

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

## Herederos del testimonio : el caso italiano

### **This is the author's manuscript**

*Original Citation:*

*Availability:*

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/1901815> since 2023-04-29T20:11:43Z

*Publisher:*

LED

*Terms of use:*

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)









# **DONDE NO HABITE EL OLVIDO**

**Herencia y transmisión del testimonio en Argentina**

**Emilia Perassi y Giuliana Calabrese (eds.)**

**di/segni**

Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere

Facoltà di Studi Umanistici

Università degli Studi di Milano

**Ledizioni**

La presente publicación ha sido realizada en el marco del proyecto PRIN 2015: *La letteratura di testimonianza nel Cono Sur (1973-2015): nuovi modelli interpretativi e didattici*, financiado por el Ministerio Italiano para la Educación y la Investigación (MIUR).

© 2017 Emilia Perassi, Giuliana Calabrese  
ISBN 978-88-6705-680-4

ILLUSTRAZIONE DI COPERTINA:

Progetto fotografico di Serena Cappellini

**n°24**

Collana sottoposta a double blind peer review  
ISSN: 2282-2097

**Grafica:**

Raúl Díaz Rosales

**Composizione:**

Ledizioni

**Disegno del logo:**

Paola Turino

STAMPATO A MILANO  
NEL MESE DI NOVEMBRE 2017

[www.ledizioni.it](http://www.ledizioni.it)  
[www.ledipublishing.com](http://www.ledipublishing.com)  
[info@ledizioni.it](mailto:info@ledizioni.it)  
Via Alamanni 11 – 20141 Milano

Tutti i diritti d'autore e connessi sulla presente opera appartengono all'autore.  
L'opera per volontà dell'autore e dell'editore è rilasciata nei termini della licenza  
Creative Commons 3.0, il cui testo integrale è disponibile alla pagina web  
<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/it/legalcode>



### **Direttore**

Emilia Perassi

### **Comitato scientifico**

Monica Barsi    Francesca Orestano  
Marco Castellari    Carlo Pagetti  
Danilo Manera    Nicoletta Vallorani  
Andrea Meregalli    Raffaella Vassena

### **Comitato scientifico internazionale**

Albert Meier    Sabine Lardon  
(Christian-Albrechts-Universität zu Kiel)    (Université Jean Moulin Lyon 3)  
Luis Beltrán Almería    Aleksandr Osprovat - Александр Осповат  
(Universidad de Zaragoza)    (Высшая Школа Экономики – Москва)  
Patrick J. Parrinder  
(Emeritus, University of Reading, UK)

### **Comitato di redazione**

Laura Scarabelli    (coordinatrice)  
Nicoletta Brazzelli    Simone Cattaneo  
Margherita Quaglia    Sara Sullam



# Índice

*Presentación* ..... 13  
EMILIA PERASSI Y GIULIANA CALABRESE

**«CONTRA LAS BESTIAS DEL OLVIDO»: TRANSMITIR LOS SENTIDOS  
DEL PASADO ARGENTINO**

*Derechos humanos y el caso argentino* ..... 23  
NORMA VICTORIA BERTI

*Entre desgarros y cicatrices. La escritura de Susana Romano Sued  
en Procedimiento. Memoria de La Perla y La Ribera* ..... 41  
ANA CASADO FERNÁNDEZ

*Ética y estética en la obra artística de Marcello Gentili. Un homenaje  
a Vera Vigevani Jarach, Madre de Plaza de Mayo* ..... 55  
ANTONELLA CANCELLIER

*La memoria irreverente: la figuración del pasado traumático  
en Los topos de Félix Bruzzone* ..... 63  
LUCRECIA VELASCO

*Estrategias y enlaces de Diario de una princesa montonera.  
110% verdad (2009-2012- \*\*\*\*) de Mariana Eva Perez* ..... 79  
RIKE BOLTE

<i>Memorias de los hijos de desaparecidos: una autoficción ficticia en Una muchacha muy bella</i> .....	99
FERNANDO REATI	
<i>El trabajo de las emociones. Memoria y piel como frontera en geografías emocionales de films hispanohablantes</i> .....	113
ADRIANA J. BERGERO	
<i>El documental como testimonio de impacto social: dos experiencias de Enrique Piñeyro</i> .....	129
JULIO SANTUCHO	
<i>La localización del testimonio: enfoques y realizaciones en Argentina y Colombia</i> .....	143
ILARIA MAGNANI	
<i>Testimonios de los hijos de los desaparecidos de la dictadura cívico-militar Argentina versus testimonios de hijos de las guerras europeas</i> .....	155
IRENE PRÜFER LESKE	

#### DOSIER GARAGE OLIMPO

<i>Garage Olimpo: come filmare la violenza sotterranea</i> .....	167
MARCO BECHIS	
<i>Garage Olimpo</i> .....	171
CATERINA GIARGIA	
<i>Ética y distancia en Garage Olimpo</i> .....	175
JULIETA ZARCO	
<i>Un ex desaparecido frente al Lago di Garda</i> .....	181
FERNANDO REATI (COORD.)	

<i>Las múltiples dimensiones del testimonio. Entrevista a Fernando Reati</i> .....	203
--	-----

#### DOSIER ALICIA KOZAMEH

<i>Del derecho a la militancia al derecho de las minorías: las nuevas perspectivas de los derechos humanos en la obra de Alicia Kozameh (Pasos bajo el agua, Ofrenda de propia piel, Eni furtado no ha dejado de correr)</i> .....	213
MARÍA A. SEMILLA DURÁN	

*Alicia Kozameh: de la experiencia de la violencia a la creación estética*  
(Ofrenda de propia piel, Basse danse, Mano en vuelo) .....227  
MARIE ROSIER

*El lenguaje de los marginados: outsider y cuerpos extraños en la obra*  
*de Alicia Kozameh*.....239  
ERNA PFEIFFER

*Descifrando un manuscrito testimonial de Alicia Kozameh: los cuadernos de la cárcel* .... 251  
ERNA PFEIFFER

*Indagaciones dentro del estómago de las tormentas* .....267  
ALICIA KOZAMEH

*El género testimonial y el trabajo sobre la palabra. Entrevista a Alicia Kozameh* .....279

#### DOSIER NORA STREJILEVICH

*Una sola muerte numerosa y la poética de lo testimonial*.....291  
ANA FORCINITO

*Una sola muerte numerosa: una memoria viva del 'desaparecido'* ..... 301  
GRISELDA ZUFFI

*El espacio de la memoria herida. Entrevista a Nora Strejilevich*..... 309

#### UNA REFLEXIÓN ULTERIOR

*El silencio del testigo: El Etnógrafo de Jorge Luis Borges* .....321  
FLAVIO FIORANI

*Herederos del testimonio. El caso italiano*..... 333  
EMILIA PERASSI



## PRESENTACIÓN

Emilia Perassi y Giuliana Calabrese  
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

«Donde habite el olvido / En los vastos jardines sin aurora; / Donde yo sólo sea / Memoria de una piedra sepultada entre ortigas / Sobre el cual el viento escapa a sus insomnios». Así Cernuda, en su conocido poema. A la hora de definir el título del Congreso de Gargnano, que se celebró desde el 29 de junio al 4 de julio de 2015, nos permitimos una pequeña licencia poética que mejor expresara nuestras intenciones: convocar un simposio habitado por la determinación de no olvidar, atravesado por la desgarradora sentencia de Elie Wiesel «nunca olvidaré esa noche». En esta red de sonoridades y de lágrimas, nos pareció que aflorara el espíritu que nos condujo a la propuesta de ese encuentro: seguir explorando la vigencia del género testimonial, sus nuevas formas, su herencia, las maneras de su transmisión, para rastrear sus marcas e incisiones en el cuerpo y texto de una memoria permanentemente en obra, y por eso necesitada de vigilancia y constancia. Así se definieron las dos líneas que encabezaron nuestra convocatoria: *Donde no habite el olvido. Herencia y transmisión del testimonio en América Latina*.

De la vasta labor de esos días, rociados por la belleza de amistades nacidas o renovadas, por la densidad del diálogo y del sentir, surgen cuatro libros que recogen los resultados de una investigación que es a la vez búsqueda, reflexión honda, posicionamiento. El volumen que aquí presentamos se centra en la Argentina y nos ofrece un recorrido amplio, que abarca tanto la escritura testimonial como las prácticas de la denuncia y de la memoria realizadas a través del cine, los documentales, los museos. Igual de amplia es la parte en la que los testigos siguen dándonos su palabra y visión en formatos variados, desde sus propios textos a las entrevistas.

Otro poeta nos ayudó en el momento de pensar cómo armonizar la tó-

nica de la sección de ensayos. Y acudimos a Juan Gelman al titular *Contra las bestias del olvido* el apartado dedicado a la transmisión de los sentidos del pasado argentino en un presente brutal e inesperado. Se abre con la contribución testimonial y política de Norma Berti, detenida en los campos de La Perla y La Ribera desde 1976 hasta 1979, trasladada posteriormente a la cárcel de Villa Devoto en Buenos Aires. Exiliada en Italia, donde sigue residiendo, Norma se define como una «testigo pertinaz», que también desde *Derechos humanos y el caso argentino* sigue atesorando la narración de la represión y de la búsqueda de justicia, hablando como sobreviviente y en nombre de los sobrevivientes. Criaturas regresantes, cuerpos que hacen presentes su ausencia, las y los sobrevivientes son voces específicamente perturbadoras. ¿Qué es lo que no se puede escuchar de su discurso?, se pregunta Berti. No solo la tortura, ni las humillaciones, ni el horror, que parecen ya inaudibles, —contesta— sino el balance personal y político que esas voces elaboran del propio pasado militante. Y junto con este balance, la reivindicación firme del papel de los sobrevivientes, los primeros en denunciar los asesinatos colectivos, los que harán posible identificar el rostro del aparato represivo, ya que conocen todos los nombres, los de las víctimas y los de los victimarios. Su voz sigue irrevocablemente comprometida, no solo para recordarnos lo que fue, sino para que actuemos de manera consecuente con este recuerdo.

Otra sobreviviente habla en *Entre desgarro y cicatrices: la escritura de Susana Romano Sued en «Procedimiento. Memoria de la Perla y La Ribera»* de Ana Casado Fernández, que escudriña el testimonio de Susana Romano Sued para brindar un acercamiento lingüístico y formal a la experiencia del encierro, la tortura y la muerte. La estudiosa encuentra y detalla las marcas de la desarticulación textual provocada por la indecibilidad y al mismo tiempo las estrategias para decirla. Un testimonio que es texto y cuerpo que se define a partir de la anulación, el vacío, la herida o la cicatriz imborrable, hablado desde un lenguaje ‘otro’ hecho de silencios y de gritos. Transmitir la memoria del horror significa —como para todos los testimonios— volver a hurgar en este mismo horror. No hay paz en esta escritura, ni terapia o catarsis. Al contrario, el dolor y el espanto se (re)presentan, la destrucción se actualiza, junto con la descomposición de cuerpo y mente ferozmente sometidos a la violencia. No olvidar significa enfrentarse con la experiencia límite de un lenguaje «horadado, abismal, alienado, que funciona como indicio, como huella de una memoria impresa corporal y textualmente». Recordar y transmitir no quieren decir encontrar alivio, sino volver a poner en escena hoy la carga irrevocablemente dolorosa de un pasado hecho presente para siempre. Una carga y un dolor que mantendrán agudo el sentido de peligro que en cada rincón del tiempo nos acecha: peligro de caer en la tumba de la libertad asesinada.

Una forma ulterior de mantener vigente el testimonio a través de suce-

sivas elaboraciones es la que nos brinda Antonella Cancellier en su *Ética y estética en la obra artística de Marcello Gentili. Un homenaje a Vera Vigevani Jarach, Madre de la Plaza de Mayo*. Cancellier nos acompaña hacia las imágenes figurativas creadas por Marcello Gentili, abogado de la parte civil en el Proceso Cóndor que en este artículo se nos muestra como autor de una operación fundada en el compromiso entre justicia y arte. Gentili conforma cuadros que son *collages* en los que páginas preñadas de periódicos italianos dedicadas a la memoria de la Shoah se integran con retratos y fotos que entrelazan el hilo negro de los martirios en Europa y en la Argentina. La figura de Vera Vigevani Jarach se vuelve el lugar en el que este hilo cose el tejido de la ferocidad de la historia, cruzado por el recuerdo del andén 21 de la Estación Central de Milán, del que salió para Auschwitz su abuelo Ettore Felice Camerino; de la desaparición de Franca, su hija; del destino de Edith Stein. En las páginas reescritas y sobreescritas por Gentili se dibuja una red de intertextualidades y una hermenéutica de alusiones y de citas «para llegar allí donde la palabra no llega con un pastel de cera que se imprime en la precariedad del diario» y la salva, dándole categoría ética y estética duradera. Cancellier nos sugiere que el recorrido artístico de Gentili posiblemente cierre su círculo sobre aquel Río de la Plata de la imagen final de *Garage Olimpo*. Al mismo tiempo, nos recuerda que Gentili ha facilitado otra obra suya, con el retrato de Hanna Arendt, para la portada de *Donne ai tempi dell'oscurità. Voci di detenute politiche nell'Argentina della dittatura militare*, libro testimonial de Norma Berti publicado en 2009. La lectura que Cancellier nos ofrece de esta obra artística nos permite seguir reflexionando sobre la circulación del patrimonio traumático más allá de toda frontera, histórica o política, y sobre los procesos ilimitados de elaboración e interiorización del legado testimonial.

Hacia este legado y elaboración convergen las narrativas de los Hijos. Eje de su escritura es el vínculo entre orfandad y herencia tal como lo sugería Massimo Cacciari: el griego *cheros* [huérfano] tiene la misma raíz que el latín *heres* [heredero]. *Cheros* significa desierto, despojado, faltó. Para ser herederos, pues, hay que saber atravesar el duelo por su propia y radical falta. Solo el que se descubre huérfano puede heredar. Se vuelve heredero solamente el que se descubre abandonado; el que, al descubrir este abandono, se dedica a la escucha de 'lo que fue', para encontrar esas voces, esos símbolos que fundan relaciones esenciales en el tejido de la trama del ser. A partir del abandono, la herencia: lo que queda y lo que se construye desde las ruinas.

Lucrecia Velasco, en *La memoria irreverente: la figuración del pasado traumático en «Los Topos» de Félix Bruzzone*, nos propone un lúcido camino en el corazón de esta novela, donde el sentimiento de orfandad y su ausencia de sentido es llevado hasta sus últimas consecuencias. La peculiar declinación del tema de la herencia propuesta por los Hijos implica, por un lado, la toma

de distancia con respecto de las retóricas dominantes de la memoria y, por el otro, el sello eminentemente imaginativo para transmitir el sentimiento de orfandad. El travestismo como errancia entre identidades es la clave simbólica elegida por Bruzzone para argumentar sobre los sentidos del pasado: su transmisión depende de la capacidad de actualizarse y resignificarse en el presente.

Rike Bolte, en su *Estrategias y enlaces de «Diario de una princesa montonera. 110% de verdad» (2009-2012-\*\*\*\*\*) de Mariana Eva Perez*, nos invita a demorarnos en la singular narrativa de otra Hija, definiéndola una intervención contra-testimonial o testimonial contrainformativa, caracterizada por un uso muy propio de las prácticas de la memoria de la dictadura y por la creación de una marca alternativa del concepto de 'verdad'. El trabajo de Bolte pretende exponer cuál es el aporte de esta obra para la comunidad de la blogosfera al analizar un texto que interfiere en «la cultura de la memoria con mayúsculas» y que aboga por la micro-memoria. Paródico e irreverente, el diario de Mariana organiza «un atentado retórico a la memoria bienpensante», acudiendo a la multimedialidad como espacio intersticial habitado por una princesa punk. Como todo juego, es sagrado: en su centro, el dilema representacional de la desaparición forzada, que asume contrapuntísticamente las convenciones del género testimonial y nos muestra cuán lejos pueden adentrarse los vericuetos del río de la memoria.

Con el ensayo de Fernando Reati *Memoria de los hijos de desaparecidos. La autoficción ficticia de «Una muchacha muy bella»* estos vericuetos se confirman laberínticos. Un pensativo camino conduce al autor desde la obra de Julián López hasta su relación con la amplia producción de los Hijos, una producción que crea sus propias interpretaciones de las opciones de vida de sus padres militantes, ya sea para recoger sus banderas o para echarles en cara el supuesto abandono sufrido. Dentro de esa producción, algunas temáticas se han instalado como marcas generacionales: el humor negro, la irreverencia frente a los valores de la generación de los setenta, el intento de reconstruir el árbol genealógico a partir de fotos y recuerdos ajenos, la necesidad de construir una identidad propia derivante y a la vez independiente de la filiación. Pero, se pregunta Reati, ¿qué ocurre cuando quien recuerda a la madre secuestrada es en realidad no un hijo de desaparecidos, sino alguien que desde la ficción adopta un lugar autobiográfico ajeno? ¿Se puede hablar de una posmemoria ficticia o ficcionalización de la posmemoria? Se abren a partir de esta pregunta unas reflexiones importantes: sobre la existencia de una memoria naturalizada de los setenta y sobre las nuevas formas de la memoria que no constituyen necesariamente una «normatividad consanguínea».

Esenciales, para que no habite el ovido, junto con las palabras, son las imágenes, activas en la externalización del recuerdo y al mismo tiempo vehículos de específicas estrategias de organización de la memoria. Si la me-

moria es un espacio de interacción multidireccional, es el texto de Adriana J. Bergero, *El trabajo de las emociones, memoria y piel como frontera en geografías de las emociones y films hispanohablantes*, el que nos lleva hacia los caracteres propios de esos procesos cognitivos que permiten «adjudicar sentidos» a las narrativas dejadas por los testigos. La autora rastrea «metáforas, dispositivos e imágenes fílmicos en los que la memoria obtiene su forma por medio y a partir de cuerpos y emociones», todo esto a través del análisis de películas que abordan el pasado de estados de excepción, como la dictadura franquista o el terrorismo de estado en Argentina. Pensando en esa característica diaspórica de la memoria, complementándola con los aportes teóricos de la geografía urbana, la geografía sensorial, los estudios de las emociones y de las estructuras emocionales del discurso cinematográfico, Bergero nos conduce dentro de las obras de Armendariz, Carri, Campanella, Del Toro. Nos muestra cómo «la audiencia es convocada a través de personajes que toman contacto con las víctimas», y que por esta misma razón necesitan graduar las distancias físicas y emocionales con éstas: «decisiones próximas de alejamiento, de acercamiento, proximidad, abandono o adherencia estructuran la emocionalidad de los films».

Surgen con fuerza, por lo tanto, las preguntas sobre cómo manejar, en vista de un beneficio social, ese poderoso efecto emocional que se produce en los receptores, así como ocurre con lo que nos explica el texto sucesivo y que se coloca en el mismo cauce fílmico. Julio Santucho, en su *El documental como testimonio de impacto social*, se refiere al impacto logrado por algunos documentales de Enrique Piñeyro, director, actor y aviador que en sus trabajos fílmicos ha denunciado cómo la corrupción dentro de la Fuerza Aérea argentina ha afectado directamente a la seguridad de vuelo en situaciones de emergencia que, en algunos casos, concluyeron en tragedia. La movilización de los familiares de las víctimas y la decisión del Ministerio de Seguridad argentino de quitar a las Fuerzas Armadas el control de la aviación civil demuestran que la seguridad en el transporte ha pasado a formar parte de los derechos humanos, nos explica Santucho; pero, sobre todo, se entiende la fuerza del género documental, que en algunas condiciones puede tener consecuencias y méritos jurídicos, como en el caso de las producciones de Piñeyro. Documentales, películas, páginas web, fotos, imágenes, narrativas están funcionando como espacios de los nuevos archivos de la memoria, archivos disponibles, visibles, abiertos, diseminados, donde sigue conformándose el discurso de la resistencia y del compromiso.

Colocándose en la vertiente relativa a los procesos de construcción de la memoria individual en memoria cultural, esenciales para confirmar la presencia de los ausentes, Ilaria Magnani, en su texto *La localización del testimonio: enfoques teóricos y realizaciones en Argentina y Colombia*, entra en el contexto de los museos de la memoria. Compara la musealización de la ex-ESMA con el trabajo del Centro Nacional de Memoria Histórica de Bogot

tá, y se adentra en los procesos de elaboración del trauma y en la necesidad de implementar medios y espacios expositivos que permitan atribuir un significado compartido a acontecimientos traumáticos. Ejemplarmente, el espacio museográfico implica la reflexión sobre memoria prostética, es decir sobre «la transmisión del legado que la generación afectada por el trauma deja a la sucesiva a través del testimonio». Pero sobre todo implica seguir articulando el discurso sobre la dimensión de verdad tal como se pone en juego en los museos, o sea sobre cómo se genera una memoria justa.

Cierra el apartado *Contra las bestias del olvido* el texto de Irene Prüfer Leske, *Testimonios de los hijos de los desaparecidos de la dictadura cívico-militar argentina versus testimonios de hijos de las guerras europeas*. Refugiada en la Segunda Guerra Mundial, Prüfer Leske se ha dedicado a la literatura testimonial en el ámbito del *cross-writing*. Editora de numerosos volúmenes, y sobre todo de antologías y compilaciones, a partir de la experiencia propia y de su elaboración, la autora reflexiona sobre los niños y adolescentes en cuanto primeras víctimas de la violencia. Se interroga pues sobre las exigencias que se aplican a este tipo de literatura testimonial, como el código ético, o factores como la didáctica o la búsqueda de la identidad a través de la escritura.

En el *Dossier «Garage Olimpo»* la experiencia traumática se narra a partir de palabras en primera persona, como las del director de la película, Marco Bechis, que se refiere a la experiencia de crear una obra artística desde su doble condición de cineasta y de testigo que sufrió en carne propia el terrorismo de estado argentino. Una fuerte conmoción emana también del testimonio de Caterina Giargia, directora artística de la película. Resulta muy fuerte el contraste entre la racionalidad y la responsabilidad que el trabajo artístico exige y la parte más profunda del ser humano, la que ‘se limita’ a sentir, con todo el dolor que eso implica. A su vez Julieta Zarco nos acerca al tratamiento de la memoria y del trauma en la película, su importancia dentro del cine argentino de la posdictadura y su aporte a una nueva mirada sobre la relación entre testimonio, obra artística y vivencia personal. Y, en este caso, a la vivencia personal de Marco Bechis se añade la de Mario Villani, que asesoró al director durante el rodaje de la película y que comenta su experiencia de ‘revivir’ y de algún modo sentirse ‘re-traumatizado’ al asistir a la representación fílmica de su propia historia, ya que uno de los personajes de *Garage Olimpo* se basa en situaciones vividas por él. A las múltiples dimensiones del testimonio, que constituyen uno de los ejes principales de las reflexiones que se entretienen en este volumen, está dedicada la entrevista a Fernando Reati puesta al final del dossier.

Al cuidado del mismo Reati está también el texto que se refiere al libro *Desaparecido. Memorias de un cautiverio*, testimonio del tormento de Mario Villani, entre 1977 y 1981, en los centros clandestinos conocidos como Club Atlético, el Banco, el Olimpo, Pozo de Quilmes y ESMA. En *Un ex desaparecido frente al Lago di Garda*, Reati, Strejilevich, Bechis, Ana Del Sarto, Abril

Trigo, Jaime Peris Blanes y Perassi vuelven a convocar la conmoción que les provocó la dulce e inquebrantable figura de Mario: lo implacable y lúcido de su relato. En este coro de voces, resalta la de Rosita Lerner, esposa de Mario que se refiere al papel de los familiares durante el rodaje de *Garage Olimpo*, cuando asistieron por primera vez a una recreación fiel y traumatizante de lo sufrido por los sobrevivientes, y a la vez tuvieron que darles apoyo emocional y contenido durante la filmación.

El **Dossier Alicia Kozameh** pasa el testimonio a otra voz en primera persona, acompañada en este caso por cuatro trabajos críticos sobre su obra.

María A. Semilla Durán comienza por trabajar las concepciones de los derechos humanos que emanan de la primera parte de la obra de Kozameh, centrada en las figuras del militante o del exiliado político, para avanzar luego hacia otros territorios de reivindicación, como el de la violencia de género. Marie Rosier parte de las representaciones relativas a la experiencia personal de la violencia y el encerramiento que Alicia Kozameh construye de su obra para mostrar cómo la autora transita desde esa dimensión hacia otros territorios más amplios.

Erna Pfeiffer, en el primero de sus artículos, *El lenguaje de los marginados: outsider y cuerpos extraños en la obra de Alicia Kozameh* pone el acento en todos los grupos marginales o marginalizados de la sociedad normalizada, figuras que son expulsadas de ella como ‘no relevantes’ o ‘sin voz’, y en los procedimientos utilizados por la autora para darles una configuración lingüística propia y específica. En *Descifrando un manuscrito testimonial de Alicia Kozameh*, el segundo de sus textos, Pfeiffer detalla el trabajo realizado con los cuadernos de la cárcel de la escritora argentina, un patrimonio notable en cuanto a la preservación de la memoria, explicando cómo empezó el proceso de digitalización y difusión del valiosísimo material. Cierran el dossier un texto testimonial de Kozameh y una entrevista de la que se desprenden tanto el fuerte compromiso político de la autora como la necesidad de seguir trabajando con la palabra.

La entrevista a Nora Strejilevich, también ex detenida de la dictadura argentina, cierra el último dossier acompañada por las lecturas de su testimonio por Ana Forcinito y Griselda Zuffi. El objetivo de Forcinito es el de repensar *Una sola muerte numerosa* para recuperar de alguna forma «la urgencia que revestía en el momento de su publicación», una urgencia marcada por los indultos y la impunidad de los noventa. Dada la ruptura que se da en 2016, con el cambio de las políticas de derechos humanos, respecto del escenario de 2003-2015, el testimonio impone claves de lectura que acojan ulteriores sentidos políticos con respecto a los que tuvieron en sus orígenes. A su vez, el trabajo de Zuffi nos conduce a través de «un mapa que desarme el terror mediante las voces que, al hacer memoria, contradigan la irracionalidad de la Historia». El libro de Strejilevich conjura esta irracionalidad intercalando el testimonio propio con el de su comunidad. Sus ecos se entrelazan al

destino errante y sobreviviente de otros testigos, sus antepasados polacos y judíos, refugiados en la Argentina. Y la escritura de los testigos, en primera persona o citados, escuchados o leídos, es definitivamente construcción de presencia: una presencia que transforma a los que se ponen en diálogo con ellos, que actúa en su tiempo, que convoca el abrazo y el cuidado.

Las últimas paradas en nuestro camino hacia un lugar donde no habite el olvido son las que hemos dotado de un adjetivo 'borgesiano': la «ulterior reflexión» de Fabio Fiorani y de Emilia Perassi. Si en su artículo *El silencio del testigo: «El etnógrafo» de Jorge Luis Borges* Fiorani nos lleva a pensar profundamente en la verdadera ubicación del testigo, que reside en el pliegue en el que el yo descubre en sí mismo a su alter ego, en *Herederos de la memoria. El caso italiano*, Perassi propone considerar como forma de la herencia testimonial a los que llama «testimonios reinventados»: reinventados, por algunos autores italianos, a partir de la cita, directa o indirecta, de los testimonios originarios.

Entramado de voces innumerables que edifican una memoria ejemplar, es decir una memoria que sea punto de partida de un aprendizaje, como lo decía Todorov, el testimonio del que se habla en este volumen es al mismo tiempo matriz y legado, búsqueda y posicionamiento, lugar de silencios, práctica de escucha, espejo de la atormentada paciencia de las palabras. Inagotable, multiforme, políticamente inseparable de una poética de la donación, el testimonio se confirma gesto de resistencia permanente, acto comunicativo en el que el yo trasciende en ese 'nosotros' en nombre de los que se habla y a los cuales se dirige la rememoración. En este sentido su naturaleza es abierta, dispuesta a acoger la variedad de formas que tanto los testigos como sus herederos consideran fértiles para que la memoria se mantenga viva, palpitante, orientadora.

«CONTRA LAS BESTIAS DEL OLVIDO»:



TRANSMITIR LOS SENTIDOS  
DEL PASADO ARGENTINO



## DERECHOS HUMANOS Y EL CASO ARGENTINO

Norma Victoria Berti

*El articular históricamente lo pasado no significa conocerlo  
'tal y como verdaderamente ha sido', sino 'adueñarse' de un  
recuerdo tal y como relumbra en el instante de un peligro.  
Walter Benjamin*

### I. TESTIMONIOS Y TESTIGOS

Fui detenida en noviembre de 1976, en pleno proceso de reorganización nacional, nombre dado a la dictadura instaurada por las fuerzas armadas entre el 1976 y el 1983. Mi detención tuvo las características del secuestro de persona habituales en aquellos años en Argentina. Durante los tres años de reclusión pasé inicialmente por dos campos de detención clandestina situados en la ciudad de Córdoba (La Perla y La Ribera) y posteriormente fui conducida a la unidad penitenciaria de esa ciudad donde se reconoce y legaliza mi detención, por último fui trasladada a la cárcel de Villa Devoto en Buenos Aires donde transcurrió mi último año de cárcel.

A partir de mi liberación me convertí en lo que se puede llamar una testimonio pertinaz: formé parte durante el exilio de los comités de denuncia contra la dictadura y por el retorno de la democracia en Argentina; participé como testigo en los juicios a los militares genocidas sea en el exterior, en Italia, sea en el país cuando el gobierno de Kichner anula las llamadas leyes de impunidad y reabre los procesos a los militares implicados en violaciones a los derechos humanos durante la dictadura. En el momento de hacer mi tesis universitaria, que después deviene un libro, elegí hacerla sobre las cárceles de mujeres reclusas por motivos políticos durante la dictadura.

Puedo decir que esta militancia de denuncia y memoria que es una constante en mi vida de sobreviviente al terror dictatorial no está basada en el supuesto sentido de culpa generalmente atribuído a los sobrevivientes de las catástrofes. Desde el inicio de mi detención tuve la clara conciencia de que había caído en una máquina de destrucción infernal y que salvarse o sucumbir era una cuestión puramente casual.

Fundamentalmente he siempre testimoniado porque después de la dictadura militar (1976-1983) que ha infligido un golpe mortal a las organizaciones de izquierda en particular y al mundo progresista en general, exterminando una entera generación de militantes políticos y sociales, en muchos de los sobrevivientes se instala un especie de síndrome que es aquella del revolucionario que se quedó sin revolución. Es como si se produjera una especie de fijación libídica anclada a ese mundo que había sido violentamente suprimido: la imposibilidad de elaborar la pérdida de los compañeros, del compromiso político, del horizonte de cambio en el que se creía y por el cual se luchaba y se moría. Sin duda la militancia había implicado proyecciones personales y afectivas profundas que era imposible abandonar de un día para otro. No solo se acarrea con el duelo de la muerte o desaparición de cada compañero asesinado sino que se imponía la realidad difícil de aceptar de la definitiva derrota política de ese movimiento radical, amplio y plural que aspiraba a la conducción política del país y se había fraguado y había crecido al abrigo de las luchas antidictatoriales obreras y estudiantiles de fin de los sesenta/inicio de los setenta y que ya antes del advenimiento de la dictadura de marzo del '76 había comenzado su parábola descendiente.

Fue en Octavio Paz y en su libro *El laberinto de la soledad* donde encontré frases reveladoras sobre el recuerdo indeleble que deja la experiencia revolucionaria y la camaradería profunda que se entabla entre los hombres que la comparten:

Recuerdo que en España, durante la guerra, tuve la revelación de 'otro hombre' y de otra clase de soledad: ni cerrada ni maquinal, sino abierta a la trascendencia. Sin duda la cercanía de la muerte y la fraternidad de las armas producen, en todos los tiempos y en todos los países, una atmósfera propicia a lo extraordinario, a todo aquello que sobrepasa la condición humana y rompe el círculo de soledad que rodea a cada hombre. Pero en aquellos rostros —rostros obtusos y obstinados, brutales y groseros, semejantes a los que, sin complacencia y con un realismo, acaso encarnizado, nos ha dejado la pintura española— había algo como una desesperación esperanzada, algo muy concreto y al mismo tiempo muy universal. No he visto después rostros parecidos. Mi testimonio puede ser tachado de ilusorio. Considero inútil detenerme en esa objeción: esa evidencia ya forma parte

de mi ser. Pensé entonces —y lo sigo pensando— que en aquellos hombres amanecía ‘otro hombre’. El sueño español —no por español, sino por universal y, al mismo tiempo, por concreto, porque era un sueño de carne y hueso y ojos atónitos— fue luego roto y manchado. Y los rostros que vi han vuelto a ser lo que eran antes de que se apoderase de ellos aquella alborozada seguridad (¿en qué: en la vida o en la muerte?): rostros de gente humilde y ruda. Pero su recuerdo no me abandona. Quien ha visto la Esperanza no la olvida. La busca bajo todos los cielos y entre todos los hombres. Y sueña que un día va a encontrarla de nuevo, no sabe dónde, acaso entre los suyos. En cada hombre late la posibilidad de ser o, más exactamente, de volver a ser, otro hombre (Paz 1993: 162-163).

En Argentina la dictadura cuya consecuencia fue el genocidio de estado dejará en la sociedad una fractura insanable: una fractura en los hombres y entre los hombres. Una fractura entre el antes y el después, quien está de un lado y quien de otro. En este panorama lacerado el testigo siente una especie de mandato con los compañeros ausentes y está condenado a pedir, a veces arrancar, la palabra, pero es esencialmente un ser irreconciliado con el pasado trágico que ha vivido, que denuncia, que conserva, que actualiza. Por lo tanto, parafraseando Blas de Otero con su «pido la paz y la palabra», éste es el sentir unívoco del testigo, que como el poeta busca la salvación y la paz interior abriéndose al mundo, bajando a la calle para superar las fronteras que le marca su angustia vital y reactualizar su pasado adentrándose en la vida social denunciando sus aspectos más injustos.

La figura por antonomasia que condensará el horror de la dictadura militar argentina será la del desaparecido, arrancado violentamente a la vida y empujado a un infierno del que no regresará nunca más. Pero además de los 30.000 desaparecido estarán los 12.000 sobrevivientes que poblarán durante años las cárceles o los campos.

Ana Longoni, en el libro *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*, escribe que:

el sobreviviente es un reaparecido, una ‘criatura regresante’ [...] un cuerpo que hace presente su ausencia y narra o esconde las marcas de lo ocurrido en el campo clandestino de detención. [...] El reaparecido es el testigo que guarda la memoria del terror: sus sitios, sus detalles, las caras de los represores y de los detenidos, los muertos vistos y sabidos. Atesora la narración [...] de ese yo político, militante, activista, guerrillero, combatiente apresado, torturado, pero todavía vivo (2005: 207-209).

