino algo que ya no merecía ese nombre" (1994: 45)- fue tras el advenimiento de la llamada "era del testigo" cuando las políticas de preservación y transmisión de una memoria de las víctimas comenzaron a multiplicarse y a plasmarse en el espacio público a través de la construcción de museos y memoriales[93].

Un poco más tarde, el fin de la utopía revolucionaria y la caída del comunismo, contribuirán a reforzar la visibilidad del sujeto-víctima, que sumerge otro tipo de categorizaciones, políticas por lo esencial. Así lo entiende Enzo Traverso al referirse a la transformación de la figura del testigo en las sucesivas narraciones hegemónicas de la violencia política durante el siglo XX:

---

[92] El proceso de musealización excede, no obstante, el marco de los museos-memoriales. Las razones que suelen proponerse para explicarlo son variadas. Se invoca, por ejemplo, un cambio de nuestra percepción del tiempo, caracterizada por la aceleración, que delega en el museo la tarea de fijarlo de alguna manera; o, en otro orden de cosas, la transformación del museo, y sus variantes como los parques temáticos, por ejemplo, en espectáculos de la cultura de masas en tiempos de la globalización.

[93] *Ces vingt-cinq dernières années* –resume Dominique Poulot- *ont connu une croissance spectaculaire et à priori inattendue de musées-mémoriaux, où l'histoire n'est plus figurée comme prétexte à glorification, mais bien comme objet d'opprobe. Ces musées, d'abord liés à la Seconde guerre mondiale et à la singularité de la "solution finale", s'attachent aujourd'hui aux génocides, aux massacres de masse, aux répressions étatiques, aux actes terroristes et aux "disparitions" qui ont marqué l'histoire récente* (D. Poulot 2009)

> *D'autres témoins jadis montrés en exemple comme des héros, tels les résistants qui prirent les armes pour combattre le fascisme, ont perdu leur aura ou sont carrément tombés dans l'oubli, engloutis par la "fin du communisme" qui, éclipsé de l'histoire avec ses mythes, a emporté dans sa chute les utopies et les espoirs qu'il avait incarnés. La mémoire de ces témoins n'intéresse plus grand monde, à une époque d'humanitarisme où il n'ya plus de vaincus mais seulement des victimes* (2005 :16).

Estas palabras de Traverso se hallan en consonancia con las operaciones llevadas a cabo por *Museo de la Revolución* y *El predio.* Ambas privilegian la dimensión militante del desaparecido, redefinido como militante derrotado. Un gesto particularmente marcado en el documental de Jonathan Perel, dedicado a la filmar las instalaciones de la antigua ESMA. Y que Martín Kohan reivindica explícitamente cuando afirma su voluntad de privilegiar "la redefinición y la recuperación de la figura del militante político como sujeto activo y la recuperación de una dimensión política armada frente a una primera configuración [del desaparecido] que tendía más a la tipificación de la víctima" (Kohan 2011).

Ahora bien, en la medida en que organiza una sintaxis narrativa a través de la propia disposición de sus objetos y documentos, el museo constituye un dispositivo privilegiado para pensar los procesos de construcción del pasado y sus usos públicos. Por eso puede convertirse en un vector de distanciamiento: el pasado es inaccesible, si se lo piensa en una dimensión referencial y construido, si se piensa en las historias que lo cuentan. *El predio* y *Museo de la revolución* se acercan al sitio de memoria no solo como a un espacio sino como a un complejo aparato retórico narrativo. Se le acercan, podría decirse, con las herramientas de la reflexión al alcance de la mano, aunque el camino elegido para abordarlo no es el mismo.

La "muestra" que el museo organiza, en efecto y como su nombre lo indica, es fruto de una selección de las piezas que van a

exhibirse, de su ordenamiento en un espacio (análogo a su disposición en un discurso), de los efectos que se buscan suscitar en el espectador para lograr sus objetivos (persuadir, enseñar, conmover, por ejemplo) [94]. Reversiblemente, novela y documental permiten pensar asimismo la dimensión museística de la narración cinematográfica o novelesca: el punto en que la trama es capaz de suscitar una ilusión de pasado, de poner el pasado ahí, al alcance de los ojos o de la mano. O de generar una "impresión de vida inmediata" (Kohan 2006: 57) que es al mismo tiempo "una impresión de muerte" (Kohan 2006: 57) como bien lo saben el museo de horror y el museo de cera, contracaras siniestras, en perpetuo acecho, de la límpida racionalidad del dispositivo del museo[95].

Ambos ponen esa ilusión a distancia: tendiendo a la disolución de la narración en Perel, que filma el tiempo presente dejando expresamente de lado todo ejercicio de reconstitución del pasado. O exhibiendo ya no las piezas o los restos, sino el

---

[94] Jérôme Glicenstein analiza este carácter retórico del museo en un plano diacrónico: « *Au XVIIIe siècle, les embryons de collections muséales [...] ont laissé la place à de nouveaux modèles d'exposition, mis au point par des historiens de l'art. Autant, la première phase de constitution de collections au sein des cabinets de curiosités renvoyait à la question de l'invention rhétorique, autant cette nouvelle phase était plus directement concernée par la question de la «disposition», c'est-à-dire non pas l'institution des objets en oeuvres, mais l'articulation de leurs relations au sein d'un discours* » (2010: 179). El autor añade una última etapa en la que viene a afinarse el plano de la *elocutio* en la concepción del museo como espectáculo capaz de provocar no sólo placer estético sino también el asombro o la admiración de los espectadores. Para una distinción entre el museo como dispositivo y el museo como aparato, véase Déotte Jean-Louis (2011).

[95] No es casual que en los debates ligados a la ocupación del Espacio de la Memoria antigua que funciona en la antigua ESMA, algunas voces reclamaran, frente a propuestas de reconstrucción del centro clandestino de detención y exterminio en los locales del Casino de oficiales, la necesidad de evitar los efectos negativos del "museo de horror" (el "montaje del horror", la "escenografía del horror"). Sobre las distintas propuestas y posiciones ligadas a la transformación del predio en Museo o en Espacio de la memoria, véase el artículo de Lila Pastoriza "La memoria como política pública: los ejes de la discusión" en Marcelo Brodsky, *Memoria en construcción: el debate sobre la ESMA* (2005). La museología estudia los cambios que la concepción de la exposición ha ido experimentando a lo largo de los siglos. También la narración museal ha conocido la tensión entre estéticas de la exposición más o menos "realistas" o "conceptuales" según los momentos, más o menos orientadas a suscitar la emoción o la reflexión.

mecanismo de su disposición en una escenografía museística, en el caso de Kohan. Mientras uno desmonta y exhibe los mecanismos comunes a la narración, textual o museal, el otro muestra su desconfianza hacia las facilidades del arte narrativo.

Si estas dos producciones extrañan el pasado lo harán mostrando su falta de coincidencia con este tipo de reconstrucción[96]. En ellas el pasado se hace raro: se presenta bajo la forma de "restos" (Kohan 2006) o de "ruinas" (Perel 2010) que no se dejan capturar sin ofrecer resistencia por el ojo de la cámara o el entramado de la ficción.

Museo de la Revolución y *El predio* eligen situarse en ese *à-présent* del que hablaba Walter Benjamin en sus tesis sobre la historia (2000: 431) y que presupone no ya "contar cómo sucedieron los hechos" sino ser capaz de pensarlos en la constelación que forman con el presente. Esta metáfora-concepto benjaminiana es, de hecho, recurrente cuando se trata de definir el hacer del historiador que ha renunciado a viejas aspiraciones de un historicismo marcado por el pensamiento progresista del siglo XIX. En tal sentido no es casual que tanto el novelista como el cineasta mantengan una relación particular con la obra de este pensador: si el primero le ha dedicado un libro, *Zona urbana. Sobre Walter Benjamin*, el segundo cita directamente las célebres Tesis de la historia para hablar de la apuesta de *El predio*:

> Es una película sobre el presente, absolutamente contemporánea. La cámara buscando algún lugar dentro de la

[96] En una perspectiva benjaminiana, alejarse del "rosario de acontecimientos" de la historiografía progresista permite justamente, al anclar la relación al pasado en el presente, politizar la tarea del historiador y proponer una historia alternativa a la de los vencedores: *« L'historicisme se contente d'établir un lien causal entre divers moments de l'histoire. Mais aucune réalité de fait ne devient, par sa simple qualité de cause, un fait historique. Elle devient telle, à titre posthume, sous l'action d'événements qui peuvent être séparés d'elle par des millénaires. L'historien qui part de là cesse d'égrener la suite des événements comme un chapelet. Il saisit la constellation que sa propre époque forme avec telle époque antérieure. Il fonde ainsi un concept du présent comme « à-présent », dans lequel se sont figés des éclats du temps messianique ».* Benjamin, W., « Tesis sobre la historia » (2000: 443).

> ESMA es lo más contemporáneo que puedo imaginar. Es algo que sólo puede pasar de 2007 para acá. Y el pasado, como dice Walter Benjamin, "relampaguea en un instante de peligro". [...]Yo esperaría que las imágenes logren que algo del pasado relampaguee" (Perel en Oscar Ranzani, 2010)[97].

El vector de esa emergencia fugaz está dado por el hilo conductor de las militancias pasadas y presentes. Martín Kohan se interesa, por su parte, menos por la linearidad de una historia de la militancia que por sus intersecciones, por los ecos o, como los llama, "rebotes" entre épocas:

> [...] tenés la capa 1917 como historia y como tradición, la capa 1975, la capa 1995. Entonces otra vez hay sentidos activados, no sólo en cada una de las respectivas temporalidades, sino también en su respectiva combinación. Abordar o recuperar el año '75 desde el año '95 abre, a mi entender, un rebote de significaciones que es un rebote temporal, que es dado por la distancia temporal, por no seguir una única línea narrativa y eventualmente por entrecortar la línea narrativa" (Kohan 2009).

Las páginas que siguen estudiarán estas dos facetas del trabajo realizado en la novela y la película a partir del dispositivo del museo: su reflexión, estética, en torno a la cuestión del arte narrativo y su manera de concebir la relación presente/pasado.

1. Tramas de museo

A pesar de que *Museo de la Revolución* haya sido publicado en pleno debate sobre lo que debía hacerse con el predio de la antigua ESMA[98] -dato coyuntural difícilmente disociable, para el

[97] Reproducimos las citas que corresponden al texto de Benjamin evocado por Perel: *« L'image vraie du passé passe en un éclair. On ne peut retenir le passé que dans une image qui surgit et s'évanouit pour toujours à l'instant même où elle s'offre à la connaissance » (Benjamin 2000 [1940] : 430) ; « Faire œuvre d'historien ne signifie pas savoir " comment les choses se sont réellement passées ". Cela signifie s'emparer d'un souvenir, tel que surgit à l'instant du danger » (431).*

[98] En 2004 el gobierno de Néstor Kirchner decidió convertir las instalaciones de la Antigua ESMA (Escuela de Mecánica de la Armada) en un Museo de la

lector argentino, del título y el argumento de la novela- lleva a cabo una serie de desplazamientos y mediaciones que merecen atención. Los sitios que en ella se visitan, describen o convocan no son memoriales de las catástrofes del siglo, sino museos de la historia de sus revoluciones, triunfantes o traicionadas, y de sus revolucionarios, victoriosos o derrotados (Zapata, Trotsky, Rubén Tesare). Por eso, si un museo se convoca recurrentemente en estas páginas, es el museo de historia. Este desplazamiento no es menor, como se ha dicho más arriba. Se trata de una apuesta a la vez política y teórica: el sujeto paradigmático del museo-memorial coincide con la víctima del dispositivo concentracionario que la narración humanitaria, dominante en las últimas décadas del siglo, ha colocado en el centro de su construcción.

Desplazándose también en el espacio y en el tiempo -las dos líneas argumentales se sitúan, una, en la Argentina de 1975 y la otra, en el México de 1995- la novela de Kohan toma distancia con respecto a los debates que agitan las aguas nacionales en el momento de su publicación en 2006. Se despega así de una "actualidad"[99] a la que no deja, con todo, de aludir incesantemente puesto que plantea las preguntas que la subtienden de manera fundamental, a saber: cómo el museo fabrica pasado, qué hacen los museos de las revoluciones y de los revolucionarios, o aun qué usos oficiales, institucionales, estatales permite una memoria de la revolución.

Museo de la revolución pone el acento en el hacer del militante antes que en el relato de su cautiverio y muerte. La trama elige concentrarse, en efecto, en el último tramo de la vida de Tesare y a

memoria. Entre ese momento y la apertura del Espacio de la memoria en 2007 se produjo un intenso debate sobre el destino que se le daría al predio entero de la antigua ESMA. Sobre los diversos proyectos imaginados en torno a la creación de un museo o un espacio de la memoria, a sus funciones, al destino futuro de las áreas que formaban el CCD, cfr. Jens Andermann. Sobre el debate generado en torno a la creación del Espacio de la memoria, véase el trabajo editado por Marcelo Brodsky (2005).

[99] Se impone aquí una referencia al célebre texto de Giorgio Agamben, *¿Qué es lo contemporáneo?,* en el que plantea esa necesidad de alejarse de la actualidad inmediata para que algo de lo contemporáneo pueda ser pensado.

pesar de que se narra su captura con cierto detalle, nada se dice de su destino ulterior si no es a través de una discreta equiparación poética encargada de recordar el destino común de la gran mayoría de los prisioneros de la ESMA: "el pasado entrega [el cuaderno] igual que entrega sus restos el mar, para no quedarse con todo" (Kohan 2006, 27). La fecha que se elige para la captura de Tesare, diciembre de 1975, subraya por otra parte la voluntad de situar los hechos narrados en el período anterior al golpe y concentrarse así en las distintas facetas y aun en las contradicciones o límites de la experiencia militante antes que la lógica concentracionaria de los centros clandestinos se implemente de manera generalizada.

¿Pero en qué consiste ese hacer? Recogiendo arqueológicamente la dicotomía entre teoría y praxis revolucionaria, Tesare propone una oposición entre sus dos actividades: la escritura y la acción. O si se prefiere, la literatura y la vida. Escribe, en efecto, notas teóricas sobre las relaciones entre tiempo y revolución. Paralelamente, participa en el último operativo que le encarga su organización: viajar a un pueblo de Córdoba donde deberá entregar un bolso de contenido desconocido a un contacto que baja desde Tucumán[100].

De ambas actividades sobreviven restos. Uno es escrito, documental, pieza de archivo o de colección (¿de museo?): el cuaderno Gloria. El otro, oral aunque miente supuestas bases documentales. Son objeto una doble transmisión: en la ciudad de México y en pleno auge del menemismo, Marcelo escucha la lectura de una anotaciones teóricas escritas veinte años antes y que tratan sobre teorías y revoluciones del pasado: la revolución soñada por Marx y Engels, la revolución realizada de Lenín, la

[100] La novela se interesa por la articulación entre militancia y vida privada y por los modos organizativos de los grupos armados de la Argentina de los años 70: la organización le pide a sus cuadros intelectuales que participen en acciones u operativos clandestinos; las cuestiones de seguridad rigen decisiones ligadas a la vida privada o íntima (Tesare tiene que dejar a su compañera, que pertenece a otra organización revolucionaria)

revolución traicionada en el presente y remitida al futuro, de León Trotsky. Marcelo escucha también en México el relato de una supuesta exiliada argentina sobre las horas previas a la captura de Rubén Tesare. La narradora es Norma Rossi cuyo nombre es eco, deformación, juego significante con el de Norma Arrostito, la mujer del disfraz y la peluca rubia en el operativo del secuestro de Pedro Eugenio Aramburu[101]. Un nombre falso, por supuesto, y una identidad falsa para la encargada de tramar el relato cautivante del último día de Rubén Tesare, supuestamente basado en un diario íntimo del militante, pero que termina siendo el relato, irónicamente testimonial y borgeanamente infame, de la propia entregadora.

Ambos materiales, notas y relato, tienen un mismo modo de transmisión: Norma lee fragmentos del cuaderno del mismo modo en que avanza en el relato del último día de militante: administrando con destreza las interrupciones para generar urgencia y deseo. Las escenas de lectura se cuentan como escenas de seducción en las que lo que se muestra y lo que se deja entrever cautivan a quien escucha. No por azar Marcelo compara a Norma Rossi con "un mago auténtico" (Kohan 2006, 27)[102].

Pero estos materiales, podemos imaginarlo, son de distinta naturaleza: el primero no da testimonio de un recorrido biográfico sino de la pasión teórica de un intelectual de izquierda. Se trata de una escritura fundamentalmente no narrativa, capaz de apasionar al escritor, al coleccionista o al fetichista que corre tras de él como

[101] En su biografía de Norma Arrostito, Gabriela Saidón (2011) menciona justamente esta presencia del personaje en la literatura contemporánea. Confirmamos esta idea: *Museo de la Revolución* establece un eco con ella, *Historia del pelo* la menciona directamente, *Historia del llanto* toma como base del relato ulterior onírico de la Comandante Silvia el texto del comunicado de Montoneros que describe la participación de Norma Arrostito en el secuestro. "Hoy, pleno 2010, hay pruebas de que el relato sigue hechizando. Escritores, intelectuales, directores de cine siguen citando textuales esa combinación de palabras" (2011, 11), escribe Saidón recordando este comunicado.

[102] La equiparación vuelve insistentemente a lo largo de la novela y remite tanto al arte de seducción narrativo como al erótico. La tejedora de tramas es también tejedora de trampas: "carnada y anzuelo" para Rubén Tesare (2006: 171), despierta el deseo con "trucos de magos" (162), prestidigita" (38), utiliza "argumentación y artilugios" (174), etc.

Marcelo, pero no al gran público. El segundo pone ante los ojos una historia con un protagonista, Tesare, un encuentro amoroso que genera la necesaria cuota de tensión erótica, un relativo suspenso.

Los dos finales de la novela son el del cuaderno y el del relato. Las notas de Tesare son un material entregado efectivamente por el pasado, un documento. Su contenido es impublicable en bruto, tal como le dice Marcelo al editor. De hecho, cuando Marcelo acceda a leerlo sin la mediación de Norma, su impaciencia encuentra un texto sin desenlace, aunque él lo devore animado por otro tipo de pasión: "Voy a leer el final, como si fuese un lector de policiales que, capturado por la intriga, no puede soportar más no saber cómo termina la historia y decide saltear todo lo que le falta para llegar directamente al desenlace. Sólo que en este final no hay intriga, sino más ideas (2006: 185).

Frente a esta roca dura, un relato cuya veracidad queda comprometida por la fuente dudosa de la que emana, pero que se caracteriza por su gran eficacia narrativa, a juzgar por el grado de fascinación que ha provocado en Marcelo. El desenlace mima hiperbolizándolo el régimen de la lectura identificatoria a través de un recurso que no carece de ironía: Marcelo va a reproducir -guiado por una Norma Rossi/Fernanda Aguirre, narradora experta en trucos e ilusiones- las mismas posiciones amatorias que las ocurridas en la lejana noche de 1975 en la que fue entregado y capturado Tesare (2006: 182).

Pero estos dos finales ligados a escenas de lectura quedan subsumidos en un tercero, que incorpora, ahora, la escritura: Marcelo se dispone a escribir una novela, a pensar -si se acepta la posibilidad sugerida pero no dicha de que se trate de la novela que acabamos de leer- una posible articulación para estas dos regímenes de escritura. Cuaderno y relato aparecerían así como materiales que traen el pasado al presente y al mismo tiempo como mediaciones que lo vuelven irreductiblemente inaccesible. *Museo*

de la Revolución no es una novela sobre el pasado, es una novela sobre las narraciones del pasado en el presente, sobre los relatos memoriales: desmonta la ilusión narrativa poniéndola a distancia, mostrando sus resortes, exhibiendo tanto el material, como el procedimiento y aun los efectos en el receptor.

Para hacerlo, se plantea una rigurosa homología metanarrativa entre el relato de Norma Rossi y el dispositivo narrativo creado por los diferentes espacios del Museo Casa de Trotsky. Es el propio espacio del museo el que favorece la exposición del trabajo de narrativización y de disposición de los objetos, generando una reflexión *en abyme* sobre el modo en que se organiza el material y se genera un efecto de presencia. Dos, en particular: la tumba que guarda otros "restos" del pasado, los del propio Trotsky con su correpondiente monumento funerario, por un lado, el despacho donde fue asesinado, por otro. Así como el cuaderno y el tramo final de la biografía de Tesare construyen dos figuras distintas aunque complementarias, el intelectual y el hombre de acción, la tumba y el escritorio generan diversas figuras en torno al revolucionario ruso: "Si en la tumba del patio uno percibe al desterrado, en el cuarto blindado uno percibe al perseguido" (2006: 57) y en su escritorio, finalmente, "el asesinado" (ibid). ¿Qué es lo que genera esa percepción? Es el fruto del propio dispositivo, como se puede constatar en esta secuencia descriptiva:

> En su escritorio pueden verse ahora unas cuantas hojas de papel, dos o tres lápices, una goma de borrar dispuestos de una manera en apariencia casual, tal como sucede con los objetos en uso durante un día cualquiera de trabajo. La idea es evidentemente que sintamos al hombre cerca. Así lo concibió, sin dudas, el que se encargó de convertir esta casa en un museo: dispuso los útiles de Trotsky sobre su mesa de trabajo de manera tal que den la impresión de que él acaba de salir hace un momento y está pronto a regresar. Las huellas de lo cotidiano y la realidad material de los objetos en uso provocan ese efecto, el de la proximidad personal, el de la vida percibida en un momento cualquiera. Se busca que uno presienta al Trotsky más vivo (2012: 57).

El orquestador de esta trama busca generar un efecto de vida inmediata, aunque no siempre logre controlar sus efectos, como lo dice el narrador: si el escritorio da una impresión de vida, también genera el efecto de una vida interrumpida, lo que remite a la figura del asesinado. Más allá de esto, lo que interesa destacar es que el arte narrativo -como bien lo sabía Borges- no se rige se rige por una serie causal que es perfectamente heterogénea a la de la vida. En ella los efectos están sabiamente calculados para generar una ilusión.

Nada muy distinto de lo que hace la narradora Norma Rossi al disponer las acciones, los pensamientos, los detalles circunstanciales o indicios barthesianos que generan un efecto de realidad: "Norma Rossi tiene el don de poner cerca el pasado, el de esa noche del setenta y cinco por lo pronto, ponerlo como quien dice al alcance de la mano, porque en su memoria sin pasos intermedios una proximidad sin apremios se vuelve posible de veras" (Kohan 2006, 27). El tiempo del recuerdo congelado de la supuesta exiliada funciona como el museo que congela la escena y la pone "al alcance de la mano", aunque a nadie se le ocurra tocar un lápiz o mover una hoja, como precisa el narrador. Su memoria -afirma el narrador- está "fijada en detalles que ya se perdieron", es "una memoria que, al igual que la de los museos, es capaz de fijar precisiones justamente porque ha tenido que sustraerse al paso del tiempo" (Kohan 2006: 25).

¿Pero qué es lo que hace el propio narrador orquestador de *Museo de la Revolución*? A través de su prosa autoconsciente abre otro Museo posible, uno que no ya trabaje con la construcción de escenografías realistas y la seducción, la fascinación incluso, del lector: un lugar donde pensar la Historia y su relación con la narración y no ya donde ilustrarla o exhibir sus signos e incluso sus promesas.

En este punto se encuentra, insospechadamente, con la reflexión de Tesare: las notas del militante abren también un

espacio donde pensar la relación entre el tiempo, la revolución y los relatos que construyen una tradición revolucionaria, el conjunto de "museos" destinados a promover su memoria. En sus notas, concretamente, también planea constantemente el museo: la museificación del Manifiesto comunista, una vez muerto Marx; la relación entre el museo y la vanguardia (a través de la célebre fórmula de la tradición de la ruptura), el problema de la tradición.

El cuaderno de Tesare separa de manera excluyente, por otra parte, el tiempo de la escritura del tiempo de la acción: en la acción, el militante es habitado por una relación con el tiempo que la ordena o rige, es el tiempo de la Historia como "modo específico del tiempo, manera en que el tiempo mismo se vuelve principio de los ordenamientos de acontecimientos y de su tiempo [...], como movimiento orientado hacia un cumplimiento" (Rancière 2012: 61); en la escritura del cuaderno, la teoría no se deja regir por el tiempo de la Historia, que es también el tiempo narrativo -el que une un alfa y un omega, un principio y un fin, el Génesis y el Apocalipsis- sino que lo convierte en objeto de examen.

Así, aunque la cronología que lleva de la muerte de Marx a la de Trotsky no baste para anudar una intriga que le valga a Tesare el título de narrador, Marcelo y él se encuentran, con todo, en una relación de homología: como Tesare, Marcelo es quien cuenta la historia de la recepción y circulación de unos escritos, convirtiendo la transmisión misma en materia de su novela. El final de la novela, de hecho, reproduce la exlusión entre acción y escritura, o entre teoría y praxis, entre literatura y vida: "Cuando empieza la revolución, se acaba la escritura. Cuando empieza el tiempo de la acción, se acaba el tiempo de la escritura", propone Tesare en una anotación última, en la contratapa del cuaderno (2006: 187). Si la opción parece menos crucial para Marcelo, la analogía muestra que es sólo en apariencia: "por los ventanales del parador, la puesta del sol se va a ver con la amplitud de los panoramas. Si me concentro

escribiendo, sin embargo, seguramente me la voy a perder" (2006: 187).

La narración actúa, decíamos, como el Museo al seleccionar y disponer esos "restos" que llegan del pasado. La equiparación metafórica es la que permite operar la equivalencia: los restos son fragmentos del pasado, objetos cuya materialidad es ostensible, aunque puede ser muda si no se los ordena en una sintaxis narrativa que los vuelva inteligibles. Pero la escritura novelesca puede trascender la narración -aun conteniéndola- para convertirse en metamuseo[103], ya que buena parte de sus páginas proponen una reflexión sobre los modos de construcción del pasado en la narración. Una reflexión sin resolución previa en un gran relato capaz de garantizarle un sentido: y ése es el punto de encuentro entre Tesare y Marcelo en su duelo -peligroso y aun mortal- con Norma Rossi/Fernanda Aguirre. Un duelo entre el narrador mago, prestidigitador (femenino, oral y tramposo, entre paréntesis) y una escritura que habla del truco y busca pensar lo que está pensando su propio hacer, lo que rige la propia praxis.

Se ha dicho de *Museo de la Revolución* es una novela sobre el tiempo. Y es cierto, en más de un sentido. En uno de ellos puede decirse incluso que si estamos frenta a una novela sobre el tiempo es porque estamos frente a una novela sobre la narración.

2. La explotación poética del anacronismo

Una análoga desconfianza con respecto al arte narrativo se manifiesta en el documental *El predio* de Jonathan Perel. Pero ya no se trata aquí de desmontar sus mecanismos sino más bien de sustraerse a ellos. Para tomar distancia de la ilusión de la retrospectiva, se privilegia otro tipo de tratamiento del tiempo. En

[103] El término tiene una acepción precisa en la museología: se trata de aquellos museos que tratan del museo mismo, de su historia, su evolución, sus modelos. Nos servimos libremente de esta categoría.

primer lugar, como hemos visto más arriba, el cineasta afirma su voluntad de filmar el presente; más aún, tomándolo al pie de la letra, un instante:

> Son imágenes de un instante de transición entre el centro de tortura y exterminio que fue y el espacio de memoria que se está construyendo. En este pliegue del tiempo busqué un lugar desde donde narrar. Una meditación sobre el sitio, sobre un lugar que, como *Noche y Niebla*, nos mira más de lo que nosotros podemos mirarlo. Entrar al predio en presente, mirarlo al sesgo, desde un punto de vista diferente. Ensayar nuevas voces: narrar con el silencio. El vacío es el que otorga el sentido, desde la potencia de lo no dicho y lo no mostrado (Perel 2010).

Estas palabras recubren distintos puntos: el primero y más relevante para nosotros, es la elección de una perspectiva desajustada en relación con la temporalidad de la fábula como medio para que otra narración o "meditación" sea posible (el deslizamiento de un término a otro esboza, de hecho, todo un programa). En segundo lugar, la referencia al silencio, que no puede adscribirse exclusivamente a la recurrente cuestión del carácter inenarrable o irrepresentable del espacio concentracionario[104]. El silencio o el vacío funcionan aquí ante todo como un elemento generador: no es algo a pesar de lo cual seguir narrando sino un instrumento "con" el cual narrar desde otro lugar.

Para ver, aun para producir mirada, para que pase algo, tienen que callarse entonces los relatos que la entretejen con una pre comprensión de lo sucedido: el extrañamiento afecta al sitio nodal de ese pasado reciente que es fue ESMA, el centro clandestino más importante, más emblemático y que más

[104] Perel avanza en este sentido cuando afirma: "Cuerpos desaparecidos que parecieran escapar a toda representación. ¿Cómo hacer ver aquello que es irrepresentable por excelencia? Una puesta en tensión sobre lo narrable y lo inenarrable; una búsqueda de formas de expresión que intenta hacer presente lo inimaginable, el exterminio." (Dossier de prensa, 2010: 2). Las imágenes del centro clandestino son insuficientes, impotentes para permitir imaginar ese pasado del que "no podemos más que proporcionar la corteza", dice el narrador de *Noche y niebla* (Alain Resnais 1955).

testimonios de sobrevivientes ha generado. Perel elige no reproducir ningún testimonio de lo que allí ha sucedido, ninguna voz en off que lo explique, ninguna imagen que filme las instalaciones del siniestro Casino de oficiales: "Con el silencio, con el ruido, -afirma María Arenillas- Perel instala una memoria negativa, o el *grado cero* de la memoria a partir del cual es posible observar, acompañando al director, la cotidianeidad extrañada de ese espacio" (2010). La memoria negativa es condición de posibilidad para una nueva mirada. La de ese sitio que nos interroga o "nos mira más de lo que nosotros podemos mirarlo" (idem) pasa tal vez por este fino intersticio.

La pregunta es entonces, qué tipo de desvío genera este silencio, qué es lo que esta película abre a la visión ya no de lo que fue el funcionamiento del espacio concentracionario que se elige no mostrar y no narrar. El primer deslizamiento pasa, como en el texto de Kohan por el propio estatuto de la figura del desaparecido: no se muestra el centro clandestino, no hay reconstrucción de una escenografía del horror pero se pone el acento, en cambio, en las figuras presentes y pasadas de la militancia. En segundo lugar, si el pasado no se manifiesta en una reconstrucción narrativa (lo que aquí se narra, en todo caso, son las transformaciones que va sufriendo el sitio entre marzo y noviembre de 2009), la relación presente pasado es explotada en cada secuencia gracias a un tratamiento poético del tiempo. Veamos estos dos aspectos.

Tras un recorrido inicial por las calles del predio de la antigua ESMA, se filman secuencias fijas de unos 35 segundos de duración. Fuera de los cambios introducidos por el paso de los meses, no se recurre a ninguno de los elementos que anudan el *muthos*: ni peripecia, ni desenlace, ni suspenso, ni héroes, ni antihéroes. Ningún esquema actancial podría aplicarse a este relato. Una cámara fija distintos espacios y produce un montaje yuxtaponiendo zonas en ruina, zonas en construcción, funciones

de cine, espectáculos, muestras de arte. Como afirma Pamela Colombo:

> Perel no nos muestra los carteles del Espacio para la Memoria de la ESMA que nombran y ponen una historia a esos espacios; todo lo contrario, Perel deambula con su cámara, se pierde/se suspende en los espacios y sobre todo en los detalles. Perel comparte con nosotros una mirada errante y nos ofrece imágenes no mediadas por la palabra a la espera de que por sí solas nos hablen (2012: 9).

Ni el recorrido ni las secuencias de plano fijo de *El predio* muestran, en efecto, el espacio en el que el centro clandestino de detención y exterminio. El espectador del documental ignora si los lugares que están mostrando las imágenes corresponden o no a alguna de las áreas del Casino de Oficiales donde funcionó. Estas zonas del predio que han sido preservadas en su estado original, las que pueden visitarse en compañía de un guía que explica el funcionamiento del campo y describe su antigua disposición espacial, las únicas zonas que podría asimilarse a un museo de la memoria, no son registradas por la cámara.

La opción por el presente y la voluntad de eludir la reconstitución del escenario del CCD van juntas y coinciden igualmente con la decisión de no incluir testimonios orales de los sobrevivientes del centro clandestino ni una narración en off que reponga información sobre la historia del lugar, la que queda restringida a brevísimos textos: un cartel visto de atrás y al revés -que exige por consiguiente un desciframiento- anuncia las obras destinadas a refeccionar el actual edificio del Archivo Nacional de la Memoria durante el gobierno de Cristina Kirchner; un breve texto, situado al final de la película, explica que en ese lugar ha funcionado uno de los principales centros clandestinos de detención, tortura y exterminio de la última dictadura militar argentina y que se ha convertido desde 2004 en Espacio para la memoria.

La banda sonora, por su parte, no reproduce más que sonidos ambientales. Las secuencias habladas forman parte de las actividades culturales o militantes que se desarrollan en el Espacio de la Memoria: una canción de León Gieco bailada por un grupo de danza, el recitado que acompaña la instalación "Museo del Gliptodonte", la banda de sonido de alguna película proyectada en la cinemateca.

Hay que saber que el material de audio inicial era mucho más abundante y que el director explica cómo progresivamente las partes habladas fueron tendiendo a desaparecer[105]. Lo que subraya la importancia que se acuerda a las dos secuencias que han sido preservadas. La primera de ellas muestra un encuentro en una sala del Espacio de la memoria. Se trata del agradecimiento de Blanca Santucho al ex presidente Néstor Kirchner por haber firmado el decreto que ordena la búsqueda de los cuerpos de Mario Roberto Santucho y Benito Urteaga, comandantes del ERP. Pero ninguna explicación o identificación permite saberlo. Los agradecimientos consignados al final de la película no alcanzan

[105] En el montaje fui dejando afuera los momentos en que estuvieran muy presentes las palabras. Fui sacando las presentaciones de las películas, las explicaciones de los artistas sobre las obras que estaban haciendo allí, y sólo dejé un fragmento de Blanca Santucho cuando agradece a Néstor Kirchner por ser el primer presidente que ordenó la búsqueda de su hermano y de Urteaga. Las palabras fueron quedando afuera para que sólo las imágenes hablaran" (Perel 2011).

para identificar a la hermana del célebre comandante del ERP si no se la conoce previamente por su acción militante.