¿Qué es lo que no se puede escuchar del discurso de los sobrevivientes? No solo la tortura, ni las humillaciones, ni el horror, que parecen ya inaudibles, sino el balance personal y político que esas voces elaboran del propio pasado militante. Sus referentes, sus mitos, su imaginario social están intactos. Los exdetenidos no reniegan la identidad política por la que han sido perseguidos y encarcelados y no se proponen como víctimas inocentes y esto es inaudible en una sociedad que se niega a profundizar en su propia conciencia y que debe elaborar la improbable teoría de los dos demonios para intentar explicar el más grande genocidio de su historia.

En 1983 implode la dictadura y subentra la democracia en un país donde faltan miles de ciudadanos asesinados en los campos clandestinos de detención. Serán los sobrevivientes quienes denuncian, impotentes y sin pruebas, los asesinatos colectivos a los que han asistido o de que se han enterado. Serán ellos los que harán posible la reconstrucción del aparato represivo, que conocen los nombres de víctimas y victimarios. Clandestinidad, ocultamiento, desinformación, reticencia de sus miembros han sido las características del aparato represivo de la dictadura argentina y es por esto que los sobrevivientes han sido fundamentales para contar y hacer posible la reconstrucción de lo que había sucedido.

La sociedad argentina durante años deberá admitir la existencia de miles de víctimas, pero para absolver consciencias, callar responsabilidades y tergiversar sentidos, las víctimas serán necesariamente inocentes, no resistentes, no comprometidas política ni socialmente.

En América Latina las guerras sucias de los setenta han sido un instrumento decisivo en el ámbito de la guerra fría, pero durante los años ochenta ese mundo bipolar entra en crisis y con él todos sus paradigmas culturales, sus galaxias de ideas, estructuras de sentimientos y representaciones semánticas. En este contexto de veloces cambios de perspectiva es cada vez más difícil contextualizar la experiencia militante de los jóvenes de la década anterior. Desde la perspectiva de los setentistas la violencia había sido un instrumento político válido en un siglo de revoluciones, que en el siglo XX habían constituido una fuerza promotriz que acarreó el mejoramiento de enormes masas humanas. A comienzos de los años ochenta estos principios básicos de los años anteriores empezaban a desaparecer o bien se habían transformado y se caracterizan por una preeminencia del presente, algo que denotaba, asimismo, una energía social poco vinculada con los destinos políticos, públicos y colectivos. Políticamente fue un período de desilusión, apatía y reflujo hacia lo privado. Comenzó a sentirse que las viejas ideas políticas del movimiento radical se habían agotado y ya no tenían el poder de convicción ni despertaban adhesiones emotivas. Puede decirse que con el advenimiento de las democracias las luchas contra los modelos autoritarios y uniformadores habían triunfado aunque quedaran pendientes los grandes temas de la verdad y de la justicia que subyacían al trauma

social de la guerra sucia con su secuela de miles de desaparecidos y el sufrimiento social transgeneracional donde las víctimas que eran no solo, los en su mayoría jóvenes, militantes asesinados en los campos clandestinos de concentración, sino sus allegados que los buscan incansablemente y sus pequeños hijos apropiados por los verdugos. Las nuevas democracias no tendrán la fuerza y/o la voluntad política de hacer las cuentas con el pasado próximo que envenena el clima democrático y tenderán a sepultarlo lo más rápidamente posible. Esta mutación radical del clima político y social no ayudarán al testimonio a transmitir una verdad que no siempre será comprendida, cuando no simplemente descreída.

Es también por esto que, en este contexto, las historias de los campos y de las cárceles se conocen tardíamente y vienen rescatadas de a poco junto a las innumerables identidades políticas reforzadas en la dura convivencia en reclusión.

De hecho, el cambio perspectiva se dará en los noventa marcando un quiebre y gestando en esos años una suerte de contracultura de la impunidad que favoreció la circulación de relatos vinculados a la recuperación simbólica de la experiencia militante, cuestión ausente en los primeros años de democracia.

Cuando decidí hacer mi tesis de licenciatura universitaria (era el 1990) sobre las cárceles de mujeres durante la dictadura, tuve cierta dificultad en encontrar material precedente en el cual fundar mi investigación. Porque, si bien terminada la dictadura hubo un febril trabajo de reconstrucción e interpretación de los eventos de aquellos años (películas, novelas, representaciones plásticas, interpretaciones psicológicas, sociales, etc.), toda esta necesidad de revisitar, conocer y explicar el pasado reciente no solo se detenía ante los muros de la cárcel, sino que no coincidía con mis vivencias y experiencias de militancia y cautiverio. Cuanto más leía y buscaba en esta prolífica producción, más llegaba a la conclusión de que eran construcciones y reconstrucciones que no me pertenecían y no precisamente porque faltaran a la verdad o al rigor especialístico, sino porque afrontaban la cuestión desde una mirada, una proyección intelectual y emotiva radicalmente diferente a la mía que se posicionaba en un espacio unívoco justamente porque testimonial.

La escritura testimonial de los sobrevivientes de campos y cárceles vendrá muchos años después de terminada la dictadura.

El filósofo español Jorge Semprún, antifranquista exiliado en Francia donde participa a la resistencia con los maquis, escribe su libro con el significativo y contundente título de *La escritura o la vida*, donde explica el porqué de un testimonio tan tardío, cincuenta años después, sobre su experiencia de combatiente y de prisionero en los campos nazis. Poco después de aquello, Semprún se enfrentó a una dualidad: los recuerdos y la vida insaciable que pugnaba por salir. Pero no podía haber vida sin recuerdos y tampoco

con ellos porque le abocaban directamente a la experiencia de la muerte. Tuvo que elegir: o la escritura, y ello implicaba dejar de vivir para volver a morir en Buchenwald, o la vida, y ello implicaba el olvido. En torno a esta elección y lo que supuso esa decisión a lo largo de su vida está construido este ensayo. El mismo define:

he tenido una idea, [...] la sensación de no haberme librado de la muerte, sino de haberla atravesado [...] de haberla recorrido de punta a punta [...]. Sólo puedo vivir resumiendo esta muerte mediante la escritura, pero la escritura me impide literalmente vivir. [...] Así como la escritura liberaba a Primo Levi de la muerte, a mí me hundía (Semprún 1995: 15).

Al respecto nota muy acertadamente Carlos Fuentes comentando dicho libro: «El prisionero constituye el mundo con su mirada y le da respuesta a la mirada del verdugo: tu mirada mortal no hace sino acrecentar mi deseo de vivir y aún de sobrevivirte» (1996). Indudablemente la escritura es un trabajo destinado a cristalizar una experiencia y para quien sobrevive se impone, en cambio, la urgencia de recuperar una existencia interrumpida por la vivencia de la violencia, por lo tanto el retorno a la normalidad implicará un esfuerzo en donde la energía vital se canaliza en primera instancia por la necesidad de reconstruir y/o recuperar viejos y nuevos afectos, relaciones, proyectos, sentidos, espacios.

En cuanto a mi tesis, la considero un esfuerzo de Reconstrucción que no pondrá nunca al centro los aspectos más brutales y truculentos de la represión que insisten sobre la figura de los victimarios omnipotentes y las víctimas inermes destinadas únicamente a la sumisión y a la muerte, un punto de vista que tantas veces ha sido preferido por quienes afrontaban el argumento. Y aquí retomo un concepto de Pilar Calveiro (1998), que enuncia que los relatos son diferentes según el sentido que cada uno le da a la propia experiencia, y otro concepto suyo, que propone que para la transmisión de lo ocurrido no siempre es efectivo el puro horror vivido, dos postulados que comparto. También he tenido presente al elaborar el trabajo la lección de muchos historiadores según los cuales cada generación —y agrego cada género— tiene el derecho a escribir antes que nadie la historia que lo tuvo como protagonista.

En el centro del libro se encuentran los recuerdos de nueve mujeres, compañeras y amigas que han compartido mi cautiverio, que pondrán a disposición sus memorias de resistencias y de resistentes que sacarán fuerzas de las propias convicciones y de la unidad y solidaridad del grupo, luchando cotidianamente contra la institución total para conservar el propio baricentro de militantes políticas y de protagonistas que tejen el propio destino. Como en un papel de tornasol, se puede leer en todos los testimonios cómo

la experiencia colectiva de los campos y de la cárcel ha permitido vivir el peligro incumbente de la muerte como un hecho fraternal. Y aquí me valdré de una reflexión de la filósofa Hanna Arendt que es imprescindible para esclarecer el fenómeno de la solidaridad en los grupos perseguidos:

también Lessing la conocía bien, hablaba de filantropía, de la fraternidad con los otros seres humanos que nace del odio de un mundo en el cual los hombres son tratados inhumanamente. Este tipo de relación humana se afirma inevitablemente cuando los tiempos se hacen oscuros para determinados tipo de personas y no depende de ellos, de su discernimiento ni elección el hecho de alejarse del mundo. La humanidad bajo forma de fraternidad aparece invariablemente en la historia entre los pueblos perseguidos y los grupos de hombres esclavizados. [...] Este tipo de relación es un privilegio de los pueblos marginales y es la ventaja que los parias de todo el mundo poseen siempre y en cualquier circunstancia sobre los otros. [...] Pareciera que sometidos a la presión de la persecución, los perseguidos se unen tan fuertemente entre ellos que el espacio que hemos llamado mundo (y que obviamente existía entre ellos antes de las persecuciones manteniéndolos separados) no exista más. Esto hace que las relaciones humanas sean tan intensas y profundas que para aquellos que han probado esta experiencia puede parecer un fenómeno físico (1990: 23).

## 2. MEMORIAS

### 2.1. *Algunas reflexiones generales*

Durante mi exilio en Italia, era el inicio de los años ochenta, recuerdo la viva impresión y la emoción que me infundían los monumentos, los museos, las esenciales placas colocadas en los edificios en homenaje a los *caduti per l'eterna libertà* y que recordaban la resistencia al nazifascismo y la gesta partisana y sus mártires. En nuestras latitudes, en cambio, negar u olvidar que los desaparecidos habían sido militantes políticos y sociales era otro modo que adoptaba el ejercicio de la amnesia. Era este un tentativo de hacerlos desaparecer todavía pero esta vez en sentido político. Nombrar los muertos y darles un lugar en la lucha social constituye un gesto de inscripción simbólica fundamental y es la única praxis útil para relacionar sus muertes y martirios a los valores e ideales en los que han creído y por los cuales han muerto. De hecho, en la Argentina, durante muchos años la muerte violenta había sido vista como natural, accidental o peor aún como no acaecida.

En Europa después de la derrota nazifascista del '45, la labor de reconstrucción de la memoria habría sido un preciso deber a cargo de las instituciones del estado, de las administraciones locales, de partidos políticos y organizaciones sindicales y tuvo las características de homenaje a las víctimas. En Italia, la Resistenza ha sido reconocida oficialmente y recordada a través de prácticas sociales concretas: fechas, conmemoraciones públicas, monumentos, museos, etc., mientras se explicitaba en la nueva constitución republicana una explícita condena al fascismo y su consecuente colocación fuera de la ley.

En la España de aquellos años sucedía a la inversa: la memoria pública había sido hegemonizada por el franquismo con el consecuente homenaje y culto a los muertos franquistas y la represión y persecución de cualquier recuerdo que reconduciera a la República.

En ambos casos, en las antípodas del punto de vista político, hubo una guerra civil abierta con la derrota neta de una de las partes y el triunfo de la otra. Y en los dos casos es siempre el estado y sus instituciones que se hacen cargo de la reconstrucción y promoción de la memoria.

Con estos ejemplos se podría deducir que la memoria comporta en todas las sociedades, más allá de sus orientaciones políticas y valoriales, un discurso hegemónico. Pero también se puede decir que esta memoria oficial o memoria hegemónica está destinada a olvidarse, a opacarse, a ser puesta en cuestionamiento por una parte de la sociedad y no siempre es fácil interrogarse sobre su fidelidad. En las sociedades de los países centrales contrasñadas por fases alternas y sin solución de continuidad de restauración y democratización, dicha memoria se vuelve oscilante, dudosa, y se transforma en objeto de contienda y disputa política. En estos últimos años, sobretudo a partir de la caída del muro de Berlín, han resurgido en muchos países, partidos y formaciones políticas nostálgicas que hacen referencia a los totalitarismos que se consideraban residuos de un pasado sepultado. Así como, a la inversa, en España —encabezado por el juez Baltasar Garzón— se ha abierto espacio un movimiento que exige la revisión de los crímenes franquistas y que lleva adelante sus reivindicaciones en gran soledad política y social.

Siempre en España, en una galería fotográfica que *El País* publicaba el 17 de noviembre de 2015 bajo el título *El olvido de los monumentos en memoria de las víctimas*, se recordaba que hay muchos monumentos y lugares para la memoria de víctimas del terrorismo que vienen descuidados, abandonados e incluso vilipendiados como aquellos de los atentados de Madrid del 11-M; o como en Vitoria, en donde el gran monumento de Agustín Ibarrola con el nombre de cien muertos de ETA se van borrando ante la desidia de los administradores locales, hecho que lleva a interrogarse justamente sobre la utilidad de estos lugares de recuerdo ritualizado, pues parecieran espacios urbanos destinados a una memoria no enraizada en el sentimiento de la

sociedad. Pilar Manjón, madre de una de las víctimas, además de presidenta de la Asociación H-M Afectados del Terrorismo, nota en relación al monumento de Atocha: «No fue hecho con cariño. Jamás ha estado señalizado. Se hizo sin los allegados de las víctimas, de prisa y corriendo. A la larga no es de nadie» (Domínguez 2015).

No hay paz para la memoria porque todas las heridas abiertas del pasado en algún modo vuelven cuestionando, interrogando el presente que necesariamente contrapone el patrimonio ideal fruto de las memorias de la sociedad a las fuerzas antagonistas in campo, porque indudablemente toda memoria del pasado es impulsada por las exigencias que determina el presente y que condicionarán su futuro.

## 2.2. *El caso argentino*

«Si bien los especialistas alertan acerca de la sobrecarga moralizante y aconsejan el abandono de la didáctica moralista a favor de otra orientada a la captación de vivencias que supone promover la participación activa en lugar de la “pedagogía de la consternación” predominante hasta los noventa» (Pastoriza 2005), es indudable que la memoria social no es un registro espontáneo y tiene necesidad de artefactos externos de soporte para que la sostengan ya que se construye a partir de un marco concreto que la hace posible: manifestaciones públicas, valores compartidos, fechas y monumentos recordatorios, obras de arte, películas, libros, testimonios.

En la Argentina la construcción de la memoria del genocidio perpetrado por la dictadura ha conocido muchas etapas que se han ido modificando en los períodos sucesivos de la dictadura. Los diferentes discursos y las representaciones alrededor de ésta son un espacio de disputa simbólica en la conciencia de una sociedad aún no pacificada con su reciente pasado.

Para los sobrevivientes, la memoria ha sido nuestra obsesión desde los tiempos de los campos clandestinos. Era menester intentar contrastar el propósito de los militares que apuntaba a la realización simbólica del genocidio: esos cuerpos eliminados materialmente tenían que ser cancelados simbólicamente hasta perder la capacidad de recordarlos. Nosotros salimos de los campos y las cárceles resueltos a recordar en una sociedad que había sido preparada para olvidar.

Inmediatamente después de la implosión de la dictadura e instaurada la normalidad democrática, Alfonsín crea una comisión (Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas) encargada de indagar sobre el destino de los miles de desaparecidos durante los años de la dictadura y cuyas informaciones serán transmitidas a la Justicia. En el prólogo del libro *Nunca Más*, que compendia la relación de dicha Comisión y que fue coordinado por el reconocido escritor Ernesto Sábato, se percibe el balbuceo de una sociedad

que recalitra a profundizar sobre su propia conciencia. Se propone la ‘teoría de los dos demonios’, uno de izquierda y otro de derecha para explicar el mayor genocidio del siglo XX en la historia del país. Esos dos demonios, se dice, son cuerpos extraños y espúreos de la sociedad porque no pertenecen al verdadero ser y sentir nacional. Su confrontación violenta ha hecho miles de víctimas inocentes, se dice.

Vemos que hasta aquí la sociedad puede reivindicar víctimas pero solo las inocentes, presuponiendo que la existencia de otras víctimas explique o —lo que es peor— justifique la existencia de campos de concentración clandestinos.

La realidad es otra. Los militares no solo eran hijos legítimos de esa sociedad sino que tenían profundas raíces históricas en ella. Eran expresión y parte de una casta que había producido formas económicas atrasadas y oligárquicas y formas de gobiernos autoritarias para defender privilegios a punta de bayoneta cuando era necesario. El golpe del '76 había sido solo el último de una serie de golpes de estado que se dieron a partir de los años treinta del siglo pasado. También los ‘subversivos’, como habían dado en llamar a cualquier oposición política, eran hijos legítimos de aquella otra parte de la sociedad que se resistía a transformarse en un regimiento disciplinado y silencioso y traían sus raíces de la frustración de las generaciones anteriores marginadas de la participación política con la proscripción del peronismo y de las formaciones de izquierda y propugnaban por reapropiarse del protagonismo político concibiendo la posibilidad de profundos cambios sociales.

En Argentina han sido los organismos de derechos humanos y los sectores más golpeados por la represión (Madres de Plaza de Mayo, Abuelas, sobrevivientes) los que han realizado y sostenido la tarea de reconstrucción, custodia y defensa de la memoria. Han sido quienes han rechazado con determinación el instaurarse de la versión oficial de la teoría de los dos demonios y que se opusieron con fuerza a las leyes de impunidad del gobierno Alfonsín (Punto final y Obediencia Debida) y sucesivamente a la amnistía decretada por el gobierno de Menen.

Son las organizaciones creadas alrededor de la memoria las que coordinan las multitudinarias manifestaciones en los aniversarios del golpe; aquellas que han luchado y obtenido la reapertura de los procesos a los genocidas; aquellas que han siempre rechazado toda forma de memoria sin verdad y sin justicia. El proceso social de construcción de la memoria ha visto estos sectores en permanente contraposición y conflicto con las versiones oficiales hasta el 2003.

El movimiento de derechos humanos argentino ha focalizado la atención del mundo entero, y sin duda ha sido también un factor de catalización política en la transición del golpe a la vida democrática con Alfonsín y posteriormente, después de la crisis institucional y económica del 2002 que lleva

a Kirchner al gobierno. De frente a los contextos de fragilidad institucional, social y política los organismos de derechos humanos han constituido una reserva ética a la cual apelar y el tema de los derechos humanos un argumento sensible para gran parte de la sociedad

El alfonsinismo se había planteado extraer de la experiencia de la dictadura una moraleja social fundante: el rechazo de toda forma de violencia. Era sin duda un punto de apoyo sólido para el nuevo pacto democrático, pero escatimaba la discusión de las causas que habían concurrido al terrorismo de estado, el origen y la motivación de las luchas y la historia política de la violencia. En síntesis esta perspectiva, compartida por buena parte del progresismo intelectual, había despolitizado la historia de los derechos humanos en Argentina, si bien es indudable que esta narrativa también sostuvo y reforzó el núcleo de sentido condenatorio del terrorismo de estado, que tendió a ser hegemónico en la conciencia colectiva, y diluyó en los hechos la versión de los dos demonios al considerar incomparables las violencias que pretendían equipararse. Fue este principio de no equivalencia el que impregnó el saber compartido de nuestra sociedad y constituyó una fase imprescindible en la posterior evolución de la perspectiva política de los derechos humanos.

Con la presidencia de Kirchner discursos y acciones simbólicas promovidos desde el gobierno han comportado un cambio en la versión oficial. El presidente reconoce oficialmente la ejecución planificada de crímenes de lesa humanidad perpetrados desde el estado contra un sector de la sociedad y pide perdón a las víctimas en nombre del estado, reabre los procesos judiciales contra los genocidas, abroga las leyes de impunidad, destina a Museos de la Memoria algunos lugares simbólicos de la represión y crea una Secretaría Nacional de Derechos Humanos.

Se puede decir que para el ex presidente Néstor Kirchner, a partir de su elección en el 2003, los organismos de derechos humanos y su programa de Memoria Verdad y Justicia constituyeron una pertenencia electiva y esta decisión impuso una distancia política con quienes habían promovido o tolerado la impunidad.

El gobierno Kirchner asume las reivindicaciones históricas del movimiento de derechos humanos a partir de la interpretación del terrorismo de estado como fenómeno político y social y el rechazo de las violencias equivalentes de las teorías de los dos demonios propuesto por Alfonsín que preservaba y purgaba los dos elementos fundantes de la nueva etapa post dictatorial: la democracia y la sociedad.

Frente a esta nueva coyuntura que se presenta en el 2003, el pensamiento liberal construyó el mito retrospectivo del paraíso perdido de los derechos humanos y reclamó para sí la filiación simbólica y política de esa herencia, como una reacción en espejo de lo mismo que denuncia: la apropiación de este campo por parte del kirchnerismo.

Esta noción tan reiterada de ‘cooptación’ revela una forma peculiar de entender el estado: como un dispositivo de pura dominación y externo a la sociedad y no como un factor intrínseco que opera desde el interior de las relaciones sociales constituyéndolas y siendo constituido por ellas.

Así cuando se plantea la cuestión de la ‘politización’ del movimiento de derechos humanos se debería empezar por señalar que la distancia con el estado, que fue esencial para los organismos en su origen, no extraía su sentido de una posición de principios liberal democrática, aunque hubiera indirectamente contribuido a fortalecerla, sino de una lucha concreta contra el autoritarismo.

Seguramente, el hecho que el sector político que se enfrentó con mayor obstinación a la lógica dictatorial fue aquel de las organizaciones armadas, influyó el debate de los últimos años con el retorno de una suerte de teoría de los dos demonios con la intención de reintroducir en la discusión un análisis crítico de la experiencia guerrillera, con énfasis en la vacancia social política y judicial en condenar el accionar de la guerrilla. Esta nueva perspectiva planteada desde el campo intelectual vinculado a los que habían constituido el bloque cívico-militar responsable de la dictadura se acelera con el paralelo proceder de los procesos a los militares que se va extendiendo a sus cómplices civiles y eclesiásticos, con la finalidad de atrasar o de ocluir el curso de los juicios.

Los responsables de haber llevado adelante el plan sistemático de desaparición y exterminio se presentan hoy por medio de diferentes discursos como víctimas del estado de derecho que los juzga. En este contexto se ubica también el debate sobre el arrepentimiento y la petición de perdón de algunos militantes que pertenecieron a organizaciones político-militares y que proponen una inversión total de los términos: el militante que se propone como victimario y postula la victimización del verdugo. Se plantea que la ideología de la violencia es opresiva para todos de la misma manera proponiendo la necesidad de instaurar una memoria del terror recíproco reclamando una lista única de víctimas en la que figuren todos los nombres de los muertos y desaparecidos: los de la guerrilla, los de las fuerzas armadas y los de las bandas parapoliciales. Obviamente ubicando el problema del ‘terrorismo’ en general, como derivado de violencias recíprocas, la responsabilidad específica del estado se diluye y en consonancia se cuestiona la legitimidad de la aplicación de la categoría de ‘crímenes de lesa humanidad’ a los cometidos por el terrorismo de estado, sosteniendo que lo que ocurrió fue una guerra civil y por lo tanto nadie puede reclamar desde una posición de neutralidad el derecho a ser víctima.

Estas son algunas de las formas de revisión sobre el pasado destinadas a disputar en la opinión pública la interpretación sobre lo acaecido en la llamada, impropriamente, ‘guerra sucia’. En el ’76 la nueva izquierda, peronista y marxista, había dado origen a un fenómeno político profundamente

radicado que no era posible derrotar militarmente ni con sistemas de orden público. Para hacerlo, los militares recurrieron a una política de exterminio operando en las cámaras de tortura en una confrontación donde el contendiente se encontraba siempre indefenso y desarmado. Los campos de concentración y exterminio fueron concebidos con premeditación para hacer desaparecer a todo el espectro de la militancia política, sindical y social, a todos aquellos capaces de dar voz y concebir un pensamiento dirigido a impedir el asentamiento hegemónico del poder. El blanco principal fueron aquellos que los militares llamaron aproximativamente ‘subversivos’ y si bien esta noción era suficientemente amplia como para incluir a cualquiera, su uso fue destinado a facilitar una persecución precisa: aquella de la militancia radical.

Si hay algo que ofrece pocas dudas es la desmesura del terror que se implementó y en tal sentido la mayoría del país respalda el proceso de justicia por crímenes de lesa humanidad distinguiendo el terrorismo de estado del accionar de las organizaciones guerrilleras, con prescindencia de cual sea la opinión al respecto y de los variados matices que se introducen en el debate sobre la violencia de los años setenta.

Seguramente esta memoria quema todavía porque muchos de los actores sociales de entonces están todavía vivos y nutren sentimientos contrastantes en relación a ese pasado reciente y porque el tema de la memoria está sujeto a miles de interrogantes y destinado a oscilar junto a la historia que procede hacia un futuro insondable. Pero hasta ahora se puede afirmar que Argentina es el único país de aquellos que han sufrido dictaduras en los setenta en el cual el estado ha procedido a hacer las cuentas con su pasado reciente reconociendo la responsabilidad del estado en el genocidio y sometiendo a justicia común no solo a los militares que se han manchado de crímenes de lesa humanidad sino también a sus socios civiles, religiosos, económicos, dejando con esto el legado de un ejemplo indeleble que ha acrecentado su patrimonio de civilidad con la construcción de nuevas valoraciones articuladas bajo el lema de ‘Memoria, Verdad Y Justicia’.

### *2.3. La nueva política neoliberal y la embestida a los derechos humanos*

Después de la dictadura, Argentina ha vivido notorias alteraciones de los escenarios políticos y económicos. El nuevo siglo de ‘los 2000’, luego de un periodo inicial de dolorosos ajustes y reestructuraciones, derivó en una época esperanzadora tanto por el surgimiento de un gobierno ‘popular’ anti-neoliberal que puso el acento en la necesidad de restituir el rol del Estado para atender la deuda social, como por un crecimiento económico sostenido, sólo comparable con los países asiáticos. Pero sin lugar a dudas, este ciclo ha cambiado abruptamente a partir de las elecciones presidenciales

de diciembre del 2015 que ha visto la consolidación de Cambiemos como formación política hegemónica a nivel nacional desplazando el precedente paradigma 'populista' y articulando una nueva identidad neoliberal que retoma un modelo de gestión empresarial del país y concibe el ethos emprendedor en el sujeto común. Esta nueva política socio-económica viene acompañada por un drástico retroceso en materia de derechos humanos y un cambio cultural y discursivo sobre la última dictadura militar.

A los pocos meses de gestión de Cambiemos, hubo varios gestos de parte del Ejecutivo y de la Justicia que evidenciaban un cambio de rumbo en las políticas de derechos humanos de los últimos diez años, época en la que se logró un importante avance tanto a nivel discursivo y cultural como desde la justicia y de las políticas estatales. Varios de esos triunfos están sufriendo un deterioro por decisiones de parte del poder ejecutivo y del poder judicial. El desmantelamiento de las políticas públicas de memoria no sólo es un hecho grave, por lo que implica que el estado abandone el rol que le corresponde como garante de los derechos humanos, sino que aún queda mucho trabajo por realizar en cuanto al proceso de Memoria, Verdad y Justicia.

A seguir, los puntos más significativos de esta política de agresión a los derechos humanos articuladas en discursos y acciones simbólicas y concretas promovidos desde el gobierno.

a) Demoras y obstáculos a los juicios de lesa humanidad:

Se van acumulando sistemáticamente las demoras y obstáculos a los juicios de lesa humanidad y sobretodo se desarman las políticas de estado que los garantizaban como la supresión presupuestaria para el acompañamiento a los testigos y la investigación para las causas procesuales. Son innumerables los condenados por cometer delitos de lesa humanidad durante la última dictadura militar que lograron salir de la prisión para cumplir con su condena desde el confort de su casa. Juzgados federales de todo el país concedieron decenas de prisiones domiciliarias a militares y policías encarcelados;

b) el negacionismo:

una manifestación inquietante de esta política de agresión está dada por el evidente tentativo de instalar una política negacionista arrojando dudas sobre la magnitud del genocidio perpetrado por la dictadura, amplificada por los grandes medios que dan mucho espacio a declaraciones de militares golpistas o de personajes públicos vinculados con estos. Esta discusión negacionista sobre la polémica por «la cantidad de desaparecidos» durante la última dictadura militar fue inicialmente provocada por el ex ministro de cultura Darío Lopérfido para ser retomada por el mismo Presidente de la Nación Macri cuando afirmó en una entrevista: «No sé si son 9 mil o 30 mil los desaparecidos, no tengo idea». Indudablemente estas declaraciones celan la intención de desprestigiar un símbolo como 'los 30.000';

c) la teoría de los dos demonios:

en una de sus definiciones más polémicas el Presidente Macri habló de que en Argentina «se vivió una tragedia, una guerra sucia», con la clara intención de instalar en el discurso público nuevamente ‘La Teoría de los Dos Demonios’. Esta versión, también amplificada en los grandes medios, es apoyada fuertemente desde los editoriales del diario *La Nación* y en consonancia con la voz de muchos de los funcionarios de Gobierno. Es interesante señalar lo expresado por el músico y referente de los derechos humanos Víctor Heredia cuando afirmó sobre esta postura del Ejecutivo: «Un presidente no puede desconocer lo que dijo la Corte Suprema en el momento de juzgar a las juntas militares. Esto no fue una guerra sucia. Fue un acto de terrorismo por parte del Estado. Aquí se secuestraron embarazadas, aquí se robaron bebés, ¿qué clase de soldado es un bebé, una embarazada? Aquí se tiró gente desde los aviones» (Heguiuer 2016);

d) militares golpistas en desfiles patrios:

por decisión del Gobierno, los militares volvieron a participar y ser homenajeados en los actos patrios. Una decisión que se tomó en el Ministerio de Defensa y fue celebrada por varios ministros, entre ellos el titular de la cartera de Seguridad;

e) el estado deja de ser querellante:

el Gobierno decidió dejar de ser querellante en varias causas judiciales por delitos de lesa humanidad;

f) el gobierno abre el diálogo a los victimarios:

el ministro de Justicia recibió en reiteradas oportunidades a familiares y abogados de represores, quienes insisten en pedir la libertad de los genocidas de la dictadura;

g) nuevamente los presos políticos:

Milagros Sala, líder indígena y parlamentaria, está presa de manera arbitraria desde enero de 2016 por haber tomado parte en un acampe en la vía pública frente a la casa de gobierno de la provincia de Jujuy. Esta causa penal por el ejercicio de derecho a la protesta fue iniciada por el gobernador Morales y aparece como una clara forma de ‘estado de excepción’ característico de los sistemas dictatoriales, en donde un señor feudal puede dirigir la justicia sin limitaciones jurídicas de ningún tipo. El Centro de Estudios Legales y Sociales (CELS), organización de derechos humanos de Argentina, ha denunciado que «el conjunto de procesos contra Milagros Sala está vulnerando gravemente el Estado de Derecho y las garantías constitucionales en caso de encarcelamiento, no sólo por su situación de parlamentaria» (López de Miguel 2017). Todos los organismos de derechos

humanos han pedido formalmente que Sala sea liberada. Otros organismos internacionales como la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH), el secretario general de la Organización de Estados Americanos, El Comité para la Eliminación de la Discriminación contra la Mujer (CEDAW) el Comité para la Eliminación de la Discriminación Racial (CERD) se pronunciaron en igual sentido y a pesar de ello el Gobierno nacional ha decidido incumplir estas decisiones y sus compromisos internacionales. A pesar de este contexto inquietante que hace temer una regresión hacia un clima de impunidad, los Organismos de derechos humanos, madres, hijos y abuelas de la plaza, respaldados por una larga experiencia de luchas y por el sostén de importantes sectores de la sociedad ejercen una vigilancia permanente en defensa de los logros obtenidos en materia de “Memoria, verdad y Justicia” como bien sintetiza el lema, lo que hará difícil un retorno en el túnel del tiempo auspiciado por buena parte del actual gobierno y sus sostenedores. Un ejemplo de esto es la contundente respuesta popular de repudio que se desató cuando la Corte Suprema de Justicia a inicios de mayo 2017 quiso aplicar a un genocida la ley 24.390 o ‘ley del 2x1’. La ley dice que si un preso pasara más de dos años en prisión preventiva sin condena firme, por cada día de reclusión se le computarían dos. Esa ley fue derogada en el 2001, ya que la justicia argentina estuvo de acuerdo en que los crímenes de lesa humanidad eran imprescriptibles. Apenas trascendió la noticia de una multitud de centenares de miles de persona que se autoconvocó en Plaza de Mayo agitando pañuelos blancos símbolo de las madres de la plaza.

En tal ocasión Estela de Carlotto, la presidenta de las Abuelas de Plaza de Mayo, fue la principal oradora y expresó: «Que nos escuche la corporación judicial porque no vamos a claudicar en la defensa por los derechos conseguidos. Afortunadamente la sociedad ha reaccionado con firmeza. Numerosos jueces rechazaron los pedidos de reducción de pena y excarcelación a muchos de los represores condenados por delitos de lesa humanidad» (Cruz Sanz 2017).

Cierro este trabajo con el sentido y crudo alegato que hizo Víctor Heredia, que durante la dictadura perdió a su hermana embarazada, a su padre y que todavía busca a su sobrino nacido en cautiverio, como respuesta al vergonzoso fallo de la Corte Suprema:

¿Dos por uno? Estoy de acuerdo pero quiero lo mismo para los míos, mis queridos. Esa conmutación de pena, de dolores, de picana, de disparo fatal y feroz escalofrío. Quiero la mitad del recorrido de la bala que los asesinó, que el cañón con que violaron a Cristina se quede a mitad de camino, que la trompada no llegue a destino, que la dejen amamantar a su hijo un poco más, para que esa ternura tape el olor a carne quemada que percibio

cuando entro a Capucha o Capuchita. Quiero exactamente la mitad de todo lo que padecieron. Es decir que de tanto conmutar padecimientos al fin me los devuelvan con vida.

Quiero al nieto de mi madre, a mi sobrino nacido en cautiverio, ese que por razones inconmutables nunca pudimos abrazar. Sí, quiero a mi hermana y a mi padre, los quiero aquí de nuevo como hace cuarenta años. ¿No les parece justo? Un dos por uno que retire ese océano de llanto que nos ahogó día a día en la desesperada espera. ¡Quiero ahora mismo la mitad de mi dolor, de mis temores, de mi exilio! ¿No pueden? ¿Cómo que no pueden? ¿Acaso no son capaces de torcer nuestra memoria? ¿De pretender que un asesino ya no lo es más porque se puso viejo? ¿Los devuelven a casa? Muy bien: ¿Dónde están mis amigos? ¿Dónde están nuestros hijos, nuestros padres y hermanos? Les recuerdo una cosa: todavía cantamos. Todavía pedimos. Todavía soñamos (Heredia 2017).

## Bibliografía

- Aa. Vv., 2015, *El olvido de los monumentos en memoria de las víctimas*, «El País» 17/11/2015, [http://elpais.com/elpais/2015/11/17/album/1447761748\\_812524.html#1447761748\\_812524\\_1447763572](http://elpais.com/elpais/2015/11/17/album/1447761748_812524.html#1447761748_812524_1447763572) (última consulta: 28/10/2016).
- Arendt H., 1990, *Hombres en tiempos de oscuridad*, Barcelona, Gedisa.
- Calveiro, P., 1998, *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*, Buenos Aires, Colihue.
- Cruz Sanz J., 2017, *Una Plaza de Mayo colapsada gritó «Nunca más» y le mandó un mensaje a la Justicia y a la política*, «Infobae» 10/05/2017, <http://www.infobae.com/politica/2017/05/10/una-plaza-de-mayo-colapsada-grito-nunca-mas-y-le-mando-un-mensaje-a-la-justicia-y-a-la-politica/> (última consulta: 28/06/2017).
- Domínguez I., 2015, *Tras la inauguración, el olvido*, «El País» 19/11/2015, [http://politica.elpais.com/politica/2015/11/18/actualidad/1447877684\\_950756.html](http://politica.elpais.com/politica/2015/11/18/actualidad/1447877684_950756.html) (última consulta: 28/10/2016).
- Fuentes C., 1996, *¿La escritura o la vida?*, «El País» 30/01/1996, [http://elpais.com/diario/1996/01/30/opinion/822956410\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1996/01/30/opinion/822956410_850215.html) (última consulta: 28/10/2016).
- Heguiet J., 2016, *Durísimas críticas de Víctor Heredia contra Macri por negar la cifra de los 30 mil desaparecidos*, «Infonews» 11/08/2016, <http://www.infonews.com/nota/300408/durisimas-criticas-de-victor-heredia> (última consulta: 28/10/2016).

28/06/2017).

Heredia V., *Que nos devuelvan la mitad del dolor*, «Página 12» 05/05/2017, <https://www.pagina12.com.ar/35764-que-nos-devuelvan-la-mitad-del-dolor> (última consulta: 28/06/2017).

Longoni A., 2005, *Traiciones. La figura del traidor (y la traidora) en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión*, en E. Jelin-A. Longoni (eds.), *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*, Madrid, Siglo XXI: 203-240.

López de Miguel A., 2017, *Cerco de Podemos a Macri en el Congreso: «Cumpla los Derechos Humanos»*, «Público» 22/02/2017, <http://www.publico.es/politica/cerco-macri-congreso-cumpla-derechos.html> (última consulta: 28/06/2017).

Pastoriza L., 2005, *La memoria como política pública: los ejes de la discusión*, en M. Brodsky, *Memoria en construcción: el debate sobre la ESMA*, Buenos Aires, La Marca Editora, [http://www.londres38.cl/1934/articles-85780\\_recurso\\_1.pdf](http://www.londres38.cl/1934/articles-85780_recurso_1.pdf) (última consulta: 06/11/2016).

Paz O., 1993, *El laberinto de la soledad*, Madrid, Cátedra.

Semprún J., 1995, *La escritura o la vida*, Barcelona, Tusquets.

ENTRE DESGARROS Y CICATRICES.  
LA ESCRITURA DE SUSANA ROMANO SUED EN  
*PROCEDIMIENTO. MEMORIA DE LA PERLA Y LA RIBERA*

Ana Casado Fernández  
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

I. LA PALABRA FRACTURADA. EL VACÍO COMO CONSTRUCCIÓN

La portada de *Procedimiento* [fig. 1] —diseño de Miguel De Lorenzi, quien rompió «con su propia mano cada uno de los ejemplares de la edición» (Romano Sued 2012: 6)— nos revela uno de los elementos medulares del discurso narrativo-poético del libro<sup>1</sup>: la rotura.

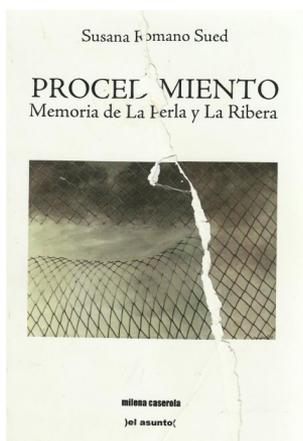


Fig. 1: Portada *Procedimiento*

---

<sup>1</sup> La primera edición de la novela fue publicada en 2007 en Córdoba por Emporio Ediciones. Para el artículo se ha tomado como referencia la tercera edición de 2012, publicada por las editoriales Milena Caserola y ¡el asunto!.

Nos encontramos ante un texto mutilado donde los artículos determinados han desaparecido porque, según la autora, «no podía contar en una lengua llena de determinaciones lo que no está determinado, lo que está fuera de toda regla, fuera de toda ley, que es el estado de excepción» (Romano Sued 2009)<sup>2</sup>. La novela *Procedimiento* está construida sobre la ausencia y sobre la rotura, desafía la lógica articular de la lengua para proponer un acercamiento lingüístico y formal hacia la experiencia del encierro, la tortura y la muerte:

imágenes, resuenan sonoras prevenciones, morir con anticipo, reverberan obstinadamente repetidas, explicadas en orden interrumpido y brusca detención de ritmos y de flujos de cuerpos, de ideas, latidos; cuando escapan alientos, penúltimos y últimos en forma de estertores y sin formar medidas, cadenas, patrones, poemas desarmados, versos sueltos en sílabas, espasmos sometidos a graduación de instantes, registros empeñosos de huellas capturadas montando vigilancias para ojos por venir (Romano Sued 2012: 29).

La supresión de los artículos fue, según Romano Sued, un modo de «indicar el despojamiento de toda condición humana, la sustracción de todo lo que puede ser referencia en las dimensiones de la temporalidad y la espacialidad» (2009)<sup>3</sup>. En el texto se impone un presente atemporal siguiendo ese «narrar en contra del tiempo» (Romano Sued 2012: 9) que proponen Johan Baptist Metz y Elie Wiesel en la cita que abre *Procedimiento*<sup>4</sup>. Si el uso fre-

2 El concepto de 'estado de excepción', momento en el que se suspende el derecho o el orden jurídico para garantizar su continuidad, es analizado en profundidad por Giorgio Agamben, quien considera que aquel se ha convertido en el siglo XX en «paradigma del gobierno» (Agamben 2005: 23). En el caso concreto de Argentina, la continuada violación de derechos humanos perpetrada durante la dictadura también convertiría al país —y, en consecuencia, al conjunto de campos clandestinos de detención— en un estado de excepción.

3 Los presidiarios y presidiarias durante la dictadura fueron doblegados sin límite a la tortura física y psíquica, reducidos a la categoría de no-hombres, despojados de cualquier elemento material, incomunicados y desorientados espacial y temporalmente. Antonius C.G.M. Robben señala que en los centros clandestinos de detención «a los detenidos se les mantenía en condiciones degradantes: desnudos, encapuchados, sucios, llenos de heridas y con infecciones y toses crónicas. Así se pisoteaba su dignidad y se procuraba hundir su autoestima. El sentimiento de degradación se intensificaba cuando los detenidos veían a otros, escuálidos, con el pelo sucio y la barba desaliñada. Con paso torpe, consecuencia de las prolongadas torturas, algunos arrastraban sus agotados cuerpos hasta el baño para aliviarse de un penar sin fin. Ante tal estampa, el detenido no podía sino figurarse que su aspecto sería semejante y conjeturar que el deterioro psíquico pronto alcanzaría al físico. [...] Se rompía toda rutina para que los detenidos, encapuchados en todo momento, siguieran pendiendo de un hilo. [...] A los detenidos se les asignaba un número. Con el fin de que perdieran toda noción del tiempo, no había relojes. Mediante la tortura física y psicológica se socavaban las fronteras entre lo interior y lo exterior» (Robben 2008: 289-290).

4 «Una forma de conservar el dolor del recuerdo en la cultura, significa en cuanto a la

cuenta del gerundio nos sitúa en un hilo temporal eternizante, los títulos de las secciones manifiestan una arbitrariedad propia de ese tiempo sin tiempo y de la fractura como eje sustentador del discurso: «Día dos. Cero hora» (41), «Día mil treinta y cuatro, catorce horas» (53), «Día seis y medio: hora de sed y llagas» (67), «Día menos seis, una hora» (113). María A. Semilla Durán considera en su artículo *Diálogos descarnados con la Historia: «Procedimiento»*, de Susana Romano Sued que la «vivencia subjetiva de la temporalidad es pauta de la intensidad del espanto» (2012: 105-106). Esta numeración de los capítulos responde a la destrucción de referentes que fue llevada a cabo dentro de estos espacios de detención, como bien apuntaba la propia autora: «A cualquier hora te pueden despertar, a cualquier hora te pueden torturar, a cualquier hora te pueden interrogar, a cualquier hora te pueden dar de comer. No sabés qué día es» (Romano Sued 2009).

Otra proyección de la desarticulación textual vendrá representada por el vacío. Su visibilidad se materializa en la eliminación de ciertas letras en el título 'Procedimiento' que aparece impreso repetidamente en la parte superior de cada una de las páginas del libro. Los vacíos del significante de 'Procedimiento' funcionan como rastros o huellas de la desaparición —en este caso, vacíos que remiten a los miles de (cuerpos) desaparecidos—; la visualización de este vacío define y perfila dicha ausencia, le otorga una espacialidad en el texto<sup>5</sup>. Para Gabriel Gatti el detenido-desaparecido «es un ausente presente» (2008: 49) y es precisamente esta ausencia-presencia la que intenta materializar formalmente la autora a través de estos vacíos que perfilan un espacio concreto.

También el vacío se aprecia, por ejemplo, en la siguiente página [fig. 2], donde el texto comienza después de un enorme blanco (Romano Sued 2012: 111) como si el discurso se hubiera interrumpido, como si un silencio extenso habitara también la hoja, muda, paralizada ante el horror narrado.

---

narración una coalición entre los que viven actualmente y los que ya han muerto, los olvidados, los sacrificados, vencidos. Sus visiones y sabidurías forman parte del acervo de la humanidad; ese acervo no se consigue nunca únicamente a través de la reconstrucción histórica. Eso solo es posible narrando en contra del tiempo, y por eso hay que intentar contar, contar una y otra vez» (Metx, Wiesel en Romano Sued 2012: 9). Este «narrar en contra del tiempo» es expresado directamente por la voz narrativa de *Procedimiento* en uno de los fragmentos: «(Repaso haciendo listas, tachando; escribo de revés. Me apuro, hay prisa. Recuerdo de revés; resisto modos propios de cancelarse huellas borrando tildando elidiendo)» (Romano Sued 2012: 55).

5 Pilar Calveiro asegura en su estudio *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina* que a partir de 1976 la desaparición se convirtió en «la modalidad represiva del poder, ejecutada de manera directa desde las instituciones militares» (1988: 27). La investigadora apunta que «la desaparición no es un eufemismo sino una alusión literal: una persona que a partir de determinado momento *desaparece*, se esfuma, sin que quede constancia de su vida o de su muerte. *No hay cuerpo de la víctima ni del delito*» (26). Frente a la ausencia de los cuerpos, la escritura de *Procedimiento* propone dar forma a la desaparición a través de los huecos y los blancos.

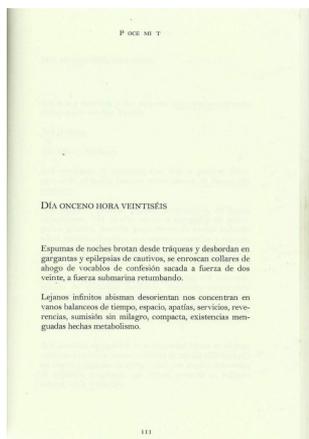


Fig. 2: Texto *Procedimiento*

El desmembramiento textual, bien a través de la eliminación de los artículos determinantes, bien a través de la supresión de ciertas letras o los espacios en blanco, nos remite, por un lado, a las fracturas que el 'yo' experimenta en el sistema deshumanizador de los centros clandestinos de detención reflejadas en las distintas voces que nos ofrece la autora, voces que balbucean, «canceladas» (30), a las que apenas les llega el aliento, convertidas muchas veces en agónicos estertores, y que, sin embargo, resisten para fijar su existencia:

(No había nada, no era yo, ninguno era, hasta que fuimos, fui, me han traído, me queman, me electrizan, me hielan, me manosean, me descorazonan a caños dobles de máuser frente a primos, tíos, amigos, bajan pulgares ante mí, nunca sé si me toca, si me trasladan, si me esperan enguantados morgueros ambulantes. Ni esta ni otra ni otra, no soy. Soy todas, ninguna, bulto informe, casi indiferente, casi cadáver) (54).

Por otro lado, ese desmembramiento alude también a la fractura de la memoria, pues el relato es en definitiva un 'legado' contra la amnesia o el olvido, la sutura de una memoria también despedazada, cubierta de fisuras pero que las presas perpetúan con insistencia a través de sus voces y a través de la escritura: «Inútil retahíla saga desmoronada ataca corrompe cada cuerda tejido de narrar mantenido a fuerza de insistencia de contar, de pugna con acosos de amnesia de recuerdos de actos y de gestos que van descabalgándose con brío de todo devenir» (28).

Se narra, por tanto, desde lo incompleto, sobre ciertos vacíos, como proyección textual de un mundo desarticulado y fragmentario. Nos situamos

ante un discurso que nos resulta extraño, en el que se acumulan oraciones e imágenes brutales en forma de letanía, se producen ciertas alteraciones sintácticas y léxicas, y se suprimen algunas pausas y signos de puntuación; un lenguaje violentado que responde precisamente a un contexto específico y que presenta a través de dicha violencia (de dicha demolición o deconstrucción lingüística) la deshumanización del espacio en que habitan los personajes femeninos de la narración<sup>6</sup>. En ese intento de acercar el lenguaje a la realidad espacial del campo se evocan ciertas sensaciones a partir de la repetición y la fonética de algunas palabras, como por ejemplo en el fragmento «Jadeojadeojadeojadeo, señalética acústica de voltios y de doscientosveinte, pantano, indignidad vergüenza acorralada miseria llanto adentro chasqueamos en cepos gargantas funerarias» (95). Asimismo, se crean nuevos términos que nos aproximan a la aspereza del lugar, a su extrañeza: «No orfanen mi cría ni me manquen» (106); o se utilizan anagramas que camuflan u occultan palabras punibles como ‘mafeni’ (infame) o ‘pelgo’ (golpe)<sup>7</sup>.

Frente a la ‘indecidibilidad’ del horror planteada por algunos autores y críticos<sup>8</sup>, la escritura de *Procedimiento* nos acerca a la experiencia límite de los

6 Esta misma afectación del lenguaje por la experiencia del campo —aunque de manera mucho más sutil— aparece en la novela de Nora Strejilevich *Una sola muerte numerosa* (1997), donde las alteraciones lingüísticas también buscan reactivar en el lector la desorientación de dicha vivencia.

7 La poética del escritor Juan Gelman también participa de la desarticulación textual, la creación de neologismos y las alteraciones sintácticas y ortográficas para aproximarse a la experiencia del dolor, la violencia y la desaparición. Baste recordar alguno de sus versos: «hablarte o deshablarte / dolor mío // manera de tenerte / destenerte // pasión que munda su castigo como / hijo que vuela por quietudes / [...] que me penás el mientras / la dulcísima / recordación donde se aplaca el siendo // la todo / la trabajo / alma de mí // hijito que el otoño desprendió» (Gelman 2008:191).

8 En la literatura sobre los campos de concentración es muy habitual la consideración de que la experiencia del encierro es indecible. El estudio *La notion d'indicible dans la littérature des camps de la mort* (2000) pone en evidencia la importancia de este concepto a la hora de ahondar críticamente en este tipo de literatura: «A travers l'étude des témoignages écrits, à caractère littéraire, de personnes ayant connu la vie dans les camps, on peut essayer de voir comment la littérature, l'écriture, permet de passer au-delà de l'indicible alors qu'elle est le lieu même du langage; comment le manque de mots peut s'exprimer par des mots» (Pipet 2000: 14). Además de la afirmación de Adorno sobre la imposibilidad de escribir poesía después de Auschwitz, otros autores como Primo Levi sustentan este argumento. El narrador de *Si esto es un hombre* asegura que «nuestra lengua no tiene palabras para expresar esta ofensa, la destrucción de un hombre» y que se hace necesario un «nuevo lenguaje» para expresar la experiencia concentracionaria: «Decimos ‘hambre’, decimos ‘cansancio’, ‘miedo’ y ‘dolor’, decimos ‘invierno’, y son otras cosas. Son palabras libres, creadas y empleadas por hombres libres que vivían, gozando y sufriendo, en sus casas. Si el Lager hubiese durado más, un nuevo lenguaje áspero habría nacido; y se siente necesidad de él para explicar lo que es trabajar todo el día al viento, bajo cero, no llevando encima más que la camisa, los calzoncillos, la chaqueta y unos calzones de tela, y, en el cuerpo, debilidad y hambre y conciencia del fin que se acerca» (Levi 2007: 39, 212). Giorgio Agamben reflexiona en *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo* sobre esta cuestión de lo no-expresable o no-decible en relación a la laguna que existe en el testimonio ya que las verdaderas víctimas no han hablado de su experiencia: «Los ‘verdaderos’ testigos, los ‘testigos integrales’ son los que no han testimoniado ni hubieran podido hacerlo. Son los que ‘han tocado fondo’, los musulmanes, los hundidos. Los que lograron salvarse, como seudotestigos, hablan

campos clandestinos de detención desde un lenguaje moldeable y laxo que rompe su vertebración para asimilarse al contexto representado y profundizar desde la dislocación lingüística en la incoherencia, desequilibrio y deshumanización del lugar. El título del libro, por tanto, no solo hace referencia al procedimiento o procedimientos militares llevados a cabo en la época de la dictadura —secuestro, interrogatorio, tortura—, sino también al procedimiento lingüístico que opera en el libro dentro de ese trabajo constante con la palabra que abre nuevas posibilidades de expresión, evocación y recuerdo, en esa búsqueda de un lenguaje que se acerque a las experiencias radicales del sujeto.

## 2. EL CUERPO COMO LUGAR DE MEMORIA

Isabella Camera d’Affitto asegura en *Prison Narratives. Autography and Fiction* que el cuerpo es el punto donde convergen las discursividades carcelarias y desde donde se viven o actualizan las sensaciones, a pesar de la distancia que las separen de la experiencia misma; «todo», afirma la investigadora «está escrito en el cuerpo»: «the body never forgets the sensations it has felt. [...] Even though one may make an effort in order to forget, everything is written into one’s body, which will never forget» (1997: 149)<sup>9</sup>.

La huella o inscripción corporal de la vivencia de los campos también se manifiesta en *Procedimiento*, donde el cuerpo se constituye como lugar de enunciación central desde donde se textualiza el dolor a través de diversas imágenes vinculadas a la destrucción, la descomposición y, nuevamente, la desarticulación y la fractura.

«Soy cáscara de vida, soy número; tengo y no tengo cuerpo» (Romano Sued 2012: 32), afirma una de las voces sin nombre que pueblan con pulso fantasmal las páginas del libro. Las mujeres del campo, reducido al deíctico

---

en su lugar, por delegación: testimonian en un testimonio que falta. Pero hablar de delegación no tiene aquí sentido alguno: los hundidos no tienen nada que decir ni instrucciones ni memoria que transmitir. No tienen ‘historia’ ni ‘rostros’ y mucho menos, ‘pensamiento’. Quien asume la carga de testimoniar por ellos sabe que tiene que dar testimonio de la imposibilidad de testimoniar. Y esto altera de manera definitiva el valor del testimonio, obliga a buscar su sentido en una zona imprevista» (Agamben 2000: 34).

9 Otros expresos políticos como el uruguayo Carlos Liscano aluden al ‘redescubrimiento’ de su propio cuerpo durante el encierro: «Comencé, por ejemplo, a tener un contacto con mi cuerpo de un modo que nunca antes había tenido. En 1980, en meses de mucho aislamiento, descubrí que tenía manos y eran hermosas. No que fueran hermosas mis manos por ser mías, sino que toda mano es una belleza, un instrumento complejo y exquisito» (Liscano 2007: 237). Por otro lado, en su libro *El lenguaje de la soledad* (2000), Liscano manifiesta su concepción de la escritura como una parte corporal de ese yo que escribe y considera que el cuerpo y la palabra son materia de existencia para el penado: «Mi escritura es como mi mano, una parte de mi cuerpo. [...] En la palabra está el ser humano. [...] El cuerpo y la palabra son toda la vida del hombre absolutamente solo» (Liscano 2000: 17, 31).

‘acá’ —«Acá Ribera ahora» (62)— y en oposición a un ‘allá’ exterior<sup>10</sup>, oscilan entre la vida y la muerte, son «semimuertas» (27), se presentan también, desde la vacuidad, prácticamente sin cuerpo, descorporeizadas, indefinidas, como bultos de carne, «reses reas» (44), más cerca de lo animal o de lo objetual que de lo humano: «Acá comenzamos a existir en palpaciones, a ser cuerpos, masas y bultos de carne viva brotando de tanteos y susurros. [...] No nos dejan cuerpo, no somos ni cadáveres, apenas esqueleto» (25, 30).

La violencia del campo imprime en los cuerpos de las mujeres marcas imborrables (quemaduras, tajos, cicatrices) que, al mismo tiempo, construyen un espacio de memoria y las salvan de la invisibilidad, de la negación. Como afirma Sandra Lorenzano en *Escrituras de sobrevivencia* «el borramiento, la desaparición es la estrategia desplegada; sostener la memoria, inscribirla en los cuerpos, es entonces, una forma de sobrevivencia» (2001: 13). Las cicatrices de esos cuerpos dialogan directamente con el texto, que, también herido y atravesado por la experiencia del encierro funciona simbólicamente como ‘cicatriz’, como marca o memoria física de dicha vivencia<sup>11</sup>.

El cuerpo de las presas se presenta como un conjunto dislocado y fragmentado de órganos, tejidos, vísceras y secreciones desde donde las voces enterradas —que oscilan entre un ‘yo’ desgarrado que habla entre paréntesis a un ‘nosotras’ colectivo<sup>12</sup>— son capaces de decir; el cuerpo es el lugar desde donde anuncian su existencia anulada. La presencia de los cuerpos desarticulados, expuestos en partes, nos revela el proceso de deshumanización al que se vieron sometidas las mujeres presas dentro de los centros clandestinos de detención y la desintegración sufrida por los actos de subyugación y violencia perpetrados en ellos.

A partir de la consideración de la vivencia carcelaria como una experiencia física corporal se construye la metáfora del texto-cuerpo, que ya anunciaba Roland Barthes en su ensayo *El placer del texto*: «parece que los eruditos árabes hablando del texto emplean esta expresión admirable: el cuerpo cier-

10 El ‘allá’ representa el espacio exterior y frecuentemente es asociado en la novela al cementerio de San Vicente, próximo al campo de La Ribera, donde, a diferencia del interior del campo, «zumban gladiolos veloces que pasan en corona sobre féretros y fosas deslizándose coreografías de pena y consuelo» (149).

11 En relación a la metáfora del texto como cuerpo herido, Andrea Blanqué asimila la escritura con la cicatriz al analizar algunos textos de literatura concentracionaria de Primo Levi, Robert Antelme o Imre Kertész: «Hay en la historia de la literatura escritores que, además de producir textos, han sido víctimas. Seres azotados por vivencias extremas. Y aunque pueda resultar paradójico, de la condición de víctimas es que surgió la pulsión de la escritura. Como si las palabras escritas fueran una cicatriz de esa herida que jamás cerrará totalmente. Estos escritores son seres humanos que han sobrevivido a la catástrofe: quizás por el azar, quizás gracias a su poderosa voluntad, quizás a su creatividad, que es lo que justamente hace que la víctima escriba y que sobreviva para contar el horror» (Blanqué 2011: 32).

12 Esta oscilación continua entre un ‘yo’ y un ‘nosotras’ pone en evidencia ese sujeto plural del testimonio que anuncia Doris Sommer en “*Not Just a Personal Story*”. *Women’s Testimonios and the Plural Self*: «the singular represents the plural not because it replaces or subsumes the group but because the speaker is a distinguishable part of the whole» (1988: 108).

to. ¿Qué cuerpo? [...] El texto tiene una forma humana: ¿es una figura, un anagrama del cuerpo? Sí, pero de nuestro cuerpo erótico. El placer del texto sería irreductible a su funcionamiento gramatical (feno-textual) como el placer del cuerpo es irreductible a la necesidad fisiológica» (1993: 28-29). Los cuerpos fracturados, numerados, perforados de *Procedimiento* se inscriben dentro de una textualidad discursiva también rota y desarticulada:

acá muslos, pantorrillas, muñecas, cuellos arados, rastrillados por hilos vivientes, ardientes, de cobre, por latas llenas de herrumbre dejando su excavadura tallada en tobillos sin piel, sobre ingles lastimadas, desagarrando tela y epitelios. [...] Acá pechos mordidos, escaldados, pellizcados, atenaceados, amaratados, amarrados, no rosados ni tenues como antes; ahora son estopa, estearina, candela, mecha para encender regueros de quebrantos de sexos mancillados. [...] Acá se asoman pústulas, ampollas, eczemas, y quedan descubiertas curándose con pizcas mezquinas de francas soleadas (Romano Sued 2012: 41, 49, 119).

Jorge Semprún alude en *La escritura o la vida* a la «memoria carnal» a través de la cual narrar la experiencia concentracionaria (2013: 312)<sup>13</sup>. En la novela de Romano Sued las voces femeninas muestran su vivencia en los campos clandestinos de detención también desde una memoria sensible; verbos como ‘ver’, ‘oír’, ‘tocar’ u ‘oler’ conforman los trazos somáticos a través de los cuales nos muestran ese universo subterráneo: «Miramos y vemos y oímos crestas de espuma advertimos rutas abiertas en partidas bocas. [...] Vimos cuerpos que no hay que ver. [...] Oímos voces que no hay que oír. [...] Tocamos miembros que no hay que tocar. [...] Olemos podre que no hay que oler» (Romano Sued 2012: 45, 75). Sin embargo, en distintas ocasiones, la experiencia carcelaria se narra precisamente desde la anulación de los sentidos, desde la amputación sensorial: «(Mugrientos trapos negros avanzan comiéndose mis ojos en vela, telones para párpados)» (35)<sup>14</sup>.

La exposición del cuerpo femenino —animalizado, cosificado— a la más pura deshumanización se presenta en aquellos fragmentos que evocan violaciones (donde se pone en evidencia el binomio poder/represión del espa-

13 «Llegaría un día, relativamente cercano, en el que ya no quedaría ningún superviviente de Buchenwald. Ya no habría una memoria inmediata de Buchenwald; ya nadie sería capaz de decir, con palabras surgidas de la memoria carnal y no de una reconstrucción teórica, lo que habrán sido el hambre, el sueño, la angustia, la presencia cegadora del Mal absoluto —en la justa medida en que anida dentro de cada uno de nosotros, en tanto que libertad posible—» (Semprún 2013: 311-312).

14 Pilar Calveiro señala en el estudio ya citado que «los detenidos estaban permanentemente encapuchados o ‘tabicados’, es decir con los ojos vendados, para impedir toda visibilidad» (1998: 47).

cio carcelario<sup>15</sup>) y en aquellos que sugieren una maternidad violada, arrebatada, de mujeres que fertilizan «hogares estériles y yermos» (153) a costa, nuevamente, del despojo, del vaciamiento:

gendarmes quebrados tantean pelvis, pezones y mamas y muslos, y raspan con rudos géneros de uniformes verdeoliva [...] Invaden cavidades ventrales vencidas por fusiles de doble caño viajando ombligo abajo, muslo arriba fragmentado en jirones [...] —Ahí vienen nos sacan y ayudamos a parir, con manos, con fórceps, tironeamos, cortamos cordones a dentellada limpia, acallamos llanos dobles, tiramos de cabezas pujo afuera, acunamos; pero es breve. Pronto hay saqueo, vaciamiento de úteros y pechos, despojo de abrazos, escamoteo de maternidad (49-50).

### 3. EL RASTRO DE LA ESCRITURA

En *Procedimiento* la palabra se erige como fijación, inscripción o rastro que da forma a ese testimonio, ofrecido como legado necesario para futuras generaciones. El texto alude constantemente a la necesidad de ‘testimoniar’, ‘atestiguar’ y ‘testar’ para no caer en la «desmemoria» (83), en «pantanos de amnesia» (125). Se habla del «legado de la tribu» (157), aquel que pertenece a una comunidad que debe perpetuar el deber de contar. De este modo, nos encontramos ante un testimonio que nos propone una reflexión no solo estética sino también una reflexión ética.

La novela se presenta, haciendo uso de la técnica literaria del manuscrito encontrado, como el texto que ha sido hallado en las inmediaciones del Campo de la Ribera por una descendiente de una de aquellas mujeres recluidas; el relato que leemos es, en definitiva, el conjunto de papeles que ella ha encontrado en un atado de trapos rotos. El libro se inserta así en una estructura circular tomando como motivo el descubrimiento de dichos textos:

*Cuando se vuelve de un entierro en el Cementerio San Vicente, yendo hacia el centro de la ciudad, enseguida se divisa la escuela, levantada sobre los escombros del Campo de la Ribera. Desde la zona alta de la calle puede verse el patio de recreo, lleno de blancos guardapolvos y bullicio. Y también el mástil, con un cantero de flores. En ese mismo lugar fue encontrado el atado de trapos envolviendo los papeles con los testimonios (19).*

<sup>15</sup> Breyten Breytenbach sostiene, en *Las confesiones verdaderas de un terrorista albino*, que esta relación de poder/represión es un elemento común a cualquier espacio carcelario: «Las prisiones son bastante parecidas en todo el mundo. Es más bien la peculiar relación entre poder y represión lo que parece inmutable, dondequiera que puedas esconderte» (1986: 345).

*No hace mucho que me atrevo a hacer estos trayectos, andar por esos lugares donde estuvo mi madre, que me legó la sangre, la letra, y la memoria.*

*Plantaré pensamientos en el hoyo donde fueron hallados los papeles en el atado de trapo hecho jirones (160).*

No debemos pasar por alto dentro de esta concepción de la palabra como huella de memoria los tres poemas de Paul Celan intercalados al comienzo y al final del libro y traducidos por la propia autora. En el primero de ellos, titulado *Paul Éluard, in memoriam*, se evoca la palabra como ‘testigo’ de vida («Ponle al muerto las palabras en la tumba, / las que pronunció para vivir», rezan los primeros versos). La siguiente composición, *Había tierra en ellos*<sup>16</sup> revela la importancia del verbo ‘cavar’ en el conjunto del libro a través de su doble significación: por un lado, se hace referencia constantemente a la acción de cavar fosas llevada a cabo por las reclusas —(«Cavamos y ahuecamos tierra» (92); «Cavamos fosas» (152), anuncia en determinados momentos la voz poética)— y por otro lado, la proyección simbólica del verbo ‘cavar’ en alusión a la escritura como profundización, como búsqueda y ahondamiento; las mujeres que nos presenta *Procedimiento* ‘cavan’ con su palabra un lugar para la memoria y el ‘hoyo’ donde ficticiamente son encontrados los papeles materializa tanto la acción física de cavar como el rastro de memoria que su testimonio representa. El tercer poema de Celan, *El monte de la muerte*<sup>17</sup>, pone de manifiesto la esperanza en la «palabra venidera» (161), y se vincula directamente con la importancia que el libro de Romano Sued propone en la transmisión del testimonio para «otros que vendrán y excavarán y buscarán» (47).

Como afirma Ioan Davies en su trabajo *Writers in Prison*, la escritura es el único medio capaz de trascender el silenciamiento e invisibilización del espacio carcelario y de los prisioneros:

One of the central tasks, then, of reading prison literature is to uncover the silences of those who do not write, and about whom no one has written. [...] The prison writer is one who seeks to preserve himself and others from the obscurity to which the law and the condescension of Letters has sentenced him or her (Davies 1990: 8-9).

16 «Había tierra en ellos, y / cavaron // Cavaron y cavaron, así se les fue / pasando el día, la noche. Y no loaron a Dios, / quien, según oyeron, todo esto quería, / quien según oyeron, todo esto sabía. // Cavaron y nada más oyeron. / No se hicieron sabios, ni urdieron un canto / ni tampoco un lenguaje inventaron. / Cavaron...» (159).

17 «... y en el libro / —¿qué nombres acogió / antes del mío? — / y en ese libro, / la línea escrita desde / una esperanza, que hoy, / en el corazón, / está puesta en la / palabra / venidera / de uno que piensa...» (161).

La escritura en *Procedimiento* es testimonio que se erige como impugnación ante el silencio, ante las gargantas cerradas y tapiadas (Romano Sued 2012: 152), los «aullidos hacia adentro» (31) y las «bocas selladas con cinta de empaquetar» (38) que son expuestos en sus páginas. Escribir en el campo clandestino de detención constituye un acto de resistencia contra un poder que amordaza, reprime o subyuga; en definitiva, presupone un acto de libertad frente a limitación y anulación espacial y expresiva. La palabra en este espacio de encierro se alza, por tanto, como afirmación del ‘ser’ —de esos cuerpos negados e invisibilizados que nos hablan desde su carnalidad escindida— y constituirá un legado que impulsa una memoria que, en su perpetuación, se resiste al olvido<sup>18</sup>:

Memorias se resisten, adeudan historias, vestigios de amontonan, se apiñan entre ruinas, abriendo cauce y paso a recuerdos contiguos, casuales, necesarios, en pugna con amnesias y letras desgarradas esculpen tesoros que roturan y rajan y rompen contratos de silencio amnistía, escribas resistiendo violando juramentos de sangre, quebrando prohibiciones para testimoniar (Romano Sued 2012: 109).