La segunda secuencia recoge la presentación oral del proyecto de un joven director que pide un subsidio para filmar las ruinas de un antiguo ingenio azucarero en Tucumán, donde funcionó también un centro clandestino de detención. Dos referencias a nombres y lugares emblemáticos de la militancia revolucionaria en los 70 que tienden a privilegiar, frente a la figura del detenido-desaparecido, la del combatiente derrotado[106]. Los cuerpos se han perdido, los ámbitos de militancia están hoy en ruinas, pero es la figura del militante la que se destaca y la que establece un puente entre las generaciones de militantes del pasado y los artistas militantes del presente. Una relación que encontrábamos, planteada de otro modo, en la ficción documental de Albertina Carri.

De las víctimas de la dictadura militar se mencionan otros dos nombres: ambos unen arte y militancia: se trata de Rodolfo Walsh, cuya célebre Carta a la Junta militar de 1977 se reproduce en un collage de un joven artista plástico contemporáneo. Y del historietista Oesterheld, cuyo Eternauta se reproduce en las paredes del edificio. La propia representación iconográfica de los desaparecidos de la ESMA muestra un conocido panel de fotografías de rostros jóvenes, muchos sonrientes, que a su vez son movidas, casi con placidez, por el viento. La memoria de los desaparecidos no es aquí memoria de la escenografía del horror. Por eso "no es una película de noche y niebla, sino una película diurna y diáfana", como dice Martín Kohan (2010). A pesar de transcurrir en el predio que albergó el más emblemático de los centros clandestinos de la dictadura, "en verdad, no es una película sobre la ESMA, sino sobre lo que se tiene o lo que se puede hacer con la ESMA. Por eso la concibe como un predio,

[106] No hay que olvidar que Jonathan Perel tenía el proyecto de filmar un documental sobre el recorrido político de Mario Roberto Santucho.

como un lugar en el sentido urbanístico (pero también inmobiliario) de la expresión. Por eso, su asunto es el presente, o cómo el presente se las arregla con el pasado, si es que se las arregla" (2010).

Si de alguna manera se evoca el sitio de muerte que fue la ESMA es de manera desplazada, recurriendo a otro tipo de museo que trabaja con otra escala temporal: el museo paleontológico. La instalación de Javier Barrio "Museo del Gliptodonte" tiene lugar en un aula desafectada de la antigua Escuela y actual espacio del ECuNHi (Espacio Cultural Nuestros Hijos): el recitado está precisamente a cargo del gliptodonte anterior al tiempo de la historia. Los anónimos restos de las víctimas de la última dictadura se reúnen con otros restos anónimos: los de las especies desaparecidas, los de los indígenas cuyas sepulturas o cementerios se han perdido.

Por otra parte, al igual que las capas de tierra y de tiempo han ido cubriendo esos restos, se muestra al artista plástico cubriendo con dibujos la desnudez una pared descascarada: como en la pintura rupestre, sigue los relieves y las posibilidades expresivas del muro; hace salir de las paredes imágenes que dan a ver el encuentro entre el ojo del artista y la materialidad de la pintura o el revoque. Diversas secuencias dedicadas a la evolución del mural dan cuenta del paso del tiempo y del trabajo de reparación que va

cubriendo y reparando lo que estaba roto. La única ocurrencia de la palabra museo en el conjunto del documental tiene lugar, de hecho, en el espacio de esta muestra artística: una leyenda en la pared titula los dibujos "museo del gliptodonte": composición plástica que toma el nombre del museo paleontológico en el espacio inicialmente destinado al museo-memorial. Pero que cumple con la función reparadora y casi ritual (el recitado, la luz, el trabajo mostrado en todas sus etapas) de referir a los restos de los desaparecidos, al lugar que ocupan bajo tierra, con otros restos de especies o pueblos extinguidos o desaparecidos. Las capas de mediaciones se multiplican.

El efecto que las larguísimas secuencias de planos fijos produce es complejo: monotonía, tensión y aun fastidio ante la resistencia muda de lo filmado a contar nada, a cuajar en un relato posible. Pero en ese punto inconfortable, que bordea lo alucinatorio, el pasado espejea en la mirada[107].

Sobre este principio, basado la potencia del anacronismo de la imagen caracterizado por Georges Didi-Huberman[108], esta película

[107] Este procedimiento se encuentra también en *17 monumentos:* Retengo dos secuencias a modo de ejemplo: una avenida, un monumento sin nombre, una unidad militar. En la primera la cámara sigue movimientos de un coche que una figuras uniformadas descargan a lo lejos; en la segunda, un Ford Falcon pasa lentamente por la puerta de otro antiguo centro clandestino.

[108] "Ante una imagen -tan antigua como sea-, el presente no cesa. Jamás cesa de reconfigurarse [...] Ante una imagen -tan reciente, tan contemporánea como sea-, el pasado no cesa nunca de reconfigurarse, dado que esta imagen sólo deviene pensable en una construcción de la memoria, cuando no de la obsesión. En fin, ante una imagen, tenemos humildemente que reconocer lo siguiente: que probablemente ella nos sobrevivirá, que ante ella somos el elemento frágil, el elemento de paso, y que ante nosotros ella es el elemento del futuro, el elemento de la duración. La imagen a menudo tiene más de memoria y más de porvenir que el ser que la mira. -Pero ¿cómo estar a la altura de todos los tiempos que esta imagen, ante nosotros, conjuga sobre tantos planos?" (G. Didi-Huberman 2006: 32). Estas palabras de Claire Paulian sobre el concepto de anacronismo en Didi-Huberman pueden resultar útiles para pensar la apuesta del documental de Perel : « L'image, en effet, est dès lors pensée comme une mémoire, c'est-à-dire comme un montage de temps hétéroclites et de registres temporels hétéroclites. Et c'est cette dimension mémorielle, où plusieurs passés se mêlent, qui la voue à un anachronisme interne discordant. D'une certaine manière, l'image est anachronique parce qu'elle n'est même pas sa propre contemporaine:

construye la relación entre el presente y el pasado reciente. Así lo muestra el fotograma elegido para el afiche de la película: en él puede verse un antiguo monumento, una piedra de la que sea quitado la placa recordatoria aunque su contorno todavía sea perceptible: entre el antiguo monumento y la futura ruina que la vegetación está empezando, apenas, a invadir, "eso" que el fotograma representa ni siquiera tiene un nombre que pueda designarlo. Nuevamente, se elige un silencio y una brecha como punto de partida.

El predio explota de dos maneras precisas este deslizamiento de temporalidades basado en la contigüidad espacial[109]. El primer punto de conexión está dado por el doble estatuto simultáneo de ruina y obra en construcción de algunos de los espacios que se filman: se vuelve indecidible por momentos si se está frente a los

elle transmet un temps mouvant, instable, en combinant plusieurs strates » (Claire Paulian 2013).

[109] Pamela Colombo se refiere también al concepto de constelación al estudiar "la peculiar manera en que un CCDyT se constituye de entrelazamientos/superposiciones de diferentes espacios y tiempos" (Colombo 2012). Su objeto de estudio difiere, no obstante, del nuestro en la medida en que su hipótesis apunta a postular la difuminación del espacio concentracionario fuera de la "materialidad rígida del edificio donde funcionó el centro clandestino" (ibídem).

restos de un edificio roído por el paso del tiempo o si esos escombros anuncian, por el contrario, la demolición que una renovación.

De manera puntual también, pero recurrente a lo largo del documental, se producen deslizamientos en los que se insinúa a través de la cámara, la mirada de los ausentes. No se trata por supuesto de un recurso que quiera apoyarse en dato fáctico alguno: la gran mayoría de los detenidos, como se sabe, llevaba una capucha y no se encontraba en los lugares filmados. De lo que se trata es de suscitar en el espectador un punto de confluencia con la mirada de los ausentes. Si el director afirma, tras las huellas de las reflexiones de Primo Levi, que "el testimonio que [le] interesa es imposible porque es el de los que no sobrevivieron (citado en Victoria Reale 2011), su presencia/ausencia se juega en la posibilidad de esta mirada[110].

Así, se multiplican secuencias semejantes que, tomadas desde el interior de los edificios de la antigua ESMA, reproducen una ventana enrejada o una persiana cerrada desde la cual la cámara filma, en la oscuridad y en silencio, la poca luz que entra por las aberturas. El espectador no sabe dónde está, ni cuándo se ha filmado esa escena, sólo que es día, que hay sol, o que llueve.

[110] "Es un lugar habitado por fantasmas y salí al encuentro de ellos", afirma el director (citado en Victoria Reale 2011).

El ojo de la cámara, el del espectador, el del secuestrado, parecen coincidir en una superposición de tres tiempos: el de la visión de la película, el de la filmación, el del pasado que encuentra una brecha por donde, retomando la imagen benjaminiana, relampaguear un instante. En el fotograma reproducido este efecto se crea también gracias a la toma en ligero contrapicado que remite a la posición de un cuerpo agachado o acostado en la oscuridad mirando hacia arriba, o mirando una salida inalcanzable. Algo semejante ocurre con la banda de sonido: sin música, sin texto, sólo se reproduce el sonido ambiente: en el canto de los pájaros, la lluvia, el viento, algún ruido de motores a lo lejos, se juegan ajustes y desajustes entre temporalidades distintas.

En un documental que ha renunciado a proponer una reconstrucción narrativa de lo sucedido en la ESMA, las víctimas son menos objeto de representación que lugar de una mirada posible.

Sin un relato que sirva de hilo conductor, es el propio montaje el que funciona como principio organizador: los largos planos fijos generan un tempo lento y abren la posibilidad de que algo suceda en el encuentro de la mirada con esa imagen que dura. La sintaxis de los planos propicia también, por su parte, los deslizamientos temporales y las superposiciones. Las diversas secuencias donde se ven objetos amontonados (piletas, radiadores, tubos de ventilación) traerán no sólo el "recuerdo" de las viejas instalaciones de la ESMA sino también ese "paisaje de la burocracia" (Kohan 2010) que remite a viejas formas del horror administrado. El montaje "aparece [...] -podría decirse retomando a E. Bloch- como la forma suprema de la intermitencia fantasmática" (citado por G.Didi-Huberman 2009: 134).

Ahora bien, estos deslizamientos refuerzan también el puente que el documental tiende entre distintas generaciones militantes del pasado y la militancia artística del presente, como puede verse en los dos ejemplos que siguen. Una secuencia filma una superposición de afiches con la cara del Che Guevara: amontonados contra una pared y no expuestos para un público, su datación es compleja. En la medida en que estamos en un "área en construcción", como alerta uno de las primeras secuencias que filman el edificio, esos afiches y fotos enmarcados van a reemplazar, verosímilmente, otros retratos, descolgados previamente de los muros (lo que remite al conocido gesto del

entonces presidente Néstor Kirchner retirando de sus paredes el retrato de Jorge R. Videla).

El montaje sitúa la imagen en el tiempo pero su duración tiende por el contrario a independizarlo de sus coordenadas espacio-temporales y a tender un puente con el pasado. Los signos del paso del tiempo son perceptibles en los propios afiches y cuadros: el blanco y negro de la foto domina el primer plano, las paredes están en mal estado, el amontonamiento recuerda el depósito de trastos viejos.

Segundo ejemplo: un conjunto de tres secuencias se dedica a filmar -en una progresión que va del plano italiano al plano general- un collage compuesto de afiches semiarrancados de propaganda oficial y de un concierto del grupo musical *Vox Dei*, muy escuchado en los años 70. El conjunto de la composición mima una pared o una cartelera urbana sobre los que una mano militante habría pegado las páginas de la "Carta de un escritor" de Rodolfo Walsh. La composición recicla materiales actuales: el grupo musical volvió a reunirse y realizó conciertos el 23 y 24 de octubre de 2009; el afiche de propaganda gubernamental corresponde también a diseños actuales a pesar de la intemporalidad del celeste y blanco de la bandera argentina. Nuevamente el efecto de la duración de los planos –tres en este caso- se convierte en vector de pasado que lleva a la fecha de la carta, a la lectura de sus primeras líneas, incluso, gracias al

primerísimo plano de una de las secuencias: 1977 y 2009 encuentran un fugaz punto de intersección.

Pero, como sucedía en *Museo de la Revolución,* no hay un relato que motive y subtienda la equivalencia, los ecos o los "rebotes" entre los tiempos. No hay figuración ni preanuncio de lo que es en lo que fue o de lo que será en lo que es. Ninguna teleología, ninguna promesa redentora, ningún sentido de la historia[111]. El narrador de la novela de Kohan elige desmontar los mecanismos de la puesta en escena narrativa del pasado militante, la reconstitución escenográfica de sus revoluciones, con sus íconos, sus héroes y sus mártires, aunque no renuncia a perpetuar esa memoria sin promesa. La cámara de Jonathan Perel fija lo

[111] "¿Qué es por lo tanto orientarse en el pensamiento histórico? Aquí, Warburg no duda en poner en práctica una paradójica "regla para la dirección del espíritu" que Walter Benjamin expresará, más tarde, con dos fórmulas admirables: no sólo "la historia del arte es una historia de las profecías", entre ellas políticas, sino que también corresponde al historiador en general el abordar su objeto –la historia como devenir de las cosas, los seres, las sociedades– "a contrapelo" o "a contrasentido del pelo demasiado lustroso" de la historia-narración, esta disciplina desde hace tiempo alienada por sus propias normas de composición literaria y memorativa. El *montaje* será precisamente una de las respuestas fundamentales a ese problema de *construcción de la historicidad*. Porque no está orientado sencillamente, el montaje escapa de las teleologías, hace visibles las supervivencias, los anacronismos, los encuentros de temporalidades contradictorias que afectan a cada objeto, cada acontecimiento, cada persona, cada gesto. Entonces, el historiador renuncia a contar "una historia" pero, al hacerlo, consigue mostrar que la historia no es sin todas las complejidades del tiempo, todos los estratos de la arqueología, todos los punteados del destino". G. Didi Hubermann, "Cuando las imágenes tocan lo real"

transitorio, creando una memoria de lo que no estaba destinado a dejar huellas: el efímero cartel de publicidad callejera y de la pegatina militante; el momento indecidible en que lo representado es la ruina y la obra en construcción; el punto en que pasado y presente llegan a confluir en la imagen. Omite tanto la reconstitución como esquiva la narración misma para apostar por la instauración poética de una continuidad entre dos generaciones militantes, basada en la superposición de tiempos y en la contigüidad de espacios.

Producir una visión renovada, exhibir las "costuras" del relato y poner a distancia los modos de la lectura identificatoria para suscitar la reflexión son exigencias que recorren de uno u otro modo el conjunto de las películas, novelas y composiciones que acaban de estudiarse. Esta es la caja de herramientas utilizadas para tomar distancia con formatos que vinculan ya con una narración militante mitificada, ya con los formatos convencionales de una industria de la memoria. Hacen, por así decirlo, un uso estratégico del arsenal de las vanguardias, inscribiéndose en la huella de una tradición del arte y del arte político del siglo XX que ha buscado alejarse de los caminos de la mímesis tanto durante el auge de las propias vanguardias históricas como en el marco de los debates sobre el realismo que agitaron los medios intelectuales en las décadas siguientes.

Las estrategias y recursos que ponen en marcha estos textos y producciones revelan algo, a nuestro entender, esencial: están marcados por una orientación dialógica y polémica que busca disputarle sentidos y usos del pasado a otras narraciones memoriales del presente. En esta vía, la militancia, los primeros 70, el pasado mismo, se dibujan como una equis en perpetuo retroceso o un horizonte que nunca se alcanza.

III. Iconos, mitos y consignas de la imaginación política setentista

“Historia se dice de cuatro maneras”, afirmábamos junto a Jacques Rancière en las páginas introductorias de este trabajo. Una de ellas es la que coincide con el relato de lo sucedido, con el ordenamiento de los hechos en una fábula que les procura un nivel de generalidad e inteligibilidad capaz de sacarlos de la contingencia de la crónica. O bien, en una versión más contemporánea y menos aristotélica, capaz de instaurar los acontecimientos mismos, alejándolos de la muda inaccesibilidad de los hechos. De esta acepción de “historia” es cuestión en las páginas que siguen, como en los capítulos precedentes.

Ya no estamos aquí, sin embargo, frente a distanciamientos de cuño brechtiano ni a la exhibición de los mecanismos de la construcción del relato sino más bien frente al proyecto de aislar un elemento o núcleo fuerte de la narración militante y echarlo andar en un mundo posible alternativo regido por leyes ficcionales para exhibirlo y pensarlo más eficazmente.

No pueden librarse a una reconstrucción basada en la rememoración y el balance de una experiencia personal o generacional ya que Daniel Guebel, Carlos Gamerro, Federico Lorenz y Rubén Mira no han ha sido actores de aquellos hechos, ni siquiera testigos. Su trabajo reposa enteramente en un ejercicio de imaginación, aunque pueda basarse en una documentación extremadamente rigurosa, como es el caso de Federico Lorenz, por ejemplo. Para llevar adelante esta tarea de reflexión ficcional, estos relatos novelescos y cinematográficos trabajan a partir de la relación entre el militante y los mitos de la imaginación política del peronismo y la izquierda argentina.

La historia se dice, entonces, en este bloque de capítulos, como narración mítico-política propia de una época y constitutiva de un sujeto político preciso. Sobre sus materiales trabajan estas novelas. Sus héroes y anti-héroes, sus consignas, sus versiones de

la historia nacional o continental, se presentan como emergentes más o menos (des)figurados de esa narración que caracterizó a la militancia revolucionaria de la Nueva Izquierda peronista o guevarista.

Precisemos. Tres personajes de la vida política argentina o latinoamericana dominan este conjunto de relatos: el Che, Eva Perón, Juan Domingo Perón. Su dimensión histórica -sus combates, proyectos políticos o derrotas- pasan a un segundo plano en estas novelas: se trabaja más bien sobre los efectos de estas figuras en la militancia de los 70 o incluso, en el caso de la novela *Guerrilleros. Una salida al mar para Bolivia,* de Rubén Mira, en la generación siguiente. Lo que explica la importancia que en estas novelas toman las consignas políticas de los 70: "Seremos como el Che", "La vida por Perón", "Perón o muerte", "Evita vive", por ejemplo.

Cuatro de estas novelas se estructuran, entonces, en torno a estos personajes y a consignas con ellos relacionadas. Además del relato de Mira, que acabamos de mencionar, lo hacen, ya desde sus títulos, *La aventura de los bustos de Eva* (2004) y *Un yuppie en la columna del Che Guevara* (2011), de Carlos Gamerro, *La vida por Perón* (2004) de Daniel Guebel y la película homónima de Diego Belletti (2005), basada en un guión de Guebel y Luis Ziembrowski. La quinta novela estudiada presenta un caso algo diferente. *Montoneros o la ballena blanca* de Federico Lorenz (2012) se centra en otra zona de la narración política setentista: el nacionalismo anti-imperialista propio de las luchas de liberación nacional del período, a través de cual articula dos episodios de la historia reciente: la derrota y aniquilación material de la organización Montoneros y la guerra de Malvinas.

Por estas razones empleamos el término imaginación política en este bloque, tomada la imaginación en el sentido que le atribuye Benedict Anderson, como equivalente de un ejercicio de invención

y creación (Anderson 1993)[112]. El término imaginación resulta útil, en un primer nivel, para destacar simplemente la importancia de las *imágenes*, de su reproducción y transmisión, de su pervivencia, en las narraciones que estudiamos. También para recordar planos de sacralización y de desacralización que convocan: los íconos llaman a la iconoclastia. Más allá de este primer nivel, sin embargo, el término tiene la virtud de dejar ver un elemento específico a las producciones culturales que se estudian en estos capítulos: la dimensión mítica[113] de la narración política correspondiente a una época, los 60-70, y a un sujeto político preciso, el militante.

Las novelas de Mira y de Lorenz se interesan ante todo por aislar una lógica política fundamental para la subjetividad militante y los modos de organización de sus estructuras y llevarla hasta sus límites por medio de la especulación ficcional. Para ello se sirven de dos géneros de la literatura de especulación: la distopía y la ucronía. Ambos géneros les permite explorar las fronteras de una lógica política. Y esto a pesar de que Federico Lorenz, historiador, despliega en la ficción documentos y datos que provienen de la investigación académica más rigurosa.

---

[112] Recordando las tesis de Ernest Renan, primero y de Ernest Gellner, luego, Benedict Anderson retoma la conclusión de éste último: "el nacionalismo *inventa* naciones donde no existen". Con acierto, y en la huella de lo que Eric Hobsbawm proponía en su trabajo pionero *The Invention of Tradition* (1983), Anderson observa que no hay que confundir las nociones de invención y falsedad: " Sin embargo, lo malo de esta formulación es que Gellner está tan ansioso por demostrar que el nacionalismo se disfraza con falsas pretensiones que equipara la "invención" a la "fabricación" y la "falsedad", antes que a la "imaginación" y la "creación", En esta forma, da a entender que existen comunidades "verdaderas" que pueden yuxtaponerse con ventaja a las naciones. De hecho, todas las comunidades mayores que las aldeas primordiales de contacto directo (y quizá incluso éstas) son imaginadas, Las comunidades no deben distinguirse por su falsedad o legitimidad, sino por el estilo con el que son imaginadas".

[113] No hay que confundir, en efecto, la ficcionalización o fabulación inherentes a la construcción de una trama narrativa, lo que corresponde al "muthos" aristotélico, con esta dimensión de invención, propia de una narración política, que suscita creencia y adhesión más allá del programa o el ideario que se defienda. Muthos y mito se disocian en este punto.

Las novelas de Gamerro y Guebel, la película de Belletti, se centran en la relación del personaje con su rol o máscara social, por un lado, con la interpelación militante, por otro, que lo llama a una conversión equiparable, en esta ficciones, con la adopción de otra máscara (nombre de guerra, maquillaje, disfraz) con el que identificarse. En el juego entre el personaje y sus máscaras, marcado por los usos del grotesco y la farsa, se despliegan los jalones de la narración militante.

1. Malvinas y el Che: usos de la ucronía y la distopía en dos relatos de política ficción

Trabajando con dos géneros privilegiados de la ficción especulativa, la ucronía y la distopía, *Guerrilleros. Una salida al mar para Bolivia* (1994) de Rubén Mira y *Montoneros o la ballena blanca* (2012) de Federico Lorenz se acercan a la militancia revolucionaria de los años setenta: a la ejemplaridad de uno de sus íconos, el Che, y a uno de los componentes fundamentales de su narración política: el nacionalismo antiimperialista que signa el reclamo por las Islas Malvinas.

En estas dos novelas, la experimentación se declina más bien como experimento: temático, en la producción biotécnológica del guerrillero perfecto del relato de Mira; lógico, en el juego con las hipótesis que genera el relato contrafáctico de Lorenz; genérico, en el trabajo de hibridación entre el relato factual, el documento de archivo y la ficción especulativa que llevan a cabo ambas novelas. Estos textos apuntan a identificar y someter a variaciones ficcionales lógicas políticas que se traducen en consignas, se cristalizan en figuras de ejemplaridad o se manifiestan en narraciones o mitos que definen posiciones de alianza y de antagonismo en un campo estructurado de representaciones del conflicto político.

Ahora bien, ni Lorenz ni Mira son novelistas de profesión y sus textos manifiestan, en consecuencia, un cierto desfase con las coordenadas del campo literario argentino en sus respectivos momentos de publicación. Este desfase es particularmente claro en el caso de *Guerrilleros*: fuera de alguna publicación como *No velas a tus muertos* de Martín Caparrós, la novela de Mira es de las primeras en interesarse por la militancia revolucionaria en la postdictadura. Y probablemente la única, por aquellos años, en no hacerlo desde una perspectiva autobiográfica[114]. Federico Lorenz, por su parte, es historiador. Ha publicado varios trabajos dedicados a la historia reciente, en particular a los movimientos políticos y la militancia de los años 70 y a la Guerra de Malvinas. Su primera novela parece situarse así en una línea de continuidad con otras de sus narraciones -que van desde el relato historiográfico al relato de viajes- sobre estos temas[115].

Aunque ambos escritores comparten el hecho de no pertenecer a la generación militante, la posición de uno y otro en el campo cultural argentino de la postdictadura difiere: mientras Mira pasa por los medios académicos de manera tangencial y se construye a lo largo de los 90 una figura de escritor y una ocupación del espacio cultural de raigambre vanguardista[116],

---

[114] El libro es publicado en 1994 por la cooperativa editorial *Tantalia*, fundada cuatro años antes por el propio Mira junto con Aníbal Jarkowski y Miguel Vitagliano. Tras esta primera edición, este relato de una excepcional precocidad fue creando su público a través de un circuito paralelo, hasta ganar cierta celebridad *underground*.

[115] Entre estas publicaciones, pueden mencionarse su primer libro, *La guerra de Malvinas,* publicado en 2006 y reeditado en 2012, *Los zapatos de Carlito. Una historia de los trabajadores navales de Tigre en la década del* 70 (2007), *Combates por la memoria. Huellas de la dictadura en la Historia* (2007) y *Malvinas, una guerra argentina* (2009). Un relato de viajes, *Fantasmas de Malvinas,* editado en 2008, narra su primera visita a las islas.

[116] A partir de los 90, Mira es guionista de cine y de historieta. Se lo conoce ante todo como autor, junto con el dibujante Langer, de la tira cómica *La Nelly,* que se publica en el diario *Clarín* desde 2003, y por intervenciones culturales diversas que remontan a la organización, en 1989, de la performance *BP 280. Última novela plástica del realismo menemista.* Fue fundador también del *Espacio performance* 48 a principios de los años 90 y del grupo de agitación cultural *No matarás,* al promediar la década. A raíz de la segunda edición de *Guerrilleros* en 2007, Mira organiza la muestra "Quince Ekekos" que tuvo lugar

Lorenz integra plenamente circuitos universitarios, académicos y periodísticos que se conectan por otra parte con asociaciones militantes.

Montoneros o la ballena blanca narra dos acciones que un comando disidente de esta organización guerrillera planea entre 1979 y 1982. Ambas culminan en un fracaso: la primera intenta reeditar el cruce de los Andes; la segunda, el operativo Cóndor que, liderado por Dardo Cabo, hizo flamear la bandera argentina en Malvinas en 1966[117]. La novela se adentra así en la lógica grupal y el funcionamiento de la subjetividad militante de este puñado de combatientes montoneros a la deriva, que retoman el camino de la acción hasta llegar a Malvinas en 1982, en plena guerra. Aquí se produce ese "punto de divergencia" que caracteriza a la ucronía[118].

---

en el Centro Cultural Recoleta de Buenos Aires entre septiembre y octubre de 2010. En esa ocasión, convocó a quince de entre los más reconocidos dibujantes de historietas del país (Sergio Langer, Liniers, Diego Parés, Damián Scalerandi, Bianki, o Jorge Alderete, entre otros) que se entregaron a la tarea de dibujar ekekos revolucionarios inspirados en la vocación irreverente e iconoclasta del libro.

[117] Se trata del llamado "Operativo Cóndor": el 28 de septiembre de 1966, un grupo de jóvenes peronistas nacionalistas liderado por Dardo Cabo llegó por avión a las Islas Malvinas, donde hizo flamear siete banderas argentinas, hoy conservadas en la Casa Rosada. Una de ellas está expuesta en el Museo del Bicentenario. Hay que destacar que esos jóvenes se orientaron ya hacia el peronismo de izquierdas, ya hacia el ala derecha del este movimiento. Es esta zona de confluencia inicial, que persiste en la adhesión a la narración nacionalista en ambas orientaciones, la que la novela explora.

[118] Entre las diversas definiciones existentes de la ucronía, retomo la de P.J.G. Mergey: "*L'uchronie est une oeuvre de fiction, basé sur le principe de la divergence d'un événement historique ayant réellement existé dans notre chronologie, le plus souvent, à un moment considéré comme définitif dans l'histoire. En général, la fiction uchronie propose une exploration, plus ou moins détaillée, du monde et de la société issus de ce « point de divergence ». Cette démarche apparente les œuvres uchroniques à une certaine forme de science-fiction : la spéculation, non, cette fois, à partir de connaissances scientifiques, mais de connaissances historiques* » (Mergey 2003 : 12). Mergey parece pensar aquí en una de las ramas de la ucronía, la novelesca, que conoce su hora de gloria en el siglo XX con libros como *The Man in de High Castle* publicada por Philip Dick en 1962. Pero hay que considerar que la ucronía tiene diversas manifestaciones. Si seguimos la caracterización propuesta por Eric Henriet, habría que distinguir la ucronía novelesca de la experimental o histórica, entre otras formas de este tipo de escritura. Henriet pasa revista, así, a las ucronías escritas por los propios historiadores. Señala, entre otros ejemplos, tres ensayos ucrónicos de Toynbee « traitant du développement de la Chrétienté en Asie, de la France devenue musulmane après la défaite de Charles Martel, et de la découverte par les Vikings de l'Amérique du Nord » (Henriet s/d). Estos ensayos fueron publicados en Francia por Gallimard, bajo el nombre *L'histoire d'un essai d'interprétation*, en 1951.

Durante un tiempo, en efecto, los soldados de los dos ejércitos, el regular y el clandestino, combatirán al mismo enemigo mientras siguen combatiéndose entre sí.

En cuanto a la novela de Rubén Mira, trabaja con materiales procedentes del relato distópico[119]. Propone una versión paródica del universo *"high tech/low life"* de la literatura ciberpunk. Gracias al distanciamiento procurado por la comicidad y, simultáneamente, a las posibilidades especulativas del género, se concentra en la ejemplaridad de la figura del Che. Basada en una reescritura de algunos de sus textos, especialmente de su diario de campaña boliviano, narra el devenir guerrillero de un grupo de jóvenes en una Bolivia de rasgos futuristas, aunque situada en 1984[120]: "Todos [los jóvenes] tienen una pila implantada en el cerebro y están conectados a una maquinaria capaz de elaborar y reproducir la primera 'Matriz del Guerrillero Perfecto'. Con esa tecnología confían en desatar la revolución continental y asegurar la llegada del hombre nuevo" (Mira 2007).

Ni la ucronía ni la distopía son, como es sabido, géneros que pertenezcan exclusivamente a la esfera literaria. Territorios de extensión variable, sus primeras manifestaciones se encuentran en el ensayo filosófico y en la historia: si las contra-utopías son variantes ulteriores del género iniciado por Tomás Moro en 1516, se hace remontar la práctica de la ucronía a Tito Livio, aunque el

---

[119] Tomemos una somera caracterización del ciberpunk propuesta por el escritor Lawrence Person: "*Classic cyberpunk characters were marginalized, alienated loners who lived on the edge of society in generally dystopic futures where daily life was impacted by rapid technological change, an ubiquitous datsphere of computerized information, and invasive modification of the human body. William Gibson's* ***Neuromancer*** *is, of course, the archetypal cyberpunk work, and this (along with early Gibson short fiction like "Johnny Mnemonic" and "Burning Chrome,"* ***The Artificial Kid****, and the odd John Shirley work) is whence the "high tech/low life" cliché about cyberpunk and its imitators came".* (

[120] Cabe hacer notar que el año elegido constituye también un guiño al lector que frecuenta el relato distópico del siglo XX: *1984* de Georges Orwell anticipa el mundo de pesadilla que mezcla la vida chatarra con la experimentación más sofisticada en esta Bolivia de 1984 en la que reina en todos los televisores un *reality show* de sesiones de tortura de combatientes. También fue George Orwell que cultivó la distopía política en *La granja de los animales* señalando los aspectos no deseados de las utopías realizadas.

término haya sido acuñado tardíamente, en 1857, por el filósofo Charles Renouvier. Esta doble inscripción intra y extraliteraria marca de un modo u otros los dos textos que nos ocupan: se dice de la ucronía que "sirve a dos amos: la novela y la historia" (Guiot 1981). Algo análogo podría afirmarse con respecto a la familia genérica de la utopía y sus variantes, a caballo entre la ficción literaria y la ficción filosófico-política.

Guerrilleros se piensa como una novela de intervención política inmediata al fijarse como objetivo explícito la demolición de monumentos y el examen crítico del mandato que signó el compromiso militante de una generación. Por su carácter programático, que algo guarda de manifiesto, a la reproducimos estas palabras de Mira:

Mientras escribía *Guerrilleros* estuve atravesado por una doble sensación: de alegría por la destrucción de lo mítico y de dolor al recuperar un pasado que tiene que ver con nuestros muertos queridos. La figura del Che Guevara es la figura perfecta para pensar eso [...]En la idea resumida en la frase "seremos como el Che", lo que funciona es la gramática del ejemplo. La gramática de la repetición. Que siempre tiene que ver con la idea de reparación del pasado; es mortalmente circular. Por eso hay que destruir la figura del Che: en ella trabaja el autoritarismo de la repetición a través de la gramática del ejemplo" (Valle 2007).

Nada más apropiado, entonces, que recurrir a los elementos genéricos de la distopía -aun puestos a distancia a través del tratamiento paródico- para poner de manifiesto los efectos no esperados de ese gran experimento que inspiró la gran empresa revolucionaria del siglo XX: la invención de un sujeto capaz de hacerla posible al mismo tiempo que constituía ya su manifestación anticipada.

La novela de Lorenz, por su parte, afirma su vocación literaria e histórica, desde el título mismo, por medio de la doble referencia a la organización armada Montoneros y al clásico de Melville. Su prosa trabaja a partir de unos de los géneros de la escritura historiográfica, de hecho, el relato contrafáctico que caracteriza a la ucronía y que es considerado como una herramienta para el trabajo del historiador, al permitirle postular variaciones sobre lo efectivamente sucedido. Completando una conocida cita de Paul Valéry, afirma en este sentido Denis Guiot: *"si… toujours si. Cette petite conjonction si est pleine de sens. Elle donne à l'histoire les puissances des romans et des contes » et permet à l'historien de réaliser des expériences 'mentales', puisque l'expérience en laboratoire lui est impossible* » (1981). En efecto, frente a la ilusión de un necesario curso de la historia, cuyo efecto retrospectivo es como se sabe poderoso, el relato contrafáctico -su "qué hubiese sucedido si" - permite entre otras cosas percibir futuros y pasados alternativos y afinar la comprensión de lo sucedido evitando "las trampas del determinismo y de la ilusión teleológica" (Guiot 1981).