En *Procedimiento* la escritura se muestra como acto clandestino, oculto, fragmentario, desordenado, ejercicio subterráneo prohibido en el que se inventan nuevos lenguajes y se sortean numerosos obstáculos<sup>19</sup>:

Acá testimoniamos, sin diario, sin capítulo, fragmentos de episodios, sumados de memoria, narrando, burlando vigilancias dejamos en desorden constancias, y trazas, y marcas, y claves; relatos escritos en papeles hurtados canjeados a gendarmes por noches de entregas amarradas de cuerpos y vientres. [...] A oscuras legamos testamos abriendo brechas en medio de ahogadas maldiciones en sofocos. Acá hacemos votos así que alguno crea, que quiera. Acá hacemos memoria rezando ajenos rezos de renegados reos de nadie nada nunca. [...] (Acá hurto tachaduras, corrijo, amalgamo memorias de después invento jeroglifos y cifras y claves legando desvelando hacia magro porvenir). [...] (Entierro hojas escritas memoria de subsuelo, de actas, de proto-

18 El discurso reiterativo o letánico de las presas —dentro de la estructura circular del texto— nos remite, según la autora, a la ‘mnemotécnica’, al arte contra la amnesia.

19 La literatura escrita en el interior del espacio carcelario generalmente formará parte de un campo literario marginal —fuera del espacio social— y se convertirá en una literatura ‘clandestina’ o ‘subterránea’ que, o bien acabará perdiéndose, o bien será sacada de prisión subrepticamente y publicada en el extranjero. Davies (1990: 6) menciona las actividades o escrituras *sub-rosa* como propias de la literatura carcelaria.

colos, de notas garabateadas a espaldas de terror, letras de apurones escritas de prisa, archivos labrando destinos por venir)<sup>20</sup>.

En conjunto, la novela de Susana Romano Sued nos ofrece un texto de lenguaje horadado, abismal, alienado, que funciona como indicio, como huella de una memoria impresa corporal y textualmente. La materia lingüística y la materia corporal quedan heridas, han sido atravesadas por esa experiencia radical, transmitida desde el cuerpo de la madre a la hija —un legado de sangre—; y, paralelamente, a través de la escritura, en los manuscritos que aquella encuentra y que constituyen el texto ante el que nos hallamos como lectores. Nosotros también somos parte de este texto-cuerpo que testimonia y que, en la apuesta ética que ofrece contribuimos, como aquellas mujeres prisioneras «frenando borramientos de huellas, de historia, salvando registrando en pronto recordar» (131).

## Bibliografía

- Agamben G., 2000, *Homo sacer III. Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*, Valencia, Pre-Textos
- , 2005, *Homo sacer II. Estado de excepción*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora.
- Barthes R., 1993, *El placer del texto y Lección inaugural*, México D.F., Siglo XXI, (1974).
- Blanqué A., 2011, *Escritura y Shoá: el texto como cicatriz*, «Dossier» 26.5: 32-37.
- Breytenbach B., 1986, *Las confesiones verdaderas de un terrorista albino*, Barcelona, Versal.
- Calveiro P., 1998, *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*, Buenos Aires, Colihue.
- Camera d’Affitto I., 1997, *Prison Narratives. Autobiography and Fiction*, en E. de Moor-R.Ostle et al. (eds.), *Writing the Self. Autobiographical Writing in Modern Arabic Literature*, London, Saqi Books: 148-156.
- Davies I., 1990, *Writers in Prison*, Oxford/Cambridge, Basil Blackwell.
- Gatti G., 2008, *El detenido-desaparecido. Narrativas posibles para una catástrofe de la identidad*, Montevideo, Trilce.
- Gelman J., 2008, *Pesar de todo*, México D.F., Fondo de Cultura Económica.
- Levi P., 2007, *Si esto es un hombre*, Barcelona, El Aleph.
- Liscano C., 2000, *El lenguaje de la soledad*, Montevideo, Cal y Canto.
- , 2007, *Del caos a la literatura*, «Biblioteca Uruguaya de psicoanálisis» 7: 234-244.

---

20 Romano Sued 2012: 61, 99, 118, 144.

- Lorezano S., 2001, *Escrituras de sobrevivencia. Narrativa argentina y dictadura*, México D.F./Rosario, Universidad Autónoma Metropolitana/Miguel Ángel Porrúa.
- Pipet L., 2000, *La notion d'indicible dans la littérature des camps de la mort*, Paris, L'Harmattan.
- Romano Sued S., 2012, *Procedimiento. Memoria de La Perla y La Ribera*, Buenos Aires, Mirela Caserola/el asunto(.
- , 2009, *La palabra dislocada*, «Página/12», 20/03/2009, <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-4804-2009-03-20.html> (última consulta: 01/06/15).
- Robben A.C.G.M., 2008, *Pegar donde más duele. Violencia política y trauma social en Argentina*, Barcelona, Anthropos.
- Semilla Durán M. A., 2012, *Diálogos descarnados con la Historia: «Procedimiento», de Susana Romano Sued*, «HeLix» 5: 104-123.
- Semprún J., 2013, *La escritura o la vida*, Barcelona, Tusquets.
- Sommer D., 1988, "Not Just a Personal Story". *Women's Testimonios and the Plural Self*, en B. Brodzki-C.Schenck (eds.), *Life/Lines. Theorizing women's autobiography*, Ithaca/London, Cornell University Press: 107-130.



ÉTICA Y ESTÉTICA EN LA OBRA ARTÍSTICA DE MARCELLO  
GENTILI. UN HOMENAJE A VERA VIGEVANI JARACH,  
MADRE DE PLAZA DE MAYO<sup>1</sup>

Antonella Cancellier

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

Martes 21 de enero de 2014. *Corriere della Sera*, el diario con mayor difusión en Italia.

En la página 34, se anuncia a toda página que el 26 y 27 de enero de 2014 «Il Memoriale della Shoah di Milano apre le sue porte»<sup>2</sup>, «Unico, tragico teatro delle deportazioni rimasto intatto in Europa»<sup>3</sup>. «Realizzato nei sotterranei della Stazione Centrale di Milano, da dove partirono i treni diretti ai campi di sterminio, il Memoriale è un luogo per ‘ricordarsi di ricordare’»<sup>4</sup>.

La ocasión es por supuesto la celebración del Día Internacional de la Memoria, instituido, como se sabe, el primero de noviembre de 2005 a raíz de la resolución 60/7 de la Asamblea General de las Naciones Unidas: por su poder evocador, se conmemora el 27 de enero de 1945, día en que las tropas soviéticas de la Armada Roja, en el curso de la ofensiva en dirección de Berlín, llegaron alrededor de la ciudad polaca de Auschwitz y abrieron los portones del campo de concentración y de exterminio y liberaron a los pocos sobrevivientes mostrando al mundo todo el horror del genocidio nazi.

Campea en la página la imagen del flanco lateral de la Estación Central

---

1 Una versión de este texto, en italiano y con variantes, está publicado con el título *Marcello Gentili: quando il diritto, l'arte, l'umanità si abbracciano* (Cancellier 2014).

2 «El Memorial de la Shoah de Milán abre sus puertas» (la traducción de las citas italianas es mía).

3 «Único, trágico teatro de las deportaciones que se ha quedado intacto en Europa».

4 «Realizado en los subterráneos de la Estación Central de Milán, de donde salieron los trenes directos a los campos de exterminio, el Memorial es un lugar para ‘acordarse de recordar’».

de Milán de la parte de Piazza Edmond J. Safra, 1 (ya Via Ferrante Aporti, 3). El área, que originariamente estaba destinada a la carga y descarga de los vagones mercancías con acceso directo a Via Ferrante Aporti, ocupa dos plantas y una superficie de aproximadamente 7.000 metros cuadrados. Caracterizada por el total respeto de la morfología originaria, con el fin de mantener la identidad del sitio de deportación, surge en una zona de la Estación Central situada debajo de los andenes ferroviarios. Se trata de un sistema de espacios integrados en secuencia que trazan un recorrido temático hasta el ‘corazón’ del Memorial: el Andén 21, el ‘andén con Destino Ignoto’.

Entre 1943 y 1945, este fue el lugar donde centenares de deportados fueron cargados en vagones y desplazados por medio de una plataforma móvil a la planta de los andenes. Una vez colocados en el andén de salida, los vagones se enganchaban a los coches ferroviarios con destino a los campos de concentración y exterminio (Auschwitz-Birkenau, Mauthausen, Bergen Belsen donde murió Anna Frank) o a los campos italianos de internamiento como los de Fòssoli, Bolzano y otros.

Es de allí, del Andén 21, de donde fue deportado —como se puede documentar hoy también en el ‘Muro de los Nombres’—, Ettore Felice Camerino, capturado el 5 de diciembre de 1943 en aquella franja de confín entre Italia y Suiza, conducido primero a la prisión de Varese, y luego, después de dos días, a la cárcel de San Vittore de Milán, donde es llevado para ser cargado en uno de los vagones tristemente famosos el 30 de enero de 1944. Destino Auschwitz: allí lo mataron el 6 de febrero de 1944. Ettore Felice Camerino, que no había creído oportuno seguir a la familia a Buenos Aires para no dejar su trabajo de anticuario en Milán, abuelo materno de Vera Vigevani Jarach, madre de Plaza de Mayo y, como todos sabemos, ícono de dos historias: dos historias y una sola memoria.

Alterando el orden de las páginas del *Corriere* del 21 de enero de 2014, colocando la página 34 a la izquierda y abriendo el folio, aparece a la derecha la página 15, relativa a los asuntos exteriores («Esteri»), dedicada en su totalidad a la Argentina.

Un hilo ‘negro’ une las dos páginas.

En la página 15, un breve anuncio, sin título pero con cierto relieve tipográfico, explica el proyecto del *Corriere della Sera* que Ferruccio De Bortoli, su director, ha querido e ideado: «Il rumore della memoria. Il viaggio di Vera dalla Shoah ai desaparecidos»<sup>5</sup>. Se trata —así se explica— de «una web serie di Marco Bechis su Vera Vigevani Jarach, 85 anni, segnata da due tragedie del Novecento: ebrea italiana emigrata in Argentina ebbe un nonno ucciso ad Auschwitz e una figlia desaparecida. La storia sarà presto raccontata anche in un film»<sup>6</sup>.

5 «El ruido de la memoria. El viaje de Vera desde la Shoah hasta los desaparecidos».

6 «[U]na web serie de Marco Bechis sobre Vera Vigevani Jarach, 85 años, marcada por dos tragedias del siglo veinte: judía italiana emigrada a la Argentina, tuvo un abuelo asesinado en Auschwitz y una hija desaparecida. La historia se contará al poco tiempo también en una

La imagen de la ESMA (la tristemente famosa Escuela de Mecánica de la Armada) —la “pequeña Auschwitz argentina” como la llamó el fiscal Francesco Caporale—, bien clara entre las columnas del diario, entabla una relación de inquietante especularidad con aquel flanco de la Estación Central de Milán que domina en la página a la izquierda también por el estilo arquitectónico, ecléctico, que caracteriza ambos edificios. Pero hay más: las breves descripciones que la enmarcan remiten a su estructura de cuatro plantas que «ospitava in una perversa commistione, sia gli alloggi dei militari, sia i luoghi di detenzione e il quartier generale dove si pianificavano i sequestri»<sup>7</sup>. Y detrás de la casa de los oficiales (el Casino de Oficiales), el patio de donde salían los camiones que llevaban al destino ignoto de los ‘vuelos de la muerte’. Una análoga ‘perversa conmistión’ tenía lugar en la Estación de Milán con los vagones repletos y directos hacia ‘destinos ignotos’, confundidos entre la vida de una estación —y de una ciudad— que en la apariencia fluía normalmente.

Abajo, con una volanta lacónica pero que dice mucho, «L’Argentina e l’Italia», tiene espacio un titular («Il falsario di Gelli e i torturatori»<sup>8</sup>) con un artículo que va acompañado por una fotografía de Víctor Bastera, «un oppositore del regime che lavorava per la Zecca di stato argentina come ‘operaio grafico’»<sup>9</sup> y que, detenido en la ESMA, fue obligado a falsificar cuatro pasaportes para Lucio Gelli, el venerable maestro que en Buenos Aires era más famoso que en Italia.

Arriba, en posición central, y ocupando la mayoría de la página, domina la imagen de Vera Vigevani junto a Marta Álvarez, las cabezas apoyadas una sobre la otra, y el artículo relacionado de la corresponsal del *Corriere* en Buenos Aires. El título, «Un abbraccio dopo vent’anni di silenzi. Così Vera ha scoperto la verità sulla figlia»<sup>10</sup>, alude al encuentro que tuvieron las dos mujeres veinte años después de aquel terrible 25 de junio de 1976, cuando Franca desaparece a los 18 años. Vera Vigevani Jarach conoció la verdad sobre Franca solo entonces, veinte años después del secuestro, cuando una sobreviviente decidió revelar el destino. Fue de este modo, durante un largo abrazo, que supo de sus últimos días; le dijeron que «Morì dopo meno di un mese, drogata e gettata da un aereo nel Rio de la Plata»<sup>11</sup>. Para Marta Álvarez era imposible contarle sin haber abordado la realidad ante todo consigo

---

película». La película, omónima —*Il rumore della memoria. Il viaggio di Vera dalla Shoah ai desaparecidos*—, sale en 2015 y se vende junto al libro de Antonio Ferrari y Alessia Rastelli con textos de Ferruccio de Bortoli, Alessandra Coppola, Vera Vigevani Jarach y Marco Bechis.

7 «[H]ospedaba en una perversa conmistión tanto los alojamientos de los militares, como los lugares de detención y el cuartel general donde se planeaban los secuestros».

8 «El falsificador de Gelli y los torturadores».

9 «Un opositor del régimen que trabajaba en la Casa de Moneda argentina como ‘obrero gráfico’».

10 «Un abrazo después de veinte años de silencios. Así Vera ha descubierto la verdad sobre la hija».

11 «Murió después de menos de un mes, drogada y arrojada de un avión al Río de la Plata».

misma. Y además «c'erano i sospetti» —admite— «l'ombra della collaborazione che pesava su chi si era salvato»<sup>12</sup>.

Y esto es lo que aparece en el diario.

Marcello Gentili, en tiempo real, cubre parcialmente de color la hoja, dejando descubierta gran parte de la página 15:



**Fig. 1:** Edith Stein. *Un abbraccio dopo vent'anni di silenzi - Vera Vigevani e Marta Remedios Álvarez - 'Il memoriale della Shoah di Milano apre le sue porte' - «Corriere della Sera», 21-1-2014.*

Como forma de respeto hacia Vera —me explica Gentili—, el rasgo artístico de su intervención es más delicado que otras veces. Lo es, de hecho, con relación a diversas soluciones constructivas suyas que restituyen en cambio inesperadas anamorfosis e inusuales distonías. Incluyendo entre dos trazos rojos las caras de las dos mujeres y jugando no ya con el contraste, como pasa en otras ocasiones, sino con una analogía —el sufrimiento de una madre, como él mismo aclara—, Marcello Gentili expresa el rostro de

<sup>12</sup> «Había sospechas [...] la sombra de la colaboración que pesaba sobre quienes se salvaron».

Edith Stein, discípula de Husserl, atea pero de origen judío, que abraza la fe católica y se hace monja carmelita con el nombre de sor Teresa Benedicta de la Cruz (uniendo así en uno solo, el nombre de los dos grandes místicos españoles)<sup>13</sup>. El dolor materno que su elección provoca es muy recurrente en los escritos de la religiosa a través de aquella imagen del llanto tan cara al mundo barroco. Deportada del convento y muerta en las cámaras de gas de Auschwitz, canonizada en 1998 por Juan Pablo II en la Plaza San Pedro en Roma, ha inspirado la canción del milanés Juri Camisasca, *Il Carmelo di Echt*, famosa en la interpretación de Franco Battiato, gracias a la cual Edith Stein, su «deseo de cielo» y sus «vuelos insondables» nos resultan más familiares.

Cabría preguntarse, en cambio, si la inspiración de Marcello Gentili se fundamenta intertextualmente también en *La séptima morada* (con las espléndidas músicas de Moni Ovadia), la película de 1995 dirigida por la húngara Márta Mészáros, ganadora de dos premios en el Festival de Venecia, que cuenta la vida de Edith Stein y que toma naturalmente el título de las *Moradas* de Santa Teresa de Ávila, que orientaron, o mejor desencadenaron, su conversión. Son tantas las analogías que resultaría difícil no pensar en eso: aquel abrazo de Stein con su madre más allá de la séptima morada llena de luz pero también aquellos umbrales, colocados allí para simbolizar las etapas del camino del alma que se cierran continuamente detrás de las espaldas a través de desprendimientos y separaciones que hacen sufrir: la cámara a menudo se detiene, de hecho, en puertas y cancelas. Y la puerta, la del avión que se abre sobre el Río de la Plata y que cierra, con el aria de *Alta en el cielo*, el *Garage Olimpo* de Marco Bechis tampoco debía estar demasiado lejos en la mente de Marcello Gentili.

Si entretejiendo reenvíos y ‘citas’ como instrumentos de una hermenéutica por analogía, el dibujo de Edith Stein se superpone a títulos, textos e imágenes sin que ello afecte la transparencia que permite ver lo que está debajo —ya que la cara de Vera Vigevani Jarach enmarcada por ese pañuelo blanco sale a la superficie y se impone hasta llegar a ser el elemento aglutinante de las dos páginas del *Corriere* del 21 de enero de 2014 y el centro de las dos historias que allí se ‘cuentan’—, en un contraste transparente se basa, en cambio, la página del *Corriere* del 29 de abril de 2006 donde está representada Hannah Arendt y que Marcello Gentili ha facilitado para la portada de *Donne ai tempi dell'oscurità. Voci di detenute politiche nell'Argentina della dittatura militare* (2009), el libro testimonial de Norma Berti, víctima de otro

---

<sup>13</sup> La obra fue expuesta por primera vez en Casalecchio di Reno (Bologna), en la Casa per la Pace La Filanda, desde el 14 al 28 de febrero de 2014 en ocasión de la exposición de Marcello Gentili *Vero su falso. Mostra di disegni su quotidiani*, inaugurada por Vera Vigevani Jarach. Está presente también en la amplia exposición sucesiva *Marcello Gentili. Il silenzio sopra le parole* que organicé en Padua (Palazzo Moroni, Cortile Pensile, 24 de octubre – 30 de noviembre de 2014). También inaugurada por Vera Vigevani Jarach.

‘éxodo’, más reciente, de aquel exilio de tantos jóvenes obligados a dejar su país. No obstante el énfasis de la referencia al gesto de la mano sobre el que se apoyan los rostros de las dos mujeres, con diferente técnica hermenéutica, la imagen de la filósofa —nuevamente una judía— que ha interpretado los totalitarismos del siglo veinte y ha sabido dar forma, la de un hongo, al mal y a su banalidad, se superpone, pero en oposición, a la de una pálida modelo, testimonio para la publicidad de las joyas de Pasquale Bruni; ella, testimonio al contrario de quien ha sido despojado de todo. Hannah Arendt, privada también de sus derechos civiles.



Fig. 2: Annah Arendt. Pasquale Bruni - «Corriere della Sera», 29-4-2006.

La operación de Marcello Gentili es sumamente interesante y original. También lo es su propósito —sostenible— «de reciclar un material por excelencia efímero como las páginas de los diarios» (Dell’Acqua 2009).

La intervención artística está realizada a brevísima distancia de la crónica que la inspira como para salvar las escorias dándoles categoría ética y estética duradera. La precariedad del diario, que por definición representa la impermanencia, lo perecedero, y lo que no es transitorio ni mercificable, según una relación dialéctica de consciente contraposición o analogía con los textos y con las imágenes de abajo, se entrelaza con significados y significantes en la construcción misma, hibridada, de las figuras y de las ideas. Allí, donde la palabra no llega, llega el pastel de cera de Marcello Gentili, deflagrante en el gesto ético y político del dolor, para hacernos recordar en la transfiguración artística sin comentario las masacres de Kabul, Baghdad, Sarajevo, el atentado en el mercado de Jerusalén, las torturas en la cárcel de Abu Ghraib, la ejecución de Saddam Hussein, los muchachos matados en un campo de fútbol en Argel, los cuerpos sin vida de los niños del extermi-

nio de Beslan<sup>14</sup>. Una aproximación irresoluble al horror donde son mujeres la mayoría de los sujetos dibujados para fijar su indeleble existencia.

Marcello Gentili, abogado penalista milanés, nació en 1929. Las leyes raciales, que Mussolini leyó por primera vez en 1938 desde el balcón del ayuntamiento de Trieste, le sorprendieron cuando era niño. Bisnieto del rabino Gioacchino Ravà, fue bautizado ese mismo año, si bien su madre consiguió antedatar la fecha del bautizo gracias a la colaboración de un sacerdote, lo que le evitó ser expulsado de la escuela, como le había pasado a su coetánea Vera Vigevani, y lo salvó de esas leyes inicuas, mientras que su padre fue obligado a refugiarse en Suiza. Alistado en Giustizia e Libertà, con tan solo quince años, participa en su ciudad, con uniforme de camuflaje y fusil, en la insurrección del 25 de abril de 1945. Su nombre ha marcado algunos de los más intensos procesos de la historia italiana e internacional: el proceso por la muerte del anarquista Pinelli y por la bomba de Piazza Fontana en Milán; aquel en defensa de Adriano Sofri, acusado de ser el instigador del asesinato del comisario Calabresi; aquellos por la masacre de las Fosse Ardeatine por los cuales, con el fin de obtener la extradición del capitán de las SS Erich Priebke, en mayo de 1994, se puso a completa disposición del proceso judicial y viajó con algunos familiares hacia Buenos Aires y Bariloche, donde nadie le hacía demasiado caso a ese hombre que vivía retirado. Tuvo además un papel de primer plano en el arrepentimiento de Marco Barbone, el antiguo extremista de izquierda que mató al periodista del *Corriere* Walter Tobagi, y fue también determinante en los procesos por las adulteraciones del vino con metanol que causó varias víctimas.

Como es sabido, se ofreció para defender gratuitamente a los familiares de los desaparecidos italianos y, en 1988, una denuncia que presentó dio lugar a una comunicación judicial de la magistratura italiana a cargo de Videla y de cuatro altos oficiales argentinos, así permitiendo que las víctimas de la dictadura obtuviesen justicia en Italia. En 2000 consiguió que se condenaran a dos generales y cinco oficiales argentinos; cinco más, responsables del campo ESMA, fueron condenados en 2007. Sentencias confirmadas, todas, en apelación y por casación. Los procesos por los desaparecidos lo empeñaron hasta 2009. A continuación, se ocupó de la defensa en el homicidio del sacerdote chileno Omar Venturelli y del 'Cóndor', cuyas audiencias están todavía desarrollándose en Roma a favor de víctimas argentinas, chilenas y uruguayas secuestradas en Argentina, Bolivia, Chile, Paraguay. El proceso, de gran valor histórico con respecto a esos regímenes de los países del Cono Sur (Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Paraguay Perú y Uruguay) que como es sabido se unieron en los años setenta en una operación de terror llamada 'plan Cóndor', por un lado tiene el fin de reconstruir los hechos enfocando las responsabilidades individuales de los acusados y, por el otro, se propone representar un

<sup>14</sup> Véanse las imágenes en Gentili 2013.

fuerte gesto simbólico también para las generaciones futuras.

Su presencia en las aulas de los tribunales hace que muchos abogados se sientan menos solos, como dice Andrea Speranzoni, penalista en el proceso ‘Cóndor’ y defensor de numerosas partes civiles también en los principales procesos por crímenes nazi-fascistas instruidos después del descubrimiento del llamado ‘armario de la vergüenza’.

En 2010 tuvo un reconocimiento por la Delegación de las Asociaciones Israelíticas Argentinas (DAIA) y fue condecorado por el gobierno argentino con la distinción de la Orden de Mayo por la generosidad y el compromiso en la asistencia de las familias de los desaparecidos y por su lucha contra la impunidad.

## **Bibliografía**

- Berti N. V., 2009, *Donne ai tempi dell'oscurità. Voci di detenute politiche nell'Argentina della dittatura militare*, Torino, Edizioni SEB27.
- Cancellier A., 2014, *Marcello Gentili: quando il diritto, l'arte, l'umanità si abbracciano*, en E. Perassi-S. Regazzoni-M. Cannavacciuolo (eds.), *Scritture migranti. Per Silvana Serafin*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari: 77-84.
- Dell'Acqua G.A., 2009, *Il tempo al femminile. Disegni sui giornali di Marcello Gentili*, folleto de la invitación a la inauguración de la exposición, Milano, Spazio Guicciardini, 30/06/2009.
- Gentili M., 2013, *Il silenzio sopra le parole (disegni sui giornali)*, Bologna, 24marzo Onlus.

## LA MEMORIA IRREVERENTE: LA FIGURACIÓN DEL PASADO TRAUMÁTICO EN *LOS TOPOS* DE FÉLIX BRUZZONE

Lucrecia Velasco  
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

En el marco de la literatura testimonial argentina relacionada con la violencia y el terrorismo de Estado de los años setenta, llama la atención la aparición, en la última década, de un conjunto de obras escritas por hijos de desaparecidos que reclaman, a través de sus relatos, el derecho de expresar su propio punto de vista sobre el pasado.

Se trata de textos donde el accionar represivo del Estado es contado desde la mirada de esa segunda generación que también ha sufrido sus consecuencias, y que ahora se vuelca a testimoniar dicha experiencia a partir de un registro personal e íntimo. Sus versiones sobre los hechos pretéritos, en buena medida desconocidos y percibidos como ajenos, introducen nuevos sentidos y nuevas formas de confrontación con respecto al pasado reciente, desafiando, en la mayoría de los casos, las representaciones y los discursos de quienes los antecedieron.

Por un lado, el intento de reconstruir y esclarecer lo sucedido se combina, en estas obras, con la interrogación —y en algunos casos también la revisión— de las elecciones familiares y políticas de los padres, miradas ahora desde la óptica de quienes han tenido que construir sus propias existencias conviviendo con la ausencia y con el recuerdo traumático de una niñez dificultosa. Aparecen, así, narraciones en las que se rememoran infancias atravesadas por la violencia, el sentimiento de amenaza y la pérdida, o que denuncian las huellas que éstas han dejado en un presente que se muestra, a la vez, dañado y decidido a reivindicar sus propias perplejidades<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Dentro de la primera tipología se pueden mencionar las novelas *Pequeños combatientes* (2013) de Raquel Robles y *La casa de los conejos* (2008) de Laura Alcoba, aunque en este último

Por el otro, es posible destacar, en muchas de estas novelas escritas por hijos de desaparecidos, una distancia respecto de las retóricas dominantes de la memoria —las que cristalizaron en los testimonios de las generaciones anteriores, pero también las que aparecen en las versiones de los militantes sobrevivientes, o en las impulsadas desde las organizaciones de derechos humanos y las políticas de reparación gubernamentales—. Dicha distancia implica, a menudo, una concepción y un enfoque originales con respecto a la tarea testimonial, que se expresan especialmente en una predilección por los juegos ficcionales y en cierta inflexión humorística que, si bien con grados diferentes, constituye uno de sus aspectos más característicos y sobre todo más novedosos, al alejarlas de los tonos serios y solemnes propios de la producción precedente<sup>2</sup>.

En *Los topos* (2008), Félix Bruzzone elige, para construir su testimonio y contar los efectos nefastos de la desaparición de los padres sobre su propia vida, una vía metafórica y hondamente ficcional. No se trata, aquí, de reconstruir en clave realista y con pretensiones de transparencia el conjunto de acontecimientos y vivencias que definen la experiencia biográfica del autor, sino de evocar y poner en escena, de forma traslaticia, una memoria traumática exhibida en sus dinámicas contradictorias y en sus aporías insanas. El carácter autoficcional —y por lo tanto también el alcance testimonial— de la novela no deriva, en este caso, de un pacto de lectura que postule una coincidencia entre las experiencias del autor y los acontecimientos narrados —de hecho el único elemento cierto es la condición de hijo de desaparecidos que éste comparte con el protagonista—, sino que se manifiesta esencialmente por medio de una estructura diegética que remite, en su armazón metafórica, a los mecanismos interiores de su peculiar relación con el pasado. La metáfora se sustituye a la indagación psicológica y a las exteriorizaciones explícitas del narrador, confiando a una trama ficcional de sello marcadamente imaginativo la tarea de transmitir, de forma figurada y oblicua, el sentimiento de orfandad dejado por la falta de los padres, así como los conflictos de la identidad y la «catástrofe de sentido» (Gatti 2011) experimentados tras su desaparición.

Esta elección, de por sí inédita en el contexto de la literatura testimonial, al prescindir de los tópicos recurrentes en este tipo de producción y de todo anclaje realista en los detalles planos de la experiencia paradigmática, re-

---

caso la autora no es hija de desaparecidos, pero sí lo es de militantes y pertenece de derecho a la segunda generación que se está describiendo. En el ámbito cinematográfico, se destaca la película de Benjamín Ávila *Infancia clandestina* (2011). Se encuentran en cambio más focalizadas sobre el presente *Soy un bravo piloto de la nueva China* (2011) de Ernesto Semán y *Diario de una princesa montonera* (2012) de Mariana Eva Perez.

2 Esta tendencia es analizada por Gabriel Gatti, quien habla de un «esfuerzo por contar eso que lleva años contándose con llanto, épica y gloria de un modo más *encarnado* y con *otros* lenguajes» (2011: 179, cursivas en el texto). Entre los casos emblemáticos analizados por Gatti figuran, además de *Los topos* (2008) de Bruzzone, el ya mencionado *Diario de una princesa montonera* (2012) de Mariana Eva Perez y el film *Los rubios* (2003) de Albertina Carri.

fuerza su propia originalidad sustentándose en dos operaciones igualmente novedosas.

La primera de estas operaciones consiste en contar la vivencia de un hijo de desaparecidos a partir de una intriga que produce la impresión, por lo menos en un primer momento, de construirse como cerrando entre paréntesis el pasado protagonizado por los padres y relegándolo a un papel secundario. La novela de Bruzzone no solo elude reconstruir sus figuras, así como el contexto histórico y político en que éstos actuaron, aparentando cierta indiferencia hacia las motivaciones de la generación anterior<sup>3</sup>, sino que hasta su misma desaparición aparece connotada como un dato menor, siendo una información que se menciona, especialmente en la primera parte del texto, casi al pasar, como si se tratara de un detalle marginal y desprovisto de mayores implicaciones. Aunque las evoluciones posteriores de la trama demuestren más bien lo contrario, señalando la incidencia fundamental de esas circunstancias en la vida del personaje, me parece importante destacar lo novedoso de esta mecánica, que posee, por cierto, un potencial de escándalo.

Este efecto singular —que, cabe repetirlo, se juega todo en superficie—, de una mirada aparentemente desinteresada en los acontecimientos pretéritos, depende en buena medida de una narración que se encuentra encomendada por completo a la voz y al punto de vista del protagonista, cuyo universo personal parece estar enteramente dominado por la recusación del pasado traumático. No encontramos reclamos de justicia en este hijo de desaparecidos, ni una preocupación por indagar las responsabilidades individuales y colectivas, sino más bien una actitud destacada, que se limita a constatar con distancia el empeño que otros —la abuela materna obsesionada con la búsqueda del otro nieto nacido en cautiverio, o la novia Romina que milita en H.I.J.O.S.— ponen en esa causa.

Toda la parte inicial de la novela, en especial, se estructura en torno a la negación y la subestimación del pasado, resaltando el rechazo, por parte del protagonista, de identificarse con el papel de víctima y su esfuerzo por deshacerse de un mandato familiar demasiado gravoso. Esta reluctancia se expresa, además, en una postura escéptica respecto de las formas reconocidas de la memoria, que aparecen siempre en una versión paródica, y a partir de cierto costado irracional y risible. Es el caso de la abuela Lela y de su búsqueda del otro nieto desaparecido, que toma la forma de una obsesión un poco descabellada al fijarse en la imagen de un joven cruzado durante un fin de semana en Río de Janeiro —devenido inmediatamente «su nieto perdido en Copacabana» (Bruzzone 2014: 29)— o en la decisión de vender la vieja casa de familia y trasladarse a Núñez para estar «lo más cerca de la ESMA que

---

3 En este aspecto *Los topos* es asimilable a la película *Los Rubios* de Albertina Carri, con la que comparte muchos puntos en común. Sobre *Los Rubios*, y en general sobre el cine de los hijos de desaparecidos, véase Amado (2009: 155-203).

fuera posible» (12). Las razones de esta decisión, a la que el protagonista se refiere como «su historia delirante» (13), se exponen con un tono irónico del todo inesperado en relación con el tema que se está abordando:

Así, cuando nos instalamos en el departamento, a una cuadra de Libertador, piso ocho, perfecta vista a la ESMA, lo primero que dijo Lela fue que ahora sí íbamos a estar cerca del último lugar donde había estado mamá y de donde había nacido su otro nietito (12).

Con el mismo tono y con la misma intención socarronamente paródica se destaca la excentricidad del compromiso de Romina que, pese a no tener familiares desaparecidos, milita en H.I.J.O.S. por amor hacia el novio:

No sé cómo estaban las relaciones entre ella y su madre, pero lo primero que se me ocurrió fue que a la señora la militancia en HIJOS no debía gustarle, que no tenía por qué padecer que su hija militara en una organización de personas sin padres (21).

El sarcasmo ante el compromiso de Romina se redobla al relatar que también la amiga Ludo, que tiene una tía desaparecida, milita en la misma organización, comentando que «hubiera sido bueno que se juntara con Romina y fundaran SOBRINOS, NUERAS, no sé» (18). Pese a la insistencia de Romina, el protagonista se niega a participar en las iniciativas de HIJOS, entre las cuales parece apreciar solo los escraches, al ver en ellos, se nos dice, «una forma de revancha o de justicia por mano propia» más cercana a su propia fantasía de «comprar un Falcon y salir con [sus] amigos a secuestrar militares» (17)<sup>4</sup>.

Como se puede ver, la actitud del narrador ante el pasado se coloca en un lugar absolutamente distante con respecto a las retóricas dominantes de la memoria, encontrando en la irreverencia una manera de reclamar el derecho de construirse libre de constricciones y con la mirada puesta en las necesidades del presente, antes que en el deber de proseguir la labor de los padres. Es éste el planteamiento de partida del personaje, su reivindicación personal, que representa a la vez, de forma algo paradójica, un testimonio de su misma condición de hijo de desaparecidos.

Como corolario de este reclamo, el protagonista se abandona a una errancia caótica y librada al azar que si bien alude, por un lado, al sentimiento de orfandad y a la falta de centros de gravedad estables, por el otro remite a

---

4 La ironía y el humor negro al abordar los tópicos relacionados con la desaparición forzada de personas, hasta ese momento considerados 'intocables', representan uno de los rasgos más llamativos de la nueva literatura testimonial escrita por hijos de desaparecidos. A este respecto, el ejemplo más contundente sea quizás *Diario de una princesa montonera* (2012) de Mariana Eva Pérez.

una libertad conquistada paso a paso. El personaje se desplaza a través de encuentros fortuitos y pasiones tan valiosas como fugaces, en un proceso de construcción de identidad que toma la forma de una búsqueda y de un viaje. El rasgo más llamativo de este recorrido, tanto a nivel temático como de organización del relato, es la rapidez —y al mismo tiempo el ímpetu— con que se entra y se sale de cada nueva aventura, especialmente sentimental, al representar evidentemente cada una de ellas una etapa momentánea — aunque, esto sí, reveladora— dentro de un proceso más amplio.

El romance con Romina, por ejemplo, pese a retratarse como una relación importante en la vida del narrador, hace una aparición singularmente fulmínea, condensada en el lapso de unas breves y muy parcas páginas, el tiempo de dejar la duda de un hijo por nacer y diluirse velozmente tras una separación de la que no se intenta siquiera dar una explicación comprensible:

Analizado en retrospectiva, creo que desde que ella me dijo que me amaba ‘profundamente’, con esa voz tan poco habitual, tuve varias oportunidades de revertir su decisión, y que incluso fue ella, de alguna manera, quien me las ofreció. Y quizá yo sospeché que podía aprovecharlas, claro, pero no sé por qué no lo hice (24).

A partir de este momento, el protagonista se mueve con desenvoltura de una peripecia a otra, cambiando continuamente de hogar, pero sobre todo encontrando cada vez amores nuevos. El primero de estos amores es Maira, una travesti que también tiene una hermana nacida en cautiverio y que aparentemente se dedica a matar ex represores, con quien entabla «la amistad más intensa; el amor más grande y hermoso» (34). Tras su misterioso secuestro, el narrador emprende el viaje que lo conducirá a Bariloche en busca de sus huellas.

El segundo es Mariano, que sin conocerlo, lo hospeda en su casa a cambio de ayuda en unos trabajos de construcción que está llevando a cabo, y de quien también se enamora, pero esta vez, se explicita, de un «amor fraternal» (93), al compartir con él una herencia familiar igualmente dramática y un mismo esfuerzo personal por encontrar una identidad nueva. Como el protagonista, que de forma muy significativa vemos siempre ocupado en la construcción y reparación de hogares —primero la restauración de la vieja casa familiar de Moreno, después los arreglos en el departamento de Maira cuando ésta desaparece, las obras con Mariano y el empleo de albañil en Bariloche—, también Mariano parece poner sus mejores energías en trabajos de construcción, y de hecho su preocupación principal cuando se conocen es levantar con sus propias manos una vivienda nueva en el fondo de la casa que comparte con el padre.

Por último el Alemán, un personaje macabro conocido en Bariloche que se jacta de engañar y torturar a los travestis que frecuente, y a quien el narrador imagina involucrado en la desaparición de Maira. Para llevar a cabo su plan de asesinarlo y vengar a Maira, el protagonista decide hacerse pasar por travesti, aprendiendo a vestirse de mujer y a prostituirse en la calle. Sin embargo, el amor que terminará sintiendo por él le será fatal, y lo condenará al cautiverio con que se cierra la novela y que se presume sin salida. La relación con el Alemán posee los rasgos ambiguos de una dependencia hipnótica del propio victimario. El enamoramiento llega precisamente por el hecho de no recibir, en un inicio, los maltratos esperados, y la aversión que justificadamente sentía por él se va transformando, debido a la cercanía, en un sentimiento de gratitud y comprensión: «El odio, de a poco, se fue convirtiendo en piedad, en comprensión, en una cantidad de cosas buenas que no llegaban a ser tan buenas como lo que él me daba, pero que iban en esa dirección» (154). La ambigüedad de esta relación se vuelve aún más patente cuando el Alemán decide mostrar su propia cara violenta y, después de golpearlo rabiosamente y arrojarlo en un pozo, escupiéndole y orinándole encima —«disculpame, a veces también soy así» (158), dice al finalizar la tarea—, lo tiene prisionero en una cabaña en medio del bosque. El alternarse de los golpes y «esas cosas a las que él llamaba aventuras» (161) con las manifestaciones de ternura y las palabras de consolación hacen que también el miedo y la desesperación coexistan con la sensación de que «por fin era feliz» (165) y que «las cosas, a pesar de lo que había pasado y de lo que pasaría después, habían salido bastante bien» (168), tanto que, poco a la vez, la idea misma de escaparse comienza a parecerle extraña.

El recorrido que se había iniciado como una búsqueda de identidad y una emancipación de lazos demasiado demandantes se cierra con una sumisión psicológica que no solo es total, sino que parece también irreversible. Más allá de los significados que pueden leerse en este final y que analizaré más adelante, me parece importante destacar, por el momento, como la libertad que el narrador reivindica para sí mismo termina resolviéndose, de forma manifiesta, en un intento fallido.

La segunda operación que imprime a la novela de Bruzzone un carácter absolutamente novedoso, y que produce cierto clamor por lo audaz, es la elección de recurrir a la metáfora del travestismo sexual para aludir al proceso de construcción de identidad emprendido por el protagonista. La figura del travesti, especialmente, canaliza toda una serie de sentidos trasladados relacionados tanto con la experiencia sufrida por los padres como por el hijo. Es ésta, quizás, la operación más difícil de desentrañar y de calibrar en su alcance, la que mayormente produce la impresión de una modalidad sustancialmente desprejuiciada de aproximar el tópico de la desaparición forzada de personas, irrumpiendo de forma abrupta y descarada en el campo de lo «escrivable» (Sarlo 2008) sobre el tema.

Debido a esta centralidad que la figura del travesti asume en el texto, se ha querido ver en *Los topos* una novela esencialmente paródica, donde se buscaría generar cierto efecto humorístico y disparatado al arrimar su imagen a la del desaparecido. En especial, se ha interpretado el secuestro de Maira como una versión paródica de la desaparición de la madre del narrador (Bernini 2010), así como, de forma similar, se ha leído, en los lazos no normativos que éste establece a lo largo de su búsqueda, un revés igualmente paródico y caricatural del linaje biológico quebrado a causa de la violencia de Estado (Cobas Carral 2013).

Sin embargo, si se entiende la parodia en su acepción corriente de versión degradada y finalizada a la irrisión sarcástica, me parece que el término corre el riesgo de minimizar el sentido de una metáfora que es mucho más compleja y rica de matices, y de reducirla a una función principalmente humorística.

Esta impresión, de una intención ante todo provocatoria y humorística ligada a esta presencia, es, de hecho, un efecto que la misma novela promueve, al jugar con cierta percepción irreflexiva del travesti en términos de ridículo y de grotesco, entre otras razones por quedar asociada con la ostentación de inclinaciones que pertenecen a la esfera privada de la sexualidad y a los usos personales del placer, aspecto que, por otra parte, parecería entrar en conflicto con la gravedad de las circunstancias vivenciadas por las víctimas de la dictadura. Si es verdad, por un lado, que la novela juega deliberadamente con esta percepción corriente del cuerpo del travesti con el fin de producir cierto efecto de shock y caracterizar de forma temeraria el tratamiento que se brinda a la temática de la desaparición forzada de personas, por el otro cabe destacar que se trata, en realidad, de una estrategia mucho más sutil, que se sirve de los motivos de la máscara, de la simulación y de la actuación dramática para señalar el carácter construido de las identidades y sugerir, al mismo tiempo, un proceso gradual de identificación del protagonista con la figura de los padres que responde a dinámicas complejas y particularmente intrincadas.

Una primera función que la figura del travesti desempeña en el texto está relacionada, en efecto, con la reivindicación que el protagonista hace de la posibilidad de transformar y redefinir las identidades y que es el desafío que éste trata de llevar a cabo a lo largo de su búsqueda. En continuidad con un uso cada vez más frecuente que viene haciendo la narrativa argentina reciente de esta figura, el travesti parece aludir, en virtud de su evidente desobediencia con respecto a las inscripciones de género, a la afirmación de identidades inestables y en continua lucha con las imposiciones normativas.

Esta manera de visualizar el travestismo remite, en su planteamiento general, al papel que le atribuye Judith Butler en su teoría de la performatividad de género. Según la filósofa estadounidense, las identidades de género son siempre *performativas*, es decir que son el producto de una serie de actos reiterados

y constantes que funcionan como una especie de performance que se vuelve, cada vez, a poner en escena, repitiéndose y actualizándose en los cuerpos y los gestos de cada individuo. Si es precisamente esta cadena repetida de actos y de gestos estilizados la que produce la apariencia de una esencia de género, observa Butler, es posible, por otra parte, romper la secuencia y torcer el acto performativo. Es lo que hace el travestismo de la *drag queen*, por ejemplo: volviendo a citar el gesto con que se pone en escena el género y colocándolo en un contexto nuevo, exhibe su carácter esencialmente imitativo y desestabiliza, de esta manera, su percepción naturalizada (Butler 2013).

En el caso de *Los topos*, la imagen del travestismo sexual es convocada, me parece, a partir de esta capacidad que se le atribuye de operar una transgresión performativa, como una manera de remitir al esfuerzo realizado por el narrador para desligarse de una identidad que le es impuesta tanto desde el mandato paterno como desde las cristalizaciones de la memoria. El travesti, con su juego de disfraces y su insubordinación hacia las identidades establecidas, permite insinuar en el texto la posibilidad de crear identidades múltiples y en continua construcción<sup>5</sup>.

A este respecto, cabe destacar que las identidades aparecen siempre caracterizadas, en la novela, a partir de cierta inestabilidad constituyente, visible sobre todo en la proliferación de los dobles y en la confusión continua de la identidad personal de los personajes. De hecho, todos los personajes que el protagonista encuentra a lo largo de su recorrido terminan convirtiéndose, de alguna forma, en dobles de otros, al confundirlos el narrador especialmente con las figuras de los padres y del hermano.

De esta manera, por ejemplo, el personaje de Maira sufre una serie de desdoblamientos. Si por un lado su secuestro parece remitir al destino de la madre, por el otro el narrador se convence, al enterarse que también ella busca a su mellizo nacido en cautiverio, de que se trata, en realidad, del hermano que nunca ha conocido. Al mismo tiempo, sin embargo, es el protagonista quien termina convirtiéndose gradualmente en un doble de Maira —«era como si ella, poco a poco, hubiera entrado en mí» (118)—, al transformarse él mismo en travesti y concebir su plan de matar al Alemán como una forma de «ocupar el lugar de Maira, culminar su tarea exterminando al último eslabón de la maldita cadena apestosa» (128).

Mientras que Mariano está caracterizado de una forma que alude a la figura del hermano, al Alemán —«Alemán papá» (182) como se repite a sí mismo el protagonista para no sentir miedo a lo largo de su cautiverio— se le atribuye un rol paterno que se expresa en la forma de la imposición autoritaria y al mismo tiempo de la protección tranquilizadora. Hasta los personajes menores se presentan a veces como dobles de otros más cen-

5 También Bernini habla, a este propósito, de un «saber *queer* posidentitario» que concibe la identidad como «una construcción, un proceso, sujeto a la contingencia histórica, cultural, política y micropolítica, es decir, familiar», opuesto «al imaginario identitario de la política», representado en la novela por Romina y por la abuela (Bernini 2010).

trales, como ocurre con Ludo, que parece seguir con algunas variaciones el mismo destino que Romina, o incluso con un mujer que, pese a aparecer de forma fugaz, se presenta al protagonista como una «materialización de una especie de conciencia remota, la conciencia de Lela o la de mamá» (58).

Como se puede ver, el intrincado mecanismo de simetrías y refracciones, lejos de confirmar la reivindicación inicial del narrador, señala en cambio la centralidad de un pasado que se impone obsesivamente sobre el presente, obligándolo a repetir sin cesar viejos esquemas y fijándose en la reiteración maníaca de las figuras que componen la familia quebrada. Por otra parte, la obstinación con que retornan y vuelven a encarnarse, una y otra vez, estas figuras —el padre, la madre, el hijo, el hermano— es tan insistente que los paralelismos acaban sobreponiéndose y confundiéndose entre sí, revelando el carácter huidizo de ese pasado y la imposibilidad de conocerlo.

El ejemplo más cabal es el personaje de Maira que, como se ha dicho, aparece como un doble de la madre y a la vez del hermano; en cuanto tal, representa también un alter ego del hijo. Igualmente complejos son los roles que el protagonista asume, de forma simétrica y especular, respecto a ella, como lo revelan los sueños en que Maira le aparece repetidamente, llorando y sin poder casi hablar:

Y ella, que al principio lloraba, se quedaba en silencio, los ojos cerrados, la boca abierta y en sus labios la p, la a, varias veces, papá, papá, papá. Yo era el hermano mayor y el padre, yo era mi propio padre y, a la vez, el Alemán era como un padre, alguien que hasta ahora era puro amor, pura bondad, belleza absoluta, y sólo había que darle tiempo para que mostrara toda la fuerza de su autoridad (155).

Las sobreposiciones invisten, además, los roles del perseguido y del desaparecido, por un lado, y la del secuestrador y torturador, por el otro. En el medio, en una posición ambigua entre los dos polos, aparece también la figura del traidor y del infiltrado, que se confunde de a ratos con las anteriores. Es esta figura, especialmente, que vuelve de forma reiterada, la del *topo* que da el título a la novela y que se asocia principalmente al padre, a quien el hijo sospecha, por haberlo oído siempre nombrar de esta manera, de haber entregado la madre a los militares.

Sin embargo, como observa Cattarulla (2015), topos son también Maira, que se infiltra entre los policías para matarlos, y el protagonista, que se introduce subrepticamente en el mundo nocturno de los travestis —quienes de hecho lo llaman de este modo «vos, putita, sos un topo, asomás la cabeza en cualquier lado» (Bruzzone 2014: 147)—, y lo mismo podría decirse de Romina, que también es una especie de intrusa dentro de H.I.J.O.S..

Pero topo es sobre todo el Alemán, que traiciona el amor del narrador ha-

ciéndolo prisionero e imponiéndole todo tipo de vejaciones. La doblez con que por un lado acude y por el otro castiga lo convierten, de hecho, en la encarnación más cabal de la figura del padre y de la ambigüedad que lo rodea:

El Alemán podía ser el padre de Maira, mi padre, el torturado, el entregador, el torturador, el boxeador golpeador de travestis — ese era su deporte, el boxeo. Su vida en los pueblos del sur podía haber sido la del desaparecido con vida, la del exiliado interno, la del perseguido (174).

Ante la imposibilidad de reconstruir el sentido del pasado, debido también a una memoria que está mediada por el relato de las generaciones anteriores —de hecho lo único que el protagonista sabe de él depende de lo que ha oído decir en su familia—, la imagen del padre toma formas contradictorias e incoherentes, encarnándose en una figura paradójica que reúne las atenciones y el apego con la crueldad y la violencia.

Los acontecimientos ligados a la desaparición de los padres constituyen una materia confusa y resbaladiza que, sin embargo, vuelve a materializarse una y otra vez en el presente, señalando la persistencia de un trauma que no se logra superar. De esta forma, la herida originaria exhibe sus secuelas al reproducirse y renovarse no solo en el secuestro y la desaparición de Maira, sino también en la reclusión final del protagonista, quien acaba vivenciando la misma suerte que los padres.

Pero si el pasado revive cada vez para mostrar sus consecuencias dramáticas en la vida del hijo, colocándolo de pleno derecho entre las víctimas del terrorismo de Estado y reclamando para su generación el reconocimiento de un atropello que no se ejerce exclusivamente sobre quienes vivieron sobre su propia piel las desapariciones, resulta claro, por otra parte, cómo su capacidad de reproducirse en el presente remite también a un legado que parece ineludible, y a la conciencia trágica de que la construcción personal de identidad no puede evitar confrontarse con la figura de los padres.

Dentro de las producciones estéticas, políticas y sociales de los hijos de desaparecidos es posible encontrar una amplia variedad de actitudes y posiciones respecto al accionar de los padres, desde la celebración y la justificación hasta la condena y la denegación. Sin embargo, la pregunta por su identidad y su experiencia desempeña siempre un papel central, manifestando una inquietud por indagar quiénes fueron sus progenitores, tratando a veces de reconstruir sus costumbres cotidianas y sus gustos personales, otras su militancia y sus responsabilidades políticas. Si esta reconstrucción es cuando menos problemática y se ve obstaculizada por una proliferación de discursos (los de los familiares y de los compañeros de militancia, así como los de las organizaciones de derechos humanos y las diferentes versiones oficiales) que median y sustituyen la relación directa entre padre e

hijo —y *Los topos* tematiza de diversas formas la desorientación ante estos fragmentos dispersos—, lo que queda siempre fuera de toda posibilidad de conocimiento es la vivencia personal de la violencia, cuyo carácter incommunicable quedó sellado irremediamente con la desaparición de quienes la sufrieron.

La vejación y el cautiverio —convertidos en núcleo emblemático de una verdad que no se puede conocer ni testimoniar, al haber sido experimentada de forma plena solo por quienes no están más (Agamben 1998)— reviven en el cuerpo del hijo, cobrando nueva forma en el presente. La violencia que se desata sobre el protagonista en la parte final de la novela, así como el secuestro conclusivo, delimitan —contra las expectativas creadas en el inicio— la culminación de un proceso de identificación con la vivencia de los padres que no puede llevarse a cabo sino a través de una actualización que la reubique y resignifique en relación con el presente.

Por ello mismo, ahora es sobre el cuerpo del hijo donde se descargan las ferocidades y los abusos, en un intento de humillarlo y someterlo a la voluntad de su torturador:

el Alemán me tomó del mentón con una mano, suave, dedos de felpa, y con la otra, inesperado, me dobló la cara de un golpe. [...] Pero no terminó ahí. Volvió a golpearme muchas veces, cada vez más fuerte y hasta con el puño cerrado, hasta hacerme rodar abajo de la loma. Después bajó, me agarró del pelo y me arrastró varios metros. La cosa ya no me gustó tanto: pataleé, grité. Y recién cuando me tiró en un pozo, después de escupirme, de mearme, de decir: disculpame, también soy así, tuve tiempo para recapacitar (Bruzzone 2014: 158).

Ahora es el hijo quien experimenta un cautiverio del que sospecha no poder salir indemne, y quien vive en el terror de una muerte que intuye inevitable. Es su personalidad la que vacila debido al miedo y a la sensación de irrealidad que lo invade, la que se quiebra ante los esfuerzos de reparación de su verdugo y la manera con que éste alterna las atenciones con los castigos, induciéndolo a aceptar su condición sin ofrecer resistencia.

Su sumisión, como se ve, repite tanto la suerte de la madre como la del padre, reviviendo en la piel del hijo el papel de víctima y a la vez del *topo*, del infiltrado y traidor, cuya mancha reside en una complicidad culpable con su propio victimario. No casualmente, esta imagen del topo —aquel que se esconde bajo una falsa identidad, pero también aquel que no se logra encontrar— es la que el narrador evoca para referirse a sí mismo durante el cautiverio:

Pensé en mamá y en Maira, que también perdieron todo y que sin embargo me tenían a mí. También pensé que afuera, en al-

gún lugar, todavía estaban Mica, Mariano, Romina, mi probable hijo: ellos podían buscarme. No iba a ser fácil, yo iba a estar como debajo de una montaña, de un país de nieve, pero quizá cada tanto pudiera asomarme, mirar, y ellos entonces podrían ver mi cabeza negra —o de otro color, según la tintura— en medio del blanco (176).

Resulta claro, a esta altura, que no es la negación del pasado traumático lo que Bruzzone pretende poner en escena con su testimonio, sino el rechazo de una memoria fosilizada en esquemas estancados y decididos por otros. Lo que su novela parece querer señalar, a través de su irreverencia manifiesta hacia los tópicos y las retóricas que han ido cristalizándose en las figuraciones corrientes del terrorismo de Estado y sus efectos, es la imposibilidad de pensar la memoria por fuera de un proceso constante de transformación y resignificación que la mantenga viva.

Los teóricos de la memoria concuerdan en que la transmisión de los sentidos del pasado depende precisamente de la capacidad de actualizarse y resignificarse en el presente, en relación con estímulos y necesidades cada vez nuevos. En palabras de Elizabeth Jelin:

para poder transmitir los sentidos del pasado hay al menos dos requisitos: el primero, que existan las bases para un proceso de identificación, para una ampliación inter-generacional del 'nosotros'. El segundo, dejar abierta la posibilidad de que quienes 'reciben' le den su propio sentido, reinterpreten, resignifiquen —y no que repitan o memoricen— (Jelin 2002: 126).

A partir de esta exigencia de una reinterpretación transformadora se puede leer también la centralidad que asume el travestismo sexual en el texto. Si uno se lo piensa bien, no parece nada casual que la violencia se desate sobre el protagonista precisamente después de su 'transformación' en travesti. Es su condición de ser 'abyecto' (Butler 1996) que vive fuera de las normas de lo establecido, y por lo tanto de lo que resulta inteligible como humano, que hace que no se lo reconozca como sujeto y que pueda ser sometido a la violencia. Por eso el Alemán puede alardearse abiertamente de los abusos que impone a los travestis:

Y seguía, después de reírse solo y de mirar a uno que siempre bajaba la vista y ponía cara de qué le vamos a hacer: al de ayer lo hice recagar en las patas, lo subí atrás y lo esposé a la barra antivuelco, después salí a la ruta y empecé a zigzaguear, decí que estaba atado, el maricón, si no salía volando y en la zanja andá a reconocerlo (115);

era una rubia, la cargué y me la llevé para el campo de allá, donde estaba el corralón, no sé qué pensaba [...] esos putos son más fantasiosos... y ya me quería empezar a manotear cuando le digo: bajate, negra, corré, y la empecé a correr con la camioneta, cómo corría, los tacos aguja se clavaban en el barro y yo cada tanto tiraba unos tiros al aire [...] creo que el trolo se cagó encima, y cuando ya no pudo más se cayó entre unos tuyos y se quedó ahí, tirado, temblaba [...] (115-116);

eso cuando venía contento. Si no, el cuento de la travesti que agarraba —siempre la misma— y que ataba a la camioneta con una sogá y la hacía correr atrás. A veces la chica se caía y él la esperaba; otras no, seguía y la arrastraba algunos metros (116).

Tratado como mera «carroña de carroña, menos que mierda» (126), el travesti puede ser torturado, secuestrado, matado:

Y sí, la gente con los travestis hace muchas cosas, no todo es pagar por sexo: uno puede matar travestis a cuchilladas, hacerlos desaparecer, enamorarse. Travesti atropellado por un micro de larga distancia. Travesti cayó del tren y murió en el acto. Denuncia de la ALITT: en las comisarías torturan a travestis. Fuego en Ciudad Evita: dos travestis mueren calcinados. Travesti ahogado en el Río de la Plata. Hallan en Palermo travesti muerto por sobredosis. Chacarita: travesti violado y muerto en el cementerio, cuatro sospechosos. As del fratacho: niegan trabajo a travesti albañil. Madre de travesti asesinado recibe amenazas. Niegan premio a travesti ganador del Quini. Prepaga no reconoce cobertura a joven travesti. Choque en Zárate: mueren dos personas y un travesti. Hospital de Haedo: ¿Travesti embarazado? (117-118)

La larga enumeración de titulares sacados de la prensa lo expresa de forma muy clara, mostrando, por un lado, la amplitud y la variedad de agravios y atropellos a los que se somete este colectivo, y destacando, por el otro, una exclusión automática de la categoría de lo humano que se traduce en la oposición implícita entre ‘personas’ y ‘travestis’. Como el desaparecido, el travesti puede ser privado de sus derechos, en razón de una excepción y de una exclusión simbólica que lo reduce a mero cuerpo y lo produce como «vida desnuda» (Agamben 2005), despojada de los atributos de lo humano.

Cabe recordar, al respecto, las condiciones de discriminación y privación de derechos humanos que sufren las personas travestis y transexuales. Expulsadas tempranamente del ámbito familiar y educativo, obstaculizadas en el acceso al empleo e inclusive a la salud pública, estas personas viven,

desde muy jóvenes, situaciones extremas de exclusión, padeciendo diversas formas de agresión y maltrato, desde la persecución policial hasta la violencia física y la muerte prematura<sup>6</sup>. Sin embargo, las numerosas violaciones a sus derechos tienden a ser minimizadas y desestimadas tanto por la justicia como por los medios, debido a un sistema simbólico que las coloca fuera de los confines del sujeto, en el lugar del desecho y del excremento (Butler 2013). En este caso, es su disidencia con respecto a los valores sexuales establecidos lo que permite que se las deshumanice y se visibilice como meros cuerpos portadores de vidas sin trascendencia, y por lo tanto susceptibles de ser vejados y humillados.

Lejos de ceñirse a una representación paródica, el travestismo sexual adquiere, entonces, la función fundamental de señalar la persistencia de estructuras de marginalización y exclusión que no afectan solo a este colectivo, pero que se encuentran, en su caso, lo suficientemente naturalizadas como para resultar imperceptibles. Si el legado recibido por ser hijo de desaparecidos consiste en el deber de hacer memoria, Bruzzone encuentra la manera de resignificar y actualizar este esfuerzo, al visibilizar en el presente la vigencia de los mismos mecanismos de exclusión y dominación simbólicos que volvieron posible el horror pretérito: de la misma manera en que el pasado ilumina el presente, el presente logra otorgar nuevo sentido al pasado.

La actitud irreverente con que la novela transgrede y rechaza todos los códigos aceptados que aparecen en las figuraciones corrientes del terrorismo de Estado, excede, muy claramente, la mera reivindicación personal de una mirada libre de condicionamientos y se configura, en cambio, como una estrategia que permite otorgar nuevos sentidos a la violencia pasada. La que al principio podía parecer una provocación y una recusación del legado paterno se convierte, así, en una forma de mantener viva la memoria y de volverla, finalmente, presente.

## Bibliografía

- Agamben G., 1998, *Quel che resta di Aushchwitz. L'archivio e il testimone*, Torino, Bollati Boringhieri.  
 —, 2005, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Torino, Einaudi.  
 Alcoba L., 2008, *La casa de los conejos*, Buenos Aires, Edhasa.  
 Amado A., 2009, *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*, Buenos

---

<sup>6</sup> Sobre la situación de las personas travestis y transgénero en Argentina véase Berkins (2007) y Berkins-Fernández (2005).

- Aires, Colihue.
- Berkins L. (comp.), 2007, *Cumbia, copeteo y lágrimas. Informe nacional sobre la situación de las travestis, transexuales y transgéneros*, Buenos Aires, ALITT.
- Berkins L.-Fernández J. (coords.), 2005, *La gesta del nombre propio. Informe sobre la situación de la comunidad travesti en Argentina*, Buenos Aires, Ediciones Madres de Plaza de Mayo.
- Bernini E., 2010, *Una deriva queer de la pérdida. A propósito de Los Topos de Félix Bruzzone*, «no-retornable» 5, <http://www.no-retornable.com.ar/v6/dossier/bernini.html> (última consulta: 30/11/2015).
- Bruzzone F., 2014, *Los topos*, Buenos Aires, Random House, (2008).
- Butler J., 1996, *Corpi che contano. I limiti discorsivi del sesso*, Milano, Feltrinelli.
- , 2013, *Questione di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità*, Roma, Laterza.
- Cattarulla C., 2015, *Politica, diritti umani e narrativa dei figli di desaparecidos in Argentina: nuove identità in «Los topos» e «Las chanchas» di Félix Bruzzone*, «Between» 5.10.
- Cobas Carral A., 2013, *Narrar la ausencia. Una lectura de «Los topos» de Félix Bruzzone y de «Diario de una princesa montonera» de Mariana Eva Perez*, «Olivar» 14.20, <http://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar> (última consulta: 12/12/2016).
- Gatti G., 2011, *Identidades desaparecidas. Peleas por el sentido en los mundos de la desaparición forzada*, Buenos Aires, Prometeo.
- Jelin E., 2002, *Los trabajos de la memoria*, Madrid, Siglo XXI.
- Perez M. E., 2012, *Diario de una princesa montonera. 100% verdad*, Buenos Aires, Capital intelectual.
- Robles R., 2013, *Pequeños combatientes*, Buenos Aires, Alfaguara.
- Sarlo B., 2008, *Condición de búsqueda*, 07/12/2008, apud P. Rotger, 2011, *Narrativas de la memoria. Apuntes a un mapa literario a treinta y cinco años del golpe*, «Estudios» 25: 189-204.
- , 2012, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Buenos Aires, Siglo XXI, (2005).
- Semán E., 2011, *Soy un bravo piloto de la nueva China*, Buenos Aires, Mondadori.



ESTRATEGIAS Y ENLACES DE  
DIARIO DE UNA PRINCESA MONTONERA.  
110% VERDAD (2009-2012- \*\*\*\*) DE MARIANA EVA PEREZ

Rike Bolte  
UNIVERSITÄT OSNABRÜCK

I. POSTEANDO Y PRINCESEANDO EL POST-HIJISMO EN TIEMPOS DE LA POST-MEMORIA, O MÁS QUE LA VERDAD

En un blog consagrado a la lucha «por una niñez libre de estereotipos de género»<sup>1</sup>, llamado *Desprincesamiento activo*, se menciona un proyecto comunicacional dirigido a adolescentes y jóvenes en Bolivia<sup>2</sup>, con la intención de instruirlos acerca de los mecanismos que se articulan en los medios de comunicación. El Proyecto PICA (Programas Inteligentes Con Adolescentes) propone estrategias para orientarse entre las noticias mediales y hacer un uso propio de la información obtenida, como «un medio de protesta, defensa, denuncia». Según sus propias declaraciones, el proyecto intenta promover «el lenguaje de los jóvenes» y apuesta a que la instrucción de los mismos sirva para construir un mundo mejor.

En lo que a primera vista parecería tener poco que ver con una disertación sobre literatura y derechos humanos y la transmisión o herencia del género testimonial en Latinoamérica, encontramos varios elementos que nos sirven de hitos para nuestra lectura de *Diario de una princesa montonera. 110% de verdad*<sup>3</sup>, de Mariana Eva Perez (2012)<sup>4</sup>. Esta obra, que se inició

---

<sup>1</sup> <https://desprincesamientoactivo.wordpress.com/acerca-de/> (última consulta: 28/02/2016).

<sup>2</sup> <http://www.pica.com.bo/2015/> (última consulta: 28/02/2016).

<sup>3</sup> De aquí en adelante solamente hablaremos de *Diario de una princesa montonera*.

<sup>4</sup> Próximamente será publicado un artículo de nuestra autoría en el volumen *El pasado inasequible. Desaparecidos, hijos y combatientes en el arte de la literatura del nuevo milenio*, Mariana

como blog en 2009 para trasladarse al formato libro en 2012<sup>5</sup> y que dio mucho que hablar desde su aparición<sup>6</sup>, posee rasgos de una intervención contratestimonial, o más bien testimonial contrainformativa<sup>7</sup>, al hacer un uso muy propio de la praxis mnémica ejercitada en la Argentina respecto a la dictadura de 1976-1983, y especialmente al desentonar con la política de la memoria kirchnerista puesta en marcha a partir de 2003. Con sus comunicados, *Diario de una princesa montonera* impulsó una nueva etapa en el debate respecto a lo escribible sobre la desaparición forzada, especialmente atento al singular formato medial de la escritura bloguera<sup>8</sup>.

*Diario de una princesa montonera* crea una ‘marca’ propia del concepto ‘verdad’. En primer lugar promete un grado superlativo de verdad, el 110% (exageración voluntariamente modesta, ya que en el habla coloquial rioplatsense también existe el giro 1000%). Mientras que el concepto de verdad manejado por los medios de comunicación varía acorde a la ética estratégica de cada medio; mientras que en el género testimonial la verdad se delinea como «verdad narrativa» (Achugar y Beverley 1992) o inclusive ‘aniquila’ la experiencia por narrar (Sarlo 2005: 27); mientras que en consecuencia la categoría de la verdad, como puso de manifiesto el debate sobre la novela testimonial (Beverley 2004), es un registro relativo, en la obra de Perez la ‘marca’ verdad parecería ser un programa inteligente dirigido a todos los usuarios de la memoria posdictatorial argentina. Un programa que aporta herra-

---

Eva Perez, Jordana Blejmar y Silvana Mandolessi (eds.), Buenos Aires, EUDEBA. Título del artículo: *Glifos y superficies para una escritura de la ausencia. El asterisco en «Diario de una princesa montonera». “110% verdad” de Mariana Eva Perez y la nieve en «Los topos» de Félix Bruzzone.*

5 El libro será reeditado en el próximo tiempo en España con un prólogo de Patricio Pron.

6 Cfr. Demarchi 2012; Blejmar 2013; Sosa 2013 y 2014; Fernández 2014; Gamero 2015; Jozami 2015; Imperatore 2015. Vid. además los numerosos comentarios de prensa, alistados en el Blog de Perez <http://princesamontonera.blogspot.de/p/dicen.html> (última consulta: 28/02/2016).

7 La ‘contrainformación’ es una práctica de información no-oficial e inclusive minoritaria, en muchos casos realizada a través de micromedios, es decir medios no-oficiales que esparcen sus mensajes en forma digital o análoga y con gran eficacia y efecto y que adquirieron un papel crucial en el contexto de los nuevos movimientos sociales. Los micromedios difunden información verbal, visual o acústica: se trata de blogs, netcasts, twits, micro-textos telefónicos, pero también de volantes o *fanzines* en papel. La contrainformación micromedial complementa, corrige o contrapuntea la información hegemónica impartida por los macromedios dependientes o participantes de las esferas del poder (cfr. Rodríguez Esperón-Vinelli 2004).

8 En una entrevista, respondiendo a la pregunta sobre cuál fue el resultado que obtuvo con su blog, la autora anota que tuvo un buen *feedback*, y que se creó un diálogo movido por los comentarios de sus lectores. Y que a su parecer este intercambio resultaría importante para la dinámica del discurso de la memoria en Argentina: «Lo que no [...] está [bien] es cuando se cristaliza el discurso y pasa a no decir nada. El discurso de la memoria, que es muy importante para que no se repita, termina siendo de sentido común». En esto, Perez coincide con el cineasta Nicolás Prividera, que señala el riesgo de una memoria sobre la desaparición forzada demasiado consensuada. Prividera habla de «discurso fosilizado» (en Kairuz 2007). Félix Bruzzone a su vez recalca: «el tema de los desaparecidos me parece que involucra un problema de la sociedad argentina que desde muchos lugares se lee como agotado» (en Erlan 2010). Volveremos sobre estos autores más adelante.

mientas para que los/as usuarios/as se instruyan acerca de los mecanismos de la política de la memoria y acompañen a la narradora en su intento de surcar el mar de los mensajes memoriales y mnémicos que impregnan al sujeto de la desaparición forzada, para construir sus propias noticias contra-corriente. He aquí el porqué de nuestra breve digresión introductoria.