Estas dos novelas tienen en común, precisamente, el hecho de combinar el uso de géneros especulativos con la integración del documento histórico y el relato factual en la sintaxis narrativa: este trabajo de montaje genera una particular relación y aun tensión entre ambos polos. *Montoneros* reproduce una serie de comunicados efectivamente difundidos por la organización armada a partir del golpe de Estado de 1976. Alternan en la trama con materiales discursivos ficcionales que incluyen pastiches del género "comunicado" y rastros de la novela de aventuras. El relato de Mira, por su parte, reescribe textos del Che, esencialmente el diario de Bolivia. Tanto en la potencia especulativa de los mundos posibles generados por la distopía y la ucronía como en este trabajo de apropiación del documento de archivo y el relato factual se evidencia la manera en que ambas novelas piensan las

experiencias, el proyecto y los sujetos que sostuvieron la militancia revolucionaria latinoamericana de los 60 y 70.

1. "Seremos como el Che"

En *Guerrilleros. Una salida al mar para Bolivia*, los restos del pasado se manifiestan, entonces y ante todo, discursivamente: a través de la consigna generacional "seremos como el Che", en primer lugar, y a través de los escritos del jefe guerrillero, luego. Pero si esta escritura funda el libreto o guion del porvenir, no es solo porque la memoria "teje la trama del mañana", como afirma el narrador (2007: 11). Lo hace, por así decirlo, literalmente, ya que la novela narra el ensayo de la reedición de la guerrilla boliviana del Che a través de un experimento con ecos de *El arcoíris de la gravedad* de Thomas Pynchon y los implantes de memoria de las narraciones de Philip Dick[121]. Por medio del relato de este experimento, la novela discute dos figuras del jefe guerrillero: el Che monumental o estatuario del relato legendario militante y el Che héroe e ícono "pop" reproducido en serie en los posters y remeras de un *merchandising* globalizado. Sobre estos usos contemporáneos de su figura recuerda Mira: "En Bolivia, por ejemplo, hay una bebida de gaseosa cola con ron que se llama

[121] Por no citar más que algunos títulos que circularon intensamente en el momento de publicación de la novela: *Arcoíris de gravedad* de Thomas Pynchon narra la experiencia pabloviana realizada sobre el protagonista, que ha sido condicionado para tener una erección cada vez que los nazis proyectan el lanzamiento de un misil V2 contra el territorio británico. En cuanto al célebre novelista y cuentista Philip Dick, sus textos *Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* (1968) y "Podemos recordarlo por usted al por mayor" (1966), dieron lugar, aunque no han sido los únicos, a adaptaciones cinematográficas de gran influencia en los medios literarios ciberpunk: *Blade Runner* (Ridley Scott 1982) y *Total Recall* (1990 y 2010). En ambas los implantes de memoria, la memoria falsa o apócrifa, los universos distópicos desempeñan un papel fundamental. Aunque el ciberpunk, reconoce a Dick como uno de sus antecedentes, sus escritores, entre los que pueden mencionarse William Gibson o Bruce Sterling, empiezan a publicar más tarde que el célebre autor estadounidense.

"Cuba El Che", es tremendo; hoy el Che es un cadáver exquisito, un muerto al que se usa de mil modos" (Valle 2007).

Para poner a distancia el ícono, la novela pasa por los textos mismos del jefe guerrillero. Lo que la ficción especulativa propicia en lo temático -la transmutación de un grupo de adolescentes- se manifiesta de hecho a través de una serie de operaciones discursivas y retóricas con este material textual. La consigna se literaliza, así, dejando caer el nexo comparativo: gracias al experimento, los jóvenes de 1984 "serán" el Che y sus hombres una vez más. Más aún, lo que la máquina recicladora lleva a cabo es, literalmente una vez más, la transmisión de una memoria concebida como trasvase de un archivo:

> Médico caracterizó el actual momento: "Primera dosis, entrada en área de influencia de la Recicladora. Están dadas las dos condiciones para el comienzo de la Unificación de Memoria Individual. La cocaína activará la pila y ésta trabajará con el archivo que, bajo el nombre de guerra de cada uno, está cargado en la Recicladora. Allí se guardaron las vivencias de los guerrilleros que llevaron esos nombres en experiencias anteriores, además de una serie de datos históricos, geográfico, tácticos e ideológicos que enriquecerán la moral de cada combatiente (Mira 2007: 51).

Por otra parte, si la "Recicladora" produce esta transformación que es una transmisión, la propia escritura de la novela funciona de manera análoga, reciclando los textos del jefe guerrillero: reutiliza nombres propios (los célebres Inti, Coco, el Chino, Médico, Monje, entre otros, del diario boliviano; refiere episodios semejantes (el asedio de los insectos, la excavación de cuevas, el reconocimiento del territorio, la vida del campamento) o simplemente retoma la estructura narrativa del diario.

La estilización paródica introduce justamente el desvío necesario para evitar la repetición de lo mismo; tiene una primera y evidente función desacralizadora y participa en la empresa iconoclasta de la novela. Así, el diario del Che consigna: "Nos

dieron su batida una especie de yaguasas muy molestas, aunque no pican. Las especies que hay, hasta ahora, son: "la yaguasa, el jején, el mariquí, el mosquito y la garrapata" (Diario Noviembre 8). Su reescritura en el texto de Mira apela a la estilización paródica del discurso épico y al recurso cómico de la enumeración caótica:

> La plaga llegó temprano sobre el campamento. En desigual combate nos cubrimos de heroísmo causándole numerosas bajas y poniéndola en efímera retirada hasta que la lluvia dispersó a ambos bandos. Después clasificamos las especies: la yaguasa, el jején, el maraquí, el mosquito simple, la garrapata y una avioneta que sobrevoló la zona con un cartel…" (Mira 2007: 15).

Se recurre también a la expansión y al desplazamiento: el Che menciona en su diario boliviano, por ejemplo, que un habitante de la zona llamado Argañaraz sospecha que sus hombres están montando una fábrica de cocaína (2007, 29). La novela parte de este elemento y lo despliega. En primer lugar, lo expande, en la medida en que toda una secuencia refiere el encuentro y el diálogo entre Argañaraz (el otro, el mismo) y el nuevo futuro Che, diálogo que tiene lugar bajo la presencia de un afiche del Che histórico. En segundo lugar, la novela desplaza esta referencia a la cocaína: detalle anecdótico en los textos del Che, este elemento organiza ahora la trama ya que, gracias a la cocaína, la pila implantada en el cerebelo de los nuevos guerrilleros va a poder activarse.

De la misma manera, la voz que narra el diario ha llegado a Bolivia con su apariencia cambiada, como lo hizo el Che, pero vestido esta vez de chola. Una chola de un metro ochenta, desproporcionada, que retoma, resignificándola, la frase del original: "dentro de un par de meses volveré a ser yo" (2007, 27), con la que el jefe guerrillero se refería al hecho de ir recuperando paulatinamente su apariencia habitual tras haber entrado, irreconocible, al territorio boliviano. A través de esta reelaboración, el enunciado adquiere diversos sentidos que multiplican las identidades o máscaras sociales: "volver a ser yo" equivale, en

efecto, tanto quitarse el disfraz de chola para volver a ser el joven que el narrador era antes de llegar a Bolivia, como volver a ser el Che, o aun llegar a ser el Hombre Nuevo que la máquina recicladora promete.

La novela va plantando al mismo tiempo los jalones de un universo distópico en el que esos sujetos revolucionarios serían formateados gracias al uso de la química y la biotecnología para ser producidos "en serie". La política ficción ubica en un universo paralelo de pesadilla tecnológica un funcionamiento que identifica en una lógica política existente. Aísla, en efecto, ese elemento nodal en el pensamiento del corto siglo XX - el "siglo poseído por la idea de cambiar de hombre, de crear un hombre nuevo" (Badiou 2005, 20)- durante el cual la producción de esa forma de subjetividad es un proyecto, también experimental y hasta cierto punto voluntarista, que está muy lejos de parecer absurdo o aun autoritario. La experiencia de la *imitatio,* la conversión subjetiva que supone la figura del militante y que hemos visto funcionar en el modelo apostólico de la militancia de *Los pasos previos*, se declina en la novela como experimento científico. El universo distópico exhibe la paradójica enajenación de los que sueñan en "ser como el Che".

Pero no es solamente la figura ejemplar del guerrillero y la circularidad de su "gramática de la repetición" lo que esta novela discute. La selva o el monte del diario boliviano aparecen en 1984 transmutados en Parque Nacional. Turistas, televidentes e iglesias psicoevangélicas hacen su aparición en una Bolivia en la que la tortura se exhibe en un *reality show*. El experimento de reedición de la empresa guerrillera se desarrolla en un mundo que ya no está regido por la lógica de enfrentamientos de la guerra fría sino por las batalles comerciales entre dos compañías, *Fantasías entrañables* y *Bonzai animales S.A.* En este universo, restos,

desechos y viejos materiales en desuso son constantemente reutilizables. Entre ellos, el Che.

En el capítulo titulado precisamente "El mercado[122]", el narrador llega hasta una estampa que representa al guerrillero, objeto de culto lumpen popular. La encuentra, guiado por Melina, al cabo del largo recorrido de los "laberintos pasionales" de los baños (2007: 22), un *descensus averni* de rasgos oníricos y reminiscencias prostibularias:

> "Y en cuanto a usted, podría mostrarle el salón de las drogas inexistentes, el ano de las embarazadas, la cloaca de los sexagenarios donde los cuerpos se disuelven. Pero seré aún más cruel, le mostraré lo que quiere, aunque no lo sepa". Entonces se abrió el tercer compartimiento. Las paredes de la letrina estaban escritas con frases precarias, dibujadas por manos torpes; eran palabras de agradecimiento y deseos, alguna que otra cita reconocible. Y rodeada de velas encendidas, cápsulas de medicamentos, profilácticos usados, tampones, algodones, papeles higiénicos, aspirinas, pequeñas cápsulas de drogas, cigarrillos y otras ofrendas dignas de aquel paraje de reciclados, había una vieja estampa del Comandante Che Guevara (2007: 25).

Si la Recicladora es la máquina de producir guerrilleros en el monte o Parque Nacional, su principio rige también el paraje de reciclados urbanos. La droga es su combustible y no es casual que el encuentro con la imagen de Guevara se produzca cuando el narrador ha sido "narcotizado con el humo de las drogas todavía sin decantar, humos de pasta base, tizones de hierbas nevadas encendidas que trazaban el aire" (2007: 22). En el monte tanto como en la ciudad, la visión presenta un carácter alucinatorio cuyas semejanzas con la prosa de Burroughs, en especial con *El almuerzo desnudo,* han sido señaladas (Gamerro 2003). Más que

[122] El mercado es una noción más que un espacio, aquí. Funciona como definición metonímica de un mundo globalizado, transnacional y fundamentalmente urbano en el que lo local se vuelve fácilmente materia de consumo turístico y lo popular asocia restos de cultura tradicional con productos de cultura chatarra. También hay que destacar que "El mercado" es el título de uno de los capítulos de *El almuerzo desnudo* de Williams Burroughs. Y si no es la figura del reciclado, es la del "bricolaje" la que aparece en la novela del escritor norteamericano, quien la define precisamente en esos términos: un "manual de bricolaje".

promesa de paraíso artificial, lejos de las experiencias del LSD o los hongos alucinógenos de la contracultura de los 60, la droga aquí, tanto en el monte como en el mercado es la figura perfecta de la mercancía, pensada, como ella, para fabricar adictos como lo señalara en alguna oportunidad Ricardo Piglia. Entre ellas, una más, la imagen del Che que, destinada a reproducirse indefinidamente en remeras, afiches o "estampas", ve su efecto de choque amortiguarse en esa misma producción en serie[123]. La reproducción industrial vuelve consumibles -esto es vaciadas de conflicto- las figuras del militante o del guerrillero, que pueden incorporarse así a los formatos de los productos de la industria de la memoria. También los escritos del Che funcionan así como material de reciclaje, antes que como texto sagrado. Y de un bricolaje -la metáfora viene de Burroughs, que de esta manera define, precisamente, su novela - que el narrador no cesa de llevar a cabo a través de la reescritura.

El gesto iconoclasta discute los textos sagrados, el camino de la *imitación* de una figura que ha encarnado, como pocas, la

[123] La figura del Che, el Che muerto que hay que revivir en esos adolescentes de 1984, funciona como metonimia del fracaso del proyecto revolucionario, la derrota políticay aun la muerte de miles de jóvenes de una generación. Por otra parte, la reproducción en serie de su imagen en productos consumibles alisa la propia carga de conflictividad del proyecto revolucionario. Sobre este efecto atenuador de la reproducción en serie, piénsese en los análisis realizados por Hal Foster sobre el realismo traumático de Andy Warhol en el que, como lo entiende Lacan, "la repetición sirve para *tamizar* lo real entendido como traumático" (136). Para pensar la relación entre la serialización del arte pop y la producción en serie de mercancías, puede ser útil recordar estas reflexiones de Foster: "A este respecto, también, la serialidad del minimalismo y el pop es indicativa de la producción y el consumo en el capitalismo avanzado, pues ambos registran la penetración de los modos industriales en esferas (el arte, el ocio, el deporte) que en un tiempo estuvieron apartadas de ellos. Como ha escrito el economista Ernest Mandcl: «Lejos de representar una "sociedad postindustrial". el tardo capitalismo constituye por tanto la *industrialización universal generalizada* por primera vez en la historia. La mecanización,la normalización, la sobreespecialización y la parcelación del trabajo, que en el pasado determinaron únicamente el ámbito de la producción de mercancías en la industria real, ahora penetran en todos los sectores de la vida social»:". El minimalismo y el pop se resisten a algunos aspectos de esta lógica, explotan otros (como la mecanización y la normalización) y aun presagian otros. Pues en la producción serial se hace necesario un cierto grado de diferencia entre los signos-mercancías; esto la distingue de la producción para las masas. De hecho, en nuestra economía política de los signos-mercancias, lo que consumimos es la diferencia" (Foster 2001: 67).

ejemplaridad de los héroes en épocas recientes, el ícono que orna a miles de ejemplares paredes y torsos. Pero el proyecto de Mira no busca meramente instalarse en el gesto de demolición de grandes relatos. Su novela contribuye a señalar las dos caras de los usos de la figura del Che al comenzar el siglo XXI - su conversión en prócer, su conversión en mercancía. Pero lo hace mostrando al mismo tiempo el lugar de un vacío: el de lo político. Monumento o mercancía echan por tierra igualmente el proyecto que subtiende la práctica política del Che, ya sea que ésta se manifieste en la escritura o en la lucha armada. Sobre este aspecto, ya fuera del ámbito estricto de su novela, Mira reflexiona y concluye:

> La historia se tragó al Che Guevara hace mucho tiempo, pero es una digestión muy lenta de la que brota un residuo, un ruido, una resaca que es una pregunta: ¿cuál es el valor de la vida, en términos de capitalizarla como experiencia? Que exista la pregunta, no hay que cerrarla, porque si hay un problema político hoy es el problema de la vida, ¿no? Y desde ese residuo hay que interrogar al conjunto de canonizaciones y reversiones de su figura. Ahora aparece el Che Guevara como prócer oficial casi, hay un vaciamiento de la ideología que es capaz de producir un sujeto como ese. [...]El prócer nacional *pop* de Argentina tiene que ser el Che Guevara porque está muerto y puede ser vaciado. Como si no hubiera allí un tipo que mataba gente y estaba dispuesto a que lo maten. Entonces asistimos a una deportivización de los hechos armados; las guerras del Che se resignifican como aventuras. El deporte es la mímica del conflicto. Creo que es momento de pensar aquello que los usos actuales de la figura del Che Guevara silencian: el conflicto (en Valle 2007).

Se percibe en estas palabras la necesidad de sortear la confusión posible con la iconoclastia *soft* del gesto posmoderno. En esta afirmación de la necesidad de recuperar la dimensión antagónica de lo político, que implica incluso una reactivación del vínculo entre vida y escritura (Valle 2007), se verifica la distancia que lo separa de las posiciones dominantes en el fin de siglo.

2. Ejércitos patrios

Montoneros o la ballena blanca pone en contacto dos episodios centrales de la historia argentina reciente: la aniquilación de las organizaciones revolucionarias armadas surgidas en los 70 y la guerra de Malvinas. La ficción es un camino privilegiado para plantear toda una zona de acercamiento entre los soldados errantes de un ejército montonero derrotado -sus relatos fundadores y sus héroes patrios, sus convicciones nacionalistas, sus uniformes mismos- y el ejército nacional. Es el que conocieron durante el operativo Dorrego[124], por un lado, pero también y ante todo el enemigo que los ha diezmado aniquilando a la mayor parte de sus compañeros, la ballena contra la que libran un combate agónico. Ismael, la principal voz narrativa será, como en el relato de Melville, su único sobreviviente y su cronista.

La ficción especulativa pone este juego de oposiciones y acercamientos al servicio de una reflexión sobre aspectos inaccesibles a otros géneros del discurso historiográfico. Refiriéndose al "qué hubiera sucedido si" propio del relato contrafáctico sobre el que se apoya la ucronía, Bérenger Boulay utiliza unas palabras que bien podrían explicar la apuesta de esta novela:

> *L'hypothèse permet alors à l'historien de tenir compte des occasions manquées, de tout ce qui, à un moment donné, a été possible, mais n'est finalement pas advenu. L'Histoire politique, par exemple, est aussi bien faite d'événements effectifs que de causes perdues et de projets désamorcés ou réprimés. Or, toutes les causes qui ont été perdues ne l'ont pas nécessairement été parce qu'elles n'étaient pas viables. C'est l'Histoire officielle des vainqueurs qui tend à les présenter sous cet angle et à affirmer qu'il n'y avait pas d'alternative. Retrouver les possibles de l'Histoire peut donc aussi servir un projet politique qui prend l'Histoire à rebours, contre le point de vue des*

[124] El Operativo Dorrego tuvo lugar en 1973; fue un plan gubernamental de reconstrucción de zonas inundadas de la provincia de Buenos Aires. Organizado a iniciativa del entonces gobernador Oscar Bidegain, reunió en tareas comunes a integrantes del Primer Cuerpo del Ejército y a jóvenes de la Regional I de Juventud Peronista.

vainqueurs (Walter Benjamin parle de « brosser à contresens le poil trop luisant de l'histoire») (Boulay 2013).

Si es cierto que, a diferencia de ciertas ucronías célebres, el curso de la Historia no se ve afectado por la historia alternativa que cuenta esta novela, el género le permite plantear hipótesis y proponer variaciones sobre el peso del relato nacional y la historia patria en la militancia de Montoneros. Y abordar, por otra parte, un punto de difícil captura para los estudios históricos, aunque ha sido pensado por la filosofía, como hemos podido verlo más arriba: el lugar de la fidelidad en la constitución de la subjetividad militante. Sobre estos dos aspectos se centrarán las siguientes páginas: el primero acerca hasta lo insostenible a los soldados de ambos ejércitos; la segunda los opone en una lucha que busca universalizarse a través de sus referencias literarias.

Ni revolucionarios, ni militantes, ni combatientes: "soldados" es el primer término que define a los miembros del comando montonero en la novela. "Soldados viejos" (Lorenz 2012: 19), para ser más precisos, tal como los percibe la patrulla del ejército inglés que los captura inmediatamente antes de la rendición argentina. El efecto de distanciamiento de esta mirada exterior y extranjera permite presentar desde el mismo íncipit la puerta de entrada que la novela recorta para pensar la militancia, a saber: el acercamiento, aunque desfasado y problemático, entre el ejército clandestino y el ejército regular; el peso de lo militar en el funcionamiento de la organización guerrillera, que sigue operando en sus militantes aunque la célula ya no responda a sus mandos.

¿Qué ve esta mirada extranjera? A diferencia del resto de los prisioneros, pertenecientes a Regimiento 12, estos soldados, "se mostraban más disciplinados, estaban más limpios y eran más ordenados que el resto de sus compañeros" (2012: 19). Cuando, tras la batalla de Tumbledown, el jefe de una patrulla nepalesa descubre en una hondonada el teniente de infantería Pernías y al

propio Ismael, heridos después de su último duelo, "ambos manifestaron ser oficiales de las Fuerzas armadas argentinas, aunque solo fue posible verificar uno de los rangos" (2012: 24). Ismael, por otra parte, se mostró dispuesto "a conversar con un oficial de igual rango y jerarquía" (2012: 24). El recurso del extrañamiento recorta de entrada el objeto que construye, los sujetos que postula.

Toda esta primera parte del libro, narrada en tercera persona, sirve como introducción y marco al relato en primera persona que sigue. La narración en tercera persona desaparecerá a partir de aquí por completo: el relato de Ismael sólo alterna con la reproducción de documentos de archivo. En la primera parte de la novela, los documentos están tomados de un conjunto de comunicados de la organización Montoneros, partes o directivas de la Conducción Nacional, textos de la secretaría de prensa o de publicaciones como *Evita Montonera* o *Estrella federal*. Cronológicamente, estos documentos van de la *Orden general para la Campaña Nacional de Milicias,* fechada en el mes de julio de 1976 (2012: 27-28), hasta los *Fragmentos de la Resolución n° 001/78* que instaura la utilización de uniformes e insignias para el ejército y las milicias montoneras (Lorenz 2012: 129-130).

Los textos se presentan ostensiblemente como materiales de archivo, acompañados por anotaciones que los identifican como fragmentos o que precisan con el cuidado de historiador: "subrayado en el original" (2012: 129) o aun "subrayado con lápiz rojo en el original" (2012: 27). Los documentos reproducidos ocupan sistemáticamente un capítulo aparte. Su reproducción no está motivada, a menos que el lector considere, pero esto nunca se explicita, que está leyendo un texto escrito por Ismael y que es Ismael quien, en una función de narrador organizador, podría introducir los documentos que le parece oportuno en cada parte. Pero ningún elemento confirma formalmente esta lectura. También puede atribuirse el montaje al narrador que orquesta el conjunto

de la composición reuniendo documentos, un relato en tercera persona contado desde el punto de vista de los ingleses y una serie de capítulos narrados por Ismael. Aquí prevalecería una figura de narrador-autor construido a partir de los rasgos del investigador, que acentúa aún más el carácter híbrido de la novela.

El vocabulario y los géneros de un discurso militar orgánico predominan en estos documentos: partes, resoluciones, cartillas, directivas. Emanan de la comandancia del ejército montonero, de su división de logística, de la secretaría de prensa o de alguno de sus órganos[125].Desempeñan dos papeles principales en la sintaxis narrativa: refuerzan por un lado el contraste entre los análisis y las instrucciones de la Conducción Nacional y la situación de virtual aniquilamiento de sus fuerzas en el terreno. Pero, en otro nivel, la confrontación de estos documentos con las secuencias ficcionales pone en evidencia una coherencia fundamental en la construcción del militante como soldado. La disidencia del grupo es sólo operativa: se independiza de las decisiones de la Conducción, que estima equivocadas (2012: 132), pero el tipo de acciones de propaganda armada que planea -el nuevo "cruce" de los Andes, la expedición a Malvinas que "coincide" con el plan de las Fuerzas Armadas- sigue la lógica de los lineamientos propuestos por la Campaña Miliciana reproducidos en el primer capítulo de la

[125] Indicamos su ubicación en la novela y sus títulos: "Fragmento de la Orden general para la Campaña Nacional de Milicias "Compañero Carlos Caride" (julio 1976), Parte 2, Capítulo 1 "La campaña miliciana"; "Fragmentos del *Parte del Secretariado Político Nacional a los compañeros milicianos"Montoneros* (15 de septiembre de 1976), Parte 2, Capítulo 8 "Patria o muerte"; "Fragmentos de la contratapa de *Evita Montonera* n° 13 (Abril-Mayo 1976)", Parte 2 Capítulo 11 "No quiero entregarme viva"; "Fragmento de la *Cartilla de funcionamiento de militantes.* División de Logística del Ejército Montonero*",* Parte 2, Capítulo 14 "Sus propios esfuerzos"; "Fragmentos de las *Directivas al Ejército montonero para la ofensiva táctica "Mundial 78", Estrella Federal,* Órgano oficial del Ejército Montonero, n°4, abril de 1978", Parte 3, Capítulo 4 "A ganar el mundial"; "Fragmentos del *Testimonio de Jaime Dri.* Secretaría de Prensa del Movimiento Peronista Montonero 1978*",* Parte 3, Capítulo 8 "Testimonios"; "Fragmentos de la *Carta de un oficial del Ejército Montonero al general Carlos Alberto Salas, presidente del Instituto Nacional Sanmartiniano, 4 de septiembre de 1976,* Parte 3, capítulo 10, "El general San Martín y la herencia de las armas en la Argentina"; "Fragmentos de la *Resolución 001/78.* Montoneros", Parte 4, Capítulo 1, "Cuando llega el momento".

segunda parte (2012: 27-28). El modo de funcionamiento de los miembros del grupo, aun en sus decisiones más privadas privilegia el vínculo con los compañeros de militancia que son los compañeros de armas.

Las secuencias ficcionales refuerzan así la definición que privilegia el componente militar en la construcción del militante revolucionario: el General, jefe del comando que llega a Malvinas, instruye al pelotón sobre la gesta sanmartiniana y otros episodios de la historia nacional. Y si para preparar su nuevo cruce de Los Andes, el grupo se hace pasar por un pelotón del Ejército de Salvación, el efecto de comicidad que produce el acercamiento entre prácticas, uniformes, banderas y cantos descansa precisamente, en la pertinencia de esta equiparación en los modos de funcionamiento y organización: "

El proceso de creciente militarización de la organización, que se plasma en la resolución que adopta uniformes e insignias, se percibe gracias al contraste generacional entre el grupo de militantes históricos y los cuadros más jóvenes que han ingresado directamente en Montoneros al calor de los años de expansión de la organización, entre 1973 y 1975. Las diferencias culturales y generacionales pasan en parte por fuerte grado de militarización, proporcional a su inexperiencia, de los "jóvenes": "Loco, menos mal que perdimos -reflexiona uno de los militantes "viejos"- Mirá si estos pibitos tomaban el poder. Nos iban a pasar por las armas a todos".

Un segundo bloque de documentos son los apócrifos: se trata de dos comunicados referidos a la muerte accidental de la instructora del pelotón cuando entrenaba a los combatientes en el uso de granadas. Fechado el 29 de mayo de 1981 y situado en *El plumerillo,* el comunicado es un pastiche de los partes necrológicos de la organización, exponencialmente multiplicados después del golpe de Estado. Los miembros del "auténtico Ejército Nacional" que lo firman lo hacen en nombre de un inexistente Pelotón Raquel

Einsenstein. El segundo falso documento es el parte de la ejecución de otro personaje ficticio, Medardo Torres, cabo de infantería de Marina en Bahía Blanca y torturador confeso.

Los tres últimos documentos, en cambio, integrados en el séptimo bloque de capítulos, "Las Islas", están tomados del órgano de prensa y propaganda creado por Mario B. Menéndez para la lectura de los soldados en Malvinas. Se trata del periódico *La gaceta argentina*. La retórica guerrera de rigor se manifiesta a través del uso de la arenga o de las consignas y discursos de adoctrinamiento.

La introducción de este material va acompañando así el curso de los acontecimientos narrados, su naturaleza y estatuto también: en efecto, los documentos de Montoneros coincide con el recorrido del grupo hasta que éste empieza a funcionar de manera completamente autónoma, iniciando el viaje hacia el sur. Los dos textos apócrifos anticipan una entrada, casi una inmersión por así decirlo, en la ficción. El viaje al sur tiene, en efecto, una estatura literaria o libresca en la novela: más que señalar un mero cambio de territorio, el viaje cambia el estatuto mismo del espacio, el tiempo y los personajes en la novela. Hemos visto citado a Melville en el primer epígrafe. Pero un segundo, tomado del *Diario del viaje de un naturalista* de Darwin también propone la definición, aunque metafórica por cierto, del espacio como marco para la ficción: "El teatro es bien digno de las escenas que en él pasan", un teatro de la ficción que culminará en teatro de operaciones. Otra vez aquí el permanente cruce entre relatos factuales y relatos ficcionales.

La fuerte referencialidad que afecta a hechos y personajes en la primera parte del libro se diluye durante el relato del viaje, para volver a manifestarse con la llegada del grupo a Malvinas. Durante la travesía hacia el sur, los nombres de guerra revelan más claramente su conexión con la literatura, en especial con el relato de viajes y de aventuras. Hasta cierto punto se resignifican: junto a

Ismael, del que ya hablamos, el joven Nemo -considerado hasta aquí un "delirante" a quien no se toma en serio (2012: 30)- cobra ahora un nuevo relieve: él es quien propone la expedición a Malvinas y guía al grupo hasta Kurtz, un viejo alemán que les presentará al capitán de un submarino alemán de la Segunda Guerra que los llevará hasta la Isla de los Estados. Lleva, como se ve, el mismo nombre que el negociante de marfil de *El corazón de las tinieblas* de Conrad. Aunque el acercamiento entre los dos personajes se detiene aquí, puede decirse que lo que debía ser el mero relato de un viaje hacia las islas, termina contaminándose en esta novela con esa irrealidad que tiñe progresivamente el relato de Conrad a medida que se va remontando el curso del río hacia el corazón de la selva. El punto culminante de este viaje a la ficción es el que desemboca en la llegada a las islas: desde el barco que los lleva de la Isla de los Estados a Malvinas, los tripulantes verán a ballena blanca emergiendo del mar. Este es el punto en que la novela, multiplicando referencias a Julio Verne, a Melville o a Conrad, ostenta el punto máximo de alejamiento de cualquier pretensión de referencialidad.

La llegada a Malvinas, en cambio, hace desembocar en el curso de la historia, una vez más, al pequeño grupo de soldados fantasmales que realizó la travesía. Una historia alterada, como corresponde a la práctica de la ucronía, pero no por eso menos documentada. El relato de los combates de la batalla de Tumbledown y la toma de Puerto Argentino que sellaron el final de la contienda, vuelve a los códigos de una novela histórica de guerra, rica en nombres propios, datos y materiales documentales. En este relato minucioso se inserta el desvío o el punto de divergencia ucrónico: la presencia de estos soldados de un ejército clandestino en las islas, su decisión de sumarse a los propios enemigos para combatir a los ingleses: "va a haber pelea y hay que hacerles el aguante"[…] Y así fue como decidimos permanecer en

las islas, sin saber muy bien para qué, salvo que teníamos que estar" (2012: 279-280).

¿Pero qué articulación proponer entre el viaje mítico-literario y la reintegración de la serie histórica con que culmina de la novela? Si la lógica militar y el relato patrio producen una problemática zona de confluencia entre "militares" y "compañeros" -una confluencia que ha existido y es objeto de estudio para el historiador o de indagación para el novelista- el viaje al Sur es lo que permite situar más bien el antagonismo y la figura del enemigo en una dimensión a la vez histórica y mítica. No olvidemos que la travesía culmina con la visión del monstruo, como se lo llama repetidamente, que además de arpones oxidados, exhibe los cuerpos lívidos y despedazados de los militantes muertos: una "colonia que crecía en el lomo de la ballena como una costra de mejillones" (2012: 269). Es esta visión la que marca el fin del viaje: en el capítulo siguiente, la compañía divisa las luces de Puerto Stanley.

La tradición literaria proporciona diversas figuras para pensar un antagonismo que trascenderá la esfera de lo político a partir del relato épico o el relato de aventuras. La figura del monstruo, entonces, por empezar: si el enemigo tiene una cara histórica en la figura de Romualdes/Pernías, el combate cobra en su paso por la literatura una dimensión universal construida a partir de la lucha con el animal mítico o mitológico. Esta lógica es la que mueve a seguir el combate, poco importa entonces que esta guerra esté perdida porque es, de hecho, una guerra tan interminable como la de Achab con la ballena. La segunda figura viene también de la novela de Melville, lo hemos visto en la lectura del epígrafe: es la tripulación juramentada, la compañía ligada por un voto o una empresa común. Es ella la que rige el relato del sobreviviente, el *superstes* (Agamben) cuya misión no es solo volver sino preservar la memoria de la desaparición de sus compañeros a través del

relato de su muerte. Como Ismael, pero también como Ulises. La tercera figura es la del duelo, traída a la novela a través de una referencia del General a la novela homónima de Joseph Conrad. El enfrentamiento final entre Ismael y Romualdes, sin resolución puesto que ambos sobreviven, es contado dos veces en la novela, con dos voces y focalizaciones distintas, en esos lugares textuales privilegiados que son la apertura y el cierre del relato. Como sucedía con los duelistas de Conrad, las razones primeras que motivaron el enfrentamiento no alcanzan para explicar este perpetuo combate. En el caso de Ismael, como lo fue primero el del General, ya no están sola o principalmente ligadas a un proyecto político, a un ideario, a la obediencia a los mandos que ordenan un operativo. Se trata ante todo un cuerpo a cuerpo que revive formas ancestrales de la resolución de los conflictos y la administración de justicia: honrar a los muertos, entre los que se destaca la figura de la amada, Selva, parece ser su norte.

Gracias a su trabajo con la distopía y la ucronía, estas dos novelas comparten con los otros textos y películas estudiados en los precedentes capítulos su alejamiento de toda ilusión de reconstitución de los escenarios del pasado. También la manipulación de materiales discursivos bajo los cuales éste se manifiesta, irremediablemente mediado: consignas, relatos fundadores, documentos. Pero su blanco es menos la necesidad de mostrar ese carácter construido de toda vista del pasado -puesto que parten ya de este postulado- que la de poner de manifiesto el funcionamiento de lógicas políticas capaces de regir los actos de los hombres en un momento dado. Lógicas hasta tal punto constitutivas que su disolución amenazaría su propio estatuto de sujetos. De los dilemas y aporías de la subjetividad militante en la novela tratarán precisamente, las páginas del próximo capítulo.

2. Dramatis personae

Cada cual se recompone la máscara como puede, la máscara exterior, entendámonos. Porque dentro de cada cual está la otra máscara […] Luigi Pirandello, "El humorismo"

Nulle part peut-être ce geste ambivalent, et en même temps l'écart éthique qu'il ouvre entre l'homme et son masque, n'apparaissent aussi clairement que dans les peintures et les mosaïques romaines qui représentent le dialogue silencieux de l'acteur avec son masque. G. Agamben, « Identité sans personne ».