La relación entre las afirmaciones de la narradora intradiegética de *Diario de una princesa montonera* y los hechos narrados es programáticamente subjetiva, en tanto que la 'verdad' funciona como un dispositivo dentro del cual la protagonista expone la memoria como una materia procedimental<sup>9</sup>. Además, la princesa montonera<sup>10</sup>, como personaje autoficcional, está puesta al servicio de una transmisión de observaciones autobiográficas y advertencias mirco- y macrosociales muy agudas, que Perez crea haciendo consecuente uso de la hipérbole. De tal manera, *Diario de una princesa montonera* puede ser leído como obra con un «truh effect» (Beverley 2004: 33) muy especial, híper-verídica o entregada a la fidelidad de la parodia. La princesa montonera es un personaje con un perfil precario-picaresco hipermoderno, si partimos de que la narradora testimonial sería una héroe «épica» y no «problemática» (33)<sup>11</sup>. De todas maneras, la princesa cumple menos con requisitos reales (en el doble sentido del término) que con cláusulas rebeldes, *riot*.

En este artículo expondremos cuál, a nuestro entender, es el aporte de *Diario de una princesa montonera*, obra llegada al mundo de las narraciones mnémicas y meta-mnemónicas en forma de bitácora web, para la comunidad de la blogosfera. Entendemos a la blogosfera o blogalaxia como un sistema hipertextual sumamente significativo y además mimético de la memoria cual fuerza y dinámica en principio orgánica, cuasi cerebral. La memoria —como capacidad de fijar informaciones sobre el pasado y ponerlas a disposición de la demanda presente— tiene lugar mediante un sistema de conexiones y procesos altamente complejos de codificación y des-codificación que, exceptuando especialistas, probablemente sólo sea imaginable haciendo uso de metáforas. Tales metáforas surgen efectiva- y sintomáticamente con los inicios de la mnemotecnia y se proyectan hacia los estudios de la memoria modernos y postmodernos<sup>12</sup>.

9 Hacemos uso del término 'procedimental' de forma metafórica. La memoria procedimental significa aquella capacidad de la memoria, más bien implícita, que, constituyéndose mediante un gran número de pasos repetitivos, termina de establecer un sistema que trabaje de forma sincronizada y automática, imprescindible para la ejecución de las tareas. En *Diario de una princesa montonera*, el hacer memoria se vuelve tarea, y la memoria como capacidad tiene que ser adquirida de forma insólita.

10 La princesa montonera —Mariana Eva Perez— es hija de José Manuel Perez Rojo y Patricia Julia Roisinblit. Ambos militaron en Montoneros y fueron secuestrados en 1978 en un operativo simultáneo y desaparecidos. Patricia Julia Roisinblit estaba embarazada de ocho meses, con el hermano de Mariana, hallado en 2001. Sobre la causa: [http://www.espaciomemoria.ar/megacausa\\_juicio\\_mobile.php?ju\\_ID=177&cabezal=megacausa&barra=megacausa&titulo=megacausa](http://www.espaciomemoria.ar/megacausa_juicio_mobile.php?ju_ID=177&cabezal=megacausa&barra=megacausa&titulo=megacausa) (última consulta: 28/02/2016).

11 En su referencia al «problematic hero», Beverley recurre a Georg Lukács.

12 Prescindimos de exponer este campo de estudio, advirtiendo que Aleida Assmann

Entre tanto, las reflexiones sobre el espacio hipermoderno de la blogosfera, tan sustancial para el siglo XXI, han llevado a observar en ésta una calidad cuasi-biológica. En su seno se mueve el término/concepto del ‘meme’, neologismo puesto en circulación por Richard Dawkins (1976)<sup>13</sup> para señalar una supuesta relación de los elementos mnémicos con el gen, la unidad de información en el ADN, y para sugerir además un parentesco entre memoria y mimesis. Sin ahondar en este campo de estudio, que es tan específico como fascinante<sup>14</sup>, queremos limitarnos a sintetizar que tanto la memoria como la blogosfera son sistemas de redes basados en impulsos y conexiones hiperestructurales y repetitivas que además suponen mecanismos de selección y escalas que se mueven entre lo micro- y lo macro.

Teniendo en cuenta que a los blogs se los consideran como micro-medios, aun después de su transcripción al mundo del objeto-médium (libro), veremos que *Diario de una princesa montonera*, interferirá en la cultura de la memoria con mayúsculas —la memoria oficial, política y cultural— como micro-memoria, y su personaje sería identificable como *peer* por toda una camada de actores mnémicos posdictatoriales en Argentina y fuera de Argentina<sup>15</sup>. En este trayecto, el libro publicado en 2012 queda como texto fijado en el pasado de su redacción; el blog, sin embargo, sigue desarrollándose, haciendo brotar nuevas ramas, y recusando nociones o conceptos propuestos en otro momento. Este discurso de meta-reflexión lleva a que Perez en 2015 se despidiera en su blog del concepto de hijismo y lo reemplace por el de ‘post-hijismo’<sup>16</sup>,

---

(2006) ha estudiado la transformación de estas metáforas (que incluyen el Arca de Noé, y otras ‘cajas’ u otros espacios de la memoria). También los engramas de Aby Warburg son significativos en este contexto (Bolte 2014: 104). Para la mnemotecnica antigua y medieval, cabe mencionar el método de *loci* y los palacios de la memoria (Bolte 2014: 132).

13 Dawkins cuenta entre los biólogos más célebres de este momento. Como representante del nuevo ateísmo, ha impulsado una gran cantidad de estudios sobre la evolución cultural.

14 Terminológicamente podemos señalar que la palabra ‘meme’ además posee relaciones con las nociones *même* (francés: lo mismo) y que existe el término ‘memotipo’ para hablar del patrón/modelo de una representación cultural. El meme es elemento de un sistema de replicación cultural, cuyo principio de transmisión se llama ‘memética’. El enlace de distintos memes a su vez se denomina ‘memplex’. Por supuesto, las ideas y nociones de Dawkins y sus seguidores han sido criticadas —ante todo desde la academia, que las tilda de demasiado populares.

15 Como también otros autores y autoras de su generación que crearon obras sobre la desaparición forzada, Mariana Eva Perez ha sido invitada a distintos eventos del los cuales participaron además actores culturales comprometidos con los discursos de la memoria de otros contextos, por ejemplo el alemán. El programa de uno de los eventos se puede consultar en el siguiente enlace: <http://romanistik.phil-fak.uni-koeln.de/21115.html?&L=0> (última consulta: 28/02/2016).

16 Dice aquí, bajo el rubro *Ahora milito el post-hijismo*: «abjuro del término ‘hijis’, no en vano pasaron todos estos años en los que me dediqué a tratar de desmenuzar estas cuestiones con todo el poder analítico de mi mente. Hay experiencias, decía, cualitativamente similares que desbordan, en los casos comparados que traigo a colación, nuestras condiciones de ‘hija de desaparecidos’ e ‘hijo de militantes’. El problema, una vez más, es el hijismo. ¿Por qué sólo nosotros somos hijos-de, si todos somos hijos de alguien?» <http://princesamontonera.blogspot.de/2015/11/ahora-milito-el-post-hijismo.html> (última consulta: 28/02/2016).

una propuesta que recodaba el concepto de la post-memoria<sup>17</sup>.

Antes de exponer la relevancia de *Diario de una princesa montonera* en el mundo virtual, no obstante entraremos en algunos detalles del ‘princesamiento’ del personaje, haciendo foco sobre sus características retórico-poéticas, ya que mediante este plano la obra de Perez se desprende de la narrativa testimonial y luce su genuino ingenio narrativo: inmune al duelo. Así como en «Sonatina» (1896), paradigma preciosista de la lírica modernista, Rubén Darío pregunta «La princesa está triste... ¿qué tendrá la princesa? / Los suspiros se escapan de su boca de fresa», y Celedonio Flores le responde con una parodia que dicta «La bacana está triste, ¿qué tendrá la bacana? Ha perdido la risa su carita de rana» (cfr. Balderston 1989), la princesa de Perez le contesta a la cultura de la memoria en torno a los desaparecidos sin recato alguno mediante un lenguaje repulsivo (o expulsivo), o para ser más exactos: «vomitando Historia» (Fernández 2014: 57; Perez 2012: 64).

## 2. EL PROTOCOLO DE LA PRINCESA AUTO-CORONADA, PORTADORA PROACTIVA DE LA PÉRDIDA

También en la versión libro, *Diario de una princesa montonera* es una obra multi-media: en ella se encuentran dispersas partes de diálogos dramáticos (16; 17; 42 sg.), citas de correspondencia por e-mail o inserciones visuales como fotografías o collages fotográficos<sup>18</sup>; el dibujo de un paisaje con un texto bilingüe al pie (60), etc. Todos estos y otros recursos se confabulan en una obra de la memoria extra-ordinaria y transgresiva cuya narración, al fundamentarse en la meta-reflexividad, se aleja programáticamente de la diégesis (Fernández 2014: 58-61). El resultado es un protocolo disruptivo emitido por una «hiji modelo» dudosa, o más bien de una «hiji» que celebra

17 Cfr. Hirsch 1997, 2008, 2012; Sarlo 2005. Hirsch enfatiza que la post-memoria no posee características de corriente ni de método, sino que se trata de una estructura transmisional articulada entre distintas generaciones y sus respectivos saberes sobre el pasado: «postmemory [is a] a structure of inter- and trans-generational transmission of traumatic knowledge and experience. It is a consequence of traumatic recall but [...] at a generational remove» (2008: 106). Según esta concepción, una generación post-memoria representa la parte renovadora de un intercambio mnémico y mnemotécnico que carga con un conocimiento traumático, pero que, con un ademán prospectivo, se en-carga de trasladarlo, de resignificarlo de forma autónoma, aplicando técnicas propias, anti-autoritarias. Una generación post-memoria sin embargo no estaría exenta de tener que luchar por su postura. En Sarlo (2005: 125-158), el concepto es criticado: la ensayista argentina hace hincapié en que cualquier tipo de recuerdo estaría desde ya marcado por un giro subjetivo, e influenciado por diversos tipos y diversas etapas de transcripción. Por lo tanto, el prefijo pos- para denominar una memoria de grado elaborado, sería redundante. En este artículo no obstante optamos por no esquivar el concepto, porque nos parece de todas formas útil en tanto que cifra un debate; a su vez el prefijo significa una localización temporal orientadora, la del después, como en ‘pos-dictatorial’.

18 Estas son: una foto de la protagonista con Néstor Kirchner (Perez 2012: 30); varios foto-collages utópicos de la protagonista con su padre (102); una foto de la desaparecida Ana María Lanzillotto (113), otro foto-collage (170).

la duda, poniendo en desconfianza la identidad y la memoria cual categorías monumentales.

Antes de llegar a este estado ‘elevado’ de escepticismo, empero, la narradora cumple con el protocolo (oficializador) al que se ven sometidos los descendientes de los desaparecidos: el paso por el Equipo Argentino de Antropología Forense, el trato con abogados y jueces, y la participación en actos conmemorativos. La farsa de un pasajero afán kirchnerista del personaje marca no obstante el giro, con el cual cobra sentido el subtítulo de la obra, *110% Verdad*, ya que allí se vuelven programáticas la exaltación de la veracidad, la autenticidad, la confirmación y otras categorías testimoniales («si esto fuera un testimonio también habría cucarachas, pero es ficción», Perez 2012: 9)<sup>19</sup>. En consecuencia, *Diario*, tras haber traído a colación el «orgasmo de credulidad» vivido por la protagonista en su encuentro con una política de la memoria que refundó «la patria» reivindicando a los desaparecidos (Perez 2012: 29), reemplaza la trayectoria afinada con el tenor oficial, por una muy propia mecánica mnémica. Esto sucede en un *parlando* entre el castellano, el francés y el inglés y la tematización de distintos capítulos de la desaparición forzada ocurrida en el globo, entre El Salvador, Ruanda y Argentina. En terrenos argentinos, el texto nos guía hacia los espacios de la ESMA: la protagonista propone instalar un *walk of fame* que incluya una estrella para su madre desaparecida en este ex-centro clandestino de detención (18). Más allá de estas técnicas poco piadosas, *Diario de una princesa montonera* mantiene despierto al lector/la lectora mediante figuras retóricas contradictorias y un uso distanciador de tiempos y verbos narratológicamente irritante (Fernández 2014: 61 y sg.).

Recién a lo largo de esta trayectoria textual irá naciendo la emisora y actora real de la obra, la princesa punk, sumamente apta para habitar los espacios intersticiales que Gabriel Gatti identifica como el hábitat de aquellos hijos e hijas de desaparecidos que denomina «post-huerfanitos paródicos» (2008: 140)<sup>20</sup>: un número de víctimas o contra-víctimas que recurren a las más diversas estrategias de elaboración de la pérdida causada por la desaparición forzada, siempre que estas incluyan la reflexión meta-narrativa o, más aún, la fuga y la farsa. Estos agravados actores y actoras —que en Perez aparecen tildados de «mundillo huérfano» (21)— son enlazados por Gatti con espacios que acunan la pérdida entre gozosa-y sufrientemente (143).

19 Perez comenta al respecto: «El origen del *Diario* era no sólo algunas escenas que yo sentía que querían ser contadas, sino también, permanentemente, una reflexión acerca de cómo hablar sobre la cuestión testimonial. [...] [y]o identifico el testimonio, por lo menos en la manera en que está estructurado en la Argentina, con algo que te encorseta muy fuertemente: tiene un orden para contar la historia, hay determinadas palabras para usar. Partiendo del humor o de la ironía, se convierte en algo por completo diferente. Para terminar de distanciarme, quería renunciar a la legitimidad que tengo como testigo para contar esta historia» (en Wajsczuk 2012).

20 Las propuestas del sociólogo uruguayo son sostenidas y recomendadas por Perez (2012: 163 y sg.).

Ahora, la princesa montonera cumple con todos los requisitos de una portadora proactiva de la pérdida. Mientras que una princesa real es portadora de un título vitalicio y una orden o patente real y las princesas de los mundos ficticios son referentes femeninos pintados de rosa y sin libertad de expresión, en *Diario de una princesa montonera* tiene lugar un ‘princesamiento activo’, ya que la princesa, por montonera, no se orienta según el protocolo de una corte real, ni en el protocolo de la corte de los derechos humanos o *Disneyland des Droits de l’Homme* presidido por Néstor Kirchner (Perez 2012: 126), sino que desmonta todo estereotipo, en especial los de corte literario. Rogelio Demarchi subraya que el hecho que la protagonista sea portadora del título de princesa «debe leerse [...] como una referencia moral, un ejemplo de conducta», y que esto corre paralelo con la «tensión genérica *diario/princesa*»: «si todo diario va de lo íntimo a lo público» (2012). Por cierto, el diario personal de Perez se sirve de modalidades elocutivas que caracterizan al diario como género —registro coloquial, modalidades descriptivas, expositivas, performativas, etc.<sup>21</sup>— poniéndolas al servicio de un sujeto autoficcional<sup>22</sup> que persigue subvertir los requisitos del género testimonial, contaminando su relato con prácticas publicitarias alborotadoras, por ejemplo cuando convoca a un «fabuloso sorteo» entorno a su «temita», prometiendo como premio «una semana con la princesa montonera» (Perez 2012: 39), especulando con el voyeurismo del público y su interés por la farándula.

La princesa de Perez ‘vive’ una memoria personal que busca su camino por entre las noticias emitidas por la política de la memoria oficial (kirchnerista) y un sinfín de información en torno al «temita», que representa un asunto doble: el *factum brutum* histórico, social y político de la desaparición forzada, y el hecho personal de la desaparición violenta de los propios padres. Debido a esto último, la princesa lleva a su manera un título vitalicio de «hija» al que sin embargo modula o trivializa en «hiji». Aunque definida por una filiación de peso político, social e histórico muy especial, se lanza entonces a su proyecto de des-victimización, una especie de princesamiento *riot* dirigido contra una memoria representacional que no toma ni puede

21 Fernández anota que el *Diario* fluctúa entre una función «alusiva» y una «elusiva», porque se inicia en la intimidad que otorga el género del diario, pero a la vez la elude al construir «un discurso en el registro de lo público» en el espacio multimedial (Fernández 2014: 55). Cabe enfatizar que como un medio meta-mnemónico, la bitácora web está destinada tanto al propio sujeto auto-ficcional como a la comunidad de los descendientes de desaparecidos en el cual la protagonista se mueve, y a la comunidad de lectores que siguen el blog —y después a los lectores del libro. Respecto al estatus oscilante del diario véase también Blejmar (2013) e Imperatore (2015).

22 Jordana Blejmar habla alternativamente de ‘autofiguración’. Además advierte que si el *Diario de una princesa montonera* «no es testimonio, tampoco es diario íntimo. A diferencia del espíritu confesional del diario íntimo (y a pesar de que el libro se haya publicado en la colección titulada *Confesiones*) el blog de Perez está lejos de ser un confesionario, pues coloca a la Princesa en un lugar bien diferente al que el testimonio o la autobiografía parecerían reservarle a quien toma la palabra para hablar de sí mismo» (Blejmar 2013).

tomar en cuenta la complejidad de los procesos mnémicos y mnemónicos sociales y subjetivos y recae en reduccionismos y fórmulas políticas o ideológicas.

La auto-coronación de la anti-groupie de la memoria oficialista<sup>23</sup> de Perez ocurre en una escena altamente filmica del inicio del texto. La princesa se viste de un gesto evistista, agitando su «mano lánguida hacia los balcones de los contrafrentes! y lo saluda, oh, al pueblo montonero» (2012: 9). A continuación se apoderará de la célebre exclamación falsamente atribuida a Eva Perón, «volveré y seré millones»<sup>24</sup>, reemplazando los millones por «ficciones» (2012: 24). En lo que sigue detectaremos algunos detalles de este dinámico estatus (auto-)ficcional.

### 3. LLAMANDO LAS COSAS POR SU NOMBRE: EL ATENTADO RETÓRICO DE LA PRINCESA A LA MEMORIA BIENPENSANTE

En primer lugar, el ‘atentado’ al bienpensantismo memorial llevado a cabo por la princesa montonera incluye el gesto de desembarazar el tema ‘desaparición forzada’ de su peso representacional, sellándolo con el diminutivo «temita». Alrededor de este núcleo retóricamente minimizado, y en el inmediato, pragmático y por último performativo registro que caracteriza a la bitácora bloguera, el texto creará neologismos que redefinen el terreno del asunto en cuestión. Por ejemplo, *Diario de una princesa montonera* produce anagramas y anánimos; a «hiji» se suma «militonta» (10; 21, *passim*). El texto también modela a su manera la tradición de los nombres de guerra o los criptónimos, a saber cuando habla de Denunciante 1, o de «Dora la Multiprocesoapropiadora». Por otro lado, se encuentra la observación de que las «princesas guerrilleras» tienen todas el mismo tipo de nombre, sacado de un catálogo entre antigonesco o hamletiano (2012: 19).

Estos dispositivos pueden ser estimados bajo el siguiente rubro: en un ensayo titulado *Khôra*, Jacques Derrida destaca que el nombre nos alcanza diciendo siempre algo más que el mero nombre. Según Derrida, el nombre más bien anuncia la otredad del otro que irrumpe por su nombramiento: en él tiene lugar la radical diferencia que existe entre un ser y otro. Texto de gran densidad, cuyas connotaciones filosóficas no podemos abarcar aquí ni siquiera someramente, *Khôra* medita además sobre la inminencia cifrada en el nombre, y sobre una posible incapacidad del nombramiento (1995: 89 y sg.). A poco tiempo de la publicación de las observaciones de Derrida, Noé Jitrik formula a su vez: «un nombre alude a la presencia, una cuestión filosófica no muy fácil de entender». Y sigue: «la presencia no es la materia-

23 Simultáneamente, el texto ironiza a los «hijis» como «fans del pasado» (21).

24 La frase pertenece a José María Castiñeira de Dios, poeta que junto con otros escritores solía reportarse ante la residencia presidencial para leerle poesía a Evita.

lidad, es la complejidad, es lo irrenunciable, lo que no puede dejar de admitirse pero, al mismo tiempo tiene que articularse y es rechazado. Cuando se presenta un nombre, detrás de él viene algo que ofrece resistencia y todos estos matices» (Jitrik 1997: 41). Parecería que recurriendo a las estrategias de la criptonomía (al utilizar nombres de guerra), Perez además de perfilar la praxis político-performativa del camuflaje o «cosmética de la clandestinidad» de la guerrilla (Moreno 2007), descompone el régimen de la antroponomía y del nombre 'propio' en el sentido literal (nombre propio = apelativo recibido). La autora crea aptónimos: en el caso de «Denunciante 1» esto se lee como una especie de *cognomen* negativo que designa la práctica (social, política, comunicacional) ejercida por su portadora. En el caso de «Dora la Multiprocesoapropiadora» —composición cacofónica, trabalenguas— se da una alusión a una apropiadora de hijos secuestrados, y se crea *en passant* una alegoría de aquel sector de la sociedad argentina que pactó con el régimen<sup>25</sup>. Al igual que en la denominación del sujeto autoficcional cual 'hiji modelo' (heredera de la militancia de los padres desaparecidos), *Diario de una princesa montonera* hace lucir un estratagema de lo cómico.

Recordando que Vladimir Jankélévitch (1986: 42) enfatiza especialmente la alegoría irónica como un instrumento que transparente a su 'otro' (gr. *allós*), cabría entender al trato irónico que Perez le da a la categoría del nombre, como una táctica tergiversante transparentadora. En *Diario de una princesa montonera* el sustantivo individuado que en general facilita la identificación de una persona, parecería más bien aludir a la diferenciación radical que llevó a cabo la dictadura argentina en el momento de distinguir entre los 'enemigos internos' que subvertían el orden nacional y los 'buenos ciudadanos', irrumpiendo en y violentando la integridad social, política, corporal y mental de los primeros (Taylor 1997: 119). Es decir: en una sociedad en cuyo seno se ejerce la de-presentación violenta de personas, como sucedió de forma sistemática en Argentina a partir de 1976, el nombre es un indicador que guía la persecución. *Diario de una princesa montonera* anuncia en su onomástica la irrupción de la violencia que bajo el régimen dictatorial acabará desintegrando a un gran número de identidades sociales e individuales; crea una cifra en los nombres a modo de *figurae per transmutationem* (anagramas, etc.), poniendo de manifiesto la vulnerabilidad de lo propio, como también lo hará a través de ciertas variantes de la elipsis contextual<sup>26</sup>.

25 N.b.: la 'Multiprocesoapropiadora' alude además al término del aparato de cocina que reemplazó la batidora, imponiéndose como símbolo de progreso y arribismo socioeconómico precisamente tras el 'proceso' bajo Alfonsín, cuando los argentinos iniciaban a su vez su proceso de duelo y elaboración. Durante el menemismo entretanto se introdujo en el hogar el minicomponentes. Batidora, además, significa denunciante.

26 Para más detalles sobre este aspecto de la obra véase nuestro artículo mencionado en nota 4. Valga de todas formas resaltar que el discurso del *Diario de una princesa montonera* es altamente implícito y acaso hermético para un/a lector/a no-conocedor/a del discurso social, simbólico y también polémico de la desaparición forzada llevado a cabo en Argentina entre los distintos sectores de la sociedad y los distintos miembros de organizaciones de derechos

René Schaerer (1941) ha demostrado que la ironía es emitida por un Yo doble que induce, de manera dialéctica, un Yo doble opuesto en el sujeto ironizado, y Mustapha Trabelsi en un texto sobre la ironía, la polifonía y la escritura fragmentada acentúa: «l'ironie est quelquefois le masque d'un savoir douloureux et trop lucide» (2006: 185)<sup>27</sup>. Efectivamente, en *Diario de una princesa montonera* los recursos del desdoblamiento desestabilizan la instancia denominada Yo, como si estos siguieran el modelo anti-diegético que Albertina Carri inaugura con *Los rubios* en 2003. Esta docu-ficción puso de manifiesto toda una gama de técnicas de distanciamiento y montó un sistema de piezas para armar el pasado sin pautas autorales (Bolte 2011). En *Diario de una princesa montonera* se asoma esta habilidad adquirida por la generación filial que empezó a ocuparse en Argentina de narrar el pasado a su manera, transmitiendo/transparentando un saber histórico específico. Un saber que se supo expandir a través de los macro- y micro-medios.

#### 4. LOS ENLACES DE LA PRINCESA EN LA BLOGOSFERA: DE CÓMO Y DÓNDE NACEN LAS NUEVAS ESTRATEGIAS MNÉMICAS

En todo un número de producciones literarias y visuales de actrices y actores culturales nacidos en los años setenta en Argentina bajo la última dictadura, encontramos un fenómeno que se articula como si se tratase de una causa común. La producción de Carri ha pasado el *crash test* frente a varias instituciones y varias instancias —entre ellas el veto del Instituto Nacional de Cine y Artes Visuales (INCAA), que le exigía una mayor solidez documental, inclusive más respeto frente a las contribuciones testimoniales reproducidas en el film— y ha llegado a convertirse en paradigma de una nueva gama de voces y perspectivas sobre la desaparición forzada. El mérito de *Los rubios* es que la docu-ficción invierte en los cuerpos presénticos y sus opciones performativas, no para resolver, sino para responder al dilema representacional de la desaparición forzada y poder ‘arreglárselas’ con la compleja ausencia y la inestabilidad identitaria que trajo el golpe de 1976.

En varias ocasiones (Bolte 2011; 2014; 2016), hemos analizado cómo también otros y otras representantes de una ‘camada’ de artistas en el nuevo milenio han experimentado en la Argentina con estrategias meta-miméticas, intensificando, ante el fondo de la ausencia de sus padres, sus propias auto-presencias. Hemos puesto de relieve que en obras cinematográficas menos prominentes pero no por ello menos valiosas que la de Carri, entre ellas *M*, de Nicolás Prividera (2007)<sup>28</sup> o en obras fotográficas como *Arqueolo-*

---

humanos. Por estos motivos, una traducción sería un proyecto bastante difícil.

<sup>27</sup> «La ironía es a veces la máscara de un saber doloroso y demasiado lúcido» (traducción nuestra).

<sup>28</sup> Carri en *Los rubios* se acerca a la historia de la desaparición de dos intelectuales muy importantes o muy visibles, Roberto Carri y Ana María Caruso (<http://www.desaparecidos>).

*gía de la ausencia* (Quieto 2011)<sup>29</sup>, o en piezas teatrales como *Mi vida después*, de Lola Arias (2010)<sup>30</sup>, se recurre a elementos o mecanismos de presentificación meta-mediales y/o suplementarios —como las figuras Playmobil en el caso de Carri. Hemos identificado estas estrategias como miméticas y materializantes y a la vez corporalizantes o inclusive transcorporales (Bolte 2016), y concluido en que como instrumentos, estos superan altamente la calidad de utilería, al funcionar como prótesis provocantes ante el mandato de reconstrucción de la pérdida que significara la de representación violenta de los padres ocurrida bajo el régimen dictatorial y en medio de una sociedad dividida ideológicamente. Los elementos utilizados, como las unidades colectivas marca Playmobil en *Los rubios*, o el vestuario puesto en acción en *Mi vida después*, al igual que el disfraz performativo y detectivesco en *M* (un impermeable tipo *film noir*<sup>31</sup>) o las hipo-imágenes programáticamente precarias de *Arqueología de la ausencia*, sintetizan por un lado la materialidad industrial-cultural de una época de la segunda mitad del siglo XX, en la que se cometieron crímenes de Estado muy específicos. Por otro lado se trata de marcadores de distintas infancias vividas en esta misma época.

Existe el epíteto de ‘infancia robada’; y existen acontecimientos históricos como La Noche de los Lápices<sup>32</sup>, en la que la minoría de edad jugó un rol sustancial, o mejor dicho no jugó el rol que hubiera debido en un estado de derecho; igualmente, Giorgio Agamben (1979) entiende a la etapa infantil como un espacio experimental en el cual la noción del tiempo está estrechamente vinculada con el juego y los juguetes (artefactos simultáneamente temporalizantes y destemporalizantes, además de presentificadores). Ante todo, empero, la percepción y la memoria infantil, que sería la materia para el trabajo de las memorias de los hijos y las hijas de los desaparecidos, ca-

---

org/arg/victimas/c/carri/); mientras que Prividera intenta reconstruir la historia de su madre, una montonera, poco documentada en los anuales guerrilleros, razón por la cual tiene menos material a su disposición —pero también más libertad de expresión propia (última consulta: 28/02/2016).

29 La obra data de 1999-2001. Véase bibliografía.

30 La obra fue estrenada en 2009, pero publicada en alemán en 2010 (ya que en Alemania, donde Lola Arias reside, también se presentó). Arias no es hija de desaparecidos, pero trabajó con estos en el escenario. Su proyecto fue criticado y elogiado (Bolte 2014: 495-519; Bolte 2016).

31 Véase la vestimenta de Mariana Eva Perez y Laura Alcoba en la foto reproducida en Wajsczuk (2012). Ambas visten un *trenchcoat* negro. En *Diario de una princesa montonera* se hace varias veces alusión a que la tarea de los «hijos» fuera detectivesca. Coincidimos con Jordana Blejmar que observa: «es cierto que el detectivismo parece aquejar principalmente a hijos de desaparecidos, como lo evidencian el film *M*, de Nicolás Prividera, los personajes de Patricio Pron, los de Félix Bruzzone, los de la obra *Mi vida después*, de Lola Arias o la colección de libros de poesía “Los detectives salvajes”, cuyos responsables, Juan Aiub y Julián Axat, son poetas e hijos de desaparecidos» (Blejmar 2013).

32 Este giro denomina una serie de secuestros y asesinatos cometidos en septiembre de 1976 en la ciudad de la Plata: un operativo dirigido contra diez estudiantes de secundario, algunos de ellos menores de edad, que se habían comprometido, ya en 1975, por un descuento estudiantil en el transporte público.

rece de la calidad de fijación —para descartar desde ya la categoría de fiabilidad— que exige el registro testimonial. Por eso son de sustancial importancia las herramientas empleadas en las mencionadas producciones, por ejemplo en el momento de crear *remakes* de un pasado cuyo contenido político sólo puede ser entendido *ex post* por quienes lo vivieron a tan corta edad.

En medio de este repertorio de medios, modos y métodos (meta-)mnemónicos y mnémicos desarrollados tras el cambio de milenio, la estrategia de Mariana Eva Perez lleva un sello propio. Primeramente, no parecería haber designación menos usual y/o fiable para un discurso testimonial, orientado por antonomasia al estatus de la víctima, que el título de ‘princesa’. La princesa, como se puede releer en el blog mencionado al principio de este artículo, es elemento de una mercadotecnia en juguetes marcadamente estereotipado en varios sentidos, pero también excéntrico. Perez entonces agota al máximo el concepto contra-victimista de su camada —recurriendo al estatus de princesa y galardonándolo además con la etiqueta oximonórica de ‘montonera’.

Pero ¿qué hace una princesa montonera y autodenominada «Princesa de la Historia» (63), compañera del hada buena Munú, sobreviviente de la ESMA y aventurera del «Reino del testimonio» (2012: 88), en la blogosfera? Cómo se explica que haya elegido este espacio como su hábitat originario, para tejer y destejer sus despiadados comentarios, si moverse en el ciberespacio también puede conllevar el riesgo de caer en un ciber-ghetto, y la princesa ya teme el ghetto de la memoria? (2012: 20 y sg.)

Yuxtaponiendo el ciberespacio —ambiente de difusión global de ideas, de utopías, así como también de crímenes y otras transacciones, eventual cuenca de una consciencia, de un consciente o inconsciente global— con el mundo de las princesas ficticias, es decir, con los cuentos de hadas (Demarchi 2012<sup>33</sup>), no asombra tanto la elección de la princesa de expresarse por vía de un blog que se bambolea en el ciberespacio. Además, como observa Jordana Blejmar, el uso «de un pseudónimo o *nick*» es una «característica esencial de los blogs», en tanto que estos funcionan como «espacios de auto-representación y puestas en escena de un yo que esconde tanto como lo que dice mostrar» y no pretende ser tan «sincero» (como el testigo), sino ante todo ser «entendido» (Blejmar 2013).

Sin embargo para un estudio académico, interesado casi automáticamente en el discurso literario de la obra de Perez, es engañoso el momento de querer también pensar la dimensión textual impresa de la misma, porque existe «una falsa analogía que se repite una y otra vez» respecto al mundo digital y sus implicaciones literarias: la idea de que un texto colgado en la

---

33 Demarchi, que ya citamos anteriormente, recurre al psicoanalista Bruno Bettelheim, que detectó en los cuentos de hadas un sustancial aporte educacional y moral, señalando que en los personajes estereotipados se podía entrever de manera magnífica el conflicto entre el bien y el mal, y una conducta moral o inmoral (Bettelheim 1976).

red pueda ser 'leído' como un texto analógico. El texto que se expone en la pantalla es más bien mirado que leído, y además contaminado por varios lenguajes. En suma: «[el] medio digital es muy distinto al propiciado por la lectura» (Fernández 2002). Tanto más se explica que la mayoría de los estudios sobre *Diario de una princesa montonera* enfoquen la versión libresca, y que se explayan acerca de cómo se ha transferido a este medio «la estructura hipertextual y aditiva del blog» (Imperatore 2015: 85). Pero es justamente la multi-estructuralidad y multi-medialidad como además la aptitud para el enlace, y la apertura textual o textualidad abierta del blog la que debería ser tomada en cuenta para estimar la amplitud de la obra de Perez.

Respecto al blog como sitio e instrumento web se han apuntado un gran número de definiciones que oscilan entre la aseveración de que el blog en realidad seguiría una estructura lineal y no sería más que una banal y plana presencia web (una página digital personal, y punto), y la estimación de que se trata de un espacio de autoedición y publicación de accesibilidad global. Convence la observación de que el fenómeno blog es un proyecto en construcción, un «novedoso tipo de formato-estilo-herramienta de ciber-información» sintomática de la «complejidad impugnadora de la *Web 2.0*» (Martínez López, Solano Sánchez 2010: 10). Según Martínez López y Solano Sánchez, el blog cabe justo en la brecha que causó la revolución digital en la praxis de la lectura. Definitivamente, los hábitos de lectura han cambiado de forma radical, ante todo en las nuevas generaciones; además, los macro-medios han perdido credibilidad. En este contexto, el blog es un instrumento esgrimido por la sociedad civil en su voluntad de expresión (así como también es usado por agentes del terrorismo y del crimen organizado para sus respectivos códigos de comunicación).