Las tres novelas que se abordan en este capítulo, a saber, *La aventura de los bustos de Eva* y *Un yuppie en la columna Che Guevara* de Carlos Gamerro, *La vida por Perón* de Daniel Guebel, se caracterizan por una marcada teatralidad que opta por el trazo grueso de la farsa y el grotesco a la hora de reactivar, como sus propios títulos lo anuncian, consignas, mitos y figuras del relato militante. En estas novelas se verifica de manera singular[126] la construcción de los personajes como *dramatis personae* de un guión con el cual mantienen diversos grados de distancia, máscaras de la militancia directamente vinculadas a la trama de una narración mítico-política. Gracias a la lógica de la máscara -entre cuyas se variantes encuentra el enmascaramiento, la

[126] El militante, y en particular la figura del "perejil" o militante de base joven o desprovisto de toda experiencia política, aparece también en novelas anteriores de Guebel, tales como *El terrorista* y *El perseguido.* No resulta posible tratarlas de manera detallada en el en el marco de este trabajo, pero se recurrirá puntualmente a ellas cuando resulte necesario. Una secuencia de *La vida por Perón,* que refiere el diálogo entre el viejo líder y un militante montonero que va a visitarlo a Madrid, Pepe, se retoma casi textualmente en el primer acto de la obra teatral "La patria peronista" (*El cuerpo de Evita,* 2012). Esta secuencia está ausente de la versión cinematográfica. Las novelas de Gamerro, por su parte, presentan una dimensión de saga en la que los personajes reaparecen en distintos momentos de la historia argentina reciente: en *Las islas* aparecía por primera vez Marroné como personaje secundario. Ezcurra, presente en *Un yuppie en la columna del Che Guevara* es el padre desaparecido cuya muerte investiga el narrador de *El secreto y las voces.*

mascarada o la caracterización[127] - estos relatos construyen la figura del militante revolucionario a partir de una coordenada ética.

El protagonista de las dos novelas de Gamerro, Ernesto Marroné, lleva en efecto inscriptos en su nombre los dos personajes entre los que oscilará hasta el desenlace. Uno remite a Ernesto Guevara, cuya imagen desencadena el largo *racconto* del "pasado guerrillero" del protagonista, y el otro al payaso televisivo José Marrone[128], muy popular en los años 70, cuya muletilla era un exagerado "che" que deformaba alargando desmesuradamente la vocal final. Tanto la elocución como la gestualidad del "feísimo payaso televisivo" (Gamerro 2004: 100) subrayan este efecto de deformación.

La aventura de los bustos de Eva trabaja explícitamente con la distancia que separa el nombre propio "Che", magnificado por la estatura épica del jefe guerrillero, de su contracara clownesca. Pero la operación se retoma y se vuelve explícita hacia el final de la segunda parte de la novela, cuando Marroné teme que se descubra su indigno papel en el Pozo Coto, de donde ha sido rescatado por el dueño de la empresa:

> Su foto saldría en la portada de los diarios bajo titulares sensacionalistas: EL INCREIBLE CASO DEL EJECUTIVO GUERRILLERO -SECUESTRA AL PRESIDENTE Y HOY SIGUE EN

[127] Tomada aquí en dos de las acepciones señaladas por el Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua: "Dicho de un actor: pintarse la cara o vestirse conforme al tipo o figura que ha de representar"; "Dicho de un actor: representar su papel con la verdad y fuerza de expresión necesarias para reconocer al personaje representado".

[128] El nombre propio "Marroné" está, en realidad sobredeterminado: remite por empezar al origen mestizo del personaje, que ha sido adoptado por una familia acomodada de Buenos Aires. Entre las múltiples humillaciones que recibe, sus compañeros de escuela inglesa en la que se educa se burlan de esos orígenes llamándolo "Marrón caca". En segundo lugar, refiere al cómico argentino José Marrone (1915-1990) fue un actor cómico argentino conocido, entre otras cosas, por su personaje de payaso. El show televisivo "El circo de Marrone" se transmitió, aunque con interrupciones, entre 1967 y 1985. En *La aventura de los bustos de Eva,* sus compañeros de trabajo se burlan de Marroné regalándole una nariz de payaso: "el departamento de compras pasó a ser conocido como 'El circo de Marroné' en alusión a un feísimo payaso televisivo cuyo apellido, para colmo de males, solo difería del suyo apenas en una tilde" (2004: 100).

LA EMPRESA- PEPITITO MARRONÉ ¿PAYASO O GUERRILLERO? - LE DECÍAN «CHEEEE» (Gamerro 2011: 348-349).

Este pasaje acompaña el relato del declive moral del personaje: no sólo no ha podido morir como el héroe que emulaba, también ha cedido a la orden de aplicar picana eléctrica a su compañera que, con los ojos tapados con una venda, se niega justamente a entregarlo. En esta forma de derrota moral total en la cual, parafraseando a Benjamin, "el enemigo no cesa de triunfar" (2000: 431), Marroné colabora de sus torturadores después de su liberación.

La vida por Perón, por su parte, se inicia en medio de un ensayo teatral: una versión actualizada del también circense sainete criollo *Juan Moreira* en la que el militante de base Alfredo Alvarez, figura del "perejil"[129], tiene un modesto papel de tramoyista y apuntador. El final de la novela lo habrá convertido en protagonista de otro drama: Alfredo yace muerto, cubierto de sangre y de plumas, en el gallinero de la casa familiar, mientras su madre perora un dislocado discurso de Evita. Entre la apertura y la clausura, de una a otra máscara, del melodrama gauchesco de Eduardo Gutiérrez, al grotesco, la novela narra el velorio del padre del Alfredo. Pedro Ignacio ha sido asesinado por los miembros del comando guerrillero al que su hijo que acaba de incorporarse y que copa literalmente la casa con el objetivo de transformar su cadáver, gracias a las escénicas artes del disfraz y el maquillaje, en sosías del general Perón, muerto ese mismo día.

[129] La figura del "perejil", militante de base o simpatizante en la jerga de la época, es recurrente en estos relatos. Se lo encuentra tanto en ficciones de base autobiográfica como *No velas a tus muertos* de Martín Caparrós o *Las violetas del paraíso* de Sergio Pollastri como en los relatos anteriormente mencionados de Gamerro y Guebel. Cabe mencionar, en relación con las referencias al circo y los sketches cómicos de la televisión, que el soliloquio de Perón de la novela de Guebel, retomado casi enteramente en el primer acto de "La patria peronista" (in *El cuerpo de Evita* Guebel 2012), reenvía a los gags de Pepe Biondi. En el primer acto de "La patria peronista", el militante que va a visitar a Perón se llama Pepe: "¡Pepe, como Pepe Marrone! ¿Le molesta que lo llame Pepitito?", se sorprende el General (Guebel 2012: 66).

Un *umorismo* a lo Pirandello, que el autor italiano distinguía de la mera comicidad por su manera de ligar inextricablemente la risa y el horror, se une en estas novelas a la tradición del grotesco criollo para acercar eficazmente la narración política y las figuras tutelares del peronismo revolucionario o del guevarismo a las figuras del débil, del humillado o, en la jerga militante de los 70, el "perejil"[130].

La exageración grotesca, satírica o paródica constituye en primer lugar un eficaz modo de conjurar la dimensión heroica de los personajes y el soplo épico del relato. Desde lugares diversos, tanto Alfredo como Marroné intentan identificarse con su papel de soldados guerrilleros. Pero ni uno ni otro puede o quiere hacerlo, en resumidas cuentas. Y el relato se despliega en esta brecha entre la fidelidad al papel para el que se ha sido llamado[131] y la actuación efectiva. Uno de los efectos de la teatralidad grotesca en estas ficciones es, efectivamente, el de reactivar el problema del desvío entre máscara y rostro, individuo y rol, original y simulacro.

En un primer nivel, este desvío toma la forma del engaño y del régimen de la máscara se pasa al de la mascarada: los militantes

---

[130] Más allá de esta primera inscripción en la continuidad del grotesco pirandelliano o criollo, las tres novelas despliegan numerosas referencias literarias ligadas tanto al motivo del enmascaramiento y el simulacro como a la constante del *theatrum mundi*. Son fundamentalmente cervantinas en Gamerro, aunque reencuentra acentos más contemporáneos como los de Puig, Copi o el propio Perlongher en la descripción del burdel donde las trabajadoras encarnan las más variadas Evas. La negra versión de Guebel declara su filiación con otro gran texto del grotesco fúnebre nacional, "El simulacro" de Jorge Luis Borges, aunque las lecturas de Arlt o Lamborghini la atraviesan igualmente, como se verá más adelante.
La figura del "perejil", sobre la que trabaja la novela de Guebel, es frecuente en las escrituras de la militancia: él mismo la había tomado ya en *El perseguido* y, sobre todo, en *El terrorista.* La reencontramos en *En otro orden de cosas* de Rodofo Fogwill o en "El secuestro de Isabelita", de Daniel Dalmaroni. También los relatos autoficcionales y autobiográficos retoman esta figura: piénsese por ejemplo en *No velas a tus* muertos de Martín Caparrós o en *Las violetas del paraíso* de Sergio Pollastri.

[131] Volveremos más adelante sobre la necesaria distinción entre la máscara social (en el sentido del gran teatro del mundo que se recorta sobre las partes del orden social o "policial" en términos de Rancière) y la subjetividad militante, producto, en términos de Agamben o de Badiou del llamado y la conversión, o dicho en términos de Rancière, de un proceso de subjetivación.

engañan a Alfredo y a su madre, mienten sobre sus intenciones, se hacen pasar lo que no son para llevar adelante el operativo planeado, a saber, sustituir el cadáver de Perón por el del padre de Alfredo. Marroné, por su parte, finge ser un dirigente obrero y cuadro guerrillero durante la toma de la fábrica. Sin embargo, a la manera del célebre aforismo de Max Ernst que alertaba: "*Attention, un masque peut en masquer (ou démasquer) un autre*", los propios engañadores recitan a su vez, sin saberlo, un libreto que no solo los habita sino que los constituye.

Si las figuras de la militancia que proponen recurren una vez a más a este motivo, que supone de hecho un régimen de identidad[132], esto no solo contribuye a alejarlas de modelos épico-heroicos confrontándolas a los desarticulados personajes del arte del siglo XX, que van del Chaplin de *Tiempos Modernos* hasta los payasos becketianos,. Manifiestan además la permanente tensión entre la asunción de la máscara militante y el espectro -ya risible, ya patético, ya cruel- de la adopción mecánica o indigesta de sus mitos, sus consignas, sus íconos. En las tres, por otra parte, un dilema ético se plantea en algún momento a los protagonistas: Alfredo tendrá que optar -no es posible tener dos obediencias en el

[132] En la huella del pensamiento foucaultiano sobre la biopolítica, Agamben contrapone la "identidad-máscara" a la "identidad sin persona" como dos regímenes sucesivos. Si el primer modo domina para él hasta mediados del siglo XIX, las nuevas tecnologías de identificación que se van perfeccionando inciden durablemente en la definición misma de la identidad. "el régimen de la identidad sin persona, exlica Agamben, [...] se define a través de datos con los que el individuo no puede en modo alguno identificarse, como sus huellas dactilares o su ADN. Su modelo fundamental es, como se sabe, el sujeto del campo de concentración o de exterminio, definido exclusivamente por el número o los datos de su supervivencia o muerte, no con datos de su origen o pertenencia social (nombre, nacionalidad, afiliaciones: todo lo que permite, en suma, ser reconocido no por una máquina sino por los otros miembros de la comunidad)" (Agamben 2009: 83). En el régimen de la identidad-máscara, en cambio, la identidad se construye a partir del reconocimiento de los miembros de la comunidad. Plantea una doble exigencia, la de la aceptación del papel asumido y la simultánea necesidad de no diluirse enteramente en él. Retomando a Epicteto, el filósofo italiano recuerda cómo este problema aparece en la ética estoica: "*La personne morale se constitue [...] à travers une adhésion et en même temps un écart par rapport à son masque social: elle l'accepte sans la moindre réserve, et en même temps, elle prend des distances, presque imperceptibles, par rapport à lui*" (2009: 84).

rígido aparato normativo[133] que construye la novela de Guebel- entre la lealtad a la organización política a la que acaba de incorporarse y la lealtad familiar. *Un yuppie en la columna Che Guevara*, por su parte, termina por resolver el conflicto entre las dos caras del nombre bifronte de su protagonista negándole la muerte y la fama del héroe y condenándolo al "el coraje de su abyección" que termina haciéndole "un corte de mangas al hombre nuevo" para ponerse a salvo. Porque "después de todo -reza la amarga reflexión de Marroné que cierra la novela- ¿quién querría participar en la construcción de un paraíso al que sería indigno de entrar?" (Gamerro 2011: 408).

Vemos a través de estos pocos ejemplos que la insistencia en las figuras de la máscara es indisociable de la posibilidad de este planteo ético que abre estas ficciones de la militancia a los problemas de la falta y la decisión, la traición y la fidelidad, permitiéndoles incluso a abordar uno de los puntos más arduos de tratar a la hora de pensar la experiencia militante: el recurso a la violencia.

Lo hacen tensando las cuerdas de lo tragicómico hasta que el rostro se hace mueca pero sobre todo, instaurando todo el problema de la separación entre uno y otro. Como recuerda Giorio Agamben, retomando los principios de la ética estoica : "*La personne (aussi bien sa version tragique que sa version comique) est aussi le porteur de la faute et l'éthique qu'elle implique est nécessairement ascétique, parce qu'elle se fonde sur une scission (de l'individu par rapport à son masque, de la personne éthique par rapport à la personne juridique)* » (Agamben 2009 : 92).

1. Marroné

La máscara, el disfraz, los nombres falsos, los duplicados saturan el espacio narrativo en estas dos novelas dedicadas al

[133]Cfr. Hamon, Philippe, *Texe et idéologie,* Paris, Puf, 1984.

relato retrospectivo del pasado guerrillero de Ernesto Marroné. Una profusa red intertextual de citas, alusiones y reescrituras refuerza el efecto del segundo grado; los personajes mismos son réplicas deformadas de otros.

Esta lógica de proliferación afecta en primer lugar a los dos personajes históricos destacados en los propios títulos de las novelas: Eva Perón y el Che. Estos aparecen en la ficción bajo la forma de imágenes: se reproducen, literalmente, sus representaciones iconográficas. Pero funcionan a la vez como motores de la intriga. Si Ernesto Marroné rememora sus aventuras, es porque ha visto un afiche del Che en la habitación de su hijo adolescente. Al mismo tiempo, el desencadenante de su simulación durante la toma de la yesería Sansimón es el hecho de que se ha propuesto conseguir los 92 bustos de Eva -uno para cada oficina de la empresa- exigidos por el comando montonero que ha secuestrado al señor Tamerlán a modo de rescate. A la serialidad del afiche, corresponde la producción en serie de los bustos; también la multiplicación alucinada de los dobles de Eva en el burdel temático "La fundación", que la presenta en sus más variadas versiones: "envuelta enteramente en un suntuoso abrigo de marta cibelina" (264), "flotando dentro de un vestido de lamé dorado", "con un sencillo vestido de verano"(264). Pero también como estatua de mármol (265), "estrellita en ascenso" (265), "chinita del campo" (265) o meramente cadáver embalsamado. La reproducción iconográfica serializa a ambos personajes multiplicándolos virtualmente al infinito, aunque la construcción de la figura de Eva se singulariza por la insistencia en el carácter artificial -ya fabricado ya puesto en escena- de sus copias.

El Che y Eva aparecen tratados, asimismo, como personajes de un relato. Sus "vidas ejemplares" se cuentan, en efecto, bajo la forma de fotonovelas proselitistas que buscan menos transmitir conocimientos precisos sobre sus recorridos, o explicar el sentido de un combate político, los puntos de un programa, que suscitar,

mediante los recursos del folletín, la emoción de sus lectores ante las aventuras y desventuras de sus héroes: la amistad, el amor y sus muertes, trágicas y prematuras, constituyen los momentos culminantes de estos relatos. Ernesto y su compañera María Eva sirven de modelo para las fotografías que representan a Eva y el Che: transforman su apariencia, se disfrazan y maquillan para parecerse a los originales, abismándose y creando un complejo juego de espejos que muestran la centralidad de la inspiración barroca de esta reflexión novelesca sobre sujetos y conversiones militantes. Ernesto escribe incluso el *Diario de Marroné en el Tigre,* retomando los escritos del Che.

Estas dos fotonovelas, situadas una en cada volumen, acompañan dos etapas la conversión de Ernesto, el punto máximo de su adhesión a la máscara inicialmente tramposa, su entrada en la ficción por el quijotesco camino de la *imitatio.*

Como sus ilustres ancestros novelescos, Don Quijote o Ema Bovary, Ernesto es un lector voraz. Por eso la adopción de la máscara del guerrillero, cuyo punto culminante es la transfiguración de la propia apariencia para los clichés de la fotonovela del Che, es precedido por el relato de escenas de lectura compartida con María Eva. La célula guerrillera que comparte la casa operativa del Tigre con él se libra por otra parte –en una paródica versión del barbero y el cura del Quijote- a un comentario exhaustivo y una valoración ideológica de los grandes escritores de la literatura latinoamericana del momento.

Colocándose así, por la vía de la estilización paródica, en la gran línea de la novela moderna de los "locos del libro", la novela de Gamerro señala la distancia entre su protagonista y los héroes de la épica peronista-revolucionaria sin dejar por ello de abrir la pregunta a un contexto menos marcado por las coyunturas de la historia política nacional. En este sentido, retomando a Jacques Rancière, la novela muestra aquí su dimensión de anti-epopeya:

> *Qu'il soit, selon Hegel, l'épopée de la modernité bourgeoise doit être entendu exactement. Le roman n'est pas la nouvelle épopée, il est l'anti-épopée. Il accomplit le règne moderne du livre qui suspend la vérité chrétienne du livre, la vérité de l'esprit qui se fait chair pour attester le livre. Si le roman, et la littérature avec lui, se sont donnés pour héros Don Quichotte, c'est bien parce que son roman est la défection de cette vérité-là, que son enseignement est celui-ci : aucun corps soumis à la souffrance et à la dérision ne vérifie la vérité d'aucun livre.* (Rancière 1998 : 149).

Por el contrario, es esa verdad misma del libro la que revela su espesor ficcional, los resortes de la construcción de sus tramas o de sus personajes ejemplares. La política aparece mostrada en toda una soreliana dimensión de narración mítica gracias a la multiplicación de las marcas de su fabricación, ficcionalización o edición en serie. Lo que no implica que carezca de efectos para los personajes: los compañeros de Marroné viven y mueren como militantes revolucionarios. Pero la adhesión que provoca esa "verdad del libro" tiene que ver con la fe, porque tiene que ver con la creencia en una narración política que ordena la acción. Muy lejos estamos, aquí, de los sesudos debates teóricos del Rubén Tesare de *Museo de la Revolución.* Mucho más cerca, en cambio, del militante de Puig, habitado por un relato por el que está dispuesto a morir.

Las novelas de Gamerro retoman así, en una reescritura paródica que no carece de una dimensión de homenaje, aquel modelo apostólico de la militancia que se construye a partir de las figuras del llamado, la conversión y el apostolado. Los militantes dan testimonio a través del propio martirio; su ética está signada por la fidelidad al papel que se encarna. Es el caso de Inti, de María Eva, que asumen hasta el final la máscara y el *signum*[134] de

[134] En su trabajo *El tiempo que resta*, dedicado al estudio de la Carta a los Romanos de San Pablo, Agamben recuerda este papel del "sobrenombre" o "signum mesiánico" en el proceso de llamado y conversión del apóstol (Agamben 2006:21). "Pablo es el sobrenombre, el *signum mesiánico* (signum equivale a *supernomen),* que el Apóstol se otorga a sí mismo en el momento que asume plenamente la vocación mesiánica." [… separa el nombre propio de su portador, que de ahora en adelante sólo puede tener un nombre impropio, un apodo. Después de Pablo, todos nuestros nombres no son más que *signa*,

sus nombres de guerra. Cuando no consiguen hacerlo, sus máscaras toman los rasgos deformados del grotesco: es el caso de Carlos, el militante "quebrado" por Tarmerlán y su futuro amanuense en la empresa, a quien los propios torturadores llaman Chirolita, nombre del muñeco de un conocido ventrílocuo. Es el caso de Ernesto, también, cuyas caídas morales coinciden con el predominio de los deformados rasgos del payaso.

Antes de la caída final, en *La aventura de los bustos de Eva* se asociaba el momento de la falta -en todo caso, de la acción entendida como falta por el personaje- a la deformación exacerbada de la máscara. El asalto a la yesería tomada ha sido dado y unos matones de la burocracia sindical buscan al joven guerrillero que ha estado proletarizándose en la fábrica para matarlo. En el juego sin fin de identidades, disfraces y nombres falsos de la novela, el Colorado es Paddy un compañero del colegio St. Andrew de Marroné. Su héroe de infancia, el chico que se acusó por él en la escuela, se hace pasar ahora por un obrero cuyo pasado de colegio inglés y partidos de rugby todos ignoran salvo Marroné. Cuando los matones atrapan a Paddy, Marroné asiste inmóvil a la escena, descrita con extraordinaria violencia, sumergido en el baño de yeso tras el que se oculta. Como sucederá más tarde en el Pozo Coto, la supervivencia prima:

> Fueron para Marroné cinco siglos. Ahora debía mantener los ojos entreabiertos, pues si los cerraba las lágrimas indefectiblemente rodarían por su cara, trazando amplios zurcos de color piel sobre la blancura del yeso, y estaría perdido [...] Su mayor temor era empezar a sudar, por el calor y el esfuerzo de mantenerse inmóvil, y su mente (no él) pensó que cada minuto que Paddy tardaba en morirse aumentaba su riesgo de ser descubierto. [...] Se alejaron conversando, sacándose las manoplas de los dedos hinchados, frotándose los nudillos llagados, buscando con la vista con qué limpiarse. Marroné permaneció inmóvil como una estatua, más

---

sobrenombres" (2006: 21). Recordemos que también Alain Badiou ve an la figura de San Pablo un paradigma de la subjetividad militante. En la economía ficcional de estas novelas, el nombre propio funciona como máscara o persona alternativa a la máscara social (Agamben 2006).

> inmóvil que nunca, como si fuera parte del monumento al mártir obrero que allí yacía, desfigurado el rostro, cerrado un ojo y el otro hundido en una masa sanguinolenta, abierta la boca sin dientes. Crujiendo a cada paso, y descascarándose como revoque viejo, Marroné comenzó a moverse: se acercó a su amigo, le tocó el rostro con un dedo extendido. El ojo que le quedaba se abrió de golpe y Marroné pegó un salto hacia atrás y apenas contuvo el grito (Gamerro 2004: 224-225).

La secuencia se cierra con la muerte de Paddy, una vez que Marroné le confiesa simplemente el haber sido el autor de la falta por la que su amigo se había acusado en la escuela y que Marroné no había tenido el coraje de asumir.

Ahora bien, el narrador elige contar esta historia desde el punto de vista del personaje de Marroné. Y a diferencia del Villa de la novela homónima de Luis Gusmán, con el que coincide tanto por su carácter de humillado como por su obediencia a los poderosos, el personaje comparte con otros (anti)héroes de la novela moderna la dolorosa y lúcida consciencia de su falta de coraje. El narrador delega en el personaje, gracias a la masiva utilización del monólogo narrativizado la función de evaluación axiológica, que ejerce por otra parte sin concesiones. Es el personaje de una permanente doble evaluación: si su destino de "cómico" prevalece, haciéndolo preferir sistemáticamente la supervivencia a la fidelidad a su posible destino heroico, sabe que el tiempo de la aventura ha sido cualitativamente superior al tiempo de su vida burguesa. Y que durante ese tiempo de la aventura, la máscara de Ernesto pudo exorcizar por un momento la del payaso generando experiencias amorosas, sociales y políticas globalmente superiores también, aunque la novela pone al personaje ante otros dilemas éticos, ligados a la violencia política, como el de la elección del blanco de un operativo.

La complejidad del aparato normativo construido por estas dos novelas de Gamerro las distingue de *La vida por Perón*, un relato en el que el narrador asume enteramente la evaluación, generando una oposición excluyente entre la lealtad familiar

individual y la lealtad política colectiva, entre el "perejil" y el "cuadro".

2. Alfredo

En ese lugar de inscripción autoral que es el prólogo, Guebel relaciona la génesis de este relato con "El simulacro" de Borges. También con una anécdota que su padre le ha contado sobre un velorio de Stalin a cajón cerrado y vacío, organizado por los militantes del Partido comunista de la localidad de San Martín[135]. Y, claro está, con el guión cinematográfico escrito en colaboración con Luis Ziembrowksi que sirvió de base tanto para la filmación de la película estrenada en 2005 como para la novela de Guebel.

Un acercamiento rápido entre estas dos narraciones basadas en el guión original ayuda a cernir la apuesta de la novela. Fuera de la presencia de un prólogo cuya función básica es la de proponer filiaciones (con el guión cinematográfico que precede al texto novelesco, con la escritura borgiana y con la anécdota oral transmitida por el padre), la novela se abre con una secuencia ausente de la película: el ensayo teatral de *Juan Moreira*. Una cuarta filiación, entonces. Doble: Moreira proporciona, por un lado, un modelo procedente de una épica de bandidos populares con la que la acción de los guerrilleros enfrentados a la autoridad puede medirse. Esto por un lado. Pero *Juan Moreira* es también el primer episodio de la historia del teatro nacional moderno. Basada en el folletín de Eduardo Gutiérrez, como se sabe, se estrenó en 1884

[135] *La vida por Perón,* marcada por un grotesco fúnebre y cruel, cuenta el engaño de un simpatizante montonero cuyo padre es asesinado y transfigurado por un comando guerrillero para hacerlo pasar por el cadáver de Perón ante quienes eventualmente quisieran, como había sucedido con los restos de Evita, robarlo. En *La aventura de los bustos de Eva*, el jefe de compras Ernesto Marroné queda atrapado en una toma de la yesería Sansimón donde había ido a encargar 92 bustos de Eva destinados a satisfacer las exigencias de los secuestradores del dueño de su empresa. Marroné simula ser un líder guerrillero para tratar de conseguir que los obreros de la fábrica tomada fabriquen igualmente los bustos requeridos.

como pantomima, en 1886 con texto, en el circo de los hermanos Podestá. Y este texto novelesco de Daniel Guebel, que nace de un guión cinematográfico, se convierte en novela gracias a su inscripción decidida en la tradición teatral del grotesco, más marcada aún que en la versión cinematográfica.

Las sutiles diferencias entre una y otra señalan la distancia que separa sus respectivas construcciones del personaje del militante. En la película, Alfredo es un conscripto que va a pasar de aspirante a combatiente gracias a una ceremonia que sabremos más tarde oportunista y falsa: se le hace prometer fidelidad y disparar un tiro a la pared. Si Alfredo es un "perejil" es porque, fundamentalmente, es un chico joven para quien la entrada en la militancia no está lejos de la atracción por Norma, la que será su responsable política. El uniforme funciona como signo visual que refuerza la dimensión de disfraz que van a tener todos los trajes en la película. Pero construye la figura de Alfredo en relación, sobre todo, con la juventud y la inexperiencia. La actuación de Esteban Lamothe va en este mismo sentido: mantiene un grado de seriedad y de lucidez permanente ante la puesta en escena que está teniendo lugar en su casa.

Si bien esta evolución se encuentra también en la novela, la definición primera del personaje difiere: en ésta, la primera aparición de Alfredo tiene lugar durante un ensayo del grupo de teatro al que pertenece. Al comenzar la novela se lo encuentra haciendo de tramoyista, apuntando a los actores e intentando, desde la incómoda posición que lo encuentra colgado cabeza abajo, hacer que una gota de sudor no caiga sobre la cabeza del actor que representa a Juan Moreira. La primera caracterización del personaje lo hace aparecer como un miembro menor de la *troupe*, dedicado a trabajos más bien modestos y no a primeros roles, al mismo tiempo que subraya su incomodidad, la tensión de la situación en la que se encuentra. No es la inexperiencia y la juventud lo que priman en los rasgos que definen de entrada al personaje, sino su relativa torpeza y su carácter subordinado.

Los miembros del comando terminarán en algún momento por definirlo: "El punto hace preguntas", advierte Santiago a sus responsables (Guebel 2004: 149). Si "punto" es sinónimo de "tipo", también es aquél a quien se puede "tomar de punto", es decir, engañar pero también maltratar. También el final de la novela difiere del final cinematográfico: en esta versión Alfredo no muere, simplemente lo golpean con la culata de un fusil. En la novela, por el contrario, le pegan un tiro en el espacio degradado del gallinero, en una secuencia que multiplica las referencias a la tradición literaria nacional:

> Rafael hace otra seña y los tres entran en el gallinero. Alfredo está envuelto en plumas, restos de carne y sangre, con su máuser apuntando a la altura del pecho de Rafael. A sus pies hay una gallina reventada, con las tripas desparramadas… Alfredo jala del gatillo y Rafael se tira al piso para eludir el disparo, pero sólo se oye el click del percutor: el máuser está descargado. Entonces Alfredo lo alza por encima de su cabeza y lo revolea como un garrote.
> ¿Qué hacés, Alfredo? Parecés un gaucho revoleando las boleadoras -le dice Rafael que se acerca y lo encañona (Guebel 2004: 183)

Alfredo, el "punto", humillado y maltratado por sus compañeros, teje una distante alianza con el gaucho capaz de enfrentar solo, como Moreira o como Fierro, a una extraña partida invertida de tres guerrilleros que vienen a buscar a un solo hombre. La secuencia final transcurre el gallinero de una casa chorizo con las tripas de las gallinas desparramadas y sus plumas construyendo una máscara de víctima sacrificial que retoma en clave deformada reminiscencias echeverrianas de "El Matadero".

Pero el gallinero es al matadero lo que el inmigrante es al gaucho: la descripción de la casa de Alfredo, fundamental en la medida en que la narración desemboca rápidamente en un huis-clos, establece este lazo: "Es la típica casa chorizo, con tres dormitorios consecutivos, galería lateral techada con chapa, jardín al fondo y terraza, el modelo histórico de la vivienda de la clase media baja argentina, pensada por constructores italianos: la casa de la familia de Alfredo" (Guebel 2004: 31).

No estamos aquí en el escenario del sainete que es el patio del conventillo, o en los espacios interiorizados del grotesco discepoliano, pero la referencia a las clases medias bajas salidas de la inmigración y al origen italiano de este tipo de viviendas, remite al universo del teatro de las primeras décadas del siglo. Este rasgo es importante en la construcción de los personajes populares que integran a vecinos, amigos del club y familiares de Alfredo. Su caracterización está ligada a la exageración y el "mal gusto". El maquillaje de Irma, la tía, compone una máscara deformada: "Tiene la boca torcida, el rouge corrido, el rímel chorreándole por las mejillas, el pelo cayéndole en mechones desprolijos sobre la cara" (32-33). El mobiliario tiene espesor de "decorado" teatral: "Sobre la caja del televisor hay una mantita tejida al crochet, y encima de la mantita una bandeja con dos manzanas, tres peras, dos bananas y un racimo de uvas de yeso" (32). Estas descripciones, que guardan los rasgos de escritura del guion

cinematográfico, corresponden a la primera secuencia dedicada a la casa y a sus habitantes y se mantienen en la película.

Estos elementos están muy atenuados de la versión cinematográfica[136] que, por otra parte, motiva políticamente la elección del padre de Alfredo como víctima designada para sustituir el cadáver de Perón: en la película, Pedro Ignacio es un dirigente de la rama sindical, enemigo de la izquierda peronista. Este recurso a la motivación desaparece en la novela, acentuando la gratuidad de la elección de la familia de Alfredo para el operativo.

Ahora bien, la impronta teatral que signa la apertura de la novela tiene otros efectos. El ensayo, en efecto, el texto mismo de la obra *Juan Moreira* se ven interrumpidos por una "voz de mando", la de Norma, que viene a buscar a Alfredo para conducirlo a su iniciación guerrillera. ¿Qué pide Norma? Que se adapte el libreto de la obra a una nueva perspectiva ideológica. Más precisamente, que "se cambie la historia" para adaptarla a un nuevo libreto. "Cuidado Moreira, lo van a matar", previene Norma al personaje, en una transgresión de niveles diegéticos que prosigue en el diálogo siguiente:

> -Mire, señorita, este ensayo no está abierto al público…
> -Yo no soy público: yo soy pueblo -dice Norma. A Alfredo le dan ganas de apuntarla con los reflectores, de construirle un marco escénico para ella sola. Norma alza la cara, consciente de que Alfredo la está mirando: -Me parece que acá hay un concepto reaccionario de la cultura… O sea, ¿qué están mostrando?
> -*Juan Moreira*, de Eduardo Gutiérrez -dice el director-, un clásico de a la literatura argentina, en versión libre.
> -Más que libre, ésta parece una versión esclava del pensamiento liberal. Un milico a punto de matar a un gaucho. Como quería Sarmiento.
> -Yo creo que no es tan así… -dice Moreira.

[136] El paso de un grupo de gauchos a caballo en las primeras secuencias del film parece querer desempeñar un papel análogo al de la apertura teatral de la novela. El espectador que no ha leído la novela no puede establecer los vínculos que la novela propone. Son otras series semánticas las que tejen esas figuras.

> - ¿Ah, no? ¿Y cómo es? -dice Norma, que no espera réplica y sigue - ¡Hay que cambiar la historia, compañeros! (Guebel 2004: 15).

Alfredo quisiera tratar la aparición de Norma como la de una actriz, "Moreira" contesta la interpretación propuesta por ella. La condensación de las dos acepciones fundamentales del término "historia", la de los hechos y la del relato de los hechos, manifiesta claramente la contaminación de los dos planos: se cambia la historia (la relación de dominación del gaucho a las instituciones y representantes del Estado) cambiando las historias que dan cuentan de ella, como *Juan Moreira*. Esta metalepsis inicial tiene una función anticipatoria: prefigura una particular relación de interferencia entre realidad y ficción, historia y relato.

De modo que el introito tiene diversas funciones. Además de proponer de entrada la construcción disimétrica entre el militante de base y el "cuadro" y de poner el conjunto del relato bajo el signo de una teatralidad generalizada, anticipa también el proyecto que la célula va a llevar a cabo. "Cambiar la historia", en efecto, no es algo muy distinto de lo que hacen sus integrantes cuando escriben y graban el último discurso de Perón antes de su muerte, interpretado por un viejo actor. Fuerzan a la historia a coincidir con los deseos de la organización a la que pertenecen:

> Es así, compañeros, que se está acabando lo que se daba -imita el locutor a Perón-. Mi médico, el doctor Taiana, asegura que me quedan días, tal vez horas de vida. Por eso quiero asegurar mi legado… Compañeros…, no quiero que me lloren. Quiero que me recuerden y me sigan… -el locutor tose, fingiendo una fuerte ronquera- Yo sé… Yo sé que después de mi desaparición física la Oligarquía tratará de torcer los destinos de la Nación. Pero ésta es la Hora de los Pueblos y de su liberación definitiva. Por eso, compañeros y compañeras, hombres y mujeres de mi patria, dejo como custodios de mi herencia política a la juventud peronista y sus formaciones especiales, que son el brazo armado del movimiento, para que continúen mi lucha y la lleven a buen puerto, realizando una patria justa, libre y soberana (Guebel 2004: 172).

El mismo camino sigue la falsificación del velorio del padre del Alfredo, que toma la forma de una puesta en escena, con coronas falsas y falsos miembros de la Unidad Básica de Alfredo (2004: 44-45). Y la transfiguración del rostro de de Pedro Ignacio, por supuesto, que es necesario hacer coincidir con el de de Perón:

> Durante largo rato [Norma] trabaja sin descanso. El algodón rellena las mejillas de Pedro Ignacio, la tintura ennegrece el cabello, la masilla ensancha su nariz, los pinceles pintan sombras, simulan arrugas, sugieren cavidades. Como último paso de su tarea, Norma aplica una masilla grumosa y oscura en la zona donde Perón tenía un lunar. Después da un paso atrás, contempla su obra, quita el retrato del cajón, guarda todos los elementos de maquillaje en el bolso y sale (2004: 176).

La consigna "hay que cambiar la historia" parece tener, así, un corolario: hay que cambiar una historia por otra, un personaje por otro, forjar un epílogo a la salida de la escena (nacional) de Perón a través de un discurso inventado.

En este huis-clos de teatralidad exacerbada los personajes funcionan en circuito cerrado y los diálogos están puntuados de largas tiradas cercanas al monólogo: el *racconto* de la madre que refiere a Alfredo su última conversación con su marido y el hallazgo del cadáver (2004: 34-36), el soliloquio de Perón en Madrid referido por Rafael, el monólogo interior del otro militante de base del grupo, Santiago (2004: 145-146).

A excepción de Alfredo, cuyo punto de vista genera una distancia que permite captar la inadecuación, los personajes repiten la letra de un libreto fijado que siguen interpretando aunque ya no se ajuste a las circunstancias que se están viviendo: la madre y la tía ofrecen tecitos y proponen picadas a los invasores de esta "casa tomada", manteniendo una sociabilidad cada vez más desajustada a medida que avanza la acción. El desajuste es fuente de una comicidad a menudo marcada por el humor negro. Afecta tanto a los miembros de la familia y amigos de Alfredo como a los

militantes de la célula cuyos argumentos para justificar el operativo de sustitución del cadáver responde a una lógica política, a una narración política, llevada hasta sus extremos.

En este sentido tal vez Guebel se refiere a su trabajo con el peronismo en la novela como a un trabajo con una "lengua peronista anacrónica", esto es fijada en clichés de los que no pueden despegarse y que los han ido llevando a tomar decisiones cada vez más objetables o disparatadas. Al matar a Alfredo, Rafael extrema esta necesidad de hacer coincidir el discurso con el libreto, haciéndole repetir las consignas contra las que se ha rebelado:

> -A ver, decí, "Perón o muerte". A ver, decí.
> -Perón o muerte -dice Alfredo.
> - "Libres o muertos, jamás esclavos". Repetí.
> -Libres o muertos, jamás esclavos.
> Rafael, en éxtasis:
> -Tenía razón, el General. La letra con sangre entra y si es sangre derramada, mejor (2004: 188).

Pero tal vez pueda decirse con más rigor que no es una lengua sino una narración la que los habita: los miembros del comando quieren que la historia coincida con la que ellos se fraguaron aunque sea forjándola a través de un simulacro o una ficción. Volviendo a los planteos del comienzo de nuestro capítulo, se trata de personajes sin distancia ética suficiente como para ser considerados personas morales: no solamente porque engañan o manipulan voluntariamente, cosa que hacen, sino porque en ellos no existe distancia entre el actor y la máscara, llevan la adhesión a una literalización que acerca la acción política al delirio.

En este sentido, Alfredo funciona más como contrapunto que como "punto": es el único que toma distancia con respecto a la máscara que lleva, que puede mirarla, y que puede entender lo que allí está pasando, evaluarlo y tomar una decisión que conduce a la muerte: negarse a seguir los mandatos de sus compañeros de célula. Y si el grotesco lo invade todo en la secuencia final de la

novela, no es el muerto sino la madre quien soporta, el peso de la locura, la peroración sin sentido, la aniquilación final completa del personaje. En un último soliloquio desprovisto ya de toda comicidad, compone una "Piedad" que recoge el cuerpo de su hijo mientras habla por ella una Eva que ha tomado enteramente posesión del personaje, que lo ha privado de un discurso propio, en todo caso:

> Mabel se sienta, alza la cabeza de Alfredo, la apoya sobre su falda:
> -...la Patria dejará de ser colonia o la bandera flameará sobre sus ruinas... A mí no me van a operar esos guachos putos, esos médicos de la oligarquía...Yo saldré muerta o viva con los descamisados de mi Patria para no dejar en pie ningún ladrillo que no sea peronista. Y aunque deje en el camino jirones de mi vida, yo sé que ustedes recogerán mi nombre y lo llevarán como bandera a la victoria... -dice, levanta la cara y mira al cielo (2004: 191).

La narración política aparece en esta novela como una lengua desquiciada que se pone a andar sola hasta poseer enteramente a los personajes. La interpelación política se presenta como una abdicación pura y simple de toda conciencia individual. El núcleo capaz de resistir a esa interpelación totalizante y tiránica es, correlativamente, un individuo -Alfredo-definido a partir de sus relaciones privadas, familiares, en las que lo político queda enteramente evacuado.

La novela de Guebel somete a su protagonista a la macabra prueba de verificar su grado de adhesión a la consigna que le da nombre: "la vida por Perón". El sacrificio que la organización le impone a Alfredo en pro de un interés político superior es el de aceptar la muerte y utilización del cadáver de su padre para evitar que los militares secuestren el cadáver de Perón como hicieron en el pasado con el de Eva, sustituyéndolo por un doble. El dilema ético entre las dos fidelidades -a la organización política, a la

familia- es lo que determina una toma de posición del personaje, que asume y lo lleva hasta la muerte.

En *La aventura de los bustos de Eva*, Ernesto Marroné termina por adoptar como propia la identidad militante inicialmente simulada para salvar el pellejo. Esto genera una entera reevaluación de su personaje anterior y el mundo en el que ha vivido, antes de que, como un Alonso Quijano pero sin la digna muerte del hidalgo, el tiempo de la aventura vuelva a dejar su lugar al tiempo de su burguesa vida cotidiana. El dilema ético se plantea aquí como quijotesco deber de ficción; se define por la fidelidad o el abandono de esa identidad ficticia a la que el militante ha sido llamado y que acepta junto con su nombre de guerra. *Un yuppie en la columna del Che Guevara* resuelve la tensión: Marroné no habrá podido morir como el héroe que ha pretendido encarnar. Salva la vida a costa de su caída moral. Pero aunque eche los pocos recuerdos del otro personaje que ha sido al fuego, uno y otro seguirán siendo independientes y paralelos.

La posición de estas novelas de Gamerro difiere así del planteo de *La vida por Perón*, que guarda una tensión relativamente convencional entre el individuo y una instancia colectiva que buscar someterlo. En esta novela, la organización política, sus consignas y sus mitos -todos ellos tratados como máscaras voluntarias e involuntarias a la vez- ejercen un poder cruel sobre el militante de base definido sobre todo a partir de sus vínculos familiares. *La aventura de los bustos de Eva* y *Un yuppie en la columna Che Guevara* proponen, en cambio, la doble evaluación de una máscara desde la otra. Y expone su *desacuerdo* radical. Una para la otra son locura, un lenguaje ininteligible desde la otra orilla que cada una crea.

El desvío ético del que habla el filósofo italiano permite pensar desde otro lugar, ahora, esos procesos de subjetivación tan sutilmente narrados por Manuel Puig en *El beso de la mujer araña* y *Pubis angelical*. La lógica de los roles y la matriz del *theatrum*

mundi se insinuaba con sutileza, lo hemos visto más arriba, en la arena de los sujetos de las novelas de Puig. Es tal vez más esquemática en los dos relatos que se estudian en este capítulo, en los que domina el trazo grueso del grotesco. Pero todos ellos giran en torno a las cuestiones abiertas por la identidad de la "persona-máscara" (Agamben 2009: 83). Por eso tal vez Carlos Gamerro reconoce que, al escribir "sobre la violencia política de los 70, "escrib[e] sobre Walsh, desde Puig", que "Walsh ofrece el objeto de admiración, perplejidad y análisis; Puig, los medios, la mirada, los instrumentos" (2010: 27).

Digamos, para concluir, que la lógica de la proliferación de las máscaras (disfraces, simulacros, identidades falsas) señala, como lo recordaba Freud a propósito de la figura de Medusa, un vacío. Este vacío o equis es el personaje histórico o el militante real. El Che y Eva que importan no son los que existieron, son los que se transmiten en narraciones que perpetúan su memoria convirtiéndolos en personajes de una épica revolucionaria. En tal sentido, mirar un retrato del Che o un busto de Eva no permiten, ni siquiera en el registro analógico de la fotografía, ver a aquellos que fueron. La imagen es ilustración de un relato que puede estar ausente o no, pero que se reactiva de todos modos en el reconocimiento del personaje. La consigna hace aparente el mandato: seremos como el Che, Evita vive, la vida por Perón. Esos relatos, como las novelas de amor que leía Ema o las novelas de caballería que consumía sin mesura el Quijote, quieren encarnarse. Si la novela moderna es una anti-epopeya, lo es en la medida en que cuenta el fracaso de esta reencarnación.

Las figuras de la militancia que dibujan los relatos estudiados en estos capítulos recentran el enfoque -a diferencia de los capítulos que integran *Extrañar el pasado,* de fuerte componente metanarrativo o deconstructivo- sobre los propios 70, sus sujetos

revolucionarios y sus organizaciones armadas. Siguiendo en muchos casos las huellas de Manuel Puig, de Néstor Perlongher, de Osvaldo Lamborghini, según los casos, se interesan por los mitos de la narración política. Lo hacen, sin embargo, desde perspectivas divergentes en lo que hace a su relación con la tradición literaria argentina: está prácticamente ausente, o silenciada, en la primera, que despliega referencias a la literatura universal, en el caso de Lorenz o a la contracultura y los géneros "menores", en el caso de Mira; se multiplica desmesuradamente, por el contrario, en la segunda, a través de los variados caminos de la cita, la alusión o la reescritura. En las novelas de Guebel y Gamerro se perpetúa una línea que incluye, como hemos visto más arriba, a escritores como Manuel Puig y Néstor Perlongher, y en la que hay que mencionar toda otra zona de la literatura política argentina de la segunda mitad del siglo XX: el Copi de "Eva Perón", el Osvaldo Lamborghini de *El fjord,* el Cortázar de "Casa tomada", el Borges de "El simulacro" y "La fiesta del monstruo".

Otro camino es el que toman las narraciones que serán estudiadas en el último bloque de capítulos, *Filiaciones.* Como su nombre lo indica, también aquí hablaremos de linajes. Pero no fundamentalmente literarios y estéticos, esta vez. Estas filiaciones remiten a un fenómeno específico: las memorias de las generaciones segundas, los procesos de transmisión intergeneracional de las memorias de la historia reciente, sus figuras de la militancia que construyen.

IV. Filiaciones

> La fotografía, buena hija de la era de la reproducción mecánica, sólo es la más perentoria de una enorme acumulación moderna de testimonios documentales (certificados de nacimiento, diarios, tarjetas, cartas, historiales médicos y similares) que registra una cierta aparente continuidad y simultáneamente subraya su pérdida de la memoria. De esta extrañeza surge una percepción de persona, de *identidad* (sí, usted y ese bebé desnudo son idénticos) que, al no poder ser recordada, tiene que ser narrada. (B. Anderson 1993: 184)

Cuando Benedict Anderson escribió estas frases de *Comunidades imaginadas*, no estaba refiriéndose en particular a las narraciones memoriales sobre pasados traumáticos. Sus palabras remiten, sin embargo, a buena parte de los problemas que serán abordados en las páginas que siguen. Dedicadas, como hemos anunciado más arriba, a caracterizar las figuras de la militancia setentista que se desprenden de un corpus de narraciones literarias, cinematográficas y plásticas de la generación de los hijos[137] de aquella juventud revolucionaria, se interesan por la manera como estos relatos caracterizados por la hibridez genérica y la heterogeneidad semiótica interrogan un pasado que es fruto de un recuerdo ya fragmentario, ya legado o "recibido" (J. Young 2000). Narran al mismo tiempo el propio

[137]Es necesario precisar que el término generación no se utiliza aquí en el sentido de la teoría de las generaciones literarias de José Ortega y Gasset, ampliamente difundida en los estudios literarios pre-estructuralistas. Su reactualización ha sido reivindicada por Elsa Drucaroff en *Los prisioneros de la torre,* que estudia la producción literaria de las generaciones de la post-dictadura. En el presente trabajo, esta categoría proviene del campo de los estudios sobre la memoria y de su interés por los procesos de resignificación de las violencias de la historia del siglo XX: a las narraciones de la primera generación, la de quienes vivieron los acontecimientos de manera directa siguen las de de sus hijos, a menudo testigos indirectos –por su corta edad, por haber nacido inmediatamente después - y destinatario de una "historia recibida" (J. Young). Marian Hirsch ha acuñado el término de "postmemoria" para referirse a las narraciones del pasado de las segundas y terceras generaciones. Por eso, cuando hablamos de los relatos de la generación de los hijos, o de la segunda generación, nos referimos menos a un dato biográfico, por fundamental que sea la dimensión (auto)biográfica de muchos de estos relatos, que a un dispositivo de enunciación o a la elección de una perspectiva en la construcción de tramas narrativas sobre el pasado argentino reciente.

proceso de búsqueda y construcción de una identidad que llevan a cabo a partir de esos testimonios documentales a los que se refiere Anderson, destinados a recomponer una trama familiar rota. El documento funciona como base, en efecto, para un trabajo de reconstrucción de "subjetividades definidas por el corte violento de la continuidad identitaria de las herencias" (Amado 2009: 160).

La hibridez genérica corresponde a modalidades y estrategias de la narración de sí marcadas por una imbricación asumida entre autobiografía y autoficción. Si por un lado confirman el "giro subjetivo" (Beatriz Sarlo 2005) que se produce en las últimas décadas del siglo XX, lo hacen por otro lado inscribiéndose en las transformaciones que vienen produciéndose en las narraciones autobiográficas y en, de modo particular, en las memorias de las catástrofes del siglo XX.

No es casual, en tal sentido, que Leonor Arfuch recuerde en su trabajo *Memoria y autobiografía* (2013), el papel que en estas transformaciones tuvieron dos artistas paradigmáticos: Sebald, por un lado, y el artista plástico francés Christian Boltanski, por otro. El primero recoge en sus ficciones autobiográficas la memoria traumática de unos horrores que no ha experimentado pero que, no obstante, lo atraviesan enteramente. Desde una posición relativamente semejante desde el punto de vista biográfico - ambos nacen en 1944 y Boltanski, incluso, luego de la liberación -, el segundo:

> [...] ironiza sobre lo autobiográfico y la memoria en sus primeras obras [...] y luego trabaja visualmente el concepto de autoficción en una instalación que titula *Diez retratos fotográficos de Christian Boltanski 1946-1964,* que en realidad son fotografías de otros niños y jóvenes, y en *Los sainetes cómicos* (1974), donde, por el contrario, interviene fotografías propias con pintura y aparece caracterizado a la vez como padre, madre e hijo" (Arfuch 2013: 44-45).

Estas formas renovadas se caracterizan asimismo por la heterogeneidad semiótica que hemos señalado como rasgo de

composición compartido por muchas de las producciones de los artistas de la generación de los hijos de militantes y desaparecidos. Dicha heterogeneidad remite por un lado a la búsqueda de una comunicación entre las artes y por otro a la presencia del documento de archivo, textual o iconográfico, en la narración[138]. La incorporación de la fotografía, en particular del álbum de familia -hay que recordar una vez más a Sebald y a las célebres fotos de *Austerlitz*, por ejemplo- es uno de los procedimientos más frecuentes. También en el cine documental y las artes plásticas, el álbum familiar es objeto de manipulación, transformación y montaje. [2]

Los relatos de la segunda generación argentina de finales del siglo XX y comienzos del XXI fueron creciendo con el correr de los años. Sus inicios se encuentran fundamentalmente en el cine documental de finales de la década del 90[139]. Como se ha dicho en

---

[138] Dentro de las narraciones que estamos considerando, son los biodramas de *Mi vida después* de Lola Arias los que trabajan estos cruces de manera más audaz, sacando partido de la coexistencia de sistemas semióticos propia del espectáculo teatral: lluvias de ropa, videos, música, relatos testimoniales y aun la introducción de una línea de producción de signos ligados al azar, en la participación del animal (la tortuga) o del niño, cuyas intervenciones abren siempre la puerta a lo inesperado. "Mis documentos", un espectáculo teatral recientemente estrenado en Argentina, vuelve a trabajar sobre la base del material documental, de la entrevista. La propia figura de artista de Arias exhibe de alguna manera esta apuesta por la comunicabilidad entre las artes: escritora, dramaturga, cantante, directora, actriz.

[139] Cabe recordar igualmente que los escraches llevados a cabo por HIJOS a partir de mediados de los 90 proponen igualmente figuras de la historia reciente en sus manifestaciones públicas. Como lo explica Ana Longoni, diversos grupos de arte callejero, plástico y teatral, han participado en ellas, entre ellos los grupos *GAC* (grupo de arte callejero) y *Etcétera*. Longoni estudia sus realizaciones, a las que distingue, a pesar de su componente creativo, de los que serían manifestaciones artísticas propiamente dichas: "Ambos grupos que ya tienen más de 12, 13 años de existencia siguen trabajando muy activamente, ambos surgieron en ese momento muy vinculados a HIJOS, incluso porque una de las integrantes del GAC es hija de desaparecidos y uno de los integrantes de Etcétera es sobrino de desaparecidos, tienen una implicación generacional muy fuerte con HIJOS y fueron cruciales los aportes de estos grupos en dar, en colaborar, en contribuir a darle forma a los escarches en diferentes sentidos. Sin embargo, hay que pensar que los escarches no pueden definirse de nuevo, como las siluetas, como acciones de arte, sino que tienen este componente creativo pensado como una poética performática de ese movimiento" (Longoni 2009). Un estudio de las imágenes tomadas o los documentos filmados a partir de estas efímeras realizaciones sería deseable, aunque Longoni recuerda que, por los

la primera parte de este trabajo, durante toda la primera década del nuevo siglo los documentales de Andrés Habbeger, María Inés Roqué, Albertina Carri, Nicolás Prividera, Benjamín Avila, Lucía Cedrón entre otros, permitieron interrogar la figura del militante desde la posición de los hijos que reconstruyen, investigan, buscan respuestas sobre la apuesta política de sus padres y su incidencia sobre las vidas de sus familias e hijos, en particular.

Muy pronto el cine fue acompañado por la literatura, la fotografía, el teatro. Sin ser exhaustivos puede decirse que producciones cinematográficas recientes como *Infancia clandestina* (2011) de Benjamín Avila, *El premio* (2011) de Paula Markowitch o *Eva y Lola* (2010) de Sabrina Farji, las fotografías de Lucila Quieto, cuya última exposición, "Filiación" (2013), inspira el título esta quinta parte de nuestro trabajo, las novelas de Laura Alcoba (2008, 2012), Félix Bruzzone (2008), Raquel Robles (2013), Patricio Pron (2011), Mariana Eva Pérez (2012), Ernesto Semán (2011), Julián López (2013) dan muestras de la persistencia en el tiempo y la multiplicidad de formas de estas narraciones de sí articuladas con la construcción de una voz generacional colectiva[140].

---

propios objetivos del "escrache" – la identificación del domicilio de represores impunes durante el menemismo -, éstas estaban más orientadas hacia la figura del victimario que hacia la del desaparecido/militante.

Longoni Ana, "Arte y política. Políticas visuales del movimiento de derechos humanos desde la última dictadura: fotos, siluetas y escraches" in *Aletheia,* Revista de la Maestría en Historia y Memoria de la FAHCE, disponible en http://www.aletheia.fahce.unlp.edu.ar/numeros/numero-1/ana-longoni.-arte-y-politica.-politicas-visuales-del-movimiento-de-derechos-humanos-desde-la-ultima-dictadura-fotos-siluetas-y-escraches, consultado el 2 julio 2013. Este texto es la transcripción de una conferencia dictada por Ana Longoni en el mardo del Ciclo de Conferencias Optativas de Acreditación de la Maestría en Historia y Memoria, UNLP. 27 de noviembre de 2009, La Plata, Argentina.

[140] El punto de vista o la voz de esta segunda generación puede ser asumido por narraciones no autobiográficas como es el caso, por ejemplo, de las novelas de Luis Gusmán, *Ni muerto has perdido tu nombre,* Carlos Gamerro, *El secreto y las voces* o Leopoldo Brizuela, *La misma noche.* La genealogía puede por otra parte invertirse, como sucede en dos novelas de base autobiográfica escritas por autoras que pertenecieron a la generación militante pero algunas de cuyas ficciones adoptan la voz o la perspectiva de la segunda generación: es el caso de

Si el espectáculo teatral constituye un lugar de encuentro por excelencia entre sistemas de signos heterogéneos, las producciones de Lola Arias han hecho de la redistribución de las fronteras genéricas de la narración ficcional y factual una marca reconocible de sus obras, desde la experiencia de los biodramas de *Mi vida después,* en cartel durante cuatro años a partir de 2009, hasta el muy reciente ciclo de "conferencias performáticas" de *Mis documentos*[141]. Su puesta en escena apuesta, por otra parte, a una interferencia saturada de objetos e imágenes, palabras y canciones: la literal lluvia de ropa arrojada sobre los actores que cuentan sus infancias y recorridos marcados por las violencias del pasado argentino reciente, coexiste con la proyección de imágenes de los padres (como en *Arquelogía de una ausencia*, la sobreimpresión de la imagen del padre en la ropa del hijo es uno de los recursos utilizados), fotografías familiares escritas y comentadas, imágenes de archivo de la televisión, etc.

Antes de abordar los relatos de nuestro corpus, sin embargo, es necesario plantear, por rudimentarios que resulten los

---

Lengua madre de María Teresa Andruetto y *La casa operativa* de María Cristina Feijóo. Haremos referencia a ellas en el análisis de las estrategias y dispositivos narrativos que estas ficciones genealógicas ponen en práctica.

[141] Es el término empleado por la directora o "curadora" del ciclo. Para captar mejor el trabajo con la desclasificación y el cruce de prácticas artísticas, teóricas, personales, reproducimos la presentación del ciclo por parte de Omar Ranzani, del diario Página 12: "Nacido en los años '60, el género lecture performance, como una forma de convertir un discurso en arte, no tiene una traducción exacta al español. La directora teatral, escritora y actriz Lola Arias encontró una manera de denominarlo: "Conferencia performática". Esta disciplina consiste en la presentación de una investigación en proceso de un artista, que puede incluir algo relacionado con su propia vida o que tenga que ver con sus obras y que, por lo tanto, también puede vincularse con sus experiencias. A partir de esa premisa, Arias ideó el ciclo "Mis documentos", en el que escritores, cineastas, actores, directores de teatro y coreógrafos "pudieran desarrollar una investigación basada en una serie de documentos", según explica la curadora del ciclo en la entrevista con Página/12. La idea es poder generar un ciclo documental, pero "que no sea teatro documental, ni cine documental, sino algo en el medio, que es esta idea de las conferencias performáticas", agrega Arias. Hoy y mañana a las 21, Andrés Di Tella presentará su trabajo Fotografías/Fantasmas, y Martín Oesterheld hará lo suyo con Ricky y el pájaro". Pagina 12, Buenos Aires, 19 de julio de 2013, disponible en http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/17-29276-2013-07-19.html, consultado el 31 de julio de 2013.

elementos de respuesta posibles, la pregunta que subtiende este enfoque familiar, tal vez incluso "familista": ¿qué es lo que explica la preeminencia de estas ficciones genealógicas? Es necesario pensar la pregnancia de las ficciones familiares en la reelaboración y la resignificación del pasado reciente: interrogar la propia naturalidad con la que se han generalizado en el trabajo de memoria y postmemoria de la cultura argentina actual.

El trabajo de reparación de cadenas genealógicas interrumpidas por las violencias políticas del pasado convoca toda una construcción del pasado como trauma, narración relativamente hegemónica que reaparece en numerosas manifestaciones memoriales. Unas palabras de Dominick La Capra ejemplificarán con claridad el núcleo de esta narración que es necesario considerar en cuanto tal y convertir en objeto de estudio -sobre todo cuando opera en los relatos que se han de analizar más adelante- más que adoptarla como clave explicativa:

> Mencionaría para comenzar dos conjuntos urgentes de razones para el giro a la memoria y su relación con la historia. Primero, está la importancia del trauma incluyendo sobre todo la demora en el reconocimiento de la significación de la serie traumática de acontecimientos de la historia reciente, acontecimientos que preferiríamos olvidar. El acontecimiento traumático tiene su mayor y más claramente injustificable efecto sobre la víctima, pero de maneras diferentes afecta también a cualquiera que entre en contacto con él: victimario, colaboracionista, testigo, resistente, los nacidos a posteriori. Especialmente para las víctimas, el trauma produce un *lapsus* o ruptura en la memoria que interrumpe la continuidad con el pasado, poniendo de este modo en cuestión la identidad al punto de llegar a sacudirla. (2009: 22).

Esta matriz narrativa introduce una metáfora psíquica en el análisis de procesos sociales y políticos, equipara el olvido a lo reprimido y las dificultades para integrar las experiencias de violencia, a su retorno sintomático. Transforma las narraciones memoriales, artísticas o no, en una vía catártica de "sanación" (es el término empleado reiteradamente por Benjamín Avila, por ejemplo, para referirse al proyecto de *Infancia clandestina*).

Aunque pueda ser objeto de discusión en un plano teórico, esta narración es uno de los elementos que permiten explicar la pregnancia de la metáfora familiar en las narraciones de las generaciones segundas. Aparece invocada en los relatos novelescos, plásticos o cinematográficos. Pero tanto se adhiere a ella como se la distancia, como puede verse en los diversos usos paródicos o (auto)irónicos de la que es objeto en novelas como *Los Topos* (2008) de Félix Bruzzone, por ejemplo, o *Diario de una princesa montonera. 110% verdad* (2012) de Mariana Eva Pérez, dos novelas que hacen referencia por otra parte a la presencia y modos de funcionamiento de la propia asociación HIJOS.

De manera general, por otra parte, como lo recuerdan Ana Amado y Nora Domínguez en *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*, "desde los años 70 hasta la actualidad un encadenamiento familiar parece recorrer como metáfora, ficción o consigna política la inteligibilidad cultural del presente nacional" (2004: 16). En "Temporalidades del presente" (2002), Josefina Ludmer veía también en la familia un sujeto público privilegiado en la ficción Argentina de comienzos del nuevo siglo, un "articulador" que liga subjetividades y temporalidades en formas biológicas, afectivas, legales, simbólicas, económicas y políticas" (2002: 111). La organización familiar de la memoria que estos estudios identifican no parece haber menguado una década más tarde, aunque la visibilidad creciente de la experiencia militante y sus sujetos ha ido desplazando el eje de la construcción de los relatos, sobre todo en el ámbito de la literatura y la ficción cinematográfica. A partir de esta acentuación de la dimensión militante puede interrogarse una vez más la relación entre el eje de lo familiar y el eje de lo político: ¿una relación de integración, de exclusión, de mutua iluminación, paradójica?

En la primera parte de este trabajo hemos mencionado el papel que los estudiosos de la historia reciente asignaron al cine

documental de los "hijos" en la resignificación de la militancia de finales de los años 90: la perspectiva genealógica volvió visible una dimensión de la vida cotidiana y familiar de la vida de los militantes que nunca se había abordado antes y que permitió incluso esbozar límites y aporías inabordables desde una narración mítico-heroica. Hemos hecho referencia también, la polémica generada por *Los rubios* (2002) de Albertina Carri. Veamos ahora cómo se resignifica la relación entre lo político y lo familiar en estas ficciones autobiográficas más cercanas a nosotros en el tiempo, puesto que van de 2008 a 2013.

Se tratará ante todo de definir estrategias y sistematizar abordajes dentro de los cuales volver inteligibles las operaciones realizadas sobre la construcción de memorias de la militancia posteriores a 2006, año que marca, como hemos visto más arriba, una relativa institucionalización de la figura del militante y una cambio por consiguiente en el régimen memorial dominante. Por eso se elige una perspectiva que sin pretender una exhaustividad imposible, se vuelve más panorámica que en los capítulos anteriores. A pesar de sus múltiples interferencias, hemos distinguido dos grandes modos de abordar la militancia de los padres en las ficciones genealógicas que constituyen nuestro corpus: aquéllas, en primer lugar, que presentan el propio trabajo de reconstitución del álbum familiar, ya como una tarea de manipulación y montaje, ya como el fruto de un trabajo de investigación o búsqueda; aquéllas, en segundo lugar, que privilegian la mirada o la voz infantil en sus tramas del pasado militante de los padres, en los que los niños están más o menos presentes.

1. Álbumes de familia[142]

[142] Para una reflexión sobre el álbum familiar en los procesos memoriales de las generaciones segundas, véase el trabajo fundamental de Marian Hirsch, *Family Frames. Photography, Narration and Postmemory,* 1997. Su hipótesis del álbum familiar como elemento que delimita, y en última instancia constituye la familia

El 23 de marzo de 2013 se inauguró en el Centro cultural de Memoria Haroldo Conti, la exposición *Filiación* de la fotógrafa Lucila Quieto. Para analizar las operaciones que realiza, literalmente, sobre el álbum familiar, partamos de esta muestra que integra en sí misma el paso del tiempo al reunir tres series de trabajos realizados entre 1999 y 2013: los ensayos fotográficos que compusieron *Arqueología de una ausencia* (1999-2001), un conjunto de fotografías dedicadas a los *Sitios de memoria* (2008-2012) y los collages que componen *Familia Quieto* (2012-2013).

Además de exponer un recorrido que se ha venido desarrollando durante más de una década, cada una de estas series lleva a cabo por sí misma un trabajo sobre la temporalidad: en la primera, se sobreimprimen fotografías de jóvenes padres desaparecidos e hijos jóvenes que se acercan a la edad de los primeros en el momento de ser secuestrados. La sobreimpresión acerca en la imagen lo que no puede acercarse en la realidad: porque esos padres ya no están y porque, si estuvieran, el tiempo habría pasado para ellos también, alejándolos de esa juventud que comparten con sus hijos en la sincronía ficcionalizada.

Trabajando con este desorden temporal, son los hijos esta vez los que aparecen, en algunas composiciones, como fantasmas: sombras o figuras translúcidas que se inmiscuyen en el presente-pasado de las vidas de sus padres. Las composiciones van acompañadas por leyendas escritas que restituyen el nombre propio a los retratados, junto con algunos datos biográficos entre los que figura, aunque no en todos los casos, la identidad

---

misma es pertinente para pensar la insistencia con que éste es solicitado en las narraciones de la generación de los hijos:
"It is my argument that the family is in itself traversed and constituted by a series of 'familial' looks that place different individuals into familial relation within a field of vision [...] I recognize my great grand-mother because I'm told that she is an ancestor, not because she is otherwise in any way similar or identifiable to me. It is the context of de album that creates the relationship, not necessarily any preexistent sign. And when I look at her picture, I feel as though she also recognizes me. We share a familial vision field in which we see even as we are seen. ", p. 53-54. Harvard University Press, 1997.

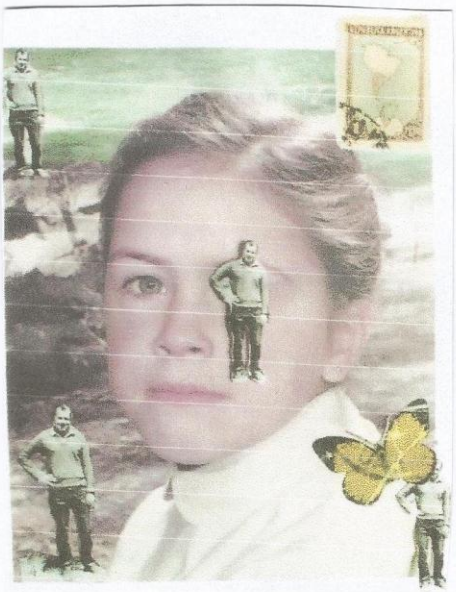
militante. El anclaje del texto politiza cuando es necesario el álbum familiar; lo mismo se logra a través del montaje con alguna fotografía documental (la foto de Luis María Demetrio y su hija Florencia, incluye una imagen en blanco y negro de unos soldados corriendo por la calle).

En la segunda serie de trabajos, dedicado a fotografiar antiguos centros clandestinos de detención, el anclaje temporal está dado por las fechas de composición consignadas por la artista: 2008-2012. Lucila Quieto ha vuelto a esos sitios tres décadas más tarde. Sus fotos capturan una imagen que se resiste a ser fechada: si se los sustrae de una trama narrativa capaz de darles el espesor de un escenario los sitios fotografiados muestran ante todo su mudez radical. Es la sintaxis creada por la disposición de las piezas en el conjunto de la muestra la que proporciona su inteligibilidad a cada una de ellas. Este efecto se refuerza, en efecto, gracias al montaje, puesto que las tres series de trabajos no se siguen en un orden cronológico sino que alternan entre sí, desdibujando aún más, para la mirada del visitante que recorre la exposición, las fronteras entre los tiempos.

La última serie de trabajos, compuesta por collages de la Familia Quieto, carecen de toda referencia que permita identificar a unos y otros de sus miembros. El álbum familiar registra también el paso del tiempo biográfico, la sucesión de generaciones: el collage detecta parecidos entre los ausentes y los miembros de las nuevas generaciones que han ido creciendo y envejeciendo a su vez, teniendo hijos.