El «estallido del blog como instrumento individual de construcción de un universo colectivo de publicación personal electrónica —inmediata, transparente y sin intermediarios» (Bruguera, Campas 2007: 53) forma indudablemente parte de un proceso más amplio a lo largo del cual se popularizan las «fórmulas de interacción y socialización» (ibídem). Por otro lado, mediante los blogs surgieron y siguen surgiendo una enorme cantidad de comunidades virtuales, hasta tal punto que «el estudio de los blogs obliga a reconceptualizar la noción de comunidad virtual» (Martínez López, Solano Sánchez 2010: 11), porque las antiguas «metáforas espaciales» que se solían utilizar para aprehender el fenómeno del internet se volvieron obsoletas. De tal forma, los blogs pueden ser considerados «dispositivos tecnológicos» transformados en «objetos digitales» u «objetos inmateriales cuya información propicia la comunicación y la interacción mediada» (ibídem). Por ende, impulsan «interacciones que resultan fundamentales para construir un espacio de comunicación» de estructura compleja y multimedial (ibídem).

El espacio que surge de esta construcción dinámica y plural se presta para compartir experiencias, impartir conocimientos y producir discursos

explorativos. Los blogs participan de la producción de sentido, al igual que en la producción de memoria e inclusive de una memoria específica como la que se trama en torno a la desaparición forzada. En la red se encuentran proyectos muy importantes, por ejemplo *Proyecto desaparecidos*, que hemos analizado en otras páginas como parte de una «mixed memory» (Bolte 2014: 135) que combina el compromiso por los derechos humanos con un compromiso archivario y de prestación de información a una comunidad en parte afectada; la manutención del proyecto como este necesita de un continuo *updating* de datos sobre desaparecidos (de todo el mundo)<sup>34</sup>. *Proyecto desaparecidos* —a través del cual se accede también a informaciones sobre el caso que afecta a la princesa montonera/Mariana Eva Perez— se encuentra inmerso en la estructura hipertextual del internet y posee además aspectos paratácticos y ergódicos, es decir que le exige a quienes lo visitan una participación activa. No obstante, habita a la vez un espacio inconmensurable que corre el riesgo de producir un *overload* informativo. Y más allá de esto, se presenta otra cuestión paradójica, propia del ciberespacio: los cuerpos que hacen aparición en él, no son presénticos en el sentido material, performativo, sino en términos del simulacro, de lo fantasmático. Llama la atención que tales efectos y aspectos inquietantes, a saber: la proyección de fantasmas, sean los resultados de algunas de las producciones mencionadas más arriba, sobre todo en Lucila Quieto. Asimismo, *Diario de una princesa montonera* incorpora, inclusive en su versión impresa, elementos visuales entre los cuales se hallan imágenes interferidas (Perez 2012: 102); y hace mención de la categoría fantasma, en relación con el medio de la fotografía (III-II3).

En lo que respecta a la apuesta literaria o escritural de *Diario de una princesa montonera* en el contexto de su posicionamiento en el mundo virtual, se podría decir que pertenece a un conjunto de comunidades web artísticas que trabajan con la palabra de forma lúdica y poco solemne; a la vez forma parte de aquellas bitácoras digitales que facilitan y configuran información cuasi-periodística (colectiva, participativa e investigativa) e infunden saberes sociales, posteando contenidos multi-mediales: verbales y visuales o inclusive audiovisuales.

Podemos concluir que en la versión en papel de *Diario de una princesa montonera* se reproducen, con los recursos de la literatura, algunos aspectos de le estética y dinámica del blog (que es, aunque se trate de la primera versión, el diario 2.0), y que el libro a su vez entra en la blogosfera, porque es anunciado en el blog (que se vuelve puntualmente herramienta de marketing):

---

34 [Http://www.desaparecidos.org/main.html](http://www.desaparecidos.org/main.html) (última consulta: 28/02/2016).



Fig. 1: captura de pantalla de <http://princesamontonera.blogspot.com.es/>

También, la consciencia de que el pre-texto de la publicación en forma de libro sea de carácter hipertextual, invita a mimetizar una mirada de *interfa-ce*, es decir de leer el libro abandonando la lectura lineal, permitiéndose los saltos que ya se han vuelto naturales en la recepción de información digitalizada. El *Diario*-libro, empero, no puede reflejar, aunque esté implícitamente inscrita en el, la compleja presencia de la comunidad que ‘siguió y sigue siempre’ a la princesa montonera en el espacio de la red.

Quizás podríamos formular que el blog de Pérez es la puesta en espacio —y en línea ciberinfinita— del relato de la princesa montonera, hiperincorporándose en el espacio digital a otros lugares dedicados a la memoria de la desaparición forzada. Justamente porque asume «contrapuntísticamente» a las convenciones del género testimonial (Imperatore 2015: 85) y con ello a los mandatos de una comunidad memorial y mnemónica en el sentido conservador. Pues la contribución de *Diario de una princesa montonera* en forma de bitácora web es significativa y además mimética ya que su trayectoria escritural incluye de forma programática y provocadora la re-escritura y la sobre-escritura, como si se estuviera acoplando a los mecanismos mismos de la memoria (como lo declarara *Los rubios*, en una de sus cardinales escenas de *self-transparency*).

La memoria de la princesa montonera, subida al blog, y difundiéndose en la blogosfera, es eminentemente conectiva y ‘sináptica’. Calibrando su peso de medio meta-mnémico, es en sí ya un sistema «memplex»<sup>35</sup>: un objeto compuesto por distintos elementos para la difusión mnémica, orquestados por una carismática protagonista punk.

35 Antes del ciberespacio, se consideraba a la carta de cadena como un típico ‘memplex’.

Ahora bien: ¿cuál es el próximo destino de la princesa montonera?

Si una vez se nos preguntó: «¿Podrá la joven princesa montonera torcer su destino de militonta y devenir Escritora?» (Perez 2012: 46), aquí podemos suscribir que con la publicación en forma de libro de *Diario de una princesa montonera* ha nacido, de la otrora muy discreta dramaturga y «militonta» Mariana Eva Perez, un «celebrated mind of the ‘post-memory’-generation» argentina (Sosa 2014: 170). Y a finales de 2015 la princesa blogera, que deja Alemania para volver a Argentina, nos advierte:

Lo cierto es que  
LUCHO Y VUELVO

¿Retorna la Princesa Montonera a la Patria para deleitarnos con sus aventuras en la Disneylandia de los Derechos Humanos del Kirchnerismo Tardío o por el contrario para conducir a su Pueblo Montonero en la batalla contra el Mal? Lo segundo es más épico y narrativamente mucho más fácil y menos interesante. Lo primero, porfi, que sea lo primero.<sup>36</sup>

Fin de la cita... pero este cuento no ha terminado.

## Bibliografía

- Achugar H.-Beverley J., 1992, *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*, Lima/Pittsburgh, Latinoamericana.
- Agamben G., 1979, *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*, Milano, Einaudi.
- Arias L., 2010, *Mein Leben danach*, Frankfurt am Main, Verlag der Autoren.
- Assmann A., 2006, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München, C.H. Beck.
- Balderston D., 1989, *Celedonio Flores's «Sonatina». Lunfardo Parody and Post-Modernist Esthetics*, «Hispania» 72: 123-129.
- Bettelheim B., 1976, *The Uses of Enchantment. The Meaning and Importance of Fairy Tales*, New York, Knopf.
- Beverley J., 2004, *Testimonio. On the Politics of Truth*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

---

<sup>36</sup> [Http://princesamontonera.blogspot.de/2015/11/lucho-y-vuelvo.html](http://princesamontonera.blogspot.de/2015/11/lucho-y-vuelvo.html) (última consulta: 28/2/2016).

- Blejmar J., 2013, "Ficción o muerte". *Autofiguración y testimonio en «Diario de una princesa montonera -110% Verdad»*, «Crítica Latinoamericana», <http://criticalatinoamericana.com/ficcion-o-muerte-autofiguracion-y-testimonio-en-diario-de-una-princesa-montonera-110-verdad/> (última consulta: 20/11/2016).
- Bolte R., 2011, «Los rubios» destiñen a Mnemosina. «*Playing Memory*» en el nuevo cine argentino. Entre arqueología, 'stop-(e)motion' y vudú sintético, en J. Reinstädler (ed.), *Escribir después de la dictadura*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert: 221-248.
- , 2014, *Gegen(-)Abwesenheiten. Memoria-Generationen und mediale Verfahrensweisen kontra erzwungenes Verschwinden (Argentinien 1976-1996-2006)*, Berlín, Humboldt-Universität (tesis doctoral), <http://edoc.hu-berlin.de/dissertationen/bolte-rike-2011-07-11/PDF/bolte.pdf> (última consulta: 20/11/2016).
- , 2016, *Imágenes de la desaparición. Acerca de las series fotográficas de Helen Zout, Julio Pantoja y Lucila Quieto* (Argentina 1996-2001), en L. R. Feierstein-L. Zylbermann (eds.), *Narrativas del terror y la desaparición en América Latina*, Buenos Aires, EDUNTREFF: 53-71.
- , 2016b, *Mimesis y Memoria. La permeabilidad de los materiales mnemónicos frente a la ausencia permanente*, en S. Spitta et al., *Des/Memorias*, Barcelona, Lingkua Ediciones: 127-155.
- Bruguera E.-Campás J., 2007, *El hipertexto y los blogs*, Barcelona, Editorial UOC.
- Dawkins R., 1976, *The Selfish Gene*, Oxford/New York, Oxford University Press.
- Demarchi R., 2012, *Hijismo y alienación*, «Crítica. cl. Revista Latinoamericana de ensayo» 31/10/2012/, <http://critica.cl/literatura/hijismo-y-alienacion> (última consulta: 20/11/2016).
- Derrida J., 1995, *On the name*, Stanford, Stanford University Press.
- , 1993, *Khôra*, Paris, Galilée.
- Erlan D., 2010, *Félix Bruzzone: "El del piletero es un oficio fronterizo"*, «Ñ. Revista de Cultura», [http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2010/07/20/\\_-02205568.htm](http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2010/07/20/_-02205568.htm) (última consulta: 20/11/2016).
- Fernández A., 2002, *Los nuevos lectores*, «Tonos Digital. Revista electrónica de estudios filológicos» 4, <http://www.um.es/tonosdigital/znum4/estudios/Ameliafernandez.htm> (última consulta: 20/11/2016).
- Fernández M.d.R., 2014, *La metarreflexión como estrategia discursiva: «Diario de una princesa montonera»*, «La Trama de la Comunicación» 18: 53-68, <http://www.latrama.fcpolit.unr.edu.ar/index.php/trama/article/view/482/392> (última consulta: 20/11/2016).
- Gammero C., 2015, «*Facundo*» o «*Martín Fierro*». *Los libros que inventaron la Argentina*, Buenos Aires, Sudamericana.
- Gatti G., 2008, *El Detenido - Desaparecido. Narrativas posibles para una catástrofe de la identidad*, Montevideo.
- , 2011, *Identidades desaparecidas. Peleas por el sentido en los mundos de la desaparición forzada*, Buenos Aires, Prometeo Libros.
- , 2014, *Surviving Forced Disappearance in Argentina and Uruguay. Identity and*

- Meaning*, Nueva York, Palgrave Macmillan.
- Hirsch M., 1997, *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge/ Londres, Harvard University Press.
- , 2008, *The generation of post-memory*, «Poetics Today» 29.1: 103-128.
- , 2012, *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture after the Holocaust*, New York, Columbia University Press.
- Imperatore A., 2015, *De la autobiografía y el testimonio a la ficción: transformaciones en las formas de narrar las violencias de Estado y sus herencias*, en A.M. Zubieta-N. Crotti (eds.), *La literatura y el arte: experiencia estética, ética y política*, Bahía Blanca, Hemisferio Derecho: 70-90.
- Jankélévitch V., 1986, *L'ironie*, París, Flammarion.
- Jitrik N., 1997, *Hablar, nombrar. Escribir. Entrevista con Guillermo Saavedra*, «Tres Puntos» 23: 38-41.
- Jozami E., 2015, *El futuro del kirchnerismo*, Buenos Aires, Sudamericana.
- Kairuz M., 2007, *La pesquisa*, «Radar. Suplemento de Página/12» 18/3/2007, <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-3671-2007-03-18.html> (última consulta: 20/11/2016).
- Martínez López J.S.- Solano Sánchez E.A. (coords.), 2010, *Blogs, bloggers, blogófera. Una revisión multidisciplinaria*, México, Universidad Iberoamericana.
- Moreno M., 2007, *El libro de esta*, «Página/12» 23/3/2007.
- Nuckols A., 2014, «Fiction or death». *Novels of the children of the Detained-disappeared as Vehicles for the Mourning*, «Kamchatka. Revista de análisis cultural» 3: 47-70, <https://ojs.uv.es/index.php/kamchatka/article/view/3576> (última consulta: 20/11/16).
- Perez M. E., 2012, *Diario de una princesa montonera. 110% verdad*, Buenos Aires, Capital Intelectual.
- Quieto L., 2006, *Arqueología de la ausencia. Proyecto «A 30 años»*, Buenos Aires, Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología, 2006, [http://www.me.gov.ar/a3odelgolpe/fotogaleria/lucila\\_quieto/](http://www.me.gov.ar/a3odelgolpe/fotogaleria/lucila_quieto/) (última consulta: 28/2/2016)
- , 2011, *Arqueología de la ausencia. Ensayo fotográfico (1999-2001)*, Buenos Aires, Casa Nova, 2011.
- Rodríguez Esperón C.-Vinelli N. (eds.), 2004, *Contrainformación*, Buenos Aires, Ediciones Continente.
- Sarlo, B., 2005, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Schaerer R., 1941, *Le mécanisme de l'ironie dans ses rapports avec la dialectique*, «Revue de Métaphysique et de Morale» 48.3: 181-209.
- Sosa C., 2013, *Humour and the descendants of the disappeared. Countersigning bloodline affiliations in post-dictorial Argentina*, «Journal of Romance Studies» 3: 75-87.
- , 2014, *Queering Acts of Mourning in the Aftermath of Argentina's Dictatorship The performances of blood*, Woodbridge, Suffolk, Tamesis.
- Taylor D., 1997, *Disappearing acts. Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's 'Dirty War'*, Durham, Duke University Press.

Trabelsi M., 2006, *Ironie et pensée fragmentaire*. «Papiers collés» de Georges Perros *comme exemple*, en M. Trabelsi (ed.), *L'ironie aujourd'hui: lectures d'un discours oblique*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal: 181-192.

Wajszczuk A., 2012, *La ficción es liberadora*. Laura Alcoba y Mariana Eva Perez hablan de sus libros «Los pasajeros del Anna C.» y «Diario de una princesa montonera-110% verdad», «La Nación» 13/7/2012, <http://www.lanacion.com.ar/1489614-la%20ficcio-es-liberadora> (última consulta: 20/11/2016).

## Filmografía

Carri A., 2003, *Los rubios*, 89'.

Prividera N., 2007, *M*, 150'.



MEMORIAS DE LOS HIJOS DE DESAPARECIDOS:  
UNA AUTOFICCIÓN FICTICIA EN  
*UNA MUCHACHA MUY BELLA*

Fernando Reati  
GEORGIA STATE UNIVERSITY (ATLANTA)

En *Una muchacha muy bella* (2013) del escritor y actor de teatro argentino Julián López, un narrador en primera persona recuerda desde la adultez el tiempo de su infancia cuando tenía siete años y vivía con su madre a la que idolatraba. «Mi madre era una muchacha bella. Tenía la piel pálida y opaca, hasta podría aventurarme a decir que azulina, un destello que la hacía única y de una aristocracia natural [...]. Mi madre era una muchacha bella y voluptuosamente delicada» (2013: 9), se anuncia en la primera página. El hecho de que esa madre tan querida y casi etérea era además militante política y que desapareció en los setenta tras ser secuestrada, recién surge en el recuerdo ya bien avanzado el relato. Pegada en la pared, una «foto del Che, a quien mi madre llamaba “mi novio”» (2013: 11) es una de las pocas indicaciones de la ideología política de la madre, apenas destacada entre los adornos mexicanos de la vivienda, una foto de Anouk Aimée y Jean-Louis Trintignant, unas postales de Holanda compradas en librerías de viejo y anotadas al dorso con pequeños relatos de viajes ficticios para entretener al niño. Ni siquiera los libros que la madre leía asiduamente son particularmente reveladores: un estudio de magia y religión, *Cien años de soledad*, *El varón domado* de Esther Vilar. El hecho de que vivían en un humilde departamento de dos ambientes y que la madre dormía en el sofá para dejarle al niño la única cama disponible no es tan importante en el recuerdo como los pequeños placeres con que ella embellecía la vida, tales como tomar juntos té con budín inglés en la cocina, cocinar salchichas o salir una vez al mes al cine para después compartir un helado en una confitería elegante. Son

pequeños detalles de rutinas agradables y convencionales de una madre con su hijo, apenas alteradas por algún paseo por el Jardín Botánico o las visitas al departamento de Elvira, una vecina mayor de edad y un poco excéntrica que lo cuidaba cuando la madre debía ausentarse. Se trata, en pocas palabras, de los recuerdos de una niñez feliz junto a una madre juguetona y cómplice, no muy diferente a los de cualquier otro niño: «Yo me relajé en esos brazos capaces de sostenerme. Me había vuelto un experto en disfrutar las cosas fugaces, los momentos de verdadero contacto» (2013: 51). Una infancia común y sin estridencias que sólo el recuerdo cariñoso del niño hoy adulto convierte en algo especial, a tal punto que el narrador mismo se pregunta si no lo estará embelleciendo para sentirse diferente: «Creo recordar —aunque, ¿es una cinta de fotogramas sueltos que edito para tener una película magnífica, una historia para contarme?» (2013: 15).

La violencia creciente de los años setenta en medio de la cual transcurre ese memorable paraíso infantil se vislumbra en unos pocos incidentes narrados desde la perspectiva ingenua del niño: una amenaza de bomba que obliga a evacuar la escuela justo el día en que los alumnos van a presentar una obrita teatral; un tío que, contra su costumbre, un día llega con la cara seria y le pide que se retire a su habitación porque necesita tener «una charla de grandes» (2013: 70) con la madre; un convoy militar que pasa por la calle el día que Elvira lo lleva a ver Titanes en el Ring. Ciertas palabras e imágenes aparentemente inocentes se graban en la memoria del niño pero recién cobran un significado ominoso cuando se las recobra desde el presente de la adultez: la palabra ‘picana’ que entonces se refería a la carne para hacer milanesas y no al conocido instrumento de tortura («Así fue como [...] escuché por primera vez la palabra picana», 2013: 66); la fantasía de huir en barco junto a la madre para salvarla de un peligro innominado («aunque hubiera que dejar el puerto en medio de la noche, la misma oscuridad era el seguro, el salvoconducto a otro puerto...», 2013: 78); el temor a ciertos animales monstruosos que habitan las profundas fosas marinas («Si ese fondo comenzaba a chupar ¿qué cuerpo iba a poder bracear para llegar a la superficie? [...] ¿...qué podía pasar con nosotros, íbamos a terminar todos chupados?», 2013: 80); y el miedo irracional —premonitorio— del niño cuando durante unas vacaciones en la playa la madre entra al agua y «dejaba de mirarme y desaparecía en el mar», ante lo cual el pequeño repite como un mantra «que aparezca, que aparezca, que aparezca» (2013: 81).

La militancia política de la madre queda envuelta en un cono de sombra y a diferencia de otros hijos de desaparecidos que han narrado una infancia transcurrida junto a padres combatientes, no vemos aquí armas, reuniones clandestinas ni nada que indique una vida fuera de lo normal. A lo sumo, algún comentario aquí y allá nos deja entrever una mujer de ideas no convencionales como cuando se niega a festejar la Navidad, algo que le hace decir al narrador: «¿Qué puede haber de malo en juntarse a comer pollo, abrir

regalos y pensar, por un momento, que es posible la llegada del reino?» (2013: 68). Esto nos obliga a descifrar la verdad en base a unos pocos retazos de información filtrados a través de la inocencia del pequeño. Por ejemplo, dieciséis letras que aparecen el 23 de diciembre de 1975 en la pantalla del televisor con las noticias de último momento que el niño ve invertidas en un espejo, comprendiendo más tarde que deletrean las palabras ‘Unidad Viejo Bueno’: el Batallón de Arsenales 601 en la localidad de Monte Chingolo donde aquel día se produjo un ataque del Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP de aquí en adelante) que culminó en una derrota sin precedentes para los guerrilleros. La misteriosa conversación telefónica de la madre con un desconocido a quien le dice «No voy a ir, no voy a ir» (2013: 94) y su reacción cuando, ovillada en un sillón, escucha por televisión la noticia del ataque y musita desencajada «no pude, no me animé» (2013: 109), nos hacen pensar que debía participar en el operativo guerrillero pero que a último minuto se echó atrás. Podemos intuir que la madre era miembro del ERP pero es mínima la información a la que nos permite acceder el recuerdo acotado del narrador. Tampoco es mucho lo que sabemos sobre su secuestro más allá de unos pocos recuerdos impresionistas del niño cuando regresa al departamento de la mano de Elvira y no encuentra a nadie: «La puerta de nuestro departamento también estaba abierta y de ahí salía una luz blanca, brillante y nubosa [...]. No había ruido a nada pero en los escalones había cosas, pedazos de cosas [...]. Todo estaba en otro sitio, todo estaba revuelto [...]. Mi casa estaba rota» (2013: 128-129).

En *Una muchacha muy bella* reconocemos elementos comunes a la ya abundante literatura escrita por hijos de desaparecidos y ex militantes argentinos: ficciones y autoficciones como *El mar y la serpiente* (2005) de Paula Bombara, *Los topos* (2008) de Félix Bruzzone, *La casa de los conejos* (2008), *Los pasajeros del Anna C.* (2012) y *El azul de las abejas* (2014) de Laura Alcoba, *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* (2011) de Patricio Pron, *Soy un bravo piloto de la nueva China* (2011) de Ernesto Semán, *Pequeños combatientes* (2013) de Raquel Roble, *Aparecida* de Marta Dillon (2015); blogs combinados con testimonios personales como *Diario de una Princesa Montonera* (2012) de Mariana Eva Perez y *¿Quién te creés que sos?* (2012) de Ángela Urondo Raboy; poemarios como *Neo* (2012) de Julián Axat, *restos de restos* (2012) de Nicolás Prividera y *Subcutáneo* (2012) de Juan Aiub. Igual que muchas de estas obras, *Una muchacha muy bella* presenta recuerdos de infancia marcados por una sensación de quiebre existencial producido tras la desaparición súbita del ser querido, no de modo hagiográfico ni tornando a la madre en héroe sino intentando recuperarla en su plena dimensión humana: «No hay ningún hombre nuevo volviendo de entre los muertos» (2013: 150). Como en otras obras, en la novela de López se evidencia un afán por rearmar las piezas de un rompecabezas brutalmente despedazado por la violencia: «Hay una muchacha bella perdida para siempre en el espanto y

un quebrado que se ahoga y no puede distinguir cuál es su recuerdo» (2013: 150). A la ausencia se la vive como un verdadero hueco, como un abismo abierto ante los pies igual que esa «escalera [que] terminaba en el vacío» (2013: 154), que el niño encuentra un día caminando por la playa con su madre, escalinata absurda que conduce a la nada porque abajo del acantilado sólo hay un precipicio. Y junto a la incertidumbre sobre el destino final del ausente se verifica la típica culpa del sobreviviente que casi siempre cargan los descendientes: «No quiero ser el hijo de ese cuerpo en los días entre el secuestro y el final. No lo aguanto, no lo puedo llevar en mí, no puedo haber sobrevivido a esa muchacha bella y saber todo lo que no sé» (2013: 151).

Como muchas otras obras escritas por hijos de desaparecidos, *Una muchacha muy bella* tiene todo eso y mucho más. Excepto que Julián López *no es hijo de desaparecidos*. Nacido en 1965, pertenece a la llamada ‘generación 1.5’ o ‘generación sándwich’ conformada por aquellos que en los setenta eran demasiado pequeños para ser actores de la violencia pero tenían ya la edad suficiente como para entenderla y sufrir sus efectos: «Nací en el ’65, la dictadura se impuso en mi vida, participé de marchas para que vuelva la democracia. Eso siempre estuvo presente» (Mannarino 2014). En realidad, López vivió la pérdida de su madre a los diez años, pero no por causas políticas: «Mi madre murió cuando era chico, pero de una muerte civil, me hubiera gustado una muerte con un sentido más social, esa que también te hace compartir valores y te aúna a otra gente» (Kolesnicov 2013: 3). Sin embargo, quiso narrar los setenta no sólo por tratarse de la década que marcó la vida del país sino porque se pregunta qué hubiera hecho él de haber tenido entonces la edad para militar: «A veces, me imagino en esa época y me pienso como un militante. Otras me pienso alejado de toda idea de violencia» (Mannarino 2014). A partir de su propia vivencia de pérdida por la muerte de su madre, escogió identificarse con los hijos de los desaparecidos privilegiando un tratamiento no ideológico sino intimista de la vida de la ausente y optando por resaltar el transcurrir de una cotidianeidad familiar en medio de la violencia circundante: «Quise contar la parte de adentro de esta gente, las minucias, que es también una cosa muy política pero a partir del alejamiento de los discursos políticos clásicos. Me interesaba ver cómo vivían adentro del departamento» (Mannarino 2014). De allí el énfasis en objetos que sirven de marcadores materiales de la niñez en los setenta —la revista *Billiken*, *Titanes en el Ring*, los *Topolinos*, los chocolates Milkibar, la telenovela *Pobre diablo*. De allí también el acento puesto no tanto en el terror o el abandono sino en los momentos de placer compartidos con la madre, porque «Me interesaba poner a madre e hijo en el lugar del disfrute. Los militantes tienen hijos, entiendo que un hijo pueda sentirse menos cuidado, pero hay un mundo compartido que también existe» (Mannarino 2014).

Dentro de la amplia producción artística, literaria y cinematográfica sobre los setenta, los hijos de las víctimas han creado sus propias interpretaciones

de las opciones de vida de sus padres militantes, elogiándolos o criticándolos, recogiendo sus banderas de lucha o echándolos en cara el ‘abandono’ sufrido. Ciertas temáticas y estrategias discursivas se han instalado como marcas generacionales de los hijos: lo autoficcional, el humor negro, la irreverencia frente a los valores ideológicos y éticos de la generación del setenta, la reconstrucción del árbol genealógico a partir de restos y fragmentos (fotos, cartas, recuerdos ajenos), la negativa a fijar a los padres en una memoria militante cristalizada, la construcción de una identidad propia signada por la filiación pero a la vez independiente de ella. Anna Forné resume así los textos de hijos de militantes en la última década:

cuestionan y reformulan la matriz canónica de las narraciones paternas y articulan una búsqueda identitaria que a partir de huellas materiales (fotografías, material de archivo, testimonios, datos historiográficos) pretende configurar otra historia [...]. Por medio de nuevas formas de expresión como el blog y la autoficción, técnicas como el collage y estrategias narrativas como la ironía, la parodia y lo fantástico, esta serie narrativa propone nuevos sentidos del pasado presente (2014: 116).

Jordana Blejmar por su parte escribe:

El uso del humor y la parodia, el cruce entre memoria pública y memoria privada, la discusión crítica pero evitando el juicio moral sobre los setenta, los guiños al universo de la infancia, la mirada anacrónica, la referencia a figuras contemporáneas de apropiación del pasado reciente como la del detective, el arqueólogo o el travesti y, sobre todo, la autoficcionalización de las memorias son algunos de los atributos que comparten estas miradas (2013).

Es posible entonces afirmar que la literatura de hijos constituye un subgénero establecido con características particulares y de algún modo reglas propias de admisión. Pero, ¿qué ocurre cuando quien recuerda a la madre secuestrada no es hijo de desaparecidos pero adopta desde la ficción ese lugar autobiográfico ajeno? ¿Se puede hablar de una posmemoria ficticia o una ficcionalización de la posmemoria? ¿Sería la novela de López una autoficción o más bien un simulacro de tal? Y en última instancia, ¿tiene derecho un novelista a imaginarse hijo de desaparecidos o eso constituye un acto de apropiación indebida e insoportable voyeurismo?

Para un principio de respuesta tentativa a estas preguntas me remito a un artículo de Emilia Perassi (2016) sobre los ‘testimonios después del testimonio’, vale decir aquellos textos que forman parte de una cadena que nace

de los testimonios originales de las víctimas. Perassi menciona novelas italianas sobre el terrorismo de Estado en Argentina cuyos autores no vivieron los hechos narrados e incluso ni siquiera nacieron en aquel país, calificándolas de ‘seudotestimoniales’ porque si bien están escritas en el estilo de los textos testimoniales en los que se basan e inspiran, claramente son obras de ficción. Perassi las llama también ‘narrativas testimoniales ficticias’ porque reescriben la historia de las víctimas con citas implícitas o explícitas tomadas de fuentes testimoniales de primer nivel, repiten y actualizan la memoria, y en suma fijan un origen «a partir del cual los nuevos testimonios establecen su propia ascendencia» (Perassi 2016: 231).

Un segundo aspecto a tener en cuenta, emparentado con la propuesta de Perassi, es lo que podríamos llamar una ‘naturalización’ o ‘institucionalización’ de la memoria traumática, cuando la representación de la catástrofe pasa a ser menos el producto de una pulsión testimonial que un recurso narrativo y/o una tematización. Pienso por ejemplo en una larga lista de obras literarias y cinematográficas sobre el Holocausto creadas décadas después por artistas que no guardan relación personal alguna con las víctimas o los sobrevivientes: ¿se trata de una nueva vuelta de tuerca al trabajo de procesamiento social de la memoria o es simplemente un uso artístico de un fenómeno histórico ya suficientemente distante en el tiempo? No me refiero aquí a trabajos de posmemoria propiamente dichos<sup>1</sup>. Es decir, no pienso en obras como *Maus*, el cómic del hijo de sobrevivientes del Holocausto Art Spiegelman, o incluso en producciones como *La lista de Schindler* de alguien como Steven Spielberg que mantiene una fuerte conexión emocional y cultural con el tema, sino en todo aquello que constituye ya un verdadero ‘subgénero del Holocausto’. Lo mismo podría decirse de la guerra de Vietnam o de cualquier otra catástrofe histórica que, décadas después, sigue generando representaciones artísticas donde los testimonios de primera mano son un punto de partida que se combina con otros recursos e intereses<sup>2</sup>.

---

1 La noción de posmemoria según la entiende Marianne Hirsch en sus conocidos trabajos sobre el Holocausto no se aplica fácilmente al caso de los hijos de desaparecidos argentinos. Hirsch se basa en los descendientes de sobrevivientes del Holocausto y afirma que las nuevas generaciones recrean experiencias pasadas no vividas directamente por ellas, a través de una mediación que involucra una recreación artística e imaginativa. Sin embargo, se podría aducir que las obras de hijos de desaparecidos argentinos no son el producto del trauma vivido por sus padres (y mediado luego por sus descendientes) sino de su propio trauma en cuanto niños que de pronto se vieron huérfanos, nacidos algunos de ellos en centros clandestinos y por lo general criados por familiares o entregados en adopción a desconocidos. Si bien es cierto que los hijos llevan a cabo una recreación artística a través de estrategias que incluyen el humor, la parodia y otras, no se trata de una memoria de segunda mano sino de un trabajo consciente sobre el propio trauma personal.

2 Por ejemplo, *La velocidad de la luz* (2005) del español Javier Cercas, donde la guerra de Vietnam aparece indirectamente a través de los recuerdos traumáticos de un ex combatiente norteamericano que se hace amigo de un joven novelista español, quien lo persigue para que le cuente su historia: ¿se trata de una novela sobre la guerra de Vietnam o sobre la obsesión del novelista? ¿Tal vez sobre ambas?

En el caso argentino, es posible que estemos ya asistiendo a las primeras manifestaciones de una memoria ‘naturalizada’ de los setenta. En «El escritor argentino y la tradición», Jorge Luis Borges afirmaba que para ser escritor argentino no se necesita recurrir a lugares comunes tales como los gauchos, la pampa o el tango, del mismo modo que un escritor árabe no necesita poblar de camellos sus páginas para demostrar su origen<sup>3</sup>. La advertencia viene a cuento porque hoy es difícil representar el Holocausto sin recurrir a trenes de transporte o prisioneros en uniformes de rayas. Del mismo modo, en Argentina la literatura, el cine y el arte sobre el terrorismo de Estado a menudo recurren a iconos previsibles tales como las vendas y las capuchas, los pañuelos blancos de las Madres de Plaza de Mayo o los automóviles Ford Falcon de color verde<sup>4</sup>. Pero, ¿en qué momento un Falcon verde se convierte en un cliché que no agrega nada a la obra y, más que abrir nuevos sentidos, los obtura en la complacencia del lugar común? ¿Cómo ser fiel al referente histórico sin caer en una representación previsible y estereotipada? En otras palabras, se trata de cómo producir un efecto renovador a partir de elementos conocidos e insoslayables, algo que por ejemplo Spiegelman logra en *Maus* con el famoso recurso de dibujar a los prisioneros en los campos de concentración nazis con sus habituales uniformes rayados pero personificados como ratones.

En la ficción argentina reciente ya hay ejemplos sugestivos de una memoria naturalizada en algunas novelas que, con mayor o menor éxito, hacen uso literario del material que ofrecen los setenta convirtiendo el terrorismo de Estado en un tópico y recurriendo a clichés, más allá de la intención o no de sus autores de sumarse a la cadena de testimonios de que habla Perassi. Uso la palabra ‘tópico’ en el sentido que le da la Real Academia Española

3 «Gibbon observa que en el libro árabe por excelencia, el *Alcorán*, no hay camellos; yo creo que si hubiera alguna duda sobre la autenticidad del *Alcorán*, bastaría esta ausencia de camellos para probar que es árabe. Fue escrito por Mahoma, y Mahoma, como árabe, no tenía por qué saber que los camellos eran especialmente árabes; eran para él parte de la realidad, no tenía por qué distinguirlos [...]. Creo que los argentinos podemos parecernos a Mahoma, podemos creer en la posibilidad de ser argentinos sin abundar en color local» (Borges 1974: 270). Borges tal vez se equivocó en lo factual porque el Corán sí incluye referencias a camellos —19 para ser precisos, según un artículo de Gabriel Zaid. Pero en lo esencial su afirmación libera al escritor del imperativo de ser fiel a la realidad inmediata, en un ensayo que distingue entre escritura gauchesca (sobre gauchos) y aquella producida por los gauchos mismos.