Si *Arqueología de una ausencia* tendía a reunir a jóvenes de dos generaciones, los collages dedicados a Carlos Quieto y Lucía Quieto niños parecen más bien, ahora, separar sus caminos: la fotografía que sirve como base al primero es la de un chico de unos doce o trece años; recuerda el retrato de comunión o confirmación. El arreglo de hojas secas que ornan la imagen y a la vez la ocultan parcialmente remite a la composición artística o a la tarea infantil

pero genera, en el conjunto, un efecto de composición funeraria. La vegetación seca que invade la imagen es un signo doble del paso del tiempo y la presencia de la muerte. El padre niño de este collage reenvía, a través de esta apelación a los géneros fúnebres, al padre muerto, mientras que las composiciones de *Arqueología de una ausencia,* que remontan a finales de la década del 90, operaban ante todo el acercamiento a un padre activo. A pesar de una aparente semejanza en la composición, el collage que toma como base a Lucila niña trabaja sobre otras operaciones: la foto escolar, otro género de la fotografía de infancia destaca la expresión del rostro, al igual que en el retrato del padre. A pesar de la semejanza en la disposición de ciertos elementos, como el ojo tapado en los retratos de padre e hija, el collage no bifurca de lo infantil hacia lo funerario: a la foto escolar se agrega una imagen de mariposa, una vieja estampilla y una multiplicación de imágenes del padre, siempre la misma, el padre del álbum visto una y otra vez, y yuxtapuesto a los recuerdos de la infancia: escuela, estampillas, mariposas. El padre niño es un padre muerto, no sucede lo mismo con la representación de la niña Lucila.



Ahora bien, de *Arqueología de una ausencia* a los collages de la serie *Familia Quieto,* lo que desaparece son las referencias a la identidad política de sus miembros. Los collages componen y descomponen rostros y cuerpos, cortan y pegan, establecen

semejanzas que refuerzan la idea de continuidad y genealogía. Pero se trata ante todo, más allá de alguna excepción puntual, de un álbum familiar.

Es probable que la contextualización haya dejado de ser necesaria: en 1999, afirmar la dimensión militante de los deudos era un gesto político marcado, no así en 2013. La exposición, por otra parte, se realiza en el Centro Cultural Haroldo Conti que funciona en el Espacio de la Memoria (antigua ESMA). Dos textos que pueden leerse recorriendo la propia exposición la enmarcan a su vez en una dimensión generacional: Mariana Eva Pérez, escritora de la generación de los hijos de desaparecidos, y Eduardo Jozami, director del centro cultural, comentan el trabajo generando líneas de interpretación durante el recorrido mismo de las composiciones: Jozami lo define como un trabajo de "restauración del álbum familiar, reparación simbólica de lo hecho por los desaparecedores" (2013: 5); Mariana Eva Pérez inventa dos neologismos: "filiar(se)" y "duelar" para referirse, por un lado, al "paradójico trabajo de escarbar en la ausencia" (2013:4) y por otro, al ensayo de un trabajo de duelo sin garantías de resolución. Este conjunto de marcos institucionales y dialógicos vuelven menos necesaria la explicitación de ciertas referencias políticas compartidas. Ese marco institucional era, en cambio, mucho más reducido en 1999.

Carlos Alberto Quieto trabajaba en el puerto de Buenos Aires y militaba en Montoneros en el barrio de Mataderos. Fue secuestrado el 20 de agosto de 1976 y visto dos días después del secuestro en Coordinación Federal, que funcionaba en la calle Moreno al 1400. Continúa desaparecido.
Lucía es fotógrafa.

Graciela Valdueza y Fernando Villanueva vivían con sus hijas Verónica y Débora en Caseros, provincia de Buenos Aires. Allí fueron secuestrados la madrugada del 25 de marzo de 1976, pocas horas después de comenzado el Golpe de Estado.
Verónica tiene 25 años y estudia fotografía.

Planteemos a continuación cómo se opera sobre el álbum familiar en las narraciones cinematográficas y novelescas. La

utilización de las fotografías era muy clara en las películas documentales de la primera década del 2000, en las que hijos artistas ya sea que se trate de *(H) Historias cotidianas* (2001) de Andrés Habegger, *Los rubios* (2002) o *M.* (2007) de Nicolás Prividera, *Papá Iván* (2004) de María Inés Roqué o *Encontrando a Víctor* (2005) de Natalia Bruchtein. De entre todos ellos se destaca, tal vez, el trabajo realizado en el documental de Prividera a partir de innumerables fotografías y películas familiares en súper 8 de la madre desaparecida, Marta Sierra: series de fotos filmadas en cámara rápida, acercamiento del rostro del hijo y el de la madre en el mismo cuadro cinematográfico son algunos de los procedimientos utilizados. Como afirma Ana Amado, "el procedimiento consiste, por un lado, en reemplazar una sustracción con una imagen" (2009: 171); en segundo lugar, en reforzar la autofiguración: "de modo más enfático que en el de los otros documentales, se inscribe materialmente como personaje en el film, casi a la par de la imagen de su madre" (2009: 171).

Se toca aquí un punto que atañe en efecto al propio dispositivo narrativo construido por estos documentales, y por no pocas novelas: el dispositivo de la investigación como modo privilegiado de la búsqueda de los propios orígenes a las que se libra un personaje, a menudo el narrador, que cuenta entonces tanto la historia de sus personajes como la génesis del propio relato. Una importante dimensión metanarrativa los caracteriza. Por eso tal vez se perciba que en las narraciones de la segunda generación, el centro del interés pueda desviarse del objeto mismo de la búsqueda o la investigación para centrarse en el proceso mismo.

Fuera del ámbito de la cultura argentina –ya sea en otros países de América Latina, en la España de los nietos del franquismo, en las culturas de la Europa central y oriental- este dispositivo es extremadamente generalizado en las producciones

culturales de las generaciones segundas[143]. En ellas se remonta el tiempo hacia un pasado que los "herederos" no conocen o que han vivido pero del que no tienen un recuerdo directo sino "recibido" o vicario, en términos de James Young. El crítico se refiere precisamente a esta doble dimensión de las narraciones memoriales en las generaciones segundas: "algunos pueden ver este tipo de trabajo como un arte sumamente evasivo y auto-indulgente llevado a cabo por una generación más absorbida por sus propias experiencias vicarias de la memoria que por las experiencias de los sobrevivientes o los hechos reales" (2000:3, la traducción es nuestra).

Lo cierto es que esta matriz narrativa, retomada, transformada, trabajada de manera irónica, fragmentaria o francamente desviante, reaparece de manera insistente en las narraciones autobiográficas de la generación de los hijos, tanto como en la narrativa ficcional de la post-dictadura.

Querría detenerme en un corpus novelesco reciente menos estudiado que el cine documental de la generación de los hijos[144] y que trabaja sobre el motivo del regreso como disparador de una búsqueda sobre el pasado de los padres militantes: *Soy un bravo marino de la nueva China* (2011) de Ernesto Semán, *Lengua Madre* (2010) de María Teresa Andruetto[145] y *El espíritu de mis padres*

---

[143] Sobre este punto puede consultarse, por ejemplo, el trabajo de Luba Jurgenson y Alexandre Prstojevic, *Des témoins aux héritiers : l'écriture de la Shoah et la culture européenne* (2009), ainsi que les travaux réunis dans le volumen *Nuevos derroteros de la narrativa española* (2011) editado por Jean-François Carcelén, Georges Tyras, Geneviève Champeau.

[144] Entre los numerosos trabajos dedicados al tema, remito a los libros fundamentales de Ana Amado (2004, 2009) y Gonzalo Aguilar (2006/2010), a las consideraciones tempranas de Alejandra Oberti y Roberto Pittaluga (2006), al completo trabajo de Elena López Riera dedicado al cine de Albertina Carri (2009). Beatriz Sarlo dedica una parte de su libro *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión* al cine de la generación de los hijos. Puede consultarse, igualmente, el artículo de Jorge Rufinelli "La cámara inquieta de los años 90" y las compilaciones de artículos *Miradas. Cine argentino de los 90 (AECI Casa de América, Madrid, 2000)* y *60-90. Cine argentino independiente,* Ediciones de la Filmoteca, Valencia 2003.

[145] Retenemos en nuestro corpus esta novela que, como se ha explicado más arriba, no ha sido escrita por un miembro de la generación de los hijos sino,

sigue subiendo en la lluvia (2011) de Patricio Pron parten de este dispositivo como disparador de una reelaboración del pasado militante[146].

Soy un bravo piloto de la nueva China cuenta el regreso de un hijo, Rubén, que se dispone a acompañar a la madre en sus últimos días de vida. Pero la escritura autobiográfica gira francamente a la autoficción gracias a la organización de la novela en tres secciones que se alternan y repiten: "la Ciudad", "el Campo", "la Isla" son tres dimensiones de un complejo trabajo sobre una memoria en resumidas cuenta estallada. En las secuencias reunidas bajo el rótulo "la Ciudad", el narrador, su hermano y la madre se libran a un trabajo de reelaboración del pasado familiar que gira en torno a la figura del padre desaparecido, a la militancia de los padres jóvenes, que su madre interrumpe cuando se vuelve demasiado riesgosa para los hijos, a la solidez de Rosa que cría sola a sus hijos. El archivo es pequeño, pero todo gira en torno a él porque es precisamente escaso: los pocos restos materiales del pasado a partir del cual rememorar, como se rememora a partir del "pesadito", un revuelto de zapallitos que le gustaba al padre. El archivo documental se reduce aquí a una sola y única foto reproducida: la única que se ha conservado de los cuatro miembros de la familia juntos: los padres, los dos hijos; del mismo modo, un único juguete, el Chinastro, cristaliza el conjunto de los recuerdos.

---

como en el caso de *La casa operativa,* por un miembro de la generación militante. Interesa ver en ella, justamente, este desplazamiento del punto de vista generacional, por un lado, y, por otro, el funcionamiento de un dispositivo narrativo que puede o no corresponder a una experiencia generacional efectivamente vivida.

[146] Con una ligera variante, encontramos este mismo dispositivo en el relato ficcional de Carlos Gamerro, *El secreto y las voces,* de 2003: Fernando, el hijo del único desaparecido del pueblo ficticio de Malihuel, vuelve para filmar una película, investiga e interroga a los habitantes del pueblo hasta descubrir que todos han sido cómplices, de una u otra manera, del crimen; al mismo tiempo Fernando está llevando a cabo una investigación de otro orden, que lo atañe personalmente porque ese único desaparecido del pueblo es su padre. A diferencia de esta ficción, centrada en las circunstancias de la desaparición del padre, los relatos aquí considerados incorporan claramente el período de la militancia al objeto de sus búsquedas.

Paralelamente a esta escritura que retoma un registro personal, centrado en la rememoración de la historia familiar, las secuencias dedicadas al "Campo" pierden rápidamente la significación que se le podría atribuir dentro de la oposición campo/ciudad: estas secuencias cuentan el secuestro del padre y se libran a un trabajo de imaginación que repone los últimos días de su vida en el "campo", centro clandestino de detención donde estuvo. Por su nombre, por sus fronteras cambiantes y su espesor onírico, la Isla remite a un espacio-tiempo alternativo: pasado y presente se mezclan en él, recuerdos y fantasías también. Este espacio desaparece hacia el final de la novela, una vez concluido el trabajo de separación y de elaboración de la historia familiar: Rosa muere en la ciudad, la historia imaginada del padre en "el Campo" llega también a su desenlace, cuando su muerte consigue finalmente ser narrada, a falta de poder ser recordada. La novela pone en escena y en un aparente pie de igualdad, los modos de narración del pasado reciente y aun autobiográfico. El interés de la novela reside en el trabajo de montaje del que son objeto la novela familiar, el relato de las prisiones clandestinas y la especulación fantástico-onírica. Como en un retrato cubista, son simultáneas pero no reconstituyen nunca una totalidad: la fragmentación subsiste al armado del puzle, las piezas son disjuntas.

En *Lengua madre,* Julieta vuelve de Alemania, donde reside, a desarmar la casa de su madre muerta que le ha legado una caja con cartas y el pedido de que las lea. Solo una de ellas ha sido escrita por su madre misma. El resto le ha sido dirigido por otros miembros de la familia, incluida Julieta, y alguna amiga o antiguo compañero de militancia. La hija nació en el sótano de una casa de la Patagonia, donde una familia le había dado refugio a Julia, perseguida durante la dictadura.

La novela gira en torno de los legados y los mandatos familiares que vinculan, sobre todo, a las figuras femeninas: la

abuela que cría a Julieta, la madre militante, la hija que se piensa abandonada dos veces por la mujer que primero la confió a sus propios padres para criarla y luego, terminada la dictadura, no la reclamó.

Cartas y fotos permiten a Julieta recomponer un retrato indirecto y complejo de su madre, que ha le ha dado algún tipo de continuidad a su militancia, a través del periodismo local y de la enseñanza para adultos. Homenajeando de manera apenas velada a Manuel Puig -el ausente padre de Julieta ha nacido en General Villegas- el tono de las cartas, las de la abuela sobre todo, constituyen un ejercicio de reescritura arqueológica de giros y tonos de una clase media pueblerina de origen inmigrante. Los tres finales de la novela van precisando aspectos de su proyecto y escritura: en el primero, se reproduce la única carta que su madre le dirigió a Julieta, adulta, en la que precisa su pedido de que lea el conjunto de las cartas; la lectura se acompaña de una comparación de dos fotos, separadas por años de distancia pero tomadas en el mismo umbral de la casa de su abuela: "Su madre, su abuela, ella./Su madre, su abuela./Su madre, ella./Ella." (Andruetto 2010: 229). Estas son las palabras que concluyen la novela y la contemplación de las fotos.

Pero como si toda la novela fuera una larga carta, una posdata agrega, en página separada, un segundo final: "¿No me vas a escribir más?" (2010: 231). El autor del enunciado es incierto: su madre o su abuela dirigiéndose a ella, su abuela dirigiéndose a su madre, su madre dirigiéndose a su abuela. Todas las posibilidades quedan abiertas. También otra: la que se juega en la lectura misma de la frase: si la pregunta presupone una elipsis, falta la palabra "cartas" para completar el sentido del enunciado. Tomada literalmente, también significa: "¿No vas a seguir escribiendo sobre mí?". Escribir a la madre, narrar su (auto)biografía, convocar a los muertos para hablar con ellos.

Una nota constituye el tercer final de la novela, un fuera de texto que es un paratexto y que resignifica retrospectivamente lo que se ha leído: en esta nota una voz autoral formula un doble agradecimiento: a la poeta gallega Chus Pato, que inspiró un pasaje de la novela; a las mujeres de su familia (madre, hijas, sobrinas y amigas) porque "su recuerdo sirvió de base para la escritura de las cartas de esta novela" (Andruetto 2010: sin página). La novela afirma a la vez su base autobiográfica y su espesura autoficcional. El desorden y las inversiones genalógicas constituyen su punto de partida.

Julieta prepara una tesis sobre la escritura de las mujeres, centrada en particular en Doris Lessing, otra abuela a la que visita y entrevista en Inglaterra. Las cartas que encuentra incluyen muchas cartas de mujeres, entre las que se destacan las de la abuela. Pero la madre militante, esa equis en torno a la cual se desarrolla la novela, apenas si tiene escritura: una carta escrita pero nunca enviada a su propia madre, un mensaje para su hija a la que sabe que no va a ver. Julieta, que ha hecho de la crítica de la escritura de mujeres su especialidad, encuentra un archivo construido por su madre en lugar de una escritura en primera persona. Y a través de ese archivo hecho de cartas, fotos, dibujos infantiles enviados por Julieta niña, algún telegrama o documento administrativo, lleva adelante su reconstrucción de la figura de la madre: la hija "hace nacer a la madre de entre unos papeles" (Andruetto 2010: 15). La inversión de la trama genealógica que propone el narrador o narradora de la novela, retoma indirectamente otra inversión análoga. Si esta novela se basa en elementos autobiográficos, es María Teresa Andruetto la que estuvo escondida en el sótano de una casa durante la dictadura. La ficción autobiográfica desplaza del punto de vista a la hija para pensar el encadenamiento de las tres generaciones de mujeres y la posibilidad de algún tipo de transmisión o legado. La ruptura de la

cadena generacional se presenta a través de estas inversiones y desórdenes: la abuela ha sido la madre de las dos, madre e hija son hermanas. Es la implicación en la esfera pública, la investigación académica que Julieta lleva a cabo sobre escrituras de mujeres y el compromiso de su madre periodista, reconocido en los numerosos avisos fúnebres que siguieron su muerte, lo que parece construir el lugar de un legado posible.

El tercer ejemplo construido a partir de esta matriz del doble relato de los hechos pasados y de la investigación que los saca a la luz –y reorganiza en ese mismo gesto la genealogía- es la novela de Patricio Pron, *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*. Nuevamente un hijo que vive en el extranjero, en Alemania, hace el viaje de vuelta para ver a un padre hospitalizado. La vuelta a casa, al cuarto propio incluso, no logra consumarse sin fallas: el narrador no vuelve, por empezar a la lengua local, al español rioplatense; marca la distancia, por el contrario, salpicando su prosa de giros léxicos o rasgos gramaticales propios del español peninsular: el narrador "apátrida", como lo llama Graciela Speranza (2012), utiliza el "tú" y sus correspondientes formas verbales: "Aguanta, tú y yo tenemos que hablar" (2011: 222), son las últimas palabras que dirige a su padre. Se sirve también de expresiones como "filetes empanados" (2011:56) "tiendas de ultramarinos" (2010: 48) o "aceras" (2011: 70), entre muchas otras, con las que la prosa de "tema" nacional se aleja vertiginosamente del verosímil lingüístico de un narrador argentino.

Otro elemento que perturba el relato del regreso, y que se agrega a algunas marcas como el asterisco que sustituye la "R" de Rosario dando lugar a "*osario", está dado por lo incierto del recuerdo o de la percepción, constantemente comprometidos por un consumo de pastillas que si no cambian la realidad o el recuerdo mismos, sí cambian "la percepción" de la casa (2011: 38) u obligan al narrador a hacer listados e inventarios que intentan

detener la pérdida de una "memoria que se [va] por el desagüe" (2011: 12).

En este marco se incorporan y combinan los diferentes elementos del dispositivo narrativo de la investigación. La primera es llevada a cabo por el padre, la segunda por el narrador para quien los hijos se convierten en "detectives de los padres que los arrojan al mundo para que un día regresen a ellos para contarles su historia" (2011: 12).

El objeto de la búsqueda del narrador es la otra vida de sus padres, la militancia y la clandestinidad que se sospecha pero de la que poco se sabe. En su relato, se repite la idea de que la familia, su padre, un personaje de película o él mismo han vivido un accidente en el que han quedado "deambulando por los campos con la mente en blanco" (2011: 19). Se describe a la vez la permanente sensación de amenaza y la imposibilidad de recordar o de saber concretamente a qué remite.

La posibilidad de poner fin a ese estado de errancia amnésica –que en el narrador toma la forma de la estadía en Alemania y el consumo de pastillas- depende de lo que pueda averiguar sobre el pasado. Para llevar adelante este trabajo se sirve a su vez de la investigación que el padre periodista recoge en unas carpetas con "materiales" (2011: 62) -fotografías, artículos, papeles administrativos, cartas- vinculados a la desaparición de Alberto José Burdisso. La figura de Walsh se esboza sin ser convocada nunca de manera directa: los padres se dicen o se buscan en este texto en más de un sentido.

El relato avanza a base de simetrías: si el narrador intenta saber lo que no sabe o ha olvidado del pasado militante de su padre, de la clandestinidad en la que ha vivido o del proyecto de la generación anterior -es en términos de generaciones que se habla en este relato-, el padre busca, por su parte, resolver el misterio de la desaparición de Alberto Burisso, que hace eco, a su vez, a la de su hermana Alicia, una de los tres personas desaparecidas de El

Trébol. El cuerpo del primero, muerto en un sórdido asalto al cobrar la indemnización de su hermana, yace en un pozo cuyo nombre remite a aquéllos otros "pozos" en los que han muerto los tres desaparecidos del pueblo.

La reconstrucción se ve, sin embargo, constantemente amenazada: los materiales documentales también son inciertos, las fotografías ampliadas muestran tantos pixels que deforman la imagen, la "jerga policial" o periodística de ciertas declaraciones y artículos de prensa aparecen ferozmente comentadas a través del numerosos "[sic]", las polaroids tomadas por el padre, que integran el álbum familiar, otra manifestación del archivo en la novela, muestran fotografías en las que la imagen del hijo se ha ido borrando hasta casi desaparecer. Vemos así que el narrador de *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* parece usar tanto como desarmar, o usar para desarmarla, la matriz codificada del motivo del regreso y la investigación. Tanto es así, que el narrador se va cuando su padre todavía está en el hospital, incapaz de hablar: la conversación o el encuentro no tienen lugar.

Sin embargo, en última instancia, padre e hijo quedan equiparados por un mismo trabajo de búsqueda sobre el pasado, por inaccesible o fragmentario que éste resulte. Y es a partir de aquí que la novela entreabre la posibilidad de un diálogo futuro, de generación a generación. La secuencia final de la novela, anterior al epílogo, narra una escena en la que la madre y el hijo –ya la cadena reparada y el olvido conjurado- miran un álbum de desleídas "polaroids" tomadas por su padre cuando él era niño. La transmisión de la memoria militante y del deber de memoria queda a cargo de la madre:

> A tu padre no le hubiera molestado morir –explica la madre- si a cambio había una posibilidad de que alguien lo recordara y que después decidiera contar su historia y la de las personas que fueron sus compañeros y marcharon con él hasta el puto fin de los tiempos. Quizás pensó, como solía hacerlo a veces: "Que por lo menos quede algo escrito", y que lo escrito sea un

> misterio y que sirva para que mi hijo busque a su padre y lo encuentre, y que encuentre con él a quienes compartieron con su padre una idea que sólo podía terminar mal [...] Que mi hijo sepa que pese a todos los malentendidos y las derrotas hay una lucha y no se acaba, y esa lucha es por verdad y por justicia y por luz para los que están en la oscuridad. Eso dijo mi madre un momento antes de cerrar el álbum de fotografías" (Pron 2012: 225).

El encuentro se produce en sueños que el narrador guarda en un cuaderno "y se quedan allí, como fotografías de cumpleaños de cuando [él] tenía siete años" (2012: 226). Se produce también en una escena imaginada o fantaseada en la que ambos, padre e hijo, contemplan juntos "la boca negra del pozo en el que yacen todos los muertos de la Historia argentina" (2012: 226). El diálogo con el padre, omitido y pospuesto en la ficción, termina por producirse en el espacio, extra ficcional o metatextual, del blog: de escritura a escritura. La novela de Pron provoca, en efecto, la respuesta del padre, publicada en el blog del escritor, que precisa, apunta o comenta algunos de los datos manejados por su hijo, o sus interpretaciones. El blog recoge, a su vez, las nuevas etapas en el establecimiento de la memoria de los tres desaparecidos de El Trébol[147].

A estas tres variantes del doble relato de la investigación y de los hechos investigados, se añaden otras, que retoman de manera elíptica, fragmentaria o francamente desviada este dispositivo narrativo. Pueden citarse, a modo de ejemplo, las novelas *Los topos* (2008), de Félix Bruzzone, *Diario de una princesa montonera* (2012) de Mariana Eva Pérez y *Los pasajeros del Anna C.* (2012) de Laura Alcoba, que eligen caminos muy dispares entre sí.

La novela de Bruzzone, y su "desestabilización de los discursos de la memoria [...] operantes en la cultura argentina" (M. Edurne Portela 2010: 182), parten de una derivación de los tópicos

[147] Véase el Dossier de prensa del blog de Patricio Pron: http://patriciopron.blogspot.fr/2011.

del relato de la búsqueda -del hermano apropiado por los militares, en este caso- y del proceso de construcción de la identidad. Es a la luz de estas matrices narrativas codificadas como puede entenderse cabalmente, de hecho, la apuesta de la novela. La derivación opera a través de dos elementos fundamentales: en primer lugar, la investigación se narra retomando, aunque lábilmente, códigos y personajes propios de géneros como el policial, la novela de espionaje o el comic. Los tópicos de la narración militante se retoman de manera humorística o se reescriben como sueños y como fantasías[148]. Veamos sólo un ejemplo:

> Supongo que no era necesario que alguien me lo dijera, pero escucharlo de otro me ayudó. Más cuando ella, con su travestismo que no era sólo una reunión macho-hemra –ni siquiera varón-mujer-, si no una especie de mapa galáctico, algo que había que saber ver, pero que a todas luces estaba ahí, 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 como ser una especie de padre. Tres padres en uno (Bruzzone 2008: 128).

En estas genealogías desquiciadas y redes familiares proliferantes, la parodia de la narración identitaria queda subrayada. Paralelamente, la exhibición del álbum familiar se desvía cuidadosamente: en vez de fotos de Brasil, donde ha estado el narrador ha estado con su abuela y donde ésta ha creído ver al supuesto hermano nacido en cautiverio, Lela propone su representación deformada en el decorado de una torta de cumpleaños (2008: 29).

La segunda derivación importante se relaciona con la primera pero toma por objeto los discursos sobre la construcción de la identidad: aquí también el humor y la autoironía dan cuenta de los

[148] Uno o dos ejemplos permitirán percibir estos procedimientos: "La persecución duró bastante. Maira entró a un supermercado y salió sin comprar nada. Podía ser una espía o algo así, una agente. ¿Quién la mandaba? Imaginé un complot internacional para acabar con la homosexualidad en el mundo" (2008: 45) ;).

clichés de la narración memorial dominante. La primera torsión a la tensión referencial introducida por la búsqueda del hermano apropiado reside en que no se sabe si éste tiene una existencia efectiva o si es fruto de la fantasía de su abuela. A su muerte, seguida por el aborto de la novia del narrador y la ruptura – de la relación amorosa pero también de la cadena genealógica- es él quien prosigue su tarea: aunque busca a Maira, la amante travesti que lo ha dejado, el relato se encarga de subrayar la condensación entre distintos planos. En primer lugar, a través de la identificación creciente entre Maira y el hipotético hermano:

> 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).

Por otra parte, si Maira remite al eventual hermano también remite al propio narrador, cuya identidad aparece marcada por la mutación, en la novela, lo que explica la centralidad narrativa de la figura del travesti: si el narrador se transforma en travesti siguiendo los pasos de Maira, como si los dos fueran, parafraseando la novela, "una misma cosa", ya uno de sus sueños presentaba a Papá-Batman flanqueado por dos Robin: "La escena, en algún momento, cobró vida: papá era Batman y Maira y yo, Robin. Un Batman y dos Robin" (2008: 69). Algo que se realizará cuando el "Alemán papá" de la secuencia final concrete la transmutación tras la operación del protagonista (2008: 189) y que sea Maira la el narrador vea en el espejo al contemplarse. *Los topos* retoma y desvía los componentes del relato de la investigación y la búsqueda a través del recurso al humor, a la parodia, a géneros codificados de la investigación. La figura del padre heroico se conjura de múltiples maneras: a través de la parodia de las aventuras de superhéroes: Batman y los revolucionarios cubanos

(2008: 69-71); a través de la inquietante construcción del Alemán; a través de la historia familiar que lega la memoria de un padre entregador (2008: 136-137).

Diario de una princesa montonera de Mariana Eva Pérez cuenta por su parte, convirtiendo en libro lo que nació como blog, los pasos de su reconstrucción del álbum familiar, a través de una búsqueda de información, de fotos de sus padres Patricia Rosinblit y José Pérez, de cartas, llevada a cabo en los medios de las asociaciones de DDHH, entre las cuales figura HIJOS, o en el medio de los antiguos compañeros de militancia de sus padres. La autoironía marca enteramente el texto, desde el subtítulo mismo, ya que el *Diario de una princesa montonera* promete un relato "110% verdad". Argumento de venta parodiado, afirmación irónica de una certificación imposible, el eslogan muestra el tono de esta prosa, que a duras penas puede llamarse novelística, y su anclaje decidido en las formas de la no-ficción.

En una tarea que se desarrolla a lo largo de los años y en la que el paso del tiempo se registra, recopila, cartas, fotos y testimonios orales que le van enviando o va consiguiendo reunir gracias a la contribución de unos y de otros. La figura de "hija" narradora que se construye en el relato muestra a un personaje que no sale indemne del proceso mismo de la búsqueda: se enfrenta con algunos de sus antiguos compañeros, sufre desengaños o experiencias negativas con antiguos militantes que se presentan sin ninguna idealización, con el propio hermano recuperado a quien ha insistido en buscar desde adolescente. Sus respectivas identidades son, ya conocidas públicamente, como la de su hermano, Guillermo Pérez Rosinblit, ya reconocibles en los medios militantes. Las heridas del proceso se exhiben y la escritura desdibuja incómodamente fronteras entre lo íntimo y lo público.

El tiempo de la búsqueda no aparece entonces puesto entre paréntesis, acotado en un tiempo propio, como sucede con los

viajes de las dos novelas anteriores. La fotografía se incorpora en la sintaxis narrativa como lo hace en el blog, con el mismo gesto de exhibición pública de la vida privada. Las fotos reproducidas están dibujadas, escritas, comentadas, transformadas en collage; se las acerca así al presente convirtiéndolas en documentos manipulables, objeto de un trabajo que supera la contemplación.

Otro camino es el que toma Laura Alcoba en *Los pasajeros del Ana C.*, Laura Alcoba. La novela trabaja sobre otra dimensión de la investigación, que es el término con el que la narradora, por otra parte, define su tarea: "En estos meses de investigación, mientras recogía testimonios de mis padres y de todos los sobrevivientes de aquella aventura cubana [...] yo me he perdido muchas veces, lo confieso" (2012: 13). La narradora recopila y reescribe los recuerdos de un viaje de entrenamiento a Cuba, entre los años 66 y 68, durante el cual nació y del que volvió con un mes de edad y un nombre incierto, a bordo del barco Anna C. Antes de incorporarse a la lucha armada en Argentina, sus padres, que deseaban integrar la guerrilla del Che, conocieron durante este entrenamiento a quienes sería tres líderes de la agrupación Montoneros unos años más tarde: Gustavo Ramus, Carlos Maza y Fernando Abal Medina.

La singularidad y el interés de esta novela son múltiples, tanto por su enfoque atípico sobre la experiencia militante como por sus estrategias de presentación de la propia narración: emblema del testigo segundo o indirecto, Laura Alcoba ha vivido una parte de los hechos que narra sin poder recordarlos, puesto que se trata de las circunstancias de su nacimiento y sus primeras semanas de vida. La narradora de la novela saca partido de esta circunstancia propia de la enunciación del testigo indirecto: aunque luego éste desaparece, inicia la novela con una primera persona del plural, inclusiva, anómalo para un narrador testigo: la primera frase de la novela es, en efecto, "Durante nuestra travesía del Atlántico a

bordeo del Anna C., yo debía de tener poco más de un mes de vida", 2012: 11). Pero si este testigo ocular nada puede atestiguar de lo que dice, los otros testigos aparecen en este íncipit –algo que se repite a lo largo de la novela- como fuentes inseguras: no recuerdan, "no se ponen de acuerdo" (*ibídem*), "ni pueden dar certezas" (2012: 252) de la fiabilidad de muchos datos. Este íncipit que atribuye el nombre de "testigo" a los sobrevivientes de la aventura cubana que la novela cuenta, entre ellos los padres de Laura, tiñe el conjunto del relato con una leve distancia irónica que atañe incluso la identidad civil de la narradora, perdida en el complejo juego de nombres propios, nombres de guerra e identidades ficticias propios de la vida en la clandestinidad, y de las infancias clandestinas: "Soledad no había cumplido aún veinte años, pero ya era madre… de Laura Sentís Melendo o de Laura Rosenfeld. O acaso de Laura Moreau. O Moreaux. ¿O Laura Godoy? ¿Así se llamaba su hija? Mi madre, hoy, no puede recordarlo" (Laura Alcoba 2012: 12).

El registro del tiempo que ha pasado en el discurso de los testigos, así como la exhibición de las marcas del discurso referido, señalan, destacándolo, el ejercicio de construcción. Se presenta como figura que rescata –pregunta, demanda, escribe, insiste, suscita- los últimos restos de una memoria que se pierde, aunque muchos de sus actores sigan estando vivos. Con todo, y a pesar de esta exposición de la tarea del narrador investigador, de su trabajo de reescritura de un recuerdo lacunar, el peso está puesto en la memoria militante, en la escucha y el intento por adoptar una perspectiva que recree lo más posible las expectativas de los jovencitos que viajaron a Cuba, "ateniéndose a lo que sabían y a lo que fundamentalmente ignoraban" (Sarlo 2012: 216) del futuro. Esta perspectiva temporal aleja el relato de las narrativas del trauma histórico y constituye uno de los más claros intentos por capturar huellas del relato militante que habitó a la generación

anterior a partir de un ejercicio de "imaginación" (Alcoba 2012: 285).

Pero el álbum de familia y su trabajo de memoria están engañosamente ausentes, aquí, o desplazados si se quiere: la prosa de Laura Alcoba rescata, como en la pintura de historia, no solo la semblanza de los padres sino también los retratos de hombres públicos cuyos nombres se recuerdan, al final de la novela, en breves "Estelas", rastros o huellas de los que pasaron pero también, y ante todo, monumentos a la memoria de los caídos. Si los pasajeros del *Anna C.* todavía son desconocidos en el tiempo de la historia narrada, dejarán de serlo en breve: el álbum de fotografías pasa revista a los retratos juveniles de Gustavo Ramus, Carlos Maza y Fernando Abal Medina, de Joe Baxter o de Emilio Jáuregui, de los representantes de una generación para la cual, como reza el epígrafe tomado de Stendhal: *"exposer sa vie devint à la mode […]"* y para la cual *"il fallait aimer quelque chose d'une passion réelle, et savoir dans l'occasion exposer sa vie".*

2. Infancias clandestinas

Hoy puede afirmarse que los relatos de infancias clandestinas transcurridas en los 70 forman un corpus aparte en el conjunto de las memorias de la segunda generación argentina, incluso latinoamericana. En el cine esto es aún más patente que en la literatura: *Lettres et révolutions* (2010) de la cineasta franco-brasileña Flavia Castro, recuerda la movilidad de los militantes y de sus hijos por distintos países de América -Brasil, Argentina, Chile- durante los años de infancia –y militancia-, antes de llegar al término del viaje en el exilio francés. *Postales de Leningrado* (2007) de Mariana Rondón, centra la mirada de una niña venezolana sobre sus fabulosos y fabulados padres guerrilleros. En *Sibila* (2012), Teresa Arredondo vuelve a cruzar las historias familiar y política, al interesarse por la figura de su tía Sybila Arredondo, que

fuera esposa de José María Arguedas, presa durante quince años en una cárcel del Perú, acusada de ser miembro de *Sendero Luminoso*.

En 2011 se estrenaron dos ficciones autobiográficas argentinas de propuesta estética muy dispar: *Infancia clandestina* de Benjamín Avila y *El premio* de Paula Markowitch. También la literatura, al menos en Argentina, ve recortarse un conjunto de relatos centrados en la mirada infantil sobre la militancia de los padres y, lo que vuelve singular este corpus, centrado en la manera en que la militancia penetra el universo infantil o el universo infantil la militancia: *La casa de los conejos* (2008) de Laura Alcoba, *Pequeños combatientes* (2013) de Raquel Robles y la muy reciente *Una muchacha muy bella* (2013), de Julián López, son algunos ejemplos de este recorte centrados en la voz y en la mirada infantil.

Para esbozar algunas líneas de análisis posible de un corpus que exigiría un trabajo enteramente dedicado a estudiarlo, voy a centrarme en uno de sus múltiples aspectos. Intentando caracterizar lo que estas construcciones de la mirada o la voz infantil hacen visible o enunciable sobre la militancia de los 70, voy a preguntarme por la manera como articulan un trabajo casi arqueológico sobre la lengua y los juegos infantiles con la narración militante en la que los niños están inmersos.

Esta puerta de entrada acarrea un conjunto de preguntas concomitantes, a saber: qué lugar de enunciación o de visión esbozan estos relatos para sus narradores o protagonistas niños (o dicho de otro modo, qué grado de integración o de exclusión con respecto al universo de la militancia); qué relación se postula o se omite entre el niño y el narrador adulto, cuando es éste quien asume el trabajo de rememoración; qué integración de los géneros del relato de infancia -de los diarios y memorias de las calamidades del siglo hasta el cuento infantil, pasando por la novela de aprendizaje- tiene lugar en ellos.

Por cuestiones de espacio, y aunque puedan proporcionarse algunos ejemplos tomados de otros relatos, estas páginas se centrarán fundamentalmente en las películas *El premio* e *Infancia clandestina,* en lo que hace a la narración cinematográfica, y *La casa de los conejos, Pequeños combatientes* y *Una muchacha muy bella,* en lo que hace a la novela. A excepción de esta última, los chicos viven con sus padres en la clandestinidad, alternando residencias en casas familiares, operativas o refugios y transcurren en momentos más o menos identificables o identificados de la historia reciente. Todas ellas tienen algún tipo de base autobiográfica indicada ya en los elementos paratextuales que acompañan el propio libro o película ya precisada en entrevistas.

Elegir la infancia es elegir una perspectiva, una entonación, un ejercicio de rememoración que recorta zonas y establece relaciones particulares entre pasado y presente. Los grados variables de distancia y cercanía entre universo infantil y universo militante se ponen en escena de manera particular en los juegos y la lengua.

a) Los juegos

En los diversos relatos elegidos, el juego aparece menos como objeto de una representación de actividades propias de los niños en un medio adulto que como estrategia de confrontación o acercamiento entre el universo infantil y el universo de la militancia. Su lugar, su función y su importancia varían de relato en relato, su naturaleza también.

Así, *Infancia clandestina,* cuyo protagonista tiene doce años, restringe casi por completo el universo del juego infantil al espacio exterior de sociabilidad que constituyen los amigos del grado. Los juegos son colectivos, sociales, regulados: se desarrollan en el cumpleaños o en el campamento. En este relato de aprendizaje, constituyen el medio por el cual se refuerza la integración al grupo

de amigos y la posible salida del núcleo familiar de la infancia, brutalmente interrumpida por la muerte de los padres y la apropiación de la hermana. Estos juegos sociales generan también el espacio de encuentro entre varones y chicas, y la llegada del primer amor pre-adolescente. Las tareas que Juan lleva a cabo en la casa familiar lo acercan más, en cambio, al mundo de los adultos: por su participación en conversaciones y tareas cotidianas de la militancia, su proximidad con las armas, con los panfletos, con las actividades clandestinas, por los posicionamientos que adopta en tanto "pequeño combatiente". Se niega a izar la bandera de guerra en la escuela; rechaza el relato de la conquista como empresa civilizadora escapándose con María.

Los juegos de Cecilia en *El premio* ocupan un lugar mucho mayor. Si la edad de la niña motiva esta diferencia de tratamiento -tiene siete años -, también la apuesta estética de una y otra película la explica: el guión de *El premio* es parco; los lenguajes no verbales cobran paralelamente mayor importancia: la banda sonora en la dominan los sonidos ambientales del viento o el mar y la música, por un lado, las acciones de los personajes, por otro: la madre aparece casi constantemente luchando contra la hostilidad del medio y la precariedad del refugio; Cecilia juega, desde la secuencia inicial que la muestra intentando andar en patines en la arena.

El premio se ubica en un período de tiempo durante el cual Cecilia Edelstein y su madre están refugiadas en una casita de la playa, cerca de San Clemente del Tuyú, escapando de los militares ya en el poder. Esperan con incertidumbre noticias del padre cuya vuelta y encuentro con la madre y la hija, tomada en un plano picado que nunca se resuelve a dejar paso a la aproximación, cierra la película con un fundido final. El encierro y la incertidumbre de esta espera se subrayan a través de una hiperbolización de la inclemencia del tiempo: la madre se esfuerza por mantener cerrados postigos que el viento vuelve a abrir y

golpear repetidamente, contra el mar que inunda y destruye la casa de la playa llevándose sus últimas pocas pertenencias.

Cecilia va a la escuela, lo que aumenta el peligro para madre e hija, ya que el destacamento militar de la zona organiza un concurso de redacción y dibujo sobre el Ejército Argentino y la bandera nacional. Cecilia escribe primero una denuncia de los crímenes cometidos por el ejército y luego, una vez devuelta la redacción por la maestra que no las denuncia, una versión que gana efectivamente el premio otorgado por el ejército. Un conflicto de lealtad se pone en marcha, entonces, entre la nena que quiere recibir su premio y el reconocimiento de maestros y compañeros, y la desesperada situación de la madre.

A la hostilidad inicial de los elementos, se suma entonces la tensión creciente provocada por esta situación. Dentro de este marco, los juegos de Cecilia tienen diversas funciones: la primera, motivada por la historia narrada, le permite anudar relaciones con sus compañeros de escuela. Hay un privilegio marcado por los juegos de vértigo (marearse con el viento, perseguirse, rodar por los médanos) que subrayan ya el peligro de mecerse demasiado cerca de un acantilado, ya el desequilibrio, o aun el mareo. Los juegos de vértigo y sus risas se acompañan a menudo con una banda musical atonal, que refuerza la atmósfera general de inquietud y peligro que se cierne sobre los personajes.

Combinado con el persistente ruido del viento y del mar y con este acompañamiento musical, los juegos de Cecilia llegan a convertirse en un elemento más de agresión para la madre: son ruidosos, repetitivos hasta lo intolerable en el *huis-clos* del refugio clandestino. El fastidio que le provocan llega a manifestarse verbalmente en esta película hecha, no obstante, con pocos diálogos: cuando la nena quiere enterrar su libro en la arena, como la madre hace con los suyos, y explica que lo hace “para jugar”, la madre excedida reacciona: “Dejate de joder, dejate de joder”. El momento de mayor tensión entre ambas, cuando la nena decide ir

a buscar el premio enfrentando la oposición de la madre, se da a ver a través de un juego en el cual Cecilia mueve una caja de botellas haciendo un ruido regular que se vuelve intolerable en el espacio cerrado de la casita, y termina arrojando cosas que rompen los vidrios. A pesar del reencuentro final con el padre, el conflicto específico entre madre e hija queda sin resolución: las dos secuencias que anteriores a la llegada del padre sin embargo, habían llevado el enfrentamiento a su grado máximo: la madre no puede abrazar a la hija que le pide perdón por haber ido a buscar el premio; la nena abraza al perro como un sustituto desajustado y termina llorando en los médanos, en medio de un viento ensordecedor.

A pesar de evocar una tensión creciente entre padres e hijos en el marco extremo de una situación de clandestinidad -Juan tiene que abandonar a su recién conquistada primera novia en *Infancia clandestina* - ambas películas se oponen claramente en el tratamiento del conflicto. El juego de Cecilia es uno de los instrumentos privilegiados para ponerlo en evidencia porque sirve para marcar el desajuste creciente entre madre e hija en la situación límite de la clandestinidad: por dolorosas que sean algunas de sus secuencias, por insoportable que resulte la violencia a la que se ve confrontado el protagonista de *Infancia clandestina,* las figuras de los padres y sus compañeros no sufren ningún menoscabo; menos todavía la del tío. Si por un ejercicio voluntario de anacronismo, se comparara el tratamiento de la figura del militante en dos películas de infancia, *Kamchatka* de Marcelo Piñeyro (2001), basada en la novela homónima de Marcelo Figueras, la repolitización de la figura del militante en *Infancia clandestina* es innegable. Estrenada a una década de distancia, cuando esta repolitización ha sido asumida por las narraciones institucionales de la historia reciente, presentan no obstante figuras acríticas de la militancia setentista que confortan la estatura épica de sus combatientes.

Filmada por una directora que vive y trabaja en México, lo que supone grados mayores de distancia con las narrativas de la militancia dominantes en el espacio público, *El premio,* basada en elementos de la biografía de Paula Markovitch, propone un tratamiento mucho menos complaciente tanto de la madre militante como de la nena, que pueden volverse devastadoras la una para la otra a pesar de que el vínculo aparece preservado. La película, en este sentido, desarma tanto figuras convencionales de la niñez como de la épica militante.

La casa de los conejos presenta un uso particular de la articulación entre universo infantil y militancia, que deriva del "nosotros" construido por la novela, una primera persona del plural que incluye a la nena en el colectivo militante de la casa operativa. Es esta construcción enunciativa la que crea el punto de vista infantil en un relato enmarcado por dos apariciones muy claras de la narradora adulta, en dos textos que funcionan como prefacio y epílogo. Los capítulos numerados que ambos encuadran, producen un deslizamiento hacia la perspectiva, cuando no de la entonación, de la niña, algo que el uso generalizado del presente y sus marcadores temporales, contribuye a reforzar: "Hoy -comienza el capítulo 3- mi abuelo y yo tenemos cita con mi madre" (2008: 31). Sólo las líneas que siguen marcan el deslizamiento hacia el presente histórico. En este marco, los usos del nosotros que incluye a la niña dentro del colectivo militante crean, por un lado, un efecto de restitución del modo en que la niña ha vivido su participación en la vida de la casa operativa, y al mismo tiempo, un efecto de ingenuidad subrayado por la distancia temporal con el marco enunciativo de la narradora adulta:

> Y es que oficialmente aquí sólo se hacen trabajos a fin de acondicionar el galpón a centenares de conejos. Estas bolsas visibles justifican, o así lo esperamos, las innumerables idas y venidas de la pequeña furgoneta gris. Nosotros afectamos la agitación que podría explicar el modesto proyecto de construir un criadero, así como la compra de tantos materiales (2008: 56).

Se crea así una zona en la cual las actividades militantes y las actividades lúdicas se contaminan: la pantalla de la casa operativa forma parte de un juego de imitación o simulación que la propia nominación "casa de los conejos" contribuye a reforzar, al remitir doblemente, al hecho de que sea un criadero de conejos lo que sirve de pantalla a la actividad y a la connotación que liga el sintagma a la literatura infantil: a una Alicia detrás del espejo, a una galera de mago. La "pibita" ayuda a preparar paquetes de regalo que ocultan panfletos de *Evita montonera* haciendo rizando las cintas: "¡Sí! ¡Sí! ¡Qué divertido! Y hasta voy a armar las cintas y hacer lacitos como en los negocios, ¿dale?" (2008: 81). Paralelamente, el juego es una pantalla para controlar que la familia no haya sido seguida: "aprendí a disimular estos actos de prudencia bajo la apariencia de un juego. Me adelanto encadenando tres saltitos, luego entrechoco las palmas y me doy vuelta de pronto, saltando con los pies juntos" (2008: 26).

El límite del juego se esboza, sin embargo, cuando aparece la posibilidad del acto cruento, alusión desplazada al problema de la violencia política. Diana y Laura van a cocinar un conejo pero antes tienen que matarlo: el uso de la primera persona del plural produce una reacción en la niña, que detiene el espíritu festivo de estas actividades comunes: "Por lo menos acá vas a estar segura de que no te mataron a tu gatito: [al conejo]lo matamos juntas…" (2008: 78).

Otra secuencia en la que se interrumpe el juego está dada por la aparición de la "madre de pelo rojo" a la que la nena le cuesta reconocer. Va precedida por un momento de espera en el que la narradora juega a "fruncir los párpados" hasta deshacer el paisaje familiar de la plaza, la figura del abuelo. A este juego de extrañamiento controlado de la percepción, sigue la aparición de la madre que perturba, literalmente pero en otro sentido ahora, la identificación:

> De pronto el sol brilla más fuerte. El pelo rojo sobre la cabeza de ésta que ha venido a buscarme relumbra como el fuego. Qué estruendo, es ensordecedor. Una vez más, vuelvo a fruncir los párpados, tan fuerte como puedo, mucho más fuerte que antes. Inútil.
> Desde ahora, lo sé, la luz no estará de mi lado. (2008: 33)

Después de dejar al abuelo, la madre le compra una muñeca: van juntas por la calle las tres, la madre de pelo rojo, la muñeca y la niña que tendrá que llevar a adelante un trabajo particular, en el cual el jugar a la muñeca aparece anunciado, con esa figura materna con la que cuesta identificarse.

Pequeños combatientes presenta el juego infantil desde otro ángulo, como una prolongación de la vida militante de los padres después de su desaparición: cuando el hermano menor de la narradora organiza en la escuela el Ejército Infantil de Resistencia, los tíos son convocados por la directora ante las quejas de los padres de uno de sus integrantes, que contó en casa "con orgullo su nuevo 'juego'". También en esta novela se parte de un nosotros por el cual los chicos han adoptado la guerra que están librando los padres. Así empieza, de hecho, la novela: "Yo sabía que estábamos en guerra" (2013: 11). Tras el secuestro de los padres, sin embargo, esa guerra aparece claramente en su dimensión de un juego que acerca a los padres, a la vida anterior. La vida cotidiana, su normalidad, aparecen entonces como un camuflaje para la clandestinidad perpetuada de los "pequeños combatientes".

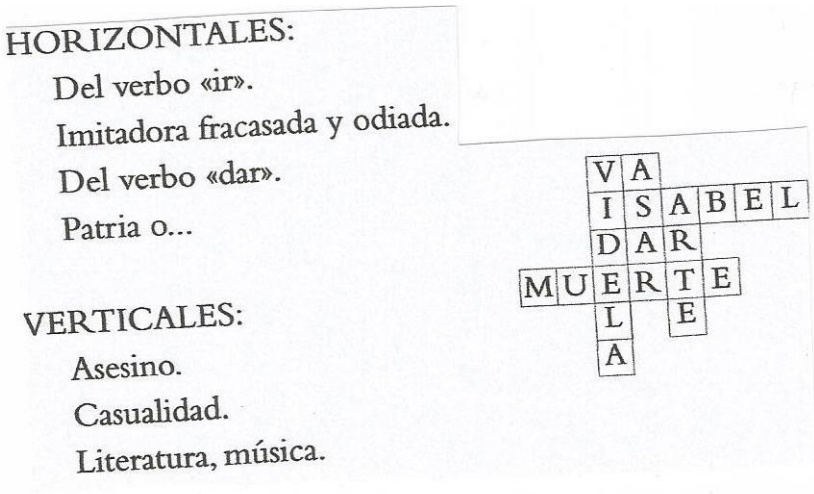
b) *Los lenguajes*

Este apartado hace referencia en realidad a dos acepciones diversas del término lenguaje. La primera, lo hace coincidir, como en la lengua de uso corriente, con lo que definiríamos más apropiadamente con el término "discurso". En tal sentido, se tratará aquí de analizar cómo interfieren el discurso militante con

el discurso infantil y sus diversos géneros en los relatos estudiados. En una segunda acepción, lenguaje equivale más bien a "sistema de signos" y nuestro objetivo será más bien pensar las funciones y los efectos de la heterogeneidad semiótica a partir del ejemplo de *Infancia clandestina.*

Dos secuencias de *La casa de los conejos* presentan el contacto entre el lenguaje infantil y el lenguaje militante de manera clara: la primera está directamente consagrada a la definición del término "embute" que ocupa el conjunto del capítulo 6, asumido por una voz narrativa adulta. Como para otros un objeto, un secreto familiar o una fotografía, esta palabra muy usual en discurso militante emerge como resto fragmentario del pasado y se convierte en el disparador, según se explica, los comienzos de una "investigación" (2008: 49) que arranca por el Diccionario de la Real Academia Española y termina en internet. Hurgar en el pasado, para retomar un término de la narradora, es hurgar también en un lenguaje. Y la puesta en escena del relato de la investigación, presente aunque discreto en esta narración memorial de la generación de los hijos, destaca este componente en el que el trabajo arqueológico sobre el pasado es también un trabajo sobre el espesor de la lengua. Por entre las mallas de la narradora hija aparece la narradora escritora.

Por eso tiene tal vez más peso aún ese encuentro entre el discurso militante y los juegos verbales del universo infantil, como puede verse en los ejemplos que siguen. Imitando la tarea de Diana, que le inventa problemas para que practique matemáticas, la niña juega a la maestra: crea un crucigrama que retoma las preocupaciones y referencias del discurso militante de la época "para hacer reír a Diana, sobre todo la cuarta palabra, la que repetía la consigna ["Patria o Muerte"] que servía de colofón a los artículos más importantes de *Evita Montonera"* (2008: 118).



HORIZONTALES:

Del verbo «ir».

Imitadora fracasada y odiada.

Del verbo «dar».

Patria o...

VERTICALES:

Asesino.

Casualidad.

Literatura, música.

Sobre la misma consigna vuelve la narradora al recordar una pintada inconclusa, probablemente por la llegada inesperada de la policía, cuya versión rezaba: "PATRIA O MU", haciéndola pensar en los habitantes como vacas, y pasar a la onomatopeya "PATRIA O MUUUUUUUU". Los usos infantiles del lenguaje militante, centrados en el efecto cómico, alejan el discurso militante de solemnidad y construyen una vida cotidiana de la casa operativa preservada de la violencia, que sólo se manifiesta en la casa a través de algunos exabruptos verbales cuando la niña infringe infringe normas de seguridad.

Una muchacha muy bella (2013) de Julián López cuenta el período en que un niño vive con su madre en un departamento e Buenos Aires, hasta que esa "muchacha muy bella" es secuestrada y desaparecida. La militancia aparece aludida de manera muy discreta, siempre en rivalidad con la necesidad del narrador por tener a su madre cerca, en una relación en la que no hay figura paterna, apenas un tío que deja de estar de repente y suponemos, a partir de ciertos indicios, que ha desaparecido o muerto también. Contada a partir de la mirada y la voz del niño, la primera parte reduce todo lo posible, a diferencia de la segunda, el registro de la

distancia temporal. Los actos de los adultos no son explicados y sólo a la luz de lo que el narrador sabrá más tarde en su vida, después de la desaparición de su madre, podrán entenderse.

Así, lo que el narrador percibe como el peso que para su madre significaba tener un chico, sus constantes entradas y salidas, sus llamadas telefónicas o llantos incomprensibles, se reinterpretan a la luz de la información que se va destilando muy paulatinamente. En primeras páginas de la novela, el lector sabe que la madre que ha pegado en la pared, como tantos otros jóvenes de su generación, una foto del Che, a quien llama "mi novio"; su posible participación en grupos armados se insinúa poco después. Tras una amenaza de bomba que obliga a evacuar la escuela en pleno acto escolar, su madre lo reencuentra: "Una muchacha muy bella corría y clavaba sus pupilas brunas en mis ojos, unas pupilas llenas de angustia y devoradas por un conflicto que sólo pude comprender muchos años más tarde (2013: 48).

En ese misterio que rodea toda actividad no doméstica de la muchacha bella, toda actividad ajena a la relación exclusiva entre madre e hijo, van apareciendo en efecto destellos de información, como en la secuencia que sigue el encuentro en el parque con otro chico que también se llama Santiago: "-¿Me puedo llamar Santi? - se me escaparon las palabras de la boca, subiendo al colectivo por el estribo, mientras el chofer daba los boletos a mi madre, le guiñaba un ojo y ella se le acercaba un poco al oído y le decía - parece que también quiere su nombre de guerra." (2013: 28).

En medio de un minucioso ejercicio de reconstrucción del universo de la infancia de un chico en los años 70, que apela a una profusión de nombres de objetos y marcas usuales (los chupetines Topolín, los chocolatines Jack, el cabildo troquelado de la revista Billiken, las confiterías Bambi y Casa Suiza, los héroes del catch de Titanes en el ring), la prosa de Julián López va introduciendo algunas frases sueltas, a veces solo palabras, que reenvían a las actividades militantes de su madre y a la amenaza que poco a poco

se va insinuando en una narración despojada de referencias políticas contextualizantes. El niño de *Una muchacha muy bella* se mueve en un universo en el que esa dimensión no es nombrada; se construye de manera opuesta al "pequeño combatiente" de las novelas de Laura Alcoba y Raquel Robles, o del niño-adulto de *Infancia clandestina*.

Podría afirmarse incluso que la ausencia de referencias histórico-políticas precisas es inversamente proporcional a la saturación de referencias detalladas a programas, confiterías, cines, marcas, ropa, telenovelas de la época. Pero esa cotidianeidad tranquilizadora y familiar destaca aún más los indicios que remiten a la violencia o al peligro. Así, después de la amenaza de bomba, la muchacha madre compra golosinas para el chico y para ella misma:

> En el camino hacia casa mi madre se detuvo en el kiosko y me compró un Holanda, un Jack, y tres Topolinos. Para ella se eligió unos corazoncitos Dorin's de mandarina que abrió ahí mismo mientras retomamos la marcha y empezó a comer uno tras otro como si fueran píldoras de Seconal. Tantas golosinas –y sobre todo la promesa de los juguetitos informes de los Topolinos, como fetos prematuros, que no sé bien por qué yo adoraba- eran la confirmación de que había pasado algo serio (2013: 49).

Pocas líneas más adelante, la bruja Cachavacha –un personaje de los dibujos animados de García Ferré- se caracteriza ominosamente como "bruja desaparecedora" (2013: 54). De la misma manera, después de descubrir un nido de parásitos –una "Gorgona" (2013: 52) en el estómago abierto de un ñandú cazado en el campo con su tío -futuro caído o desaparecido- es la escritura la que trae a esta secuencia de horror que se la palabra "picana":

> ¿Los ñandúes comen muchas golosinas?- pregunté- mientras andábamos. Los tres hombres se rieron y mi tío volvió a dictarme sus saberes sobre la alimentación del paisano y sobre la responsabilidad de matar: -se mata para comer, ahora le vamos a pedir a doña Sara que nos haga milanesas con la picana. Así fue como conocí a los parásitos y como escuché por primera vez la palabra picana (2013: 52).

Este dispositivo se termina con la secuencia dedicada a narrar la vuelta del niño con una vecina al departamento allanado de donde se llevaron a la madre. A partir de aquí son la voz y la mirada del adulto los que resignifican y evalúan lo sucedido.

Una muchacha muy bella satura la escritura, en resumen, de nombres propios que remiten a un universo infantil muy precisamente fechable. Es este recurso el que permite, a su vez, situar en el tiempo el clima de angustia que vive la madre e incluso su propia desaparición, elidiendo prácticamente –aunque la supervivencia de algunos de sus términos cobra dimensiones ensordecedoras- el vocabulario político de la época.

Con respecto a la interferencia de lenguajes expresivos en algunas de estas narraciones, funcionan a menudo como connotadores de infancia y vectores de la mirada infantil sobre el mundo de los adultos. Así la película *Infancia clandestina* de Benjamín Ávila recurre a dos géneros gráficos para acompañar la narración cinematográfica: el dibujo infantil y la historieta. El contraste entre ambos, uno vinculado a la niñez, el otro, a la adolescencia, corresponden a la evolución del personaje. Al comienzo de la película, los padres le explican a Juan que se llamará Ernesto cuando vuelvan a la Argentina en el marco de la contraofensiva lanzada por Montoneros en 1979. La banda sonora reproduce un mensaje grabado por los padres. Las imágenes que la acompañan son una serie de dibujos sometidos a un montaje rápido para producir la ilusión del movimiento, que representan al Che y las sucesivas etapas de su transformación antes de entrar en Bolivia. El niño será como el Che, y si le hacía reír que el personaje de aquella historia se hubiera puesto incluso un sombrero o se hubiera afeitado la cabeza, el mismo nuevo Ernesto (éste será su nuevo nombre en la clandestinidad) llevará, a su vez, una gorra. Los padres le hablan a un niño por medio de una fábula; los dibujos traen un sistema expresivo del universo infantil.

Pero la película narra también –y por eso Benjamín Avila desplazó la edad que él tenía en el momento de los hechos, siete años, a los doce que le atribuye a Juan/Ernesto- una historia de pasaje de la niñez a la adolescencia. Para figurar, ya no esa fábula militante, sino la violencia política que diezma a la familia del protagonista, se recurre a la animación de la historieta o la novela gráfica: la muerte del tío, el tiroteo del allanamiento en el que muere o desaparece la madre, la captura y el interrogatorio del niño a manos de los militares son narradas a través de este procedimiento[149].

Puede decirse, a modo de conclusión, que las infancias clandestinas retoman mayoritariamente en sus vistas del pasado militante la narración de la guerra revolucionaria, de la que se presentan como herederos, cuando no como soldados. Este es un dato fundamental porque ha sido uno de los aspectos, como hemos visto, que más ha quedado oscurecido en los primeros años de la postdictadura. Aportan al relato de esta guerra, una dimensión ligada a la vida cotidiana que otro tipo de narraciones del pasado reciente no recoge. En ellas no están ausentes los conflictos generacionales, ni una dimensión genérica que se interroga, como en *Lengua madre, El premio* o *La casa de los conejos* por la relación entre madres militantes e hijas que se construyen a partir de roles de género desplazados.

La politización de lo familiar que nace en los primeros embriones de resistencia a la dictadura -recordemos que antes de la asociación *Madres de Plaza de Mayo* y *Abuelas de Plaza de Mayo*, ambas creadas en 1977, había sido fundada la agrupación

[149] Por el recorte de corpus elegido para este capítulo no cabe desarrollar el análisis del relato *Diario de una princesa montonera,* presentado más arriba. No es la mirada infantil la que se privilegia en este relato. Sería posible, sin embargo, llevar a cabo un estudio de las numerosas interferencias que en ella se llevan a cabo entre el lenguaje de la militancia y el lenguaje del cuento infantil.

Familiares de detenidos y desaparecidos por cuestiones políticas - conlleva también, en efecto, una familiarización de lo político[150] que se ha vuelto dominante con el correr de los años y la incorporación de la asociación HIJOS a la escena pública.

Como recuerda Elisabeth Jelin, la legitimación de la voz ciudadana por el lazo de parentesco presenta aristas complejas: ha permitido, por empezar, volver audible el reclamo por las víctimas del terrorismo de Estado disputándole al gobierno militar una lucha simbólica en su propio terreno: así, siempre siguiendo a Jelin, a las malas familias que no sabían a qué se dedicaban sus hijos subversivos se opuso eficazmente la figura del buen hijo o la buena hija, estudiosos, trabajadores, idealistas, nacidos en hogares "normales". En este potente dispositivo narrativo, la figura de la madre que abandona el ámbito doméstico –su ámbito "propio"- por así decirlo, para salir en busca de sus hijos reactivó figuras socialmente legitimadas de la maternidad.

La autora señala, así, "la aparente paradoja planteada por la convergencia entre el parentesco y la ciudadanía": al legitimar el discurso en la esfera pública a partir de los vínculos familiares, "se refuerza una ideología familista y maternalista", lo que puede acarrear una suerte de jerarquización entre quienes han sido directamente afectados y quienes no, y dificultar así "la formación de un colectivo ciudadano amplio que se haga cargo y asuma como propias las memorias de la represión" (Jelin 2009: 568). A la luz de las reflexiones de Jelin, el persistente modelo familiar de las narraciones de la segunda generación argentina podría confortar estas consecuencias no deseadas.

También pueden estudiarse formas más complejas de resignificación de lo familiar en el discurso político o en las

[150] Elisabeth Jelin, que ha estudiado ampliamente esta cuestión, recuerda la heterogeneidad del "movimiento de derechos humanos" que desde antes de la dictadura, pero sobre todos durante aquellos años sombríos, reclamó por los detenidos-desaparecidos; entre ellos se encuentran la *Asamblea permanente por los Derechos Humanos*, la *Liga argentina de los Derechos Humanos*, el *Servicio Paz y Justicia*, el *Centro de Estudios Legales y Sociales.*

narraciones del arte: es la tarea emprendida por Nora Domínguez y Ana Amado en *Lazos de familia.* La primera se interesa por el relato del "nacimiento" a la vida política en el discurso de Hebe de Bonafini, como inversión y transgresión del orden genealógico por el cual los hijos engendran a los padres. Ana Amado estudia, por su parte, la figura de Antígona, a menudo convocada para pensar la radical exigencia ética de las Madres ante la infracción por parte del gobierno militar de las leyes más elementales de la cultura: la restitución de los cuerpos a los deudos, el entierro de los muertos. Como lo proponía Judith Butler, retomada por Amado, la ambigüedad de este personaje no se deja capturar en la lectura hegeliana de una oposición entre la ley masculina del Estado encarnada por Creonte y la ley femenina de la costumbre (familiar, religiosa). Figura del anti-estatismo y del antiautoritarismo femenino, Antígona redistribuye también, en la lectura llevada a cabo por Butler, los lugares convencionales del género y el parentesco: hombre y mujer para su padre, hija y hermana de éste, Antígona no actúa por la mera obediencia al mandato de los dioses del hogar: afirma que por ningún otro de sus parientes desafiaría a Creonte como lo hace por el hermano amado, y elegido: "el poder de Antígona [...] está relacionado no sólo con la forma en que el parentesco hace su reivindicación desde el lenguaje del estado sino también con la *deformación social tanto del parentesco idealizado como de la soberanía política que surge como consecuencia de su acto*" (Butler 2001: 21).

Desde este punto de vista, puede concluirse que el doble movimiento de politización de lo familiar y familiarización de lo político no se limita necesariamente a confirmar los lugares de lo público y lo privado, de la maternidad y la filiación; también puede redistribuirlos. Muchas de las ficciones autobiográficas estudiadas en este bloque desplazan el eje memorial hacia la reinterpretación de la experiencia militante de la generación anterior. Lo hacen construyendo un legado que va de los "compañeros" de la

generación militante, a un nuevo colectivo generacional, a un nosotros marcado, en ocasiones, por reactivadas figuras de la fraternidad.

Conclusión

Este cierre aspira a ser provisorio. El trabajo realizado, en efecto, se ha propuesto trazar una cartografía, necesariamente inconclusa y parcial en virtud de las dimensiones del corpus estudiado, capaz sin embargo de señalar zonas de encuentro, caminos comunes, inflexiones estéticas o generacionales. Por eso este cierre es, a nuestro entender, el de la primera etapa de una investigación en curso y sus conclusiones, hipótesis de trabajo hechas para ser tomadas, transformadas, discutidas.

Comenzamos este trabajo diciendo que su propósito era caracterizar modos y estrategias de construcción estética de "los 70" a partir de un conjunto de narraciones literarias, cinematográficas y plásticas recientes. Y problematizamos este recorte planteando una pregunta rectora, a saber: cómo cuentan "la revolución como pasado" estas narraciones recientes, desde la doble fractura de una derrota, por un lado, de una crisis de las concepciones de historia y sujeto que estructuraron la narración política militante, por otro. Lo que implica pensar qué vuelven visible, enunciable o pensable, hoy, de esa narración política que vertebró el compromiso de una generación.

Por eso, más que pensar cómo ven la época y sus sujetos, se trata de ver qué épocas y sujetos construyen. Hemos ido sintetizando, al terminar cada una de las partes que componen este trabajo, los esbozos de una conclusión. Me interesa ahora retomar muy sintéticamente los elementos que distinguen unas y otras figuras de la militancia setentista. Las obras y manifestaciones estudiadas en *Extrañar el pasado* construyen la época como una una incógnita por despejar, un vacío que rodear, una hipótesis. Algo que está, efectivamente, puesto ahí, "por debajo", pero de una inaccesibilidad problemática, siempre mediada por "restos", muchos de ellos narrativos, que interfieren irremediablemente sus vistas del pasado. Su tarea toma a menudo un sesgo crítico, deconstructivo, cuando no polémico. La industria

de la memoria o la "memoria de supermercado" de Albertina Carri son sus blancos preferentes, lo que nos lleva a concluir que el acento de estos relatos está menos puesto en el pasado que en los usos políticos y estéticos de ese pasado en las narraciones memoriales del presente: distanciamientos brechtianos, efectos de desautomatización, exhibición de los resortes de la construcción del relato, crítica de la magia del arte narrativos. Herramientas tomadas de la tradición del arte experimental del siglo XX, aliadas de un combate simbólico realismos tardíos o identificaciones melodramáticas. De ellas podría decirse, retomando un término de Germán Labrador, que están atentas a la "ética de la forma" (2010: 121) de las narraciones memoriales. El arte constituye en estas narraciones una trinchera: un arte autónomo, en la línea si no del estilo, al menos de las concepciones de Juan José Saer y en la línea de la orgullosa afirmación de la herencia adorniana. Si una función social existe para el arte, no es renunciando a la propia autonomía, condición para dejar atrás las trampas del mercado y la subordinación a dictados ideológicos.

Iconos, mitos y consignas de la imaginación política setentista reúne una serie de relatos de muy distinta orientación. El acento está puesto, en ellos, en el propio funcionamiento de la subjetividad militante. Por eso sus escenarios se vuelven decididamente hacia los 70. Todas ellas analizan, con los medios ficcionales de los que se dotan, la relación entre el militante y la narración revolucionaria entendida como mito político. El militante aparece, aunque en diversos grados, habitado por esa narración mítica. La idea no es nueva, como lo sabía Sorel, pero ha sido renovada en las recientes aproximaciones de la teoría política, como lo muestran, por no dar más que un ejemplo, los escritos de Ernesto Laclau.

Las estrategias narrativas de los relatos estudiados son variadas: usos de géneros "menores", recurso a tópicos como el

theatrum mundi y la lógica o el régimen de identidad de la máscara. Permiten pensar aspectos de la subjetividad militante entendida no sólo como correlativa a un ideario sino a un sistema de creencias, de valores, de adhesiones, de gustos, de dilemas éticos, incluso. Evocan también los riesgos de una memoria conmemorativa o repetitiva de los 70, que cristalice sentidos en lugar de permitir pensar la conflictividad política de nuestro tiempo, sus sujetos, sus consignas.

En las huellas de Néstor Perlongher, de Osvaldo Lamborghini, de Manuel Puig, entienden la lengua militante como relato, incorporan la dimensión del deseo en sus narraciones y, sobre todo –en esto encuentran también la dimensión crítica de Saer- postulan el relato militante como una ficción, como un papel más, entre otros papeles. Pero esto no equivale a señalar una superchería: no concierne en mayor medida al militante que a otros sujetos sociales. El sujeto revolucionario, en efecto, ya no se confunde con el hombre moderno a secas, con la más alta, incluso, de sus manifestaciones, el héroe romántico.

Filiaciones construye, por su parte, una entrada voluntariamente generacional para la consideración de la militancia. Sus ficciones genealógicas ponen en el centro de su narración, actores definidos por lazos de parentesco, algo que a pesar del indiscutible papel que ha tenido en el espacio público, no deja de presentar zonas de cruce problemáticos entre lo familiar y lo político. A diferencia de los relatos afirmadamente autónomos estudiados en *Extrañar el pasado,* estamos aquí frente a una producción en la que las fronteras entre las narraciones autobiográficas y autoficcionales del arte y las de las nuevas tecnologías se desdibujan. Son narraciones menos volcadas a la apropiación de la tradición cultural nacional, por otra parte, anómalas en el campo cultural argentino, tan centrado sobre sus propios tópicos. Sus conexiones con las narrativas de las segundas

y terceras generaciones de otras latitudes merece ser estudiada, por el grado de pregnancia de matrices narrativas comunes.

Bibliografía

Corpus estudiado

Novelas y cuentos

ALCOBA Laura (2008), *La casa de los conejos,* Barcelona, Edhasa.

----------(2012), *Los pasajeros del Anna C.,* Buenos Aires, Edhasa.

ANDRUETTO María Teresa (2010), *Lengua madre,* Buenos Aires, Mondadori.

BRUZZONE Félix (2008), *Los topos,* Buenos Aires, Mondadori.

GAMERRO Carlos (2004) *La aventura de los bustos de Eva,* Buenos Aires, Norma.

---------- (2009) *Un yuppie en la columna Che Guevara,* Buenos Aires/Barcelona, EDHASA.

GUEBEL Daniel (2004) *La vida por Perón,* Buenos Aires, Norma.

KOHAN Martín (2006), *Museo de la Revolución*, Buenos Aires, Mondadori.

LÓPEZ Julián (2013), *Una muchacha muy bella,* Buenos Aires, Eterna Cadencia.

LORENZ Federico (2012), *Montoneros o la ballena blanca,* Barcelona, Tusquets.

MIRA Rubén (2007), G*uerrilleros. Una salida al mar para Bolivia,* Buenos Aires, Díada.

PAULS, Alan (2007), *Historia del llanto,* Barcelona: Editorial Anagrama.

---------- (2010), *Historia del pelo,* Barcelona: Editorial Anagrama.

PEREZ Mariana Eva (2012), *Diario de una princesa montonera -110% verdad-,* Buenos Aires, Capital Intelectual, "Confesiones".

PERLONGHER Néstor (1997), *Prosa plebeya,* Buenos Aires, Colihue.

PRON Patricio (2011), *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia,* Buenos Aires, Mondadori.

PUIG Manuel (1988), *El beso de la mujer araña,* Barcelona, Seix Barral [1976].

---------- (1980), *Pubis angelical,* Barcelona, Seix Barral [1979].

ROBLES Raquel (2013), *Pequeños combatientes,* Buenos Aires, Alfaguara.

SAER Juan José, *Glosa/El entenado (edición crítica de Julio Premat)* (2010), Poitiers, CRLA, Archivos.

---------- (1986), Buenos Aires/Madrid, Alianza Editorial.

---------- (1982), "Amigos" en *La mayor,* Buenos Aires, CEAL "Capítulo".

SEMÁN Ernesto (2011), *Soy un bravo piloto de la nueva China,* Buenos Aires, Mondadori.

URONDO Francisco (1999), *Los pasos previos,* Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora [1972].

Películas

AVILA Benjamin, *Infancia clandestina*, Buenos Aires, 2011.

BELLOTTI Diego, *La vida por Perón,* Buenos Aires, 2005.

CARRI Albertina, *Los rubios,* Buenos Aires, 2003.

MARKOVITCH Paula, *El premio,* México, 2011.

PEREL Jonathan, *El predio,* Buenos Aires, 2010.

Artes plásticas

MARCACCIO Fabián, *Ezeiza Paintant*, MALBA, Buenos Aires, 2005.

QUIETO Lucila, *Filiación,* Centro Cultural Haroldo Conti, Buenos Aires, 2013.

Bibliografía citada

ABBATE Florencia, "La historia en las ficciones de Juan José Saer" en Saer Juan José, *Glosa/El entenado (edición crítica de Julio Premat)* (2010), Poitiers, CRLA, Archivos, p. 667-682.

ADORNO Theodor (1983), *Teoría estética,* Buenos Aires, Hyspamérica.

AGAMBEN Giorgio , *Enfance et histoire,* Paris, Petite Bibliothèque Payot.

---------- (2003), *Ce qui reste d'Auschtwitz.* Paris, Rivages Poche.

---------- (2006) *El tiempo que resta. Comentario a la Carta a los Romanos*, Madrid, Editorial Trotta.

---------- (2008), *Qu'est-ce que le contemporain ?,* Paris, Rivages Poche.

AGUILAR, Gonzalo (2010), *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino,* Buenos Aires, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor.

AIRA, CÉSAR (1998), "La nueva escritura", *La jornada semanal* 12-4-98, disponible en www.literatura.org .

AMADO Ana, DOMINGUEZ Nora (compiladoras) (2004), *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones,* Buenos Aires, Paidós.

AMADO ANA (2004), "Ordenes de la memoria y desórdenes de la ficción" *in Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones,* Editado por Ana Amado y Nora Domínguez, Buenos Aires, Editorial Paidós, p. 43-82.

---------- (2005), "El documental político como herramienta de historia", en *Políticas de la memoria* n°5, Buenos Aires, CeDinCi.

---------- (2009), *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007),* Buenos Aires, Colihue.

AMATRIAIN Ignacio (coordinador) (2009), *Una década de Nuevo cine argentino (1995-2005),* Buenos Aires, CICCUS.

AMICOLA José (1992), *José Amícola y la tela que atrapa al lector,* Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, "Temas".

AMICOLA José, SPERANZA Graciela (comp.) (1998), *Encuentro internacional Manuel Puig,* Rosario, Beatriz Viterbo Editora.

ANDERSON Benedict (1993), *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, FCE.

ANGUITA Eduardo y CAPARROS Martín (2010), *La Voluntad. Historia de la militancia revolucionaria en Argentina,* Buenos Aires, Booket.

ARAN Pampa et al. (2010), *Interpelaciones. Hacia una teoría crítica de las escrituras sobre la dictadura y la memoria,* Córdoba, UNC/Centro de Estudios Avanzados.

ARFUCH Leonor (2013), *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites,* Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

ARENILLAS María, "Entre el ruido y la furia: *El predio,* una película de Jonathan Perel", 2010 (artículo cedido por gentileza de Jonathan Perel, Dossier de la película).

ARISTOTE, *Poétique,* Paris, Les belles lettre, 1997, « Classiques en poche, Bilingue ».

AVELAR Idelberg (2000), *Alegorías de la derrota: la ficción postdicatorial y el trabajo del duelo,* Santiago de Chile, Editorial Cuarto propio.

BARTHES, Roland, *La cámara lúcida*, Paidós, Buenos Aires, 2005.

BENJAMIN Walter (2003), « Le narrateur » *in Ecrits français,* Paris, Gallimard, « Folio Essais ».

BADIOU Alain. (2005), *Le siècle,* Paris, Seuil.

---------- (1998), *Saint Paul. La fondation de l'universalisme*, Paris, PUF.

BOGADO Fernán, "Plata manchada. Entrevista a Alan Pauls", Página 12, Suplemento Radar Libros, 31 de marzo de 2013. http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-4986-2013-04-01.html (consultado el 20 de abril de 2013).

BRODSKY Marcelo (2005), *Memoria en construcción. El debate sobre la ESMA,* Buenos Aires, LAMARCA Editora.

BRUZZONE Gustavo, LONGONI Ana (comps.) (2008), *El siluetazo,* Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.

BOULAY Bérenger (2006), « Histoire et narrativité, autour des chapitres 9 et 23 de la POETIQUE d'Aristote », LALIES n°26. Paris : Éditions Rue d'Ulm - Presses de l'École Normale Supérieure, p. 171-187. (Article également consultable en ligne dans l'ATELIER de Fabula).
---------- (2008) « Avec des 'si' et des 'rait', comment récrit-on l'histoire », Fabula.org « Atelier », disponible en http://www.fabula.org/actualites/berenger-boulay_45266.php, consultado el 9 de mayo de 2013.

BRICEÑO Jimena (2010), "La memoria en exhibición. El pasado y el museo desde el boom del museo", *Nuevo texto crítico,* Volumen 23, N° 45-46, p. 337-347.

BURGER Peter (1987), *Teoría de la vanguardia,* Barcelona, Ediciones Península.

CALVEIRO, Pilar (1998) *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina,* Buenos Aires, Colihue.

---------- (2005) *Política y/o violencia. Una aproximación a la guerrilla de los años 70,* Buenos Aires, Norma.

CAMPO, Javier (2010) "Pasajes encendidos y moderados en el cine documental argentino desde la transición democrática (1983-2010)", *Hispanet* n°3, december. Disponible en http://www.hispanetjournal.com/Pasajes.pdf

CANGI Adrián, SIGANEVICH Paula (1996), *Lúmpenes peregrinaciones. Ensayos sobre Néstor Perlongher,* Rosario, Beatriz Viterbo.

CARNOVALE Vera (2011), *Los combatientes. Historia del PRT-ERP,* Buenos Aires, Siglo XXI.

CASULLO *Nicolás* (2013), *Las cuestiones,* Buenos Aires, FCE.

CHAMPEAU Geneviève, CARCELEN Jean-François, TYRAS Georges, VALLS Fernando (editores) (2011), *Nuevos derroteros de la narrativa española actual,* Prensas Universitarias de Zaragoza.

CIRIZA Alejandra, RODRIGUEZ Eva, « Militancia, política y subjetividad. La moral del PRT-ERP", *Políticas de la Memoria* n° 5, Buenos Aires, Verano 2004-2005, p. 85-92.

COHN Dorrit (2001), *Le propre de la fiction,* Paris, du Seuil.

COLOMBO Pamela (2012), "A Space under Construction. The Spacio-Temporal Constelation of ESMA in *El Predio, Journal of Latin-american Cultural Studies, Travesías* 21:4, p.497-515.

COMOLLI Jean-Louis (2002, *Filmar para ver*, Buenos Aires, Sigmur/Cátedra La Perla, UBA.

CRENZEL, Emilio (2008), *La historia política del* Nunca más. *La memoria de las desapariciones en la Argentina,* Buenos Aires, Siglo XXI Editores.

----------(coord.) (2010), *Los desaparecidos de Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1983-2010),* Buenos Aires, Editorial Biblos, "Latitud Sur".

DALMARONI Miguel (2004), *La palabra justa. Literatura, crítica y memoria en Argentina. 1960-2002,* Mar del Plata, Melusina.

DEL PINO Ponciano y JELIN Elisabeth (comps.), *Luchas locales, comunidades e identidades,* Madrid, Siglo XXI, 2003.

DEOTTE Jean-Louis, « Le musée n'est pas un dispositif »,*Cahiers philosophiques*, 2011/1 n° 124, p. 9-22.

DIDI-HUBERMAN, Georges (2009), *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire, I.* Paris, Les éditions de Minuit.

DRUCAROFF Elsa (2011), *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura,* Buenos Aires, Emecé.

FABRY Geneviève (1998), *Personaje y lectura en cinco novelas de Manuel Puig,* Madrid, Iberoamericana-Vervuert.

FABRY Geneviève/LOGIE Ilse/DECOCK Pablo (editores.) (2010), *Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea,* Oxford, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt, New York, Wien, Peter Lang.

FEIERSTEIN, Daniel. (2011) *El genocidio como práctica social. Entre el nazismo y la experiencia argentina,* Buenos Aires, FCE, 440 p.

FELD Claudia, STITES MOR Jessica (2009), *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente.*

FOSTER HAL (2001), *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal.

FRANCO Mariana y LEVIN Florencia (comp.) (2007), *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*, Buenos Aires, Paidós.

FREGE Gottlob, « *Sens et dénotation* » in *L'Ordre philosophique*, Paris, Seuil, 1971.

GARCIA Luis (comp.) (2010), *No Matar. Sobre la responsabilidad.* Segundo Volumen, Universidad Nacional de Córdoba.

GAUNA Daniela, sf. "Entre la ficción, el testimonio y el periodismo: la apuesta narrativa de *Los pasos previos* de Francisco Urondo", *Badebec, Revista del centro de estudios de Teoría y crítica literaria,* p. 102-129.

GARRAMUÑO Florencia, « Las ruinas y el fragmento. Experiencia y narración en *El Entenado* y *Glosa",* en Saer Juan José, *Glosa/El entenado (edición crítica de Julio Premat)* (2010), Poitiers, CRLA, Archivos, p. 710-709.

GENETTE Gérard, *Fiction et diction,* Paris, Seuil, 1991, « Poétique ».

GETINO Octavio, *Cine argentino. Entre lo posible y lo deseable* (1998), Buenos Aires, Edic. Ciccus.

GILMAN, Claudia. (2003) *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina,* Buenos Aires, Siglo XXI, 430.

GINSBURG Carlo (2001), *A distance. Neuf études sur le point de vue,* Paris, Gallimard.

---------- (2006), *Le fil et les traces (Vrai, faux, fictif),* Paris, Verdier.

GLICENSTEIN Jerôme (2010), « La rhétorique au musée », *P.U.F. Nouvelle revue d'esthétique,* 2010/2, n° 6, p. 177-186.

GOLDCHLUCK Graciela (sf), *Intertextualidad y génesis en los textos mexicanos de Manuel Puig: novelas, guiones, comedias musicales (1974-1978*), [en línea]. Tesis de posgrado. Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Disponible en: http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.157.pdf, consultado el 9/6/2012.

GONZALEZ Cecilia y SCAVINO, Dardo (2006), "Heteronimias del exilio" *in La memoria de la dictadura. Nocturno de Chile de Roberto Bolaño e Interrupciones 2 de Juan Gelman* (Fernando Moreno, éd), Paris, Ellipses.

GONZALEZ Cecilia, SCAVINO Dardo y VENTURA Antoine (ed.) (2010), *Las armas y las letras. La violencia política en la cultura del Río de la Plata de 1960 a nuestros días,* Presses Universitaires de Bordeaux.

GRAMUGLIO María Teresa (1997), "Retrato del escritor como martinfierrista muerto" in Leopoldo Marechal, *Adán Buenosayres. Ed. Crítica de Jorge Lafforgue y Fernando Colla (coord.),* Madrid, Barcelona, La Habana, Lisboa, París, México, Buenos Aires, San Pablo, Lima, Guatemala, San José, ALLCA XX "Colección Archivos".

GUIOT Denis (1981) *Faire de l'uchronie*, dans *Mouvance* n°5 (1981), disponible sur Internet : http://www.noosfere.com/icarus/articles/ consultado el 4 de mayo de 2013.

HALBWACHS Maurice (1994), *Les cadres sociaux de la mémoire,* Paris, Albin Michel.

---------- (1997), *La mémoire collective,* Paris, Albin Michel.

HENRIET Eric (2004), *L'histoire revisitée : Panorama de l'uchronie sous toutes ses formes*, Paris, Éditions Belles Lettres / Interface.

----------(2009), *L'uchronie,* Paris, Klincksieck.

----------(s.f.), "Pourquoi écrit-on de l'uchronie ?", Université de Montréal, disponible en : http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/e2/pdfs/e2_henriet.pdf, consultado el 10 de mayo de 2013.

HOBSBAWM Eric, RANGER Terence (1997), *The Invention of Tradition,* Cambridge University Press.

HOBSBAWM Eric (1994), *L'Age des extrêmes. Histoire du court XXe siècle,* Paris, Editions Complexe/Le monde diplomatique.
JAMESON Fredric (1991), *Ensayos sobre el posmodernismo,* Buenos Aires, Imago Mundi.

JELIN Elizabeth (2002), *Los trabajos de la memoria*, SXXI, Madrid.

---------- (2009), Familia

JELIN Elisabeth y KAUFMAN Susana (comps.) (2006), *Subjetividad y figuras de la memoria,* Buenos Aires, Siglo XXI.

JELIN Elisabeth y LANGLAND Victoria (2003), *Monumentos, memoriales y marcas territoriales,* Madrid, Siglo XXI.

JESSEN Patricia (1990), *La realidad en la novelística de Manuel Puig,* Madrid, Editorial Pliegos.

JURGENSON Luba et PRSTOJEVIC Alexandre (dir.) (2012), *Des témoins aux héritiers. L'écriture de la Shoah et la culture,* Paris, Petra.

KERMODE Franck (1998), "Aguardando el fin" *in La teoría del Apocalipsis y los fines del mundo* (Malcolm Bull comp.), México, FCE, p. 291-307.

---------- (2000), *El sentido de un final. Estudios sobre la teoría de la ficción,* Barcelona, Gedisa.

KOHAN Martín(2004), « La apariencia celebrada », *Punto de vista* n° 78, 24-30, Buenos Aires, Abril.

----------(2009),"Hay algo más que contar historias", Entrevista, P.Z, 13/03/2009, disponible en http://blog.eternacadencia.com.ar/archives/2009/593, consultado el 2/4/12.

KOSELLECK Reinhart (1993), *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos,* Buenos Aires, Paidós.

----------(2001), *Los estratos del tiempo. Estudios sobre la historia,* Barcelona, Paidós.

KRIPKE Saul, *La logique des noms propres,* Paris, Minuit, 1982.

LABRADOR Germán (2010),

LACLAU Ernesto y MOUFFE Chantal (1987), *Hegemonía y estrategia socialista,*

LAMBORGHINI Osvaldo (1988), *Novelas y cuentos,* Buenos Aires, Ediciones del Serbal.

LAVOCAT Françoise (2009), "L'oeuvre littéraire est-elle un monde possible ? », fabula.org, « Atelier », consultable en http://www.fabula.org/atelier.php?L'oeuvre_litt%26eacute%3Braire_est-elle_un_monde_possible%3F, consultado el 3/8/2011.

LONGONI Ana (2007), *Traiciones. La figura del traidor en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión,* Buenos Aires, Norma.

---------- (2009), "Arte y política. Políticas visuales del movimiento de derechos humanos desde la última dictadura: fotos, siluetas y escraches" in *Aletheia,* Revista de la Maestría en Historia y Memoria de la FAHCE, disponible en http://www.aletheia.fahce.unlp.edu.ar/numeros/numero-1/ana-longoni.-arte-y-politica.-politicas-visuales-del-movimiento-de-derechos-humanos-desde-la-ultima-dictadura-fotos-siluetas-y-escraches, consultado el 2 julio 2013.

LONGONI, Ana y MESTMAN, Mariano. (2000) *Del Di Tella a Tucumán Arde. Vanguardia artística y vanguardia política en el '68 argentino,* Buenos Aires, El cielo por asalto, 384 p.

LORENZ Federico, "Pensar los 70 desde los trabajadores", *Políticas de la memoria* n° 5, Buenos Aires, Verano 2004-2005, p. 19-24.

LOWY Michael, (1988) *Rédemption et Utopie. Le judaïsme libertaire en Europe Centrale,* Paris, PUF.

LYNCH John, Cortés Conde Roberto, Gallo Ezequiel, Rock David, TORRE Juan Carlos y de RIZ Liliana. (2001) *Historia de la Argentina,* Barcelona, Crítica, 354 p.

MAYER Marcos, "Los 70, en discusión", Clarín, 22/5/2004, disponible en : http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2004/05/22/u-762858.htm, consultado el 20/12/2011.

MESNARD Philippe (2012), "Ecritures *d'après* Auschwitz", Revue *Vox-poetica. Lettres et Sciences Humaines,* disponible en http://www.vox-poetica.org/t/articles/mesnard.html

MONTALBETTI Christine (2001), *La fiction*, Paris, Flammarion, « Corpus ».

MORENO María (2007), "Esa rubia debilidad", Página/12, Suplemento Radar, 19 octobre 2003, disponible en www.pagina12.com.ar/imprimir/diario/suplementos/radar/9-10, consultado el 3/9/2012.

NUÑEZ, Jorgelina (2010), "Se busca un lector incómodo. Entrevista a Alan Pauls", *Ñ. Revista de Cultura,* Buenos Aires, disponible en

http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2010/04/17/_-02182313.htm, consultado el 14/6/2012.

OBERTI Alejandra y PITTALUGA Roberto. (2006) *Memorias en montaje. Escrituras de la militancia y pensamientos sobre la historia*, Buenos Aires, El cielo por asalto, 268 p.

OBERTI Alejandra, "La moral según los revolucionarios", *Políticas de la Memoria* n° 5, Buenos Aires, Verano 2004-2005, p. 77-84.

----------, "Memorias y testigos. Una discusión actual", *Políticas de la Memoria* n°8/9, Verano 2008-2009, p. 41-50.

PALTI Elías, "La crítica de la razón militante", *Políticas de la Memoria* n°8/9, Buenos Aires, Primavera 2008, p. 13-18.

PAULINELLI María (coord.) (2006), *Cine y dictadura*, Córdoba, Comunic*arte* Editora.

PAULS Alan (1999), "La invención del mundo", Página/12, Radar Libros, disponible en http://www.pagina12.com.ar/1999/suple/libros/99-04/99-04-11/nota.htm, consultado el 1/11/12.

PAVEL Thomas, *Univers de la fiction,* Paris, Seuil, 1988, « Poétique ».

PEREL Jonathan, "Estupor y temblor", Página 12, Buenos Aires, 20/03/2011 disponible en http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-6904-2011-03-20.html, Consultado el 30 de mayo de 2011.

PERIS BLANES Jaume, (2011) "*Hubo un tiempo no tan lejano…* Relatos y estéticas de la memoria e ideología de la reconciliación en España" [artículo en línea], *452ºF. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 4, 35-55, [Fecha de consulta: 05/07/12, < http://www.452f.com/index.php/es/jaume-peris-blanes.html >

PERLONGHER Néstor (1997), *Prosa plebeya,* Buenos Aires, Colihue (Prólogo de Christian Ferrer y Osvaldo Baigorria).

---------- (1997), *Poemas completos,* Buenos Aires, Seix Barral (Prólogo de Roberto Echavarren).

PERSON Lawrence, "Notas en torno a un manifiesto post-cyberpunk", disponible en http://slashdot.org/story/99/10/08/2123255/notes-toward-a-postcyberpunk-manifesto, consultado el 25 de mayo de 2013).

PITTALUGA, Roberto (2006), « Écritures du passé récent argentin : entre histoire et mémoire », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, N° 81, p. 99-104.

---------- (2008), "Rawson y Trelew", *Políticas de la Memoria* n° 8/9, primavera 2008, p. 59-67.

PREMAT Julio

(2009), *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina,* Buenos Aires, FCE.

PRSTOJEVIC Alexandre (2012), *Le témoin et la bibliothèque,* Paris, Editions Nouvelles Cécile Defaut.

RAGGIO Sandra (2006 /2009), "En torno a 'La Noche de los lápices'. La batalla de los relatos", en: Revista *Puentes*, Año: 6, Nº 18, Octubre 2006.

RANCIERE Jacques (1995), *La mésentente,* Paris, Ed. du Seuil.

---------- (1998), *La chair des mots,* Paris, Ed. du Seuil.

---------- (2000), *Le partage du sensible,* Paris, La Fabrique.

---------- (2001), *La fable cinématographique,* Paris, Ed. du Seuil.

---------- (2012), *Figuras de la historia,* Buenos Aires, Eterna Cadencia.

RANZANI Oscar "Entrevista a Jonathan Perel", *Página 12*, 14/04/2010.

REINSTADLER Janett (ed.) (2011), *Escribir después de la dictadura. La producción literaria y cultural en las postdictaduras de Europa e Hispanoamérica,* Madrid, Iberoamericana-Vervuert.

RICOEUR Paul (1983), *Temps et récit I. « L'intrigue et le récit historique »,* Paris, Ed. du Seuil.

---------- (1984), *Temps et récit II. « La configuration dans le récit de fiction »,* Paris, Ed. du Seuil.

---------- (1985), *Temps et récit III. « Le temps raconté »,* Paris, Ed. du Seuil.

---------- (1986), *Du texte à l'action,* Paris, Seuil.

---------- (1992), « Rhétorique, poétique, herméneutique » *in Lectures 2,* Paris, Seuil.

----------, (2000), *La mémoire, l'histoire, l'oubli,* Paris, Ed. du Seuil.

ROMERO, Luis Alberto (2007), "La violencia en la historia argentina reciente: un estado de la cuestión" *in* Anne Pérbin-Dumon (dir.), *Historizar el pasado en América Latina* consultable en htt://ética.uahurtado.c/historizarelpasadovivo/es.contenido.php

ROT Gabriel (2010), *Los orígenes perdidos de la guerrilla en la Argentina, Nueva edición,* Buenos Aires, Waldhuter Editores.

RUSSEL Bertrand (1970), « De la dénotation », *L'Age de la science,* T. III, n° 3.

RYAN Marie Laure (1991), *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory,* Bloomington, Indiana UP.

SAIDON Gabriela (2011), *La montonera. Biografía de Norma Arrostito.* Buenos Aires: Sudamericana.

SARLO Beatriz. (2005), *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión,* Buenos Aires, Siglo XXI, 2005

---------- (2001), *La batalla de las ideas (1943-1973),* Buenos Aires, Ariel.

---------- (2012), *Ficciones argentinas. 33 ensayos,* Buenos Aires, Mardulce.

----------(1997), "Cuando la política era joven", *Punto de vista* n°58, p. 15-19.

---------- (2010), "La política, una devastación" en SAER Juan José, *Glosa/El entenado (edición crítica de Julio Premat)* (2010), Poitiers, CRLA, Archivos, 762-778.

SCAVINO Dardo (2004), *Saer y los nombres,* Buenos Aires, El cielo por asalto.

----------, (2009), *El señor, el amante y el poeta. Notas sobre la perennidad de la metafísica,* Buenos Aires, Eterna Cadencia.

---------- (2012), “Platón, el mito y la hegemonía política”, *La Biblioteca 12, “Mitológicas”,* Primavera 2012, p. 124-139.

SCHAEFFER Jean-Marie (1999), *Pourquoi la fiction ?,* Paris, Seuil, « Poétique ».

SEARLE John (1982), *Sens et expression,* Paris, Minuit.

SEL Susana (comp.) (2007), *Cine y fotografía como intervención política*, Buenos Aires Prometeo.

SEMILLA DURAN, María Angélica *Le masque et le maqué,* Presses Universitaires du Mirail.

SONDEREGUER María (2000), « Los relatos sobre el pasado reciente en Argentina: una política de la memoria”, Congreso LASA 2000, *Derechos humanos y democracia en Argentina: un programa interdisciplinario,* disponible en http://www.prodiversitas.bioetica.org/nota55.htm, consultado el 3/3/2013.

SPERANZA Graciela (2000), *Manuel Puig. Después del fin de la literatura,* Buenos Aires, Editorial Norma.

---------- (2012), *Atlas portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes,* Barcelona, Anagrama.

STRAWSON Peter F. (1956), « On referring » *in Essays in Conceptual Analysis,* A. Flew (ed), Houndsmills Basingstoke, Macmillan.

TCACH, César. (2003) *La política en consignas. Memoria de los setenta,* Rosario, Homo Sapiens.

TARCUS Horacio, “Notas para una crítica de la razón instrumental. A propósito del debate en torno a la carta de Oscar del Barco”, *Políticas de la memoria* n°6/7, Verano 2006-2007, p. 14-25.

----------, “Elogio de la razón militante. Respuesta a Elías J. Palti”, *Políticas de la Memoria* n° 8/9, Primavera 2008 p. 19-37.

TEPASS Gerd (2008), “Manuel Puig: una aproximación biográfica”. Investigación, entrevistas y compilación a cargo de Gerd Tepass, Una biografía multimedia en formato CD-Rom, Buenos Aires, Junio de 2008, ISBN 978-987-05-4332-9.

TERAN, Oscar. (2006) *De utopías, catástrofes y esperanzas. Un camino intelectual,* Buenos Aires, Siglo XXI.

TODOROV Tzvetan (2000), *Los abusos de la memoria,* Barcelona, Paidós.

TORTTI, María Cristina (2009), *El "viejo" partido socialista y los orígenes de la "nueva" izquierda,* Buenos Aires, Prometeo Libros.

---------- (2002), "La nueva izquierda a principios de los 60: socialistas y comunistas en la revista *CHE", Estudios sociales Revista Universitaria Semestral*, Año XII, Nº 22·23, Santa Fe, Argentina, UniversidadNacional del Litoral, p. 145-162.

---------- (1998), "Protesta social y Nueva Izquierda en la Argentina del Gran Acuerdo
Nacional", en Taller. *Revista de Sociedad, Cultura y Política*, nº 6, Buenos Aires, abril 1998.

TRAVERSO Enzo (2005), *Le passé, modes d'emploi. Histoire, Mémoire, Politique,* Paris, La Fabrique.

VALLE Agustín (2008), "La figura del Che debe ser destruida. Entrevista a Rubén Mira", *Revista Zoom. Política y sociedad en foco,* Buenos Aires, 13 de junio de 2008 disponible en http://revista-zoom.com.ar/articulo2344.html

VANUCCHI Edgardo (2010), "Narrar en los tiempo del horror" Entrevista a Martín Kohan, *Tesis 11,* consultable en tesis11.org.ar, consultado el 22 de enero de 2012.

VEZZETTI, Hugo. (2002), *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI.

WHITE Hayden (1973), *Metahistory : The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe,* Baltimore, The Johns Hopkins University Press.

---------- (1999), *Figural Realism: Studies in the Mimesis Effect,* Baltimore, The Johns Hopkins University Press.

WIEVIORKA, Annette. (2009) *L'ère du temoin,* Paris, Hachette, 186 p.

ZAPATA Mónica (1999), *L'oeuvre romanesque de Manuel Puig. Figures de l'enfermement,* Paris, L'Harmattan.

Corpus complementario

ABATTE, Florencia, *El grito* (2004), Buenos Aires, Emecé.
ALMEIDA Eugenia, *El colectivo* (2009), Buenos Aires, EDHASA.

ANDRUETTO María Teresa, *La mujer en cuestión,* Buenos Aires, Debolsillo, 2009.
ARIAS Lola, *Mi vida después,* Buenos Aires, Estrenada en 2009, Teatro.
BONASSO Miguel (1994), *Recuerdo de la muerte,* México, ERA.
BRIZUELA Leopoldo (2012), *Una misma noche*, Madrid, Alfaguara
CAPARROS Martín *No velas a tus muertos* (2000) [1986], Buenos Aires, Ediciones de la Flor.
---------- *A quien corresponda,* Barcelona, Anagrama.
CHEJFEC Sergio (2010), *Los planetas,* Buenos Aires, Alfaguara [1999].
DALMARONI Daniel (2009), "El secuestro de Isabelita", *Teatro2,* Buenos Aires, Corregidor.
DESSAL Gustavo (2010), *Clandestinidad,* Buenos Aires, Interzona.
DRUCAROFF Elsa (2010), *El último caso de Rodolfo Walsh,* Buenos Aires, Norma.
FEIJOO Cristina, *La casa operativa* (2007), Buenos Aires, Planeta.
FIGUERAS Marcelo (2003), *Kamchatka,* Madrid, Alfaguara.
GUEBEL Daniel *El terrorista* (1998), Buenos Aires, Sudamericana, 1998.
---------- *El perseguido* (2001) Buenos Aires, Norma
---------- *La carne de Evita* (2012), Buenos Aires, Mondadori.
GRUSS Irene (2007), *Una letra familiar,* Buenos Aires, Bajo la luna.
MARECHAL Leopoldo (1979), *Adán Buenosayres*, Buenos Aires, Sudamericana.
---------- (1997), *Adán Buenosayres, Edición crítica de Jorge Lafforgue y Fernando Colla,* Poitiers, CRLA, Archivos.
----------(1998), *Megafón o la guerra, Obras completas IV,* Buenos Aires, Perfil.
OLOIXARAC Pola (2008), *Las teorías salvajes*, Buenos Aires, Editorial Entropía.
PAULS Alan (2013), *Historia del dinero,* Buenos Aires, Anagrama
POLLASTRI Sergio (2003), *Las violetas del paraíso,* Buenos Aires, El cielo por asalto.
SAER Juan José (1986), *El río sin orillas,* Buenos Aires, Alianza Editorial.

Filmografía complementaria

La República perdida (1983, M. Pérez)
Evita, quién quiera oír que oiga (1984, E. Mignogna)
La República perdida 2 (1986, M. Pérez)
Juan, como si nada hubiera sucedido (1987, C. Echeverría)
A los compañeros la libertad (1987, Marcelo Céspedes y Carmen Guarini)

DNI (1989, L. Brunati)
Permiso para pensar (1989, E. Meilij)
La voz de los pañuelos (1992, Marcelo Céspedes y Carmen Guarini)
Un muro de silencio (1992, Lita Stantic)
Montoneros, una historia (1994, Andrés Di Tella)
Cazadores de utopías (1996, David Blaustein)
Papá Iván (2000, M. I. Roqué)
(h) Historias cotidianas (2000 M. Habegger)
Sol de Noche (2002, P. Milstein y N. Ludin)
Errepé (2004, Gabriel Corvi y Gustavo de Jesús)
Los perros (2004, A. Jaime)
Nietos (2004, Benjamín Avila)
Trelew (2004, Mariana Arruti)
Rebelión (2004, F. Urioste)
Caseros (2005, J. Raffo)
Gaviotas blindadas. Historias del PRT-ERP (2006-2008, Mascaró Cine Alternativo)
M. (Pividera Nicolás2007)
Eva y Lola (Sabrina Farji 2010)
La palabra empeñada (Juan Pablo Ruiz, Martín Masetti 2011)
17 monumentos (Jonathan Perel 2012)