4 Algunas novelas, entre muchas, que incluyen Ford Falcons son: *Cuarteles de invierno* (1983) de Osvaldo Soriano, *Luna caliente* (1984) de Mempo Giardinelli, *Recuerdo de la muerte* (1984) de Miguel Bonasso, *La larga noche de Francisco Sanctis* (1984) y *De Dioses, hombrecitos y policías* (1984) de Humberto Costantini, *El pintaditos* (1984) de Carlos Catania, *Las noches de Maco* (1986) de Javier Torre, *Una sola muerte numerosa* (1997) de Nora Strejilevich, *Dos veces junio* (2002) de Martín Kohan, *La mujer en cuestión* (2003) de María Teresa Andruetto, *La crítica de las armas* (2003) de José Pablo Feinmann, *La casa operativa* (2006) de Cristina Feijóo, y 77 (2008) de Guillermo Saccomanno. He estudiado la presencia del Falcon como icono visual en el artículo «El Ford Falcon en el arte argentino de la posdictadura», en *Autos, barcos, trenes y aviones. Medios de transporte, modernidad y lenguajes artísticos en América Latina*, F. Reati (comp.), Córdoba, Alción Editora, 2011: 229-250.

de aquello perteneciente o relativo a la expresión trivial o muy empleada, y 'cliché' en el sentido de lugar común, idea o expresión repetida o formularia. Un primer ejemplo lo presta *Los cuerpos y las sombras* (2014) de Eduardo Sguiglia, con dos ejes narrativos en paralelo que al final se entrecruzan. Por un lado, dos ex guerrilleros del ERP se reencuentran tres décadas después y rememoran un atentado fallido contra el general Videla en 1977, preguntándose si el rumbo de la historia hubiera cambiado de haber logrado matar entonces al dictador. Por otra parte, una historia involucra a sicarios de una banda de narcotraficantes mexicanos con nombres tales como Kiko, El Rey y Boom Boom Valdez, con abundantes guiños para un lector acostumbrado a las series televisivas sobre la narcoviolencia: hombres de anteojos oscuros, mujeres despampanantes con abrigo de piel, operaciones de cirugía estética para alterar el rostro, un viaje a Argentina para ajustar cuentas con alguien que traicionó por dinero. Si a esto se le agrega el esfuerzo por reproducir 'fielmente' el habla de los narcos («La cabrona, cuando estábamos de lo más chido entre nosotros, se fue con nuestra lana y adiós batos», 2014: 29), el efecto es artificioso. El entrecruzamiento entre ex guerrilleros argentinos y narcos en medio de referencias a conflictos del pasado tales como la guerra de Vietnam, las Malvinas y los contras en Nicaragua, resulta poco convincente. Tal vez fue intención del autor enlazar el conflicto armado argentino de los setenta con la violencia contemporánea del tráfico de drogas para mostrar que ambos son manifestaciones de un mismo sistema social fallido, pero el excesivo uso de clichés, las imágenes prestadas de las series de tv y el ritmo propio de película de acción terminan por desdibujar un relato que, si bien usa de trasfondo la memoria de los setenta, termina siendo poco más que un «policial de tintes políticos» (Pedrosa 2014: 2).

Un segundo ejemplo lo presta *El último caso de Rodolfo Walsh* (2010) de Elsa Drucaroff, que recrea hechos históricos conocidos tales como el suicidio de Vicki (hija de Walsh y militante guerrillera) para no ser capturada con vida durante un operativo militar, así como la posterior «Carta a mis amigos» de Walsh donde éste reflexiona sobre el significado de la muerte de su hija. Se incluyen también la discusión de Walsh, que era jefe de inteligencia de la organización Montoneros, con los miembros de la Conducción Nacional sobre el equivocado rumbo militarista que iba tomando la organización armada, y su asesinato el 25 de marzo de 1977 horas después de despachar su famosa carta de denuncia contra la Junta Militar. El subtítulo —*Una novela*— que acompaña el título del relato de Drucaroff es por demás llamativo porque cualquier lector informado sabe que el nombre de Walsh se asocia con el nuevo periodismo y el testimonio a partir de *Operación Masacre* (1957), su conocido texto sobre los fusilamientos de militantes peronistas en 1956. La aclaración de que es una *novela* nos advierte entonces que lo que tenemos entre manos no es un testimonio (algo que podría sugerir el nombre de Walsh en el título) sino por el contrario hechos históricos en-

tremezclados con recursos propios de la ficción. Sólo así podemos aceptar un pacto de lectura que incluye situaciones históricamente implausibles pero útiles a los fines novelísticos, como por ejemplo el supuesto encuentro entre Walsh y el coronel Carlos König, personaje de ficción en el cuento de Walsh “Esa mujer”, o un cinematográfico tiroteo en la estación de trenes de Retiro tras una negociación entre dirigentes montoneros y militares, escena llena de suspenso que incorpora una hollywoodense persecución en auto: «De pronto, una larga bocina: llevándose por delante las vallas que cortan el tránsito de la avenida Ramos Mejía, llega el auto que maneja Rodolfo Walsh y frena frente a ellos» (2010: 199).

Algunas preguntas éticas y políticas que se hace la novela son las mismas que ocupan desde hace años los estudios sobre los setenta: la responsabilidad de los militantes que expusieron sus hijos al peligro; la ceguera de los dirigentes guerrilleros que subestimaron el impacto de las delaciones y se negaron a admitir que la resistencia física a la tortura tenía un límite. Pero Drucaroff, quien como crítica literaria y autora de *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura* (2011) está perfectamente familiarizada con los estudios sobre los setenta, no oculta su intención de mezclar lo real con lo ficticio. Por el contrario, lo deja en claro en el Postfacio:

Esta novela histórica es imaginaria... [Hay cosas que] la historia en tanto verdad no podría nunca demostrar [pero a las que] la literatura, reino de la libertad y la imaginación, puede rendir justo homenaje... [La novela nació] imaginando el modo en el que [Walsh] resiste el momento más oscuro de su vida y de su país [...] la investigación de la muerte de Vicki se desarrolló en mi imaginación como un *thriller* [...] todo lo que atañe a su [de Walsh] intimidad familiar, tanto situaciones como personajes, es completamente imaginario; cualquier relación con la realidad sería, si es que existiera, una mera coincidencia (Drucaroff 2010: 217-220).

Así, la novela se postula como reflejo invertido de *Operación Masacre*, que «se lee como una especie de novela policial, tremenda y electrizante, [pero] está basado en una investigación completamente real que, a partir de testimonios, hizo un autor que se llama Rodolfo Walsh» (Drucaroff 2010: 184). Si el texto de Walsh es un testimonio que se lee como novela policial, el de Drucaroff es una novela policial que debe ser leída como seudotestimonio o testimonio ficticio.

Un tercer ejemplo de memoria naturalizada lo presta 501-502 (2012) de Rodrigo Figueroa Reyes, sobre dos hermanos gemelos nacidos en el centro clandestino de detención de la ESMA (el título hace referencia a los 500 niños que se estima nacieron en cautiverio y fueron apropiados). Adoptado un

gemelo por un ex represor que ahora es millonario, y el otro por la humilde partera que atendió el nacimiento clandestino de ambos niños, los protagonistas viven existencias radicalmente opuestas señaladas en la novela a través de repetidas comparaciones:

A los 5 años, Martín era un solitario que se dedicaba a patear con insistencia una pelota de fútbol contra la pared de la humilde casilla de chapa donde pasó toda su infancia [...]. A esa misma edad, Gonzalo pasaba sus días rodeado de institutrices [...] Martín se reunía diariamente, en una esquina céntrica, con un grupo de chicos de la calle, quienes aprovechaban para pedirle unas monedas a los autos [...]. Un aplicado Gonzalo, con apenas 10 años de edad, toca un piano de cola en el living de su imponente casa acompañado de una estricta profesora británica (2012: 41-42).

Treinta y cuatro años más tarde los reúne el azar cuando Martín, ahora consumado jefe de narcotraficantes, descubre su origen y asesina al torturador que mató a su madre y se apropió de su hermano. Por una serie de vericuetos narrativamente inverosímiles, Gonzalo es hoy un abogado famoso y termina defendiendo a su hermano narcotraficante y repudiando la millonaria familia que lo adoptó. Como primera novela de un autor que según la información de solapa trabaja de creador publicitario, no sólo adolece de lugares comunes del policial de suspenso —armas con silenciador, autos importados que derrapan en las persecuciones, asesinatos truculentos— sino que además incluye dibujos acompañando la acción, viñetas en blanco y negro que la asemejan a una novela gráfica para adolescentes. Además de la imaginería tomada de las películas de aventuras («noqueamos a los policías que estaban adentro, subimos por los cables hasta el último piso y escapamos por la terraza, corriendo de edificio en edificio hasta que llegamos a una azotea, adonde nos esperaba Natalia con un helicóptero», 2012: 146) y los personajes estereotipados y planos («una mujer deslumbrante, con unas piernas perfectas, una cintura de avispa, unas caderas únicas, unos labios que hipnotizan y un par de tetas impresionantes», 2012: 58), abundan los clichés previsibles sobre los setenta. Por ejemplo, los gemelos son paridos el día que Argentina y Holanda juegan la final del Mundial de Fútbol de 1978 en el estadio de River Plate a pocas cuadras de la ESMA, y el «segundo bebé» nace en el campo de concentración en el preciso momento en que Kempes mete un «segundo gol» en el estadio (2012: 37). Si hay una moraleja o enseñanza a extraer de esta historia, es difícil saberlo, como es difícil entender la relación entre la memoria del terrorismo de Estado y este relato deshilvanado.

No es mi intención juzgar los méritos de tres relatos muy diferentes en cuanto a sus logros novelísticos: mientras que *El último caso de Rodolfo Wal-*

*sh* está estupendamente narrado y su ritmo acelerado mantiene el interés del lector, 501-502 parece el muestrario de todo lo que un buen escritor no debe hacer. Lo que deseo señalar es que los tres adoptan estrategias narrativas que le deben más a la novela negra y el *best seller* que al testimonio, algo destacado en las respectivas contratapas: «De la novela política al thriller, de los setenta a la actualidad, de la militancia revolucionaria al fango del narcotráfico» (*Los cuerpos y las sombras*); «una trama de acción y suspenso [...] un *thriller* de ritmo vertiginoso [...] una electrizante sucesión de intrigas y conspiraciones» (*El último caso de Rodolfo Walsh*); «vértigo cinematográfico y una acción que no da respiro» (501-502). No significa esto que la estructura del policial o novela negra invalide el trabajo de la memoria; por el contrario, algunas de las mejores novelas escritas sobre el terrorismo de Estado pertenecen a ese género. Pero el privilegio de dicha estructura por encima de cualquier otra consideración, así como ciertas técnicas de mercadeo (los comentarios de contratapa), nos hacen pensar que más que relatos sobre los setenta que adoptan la forma particular del género novela negra, éstos son relatos policiales con los setenta como telón de fondo.

¿Es *Una muchacha muy bella* —los recuerdos de un hijo de desaparecidos no escritos por un hijo de desaparecidos— otra manifestación de esa naturalización de la memoria que ejemplifican las tres novelas mencionadas? ¿O se trata más bien de un ‘testimonio después del testimonio’ o ‘narrativa testimonial ficticia’ (para usar las palabras de Perassi) que se suma a la cadena de testimonios preexistentes para actualizarlos? La naturaleza del autor como alguien que no es realmente hijo de desaparecidos problematiza la cuestión. Pero es de recordar que los mismos hijos de desaparecidos rechazan a veces la exclusividad de los lazos de sangre como validación única del derecho a hablar en nombre de las víctimas y representar la memoria traumática. En esto coinciden quienes advierten del peligro de que los familiares (madres, abuelas, hijos, hermanos de las víctimas) sean los únicos dueños de la memoria y el duelo, dejando fuera a todos aquellos que no tuvieron una experiencia personal directa del terrorismo de Estado. De lo contrario, se podría erigir una especie de ‘sistema nobiliario’ o jerarquía implícita entre los testimonios (algunos hijos bromean en privado que tener a ambos padres desaparecidos confiere más *pedigree* que tener uno solo).

Gabriel Gatti, hijo y hermano de desaparecidos, advierte en *Identidades desaparecidas. Peleas por el sentido en los mundos de la desaparición forzada* (2011) contra el riesgo de toda interpretación esencialista de lo que significa ser familiar de desaparecidos, cuando «los temas del Ser, la identidad y el sujeto no pueden escaparse de los lugares de lo biológico, intocables, inamovibles, incuestionables, determinados» (2011: 145). Las madres, abuelas, hijos y otros familiares de las víctimas han construido a lo largo de décadas un aparato judicial y conceptual que pone el acento en los lazos biológicos: campañas para identificar niños apropiados, un Banco de Datos con mapas

genéticos de las familias afectadas, la creación de una Comisión Nacional por el Derecho a la Identidad. Pero el efecto no deseado es que se construye una identidad «asociada a viejos sustantivos (familia, origen, verdad, genética, biología...), algunos de ellos teñidos de tonalidades conservadoras [...] la retórica de la sangre, la de la indisolubilidad de lazo que en torno a ella se imagina, toma el protagonismo» (Gatti 2011: 127). Se genera así una noción única y excluyente de victimización, una «retórica de lo idéntico, lo permanente, lo duradero, lo sólido, lo firme, lo estable, lo único» (ibídem) basada en el lazo de sangre indisoluble que no permite pensar en ninguna otra identidad, en desmedro de las identidades cambiantes, móviles, flexibles que caracterizan los tiempos modernos. La identidad queda reducida a su aspecto puramente genético —«lo genético y su tótem, el ADN» (Gatti 2011: 133)— y el resultado es que se empobrece el radio de acción de quienes hacen memoria: los familiares están condenados por siempre a ser definidos como ‘hijos de’ o ‘madres de’, y los no familiares a su vez a no poder pensarse jamás como ‘hijos de’ o ‘madres de’.

Cecilia Sosa también afirma que poner el acento en los lazos biológicos con las víctimas termina por reducir el trabajo de la memoria a una cuestión puramente de familia: «This “wounded” family has commanded the process of national mourning» (2013: 76). La ‘familia herida’ —dice Sosa— tiene el efecto inadvertido de que deja fuera al resto de la sociedad que también fue víctima del terror. Por fortuna, a veces los hijos mismos plantean formas alternativas de transmisión del trauma que no involucren necesariamente lazos de sangre. Es el caso de la novela *Los topos* de Félix Bruzzone que presenta provocativamente el travestismo como alternativa y/o paralelo de la experiencia de victimización de los hijos (Sosa 2013). Es el caso también de una campaña en Facebook en marzo del 2010, con motivo del 36 aniversario del golpe, que invitaba a los usuarios de la red social a dejar su perfil personal en blanco o a poner la foto de un desaparecido en lugar de su perfil, permitiendo así que todos se convirtieran por un momento en ‘hijos de desaparecidos’ (Sosa 2014: 89). Un tercer ejemplo que menciona Sosa es la presencia de hijos de desaparecidos en una manifestación que se llevó a cabo para celebrar la aprobación de la ley de matrimonio igualitario en 2010 con un cartel que decía “Queremos mamá y papá”, el slogan con que los sectores conservadores se oponían a la ley aduciendo que todo niño tiene derecho a ser criado por ambos padres: con esto, enlazaban su lucha por la memoria y la identidad con la de otros sectores contra la discriminación (Sosa 2013: 78). Son nuevas formas de transmisión de la memoria que no forman parte necesariamente de una ‘normatividad sanguínea’ («bloodline normativity», Sosa 2014: 78) y ayudan a dismantelar la ‘familia herida’ como supuesta única víctima de la violencia, sumando otras voces al trabajo de recordar e incluyendo a quienes no experimentaron la violencia en carne propia<sup>5</sup>.

5 Hasta ahora las memorias apoyadas en lazos de sangre han dominado el proceso de

Es el caso de *Una muchacha muy bella*, una autoficción ficticia o relato ficcionalmente autobiográfico que dialoga y a la vez contrasta con los textos ‘genuinos’ de los verdaderos hijos de desaparecidos. En referencia a una novela chilena que parte de la base de testimonios reales de mujeres sobrevivientes, Jaume Peris Blanes habla de «ficcionalización de la enunciación testimonial» y de reproducción de «la estética testimonial en el ámbito de la ficción novelesca» (2013: 51, 54)<sup>6</sup>. Julián López hace algo parecido en *Una muchacha muy bella* al convertir en ficción una serie de memorias previas de hijos de desaparecidos, algo que no desmiente sino por el contrario reafirma su valor testimonial a la vez que responde a la inquietud de Cecilia Sosa de que todos debiéramos sentirnos de alguna forma hijos de desaparecidos. A casi cuatro décadas de los hechos narrados, *Una muchacha muy bella* ejemplifica el derecho (y la obligación) de todos a participar activamente en la construcción de la memoria colectiva. Como señala María Silvina Persino, no sólo son responsables de esa construcción los testigos y las víctimas sino también aquellos «nuevos sujetos quienes, sin haber sufrido la represión y sus consecuencias en carne propia, puedan participar en el proceso y en la transmisión de la memoria» (2008: 59). Julián López trasciende —o mejor dicho expande— la figura de la víctima como persona afectada en carne propia. Así lo afirma en una entrevista: «Hay que salir de la idea de víctima y complejizar los temas. La idea de la víctima excede ese momento particular [de los setenta]» (Mannarino 2014). Trasciende también la noción del militante y sus descendientes como únicos depositarios de la responsabilidad de contar la verdad: «Respeto a los militantes pero no desprecio a los que no lo son» (Mannarino 2014). Toma como antecedentes los testimonios y discursos sobre derechos humanos ya más o menos cristalizados (entre ellos las obras de hijos de desaparecidos) pero los usa como punto de partida y no como destino final: «El desafío era hablar de la memoria tratando de sortear el discurso institucional pegado a los organismos y proponer ver más allá» (Pogoriles 2013). Así, este relato de un hijo que no es hijo, o que lo es de manera diferente, anuncia que en el terreno fluctuante de la memoria mucho queda aún por decir.

---

duelo posdictatorial, dice Sosa. Pero es necesario crear una política del duelo más amplia que vaya más allá de las narrativas tradicionales de la sangre (Sosa 2014: 81).

<sup>6</sup> Se trata de *La vida doble* (2010) de Arturo Fontaine, basada en los testimonios de mujeres que tras ser torturadas comenzaron a colaborar con el aparato de inteligencia chileno llegando en algunos casos a formar pareja con represores. La novela se presenta bajo la forma de un diálogo entre una de esas sobrevivientes y el narrador, pero además usa testimonios reales como inspiración temática y estilística. De este modo, la verosimilitud ‘testimonial’ proviene de un «pacto testimonial al que, oblicuamente, se vincula la novela» (Peris Blanes 2013: 54).

## Bibliografía

- Blejmar J., 2013, "Ficción o muerte". *Autofiguración y testimonio en «Diario de una princesa montonera -110% Verdad»*, «Crítica Latinoamericana», <http://criticalatinoamericana.com/ficcion-o-muerte-autofiguracion-y-testimonio-en-diario-de-una-princesa-montonera-110-verdad/> (última consulta: 10/12/2016).
- Borges J.L., 1974, *El escritor argentino y la tradición*, en *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé Editores: 267-274.
- Drucaroff E., 2010, *El último caso de Rodolfo Walsh. Una novela*, Buenos Aires, Grupo Editorial Norma.
- Figueroa Reyes R., 2012, 501-502, Buenos Aires, Planeta.
- Forné A., 2014, *Reflexiones en torno a dos gemelos conceptuales: posmemoria y autoficción*, en I.Söhrman-K.Vaita (eds.), *La langue dans la littérature, la littérature dans la langue*, Göteborg, Romanica Gothoburgensia: 111-118.
- Gatti G., 2011, *Identidades desaparecidas. Peleas por el sentido en los mundos de la desaparición forzada*, Buenos Aires, Prometeo Libros.
- Kolesnicov P., 2013, *La historia de una muchacha bella*, «Clarín. Suplemento Ñ» 10/08/2013: 3.
- López J., 2013, *Una muchacha muy bella*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- Mannarino J.M., 2014, *La madre militante: repensar los '70 a partir de la ficción*, «Enlace Crítico» 19/01/2014, <http://www.enlacecritico.com/cultura/la-madre-militante-repensar-los-70-a-partir-de-la-ficcion> (última consulta: 04/02/2015).
- Pedrosa M., 2014, *Pensar la violencia de los años '70 desde la ficción*, «Tiempo argentino. Suplemento cultura» 01/06/2014: 2.
- Perassi E., 2016, *Desde el cuerpo de las madres: nuevas figuraciones del testimonio después del testimonio*, en F.Reati-M.Cannavacciuolo (comps.), *De la cercanía emocional a la distancia histórica. (Re)presentaciones del terrorismo de Estado 40 años después*, Buenos Aires, Prometeo Libros: 227-242.
- Peris Blanes J., 2013, *Contradicciones de la memoria. Ficcionalización del testimonio y figuración de la traición en «La vida doble» (Arturo Fontaine, 2010)*, «Les Ateliers du SAL» 3: 49-63.
- Persino M.S., 2008, *Memoriales, museos, monumentos: la articulación de una memoria pública en la Argentina posdictatorial*, «Revista Iberoamericana» 74.222: 53-69.
- Pogoriles L., 2013, *Julián López. La memoria después de la memoria*, «Télam» 23/08/2013, <http://www.telam.com.ar/notas/201308/29881-la-memoria-despues-de-la-memoria.html> (última consulta: 16/04/2015).
- Sguiglia E., 2014, *Los cuerpos y las sombras*, Buenos Aires, Edhasa.
- Sosa C., 2013, *Humour and the descendants of the disappeared. Countersigning bloodline affiliations in post-dictatorial Argentina*, «Journal of Romance Studies» 13.3: 75-87.
- , 2014, *Viral Affiliations. Facebook, Queer Kinship, and the Memory of the Disappeared in Contemporary Argentina*, en L.A.Freeman-B.Nienas et al. (eds.), *Silence, Screen and Spectacle. Rethinking Social Memory in the Age of Information*, New York/Oxford, Berghahn: 77-94.
- Zaid G., 2005, *Camellos del Corán*, «Letras Libres» 31/12/2005, <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/camellos-del-coran> (última consulta: 10/06/2014).

## EL TRABAJO DE LAS EMOCIONES. MEMORIA Y PIEL COMO FRONTERA EN GEOGRAFÍAS EMOCIONALES DE FILMS HISPANOHABLANTES

Adriana J. Bergero

UNIVERSITY OF CALIFORNIA, LOS ANGELES

### INTRODUCCIÓN

El propósito de este artículo es rastrear metáforas y políticas de la memoria como lecturas posibles acerca de cómo transitan las emociones y cómo retienen su peso cognitivo para quedarse en la memoria: cómo se organiza la memoria en base a la función cognitiva de cuerpos y emociones. Acudiré a los campos teóricos complementarios de la geografía urbana, geografía sensorial, estudio de las emociones y de las estructuras emocionales del discurso cinematográfico. Para ello, analizaré filmes que abordan el pasado de estados de excepción: respecto a la dictadura franquista, *Secretos del corazón* (Montxo Armendáriz 1997), *El espinazo del diablo* (Guillermo Del Toro 2001). Respecto al terrorismo de estado en Argentina, *Los Rubios* (Albertina Carri 2003) y *El secreto de sus ojos* (Campanella 2010).

La iluminadora producción teórica de los estudios de la memoria tiende a enfocar a ámbitos nacionales, desatendiendo líneas de lecturas transnacionales que podrían resaltar zonas de contacto y coincidencias en el trabajo de la memoria. En viraje significativo, Michael Rothberg (2009) nos invitaba a pensar la memoria como una espacialidad de interacción multidireccional entre comunidades de la memoria diferentes/distantes entre sí: una trans-socialidad dialogante y migrante que rebasa fronteras nacionales/nacionalistas y generacionales. Pensando en esa memoria diaspórica, el objetivo de este estudio será identificar coincidencias representacionales en el

trabajo de la memoria, sobre todo, una en particular: para hablar de la memoria, los films mencionados coinciden en apelar a metáforas, dispositivos e imágenes fílmicos en los que la memoria obtiene su forma por medio y a partir de cuerpos y emociones. En los films mencionados, la audiencia es convocada a través de personajes que toman contacto con las víctimas, y que luego de tener acceso sensorial a sus reclamos, necesitan escoger gradaciones de distancias físicas y emocionales respecto a éstas: decisiones proxémicas de alejamiento, acercamiento, proximidad, abandono o adhe-rencia estructuran la emocionalidad de los films. Esta trayectoria comienza cuando el film pulsa el «affect of concern», cuando «touches a point where the self itself knows and can experience otherness» (Elsaesser 1996: 172), momento continuado por medio de un proceso cognitivo de adjudicación de sentidos en el que el receptor tendrá que decidir *qué hacer* con ese punto y zona de contacto.

Comencemos caracterizando a la víctima del estado de excepción como un otro radical, una especie de *undead*: no por casualidad, los imaginarios del gótico representan a ese espectro abyecto por medio de la angustiada persistencia de sus reclamos, la desesperación con la que intenta dar visibilidad pública a su dolor, soterrado en el confinamiento, nocturnidad y olvido social en castillos remotos y sótanos concentracionales, destinado a permanecer invisible. En *The Cultural Politics of Emotions*, la socióloga británico-australiana Sara Ahmed propone que, «one way of examining the role of emotions in responding to injustice is to consider the politics of grief» y advierte que el trabajo cognitivo de las emociones opera «by identifying those that can be loved, those that can be grieved, that is, by constituting some others as the objects of emotion» (2004: 191).

## I. LA PIEL COMO FRONTERA: LOS SECRETOS DEL CORAZÓN Y LOS RUBIOS

Comenzaré por destacar el aspecto *material* y *metafórico* de la transferencia de emociones, ubicarla en el espacio y en su naturaleza eminentemente relacional. En la España franquista de *Secretos del corazón*, el niño Javi (Andoni Erburu) regresa a la casa familiar donde se enfrenta a secretos familiares del pasado reciente, especialmente los de su padre, misteriosamente muerto a fines de la Guerra Civil. Su hermano mayor le explica que los secretos de los muertos pueden escucharse, y que si quiere escuchar los secretos del padre, sólo tiene «que buscar[los] en el sillón donde nuestro padre ha muerto» (Almendáriz 1997). Javi se sienta en el sillón que aún retiene la sangre y contornos del cuerpo de la víctima. Al sentarse, su cuerpo, se mimetiza con el del padre. Cuerpo con cuerpo, piel, huella de la piel de la víctima en la piel de Javi, los secretos del padre son transferidos al niño para develar la oscura trama de impunidad de los secretos familiares en el marco de la cultura de

impunidad —y secretos— del Franquismo.

Este momento y zona de contacto que revertirían la desaparición y mudéz del padre podría ser leído como inconducente: el film rastrea la ‘naturalización’ de la nueva familia de la España franquista, rearmada sobre y en base a la desaparición y olvido de las víctimas; en el caso de *Secretos del corazón*, el padre asesinado. No obstante, es demasiado tarde: el niño —y la audiencia— retendrá en su cuerpo las huellas del contacto de ese otro cuerpo olvidado, enfrentado a deudas emocionales que exceden la memoria amnésica de la casa/nación: el secreto de las víctimas quedará instalado ‘en el corazón’, en el cuerpo-memoria-herencia de Javi y de la audiencia.

Seguiré a Sara Ahmed para analizar metáforas sobre cómo las emociones circulan en la fisicalidad de los cuerpos, en la materialidad del espacio y en su forma social más especializada: la memoria. Reflexionar sobre cómo el dolor de la víctima entra en la política y se instala en la cultura y sobre cómo política y cultura remiten a espacialidades y geografías. Ahmed recuerda que la expresión *soft touch* se refiere a las fronteras en el tema inmigratorio en Gran Bretaña. Ello la lleva a pensar que las fronteras de la nación son vistas como una especie de piel y que si las fronteras son cerradas (*tough touch*) es a causa de ser vistas como «soft, weak, porous, and easily shaped or even bruised by the proximity of others» (Ahmed 2004: 2). Piel-frontera y nación corren el riesgo de ser tocadas/moldeadas por un objeto/sujeto proviente de afuera (5). En la lógica hiperbolizada de socialidades individualistas/nacionalistas, ser débil sería, entonces, preámbulo facilitador del contacto reconfigurador/invasor del otro. En dirección contraria, las geografías y políticas de las emociones se detendrán, en cambio, en un sujeto/espacialidad/identidad «to be shaped by others», lo propone así Ahmed cuando invita a pensar que las emociones «work to shape the ‘surface’ of individual and collective bodies» (2004: 1), que nuestros cuerpos ‘toman forma’ a partir del contacto con personas y objetos, y que *el otro* es siempre «a source of our feelings» (ibídem).

Algunas metáforas/conceptos analíticos provenientes de la geografía sensorial guiarán el desarrollo de este estudio: el primero, pensar la piel en su doble función de frontera sensorial y cognitiva/identitaria, una frontera que abarca todo nuestro cuerpo y procesa nuestros contactos con el entorno: procesa nuestra *Gestalt*. El segundo, que si pensamos que el tránsito de emociones se da a través de los cuerpos, ello convierte en necesario comenzar por nuestra primera y más importante zona de contacto: nuestra piel. El discurso médico explica que su función es la de ser una armadura que nos protege contra lo exterior: nos protege contra lo extranjero. Pero si bien la piel es una coraza que repele el paso de infecciones y contagios, es, al mismo tiempo, una frágil barrera que permite entrar. La tercera metáfora analítica es pensar que nuestro cuerpo es pura piel y, por lo tanto, que nuestro cuerpo/piel es pura frontera. Es por medio de la piel que habitamos —y

que somos— lo que somos: pura zona de tránsito, pasajes y transferencias entre el afuera y el adentro. Frente a otros términos posibles (sentimiento, afecto, sensación) escogeré el término emoción para destacar la intensidad de pulsiones súbitas y sobrecogedoras. En castellano, *emocionado* es alguien conmovido: notemos que el verbo *conmover* implica *moverse*, trasladarse de lugar. Pero, ¿respecto a qué? *Con-moverse* significa moverse *con* otro, tal vez, *moverse de lugar (emocionalmente)* respecto a otro. El idioma inglés es más explícito aún a la hora de entremezclar sensorialidad corporal y emociones: *move deeply, being touched, something/somebody touches my heart*.

Es aquí donde los geógrafos sensoriales proponen campos sociales de fluidos y pasajes donde afecto y corporalidad se intersectan para convertir el cuerpo en una espacialidad de cognición. Sin ir más lejos, la geografía sensorial de Paul Rodaway comenzó por entrelazar cognición y sentidos corporales a partir de advertir la dualidad del término ‘sentido’: por un lado, «‘sense’, or ‘the senses’, can also refer to the specific sense modes – touch, smell, taste, sight, hearing, and the sense of balance [...] as sensation or feeling». Por otro, «sense, as in ‘making sense’, refers to order and understanding [...] sense as meaning» (Rodaway 1994: 5). Del sentir corporal (sensación física) derivaría el sentir metafórico (adjudicación de sentidos cognitivos). El verbo *conmover* podría ser leído igualmente en relación a la impresión del otro sobre mi piel/cognición. Como barrera/flujo entre sujeto y mundo, a través de nuestra piel, señala Roselyn Rey, «every human being is subject to a multitude of ‘impressions’ [...] it is through the recognition or interpretation of sensations which are responses to the impression of objects and others, that bodily surfaces take shape» (1995: 5).

El film de Albertina Carri, *Los Rubios*, ofrece una sintomática representación del pasado represivo argentino y un tratamiento igualmente sintomático de los testimonios de militantes allegados a los padres desaparecidos de la directora/protagonista: en un video proyectado en un televisor, una testimonialista habla sobre el pasado militante de los padres de Albertina: la protagonista/espectadora del video (Albertina/la actriz Analía Couceyro) —junto con el espectador del film— aparece mirando al televisor/video: frente a frente. Muy pronto, la espectadora del video —y la audiencia de *Los Rubios*— irá girando su cuerpo y con ello su atención: en la pantalla, la ex guerrillera seguirá aludiendo al terrorismo de estado mientras la hija de desaparecido/actriz comienza a moverse en la silla, acomoda objetos, se estira para recoger otros, se detiene a leer y se aboca a apuntar algo en un papel. Luego, su cuerpo gira 180 grados hasta quedar de espaldas al televisor. Cuando la espectadora del video, Albertina/Analía Couceyro, —y la audiencia del film— gira, la ex militante queda fuera de *frame*: ya no se la ve; sólo se la escucha. Como consecuencia de estar absorbida y sumida en su propia anotación, para Albertina/Analía Couceyro, el testimonio de la sobreviviente queda reducido a lo auditivo. La testigo prosigue su relato pero lo que dice

es ahora una voz/*backstage/off* que sale del televisor encendido. El film ha modificado significativamente las distancias con las que trata a la testimonialista —y a lo que tiene que decir—, en simetría con el abandono de la posición de la espectadora. Se explicaría entonces el por qué de la dupla Albertina/ Analía Couceyro, una entidad del desdoblamiento y desplazamiento en la cual Albertina es un doble: ella y también otra.

El mapeado de esta nueva geografía afectiva/cognición identitaria inducirá a la audiencia no únicamente a virar la atención sino también a des/concentrarse en ‘otro lugar’. Sabemos que el proyecto de Carri reivindica el derecho a contar la historia lejos de los cánones documentales y ficcionales del relato del pasado dictatorial. En el film, el equipo de filmación de *Los Rubios* aparece en una secuencia leyendo los comentarios de los evaluadores del proyecto que están filmando. Comentarios de profesores de Albertina ligados a la generación de los desaparecidos, explican que el guión de su proyecto (*Los Rubios*) es insuficiente: requiere más rigor documental. El tema de padres comprometidos políticamente y sus destinos trágicos «lo merece». Sin embargo, en su capacidad de guionista y directora —y en su capacidad de sujeto involucrado con la historia nacional-personal de la represión—, la hija de los Rubios cuestiona y querella la acción de recordar a partir de cánones de formato predestinado. Albertina/directora se defiende del comité evaluador, explicando que éste apoyaría, «la película que necesitarían como generación [...] ellos necesitan esa película y yo entiendo que la necesiten. Pero no es mi lugar hacerla. No tengo ganas de hacerla». En *Los Rubios*, la canonización del documental de izquierda es resistido con focalizaciones divergentes, que actúan como filtros encargados de desplazar las imágenes de los testimonialistas hacia las márgenes. Tal vez por ello la historia contada por la generación de los padres desaparecidos sea desintensificada y reducida a una voz que gradualmente se apaga.

Desentendida de la memoria de la testimonialista, la cámara desplazará a la audiencia afuera del recinto de la discursividad de esa memoria. La imagen de la testimonialista termina yuxtapuesta a la de coches circulando por una autopista cercana. Aunque la historia que cuenta la testimonialista —el horror y su verdad— aparece desintensificada no sólo por medio de su reducción a voz. Esa audición —último acceso sensorial remanente, última zona de contacto— aparece incluso interferida por el *white noise* del tráfico de la autopista. La cámara ha abierto para la audiencia un espacio de fuga respecto a la historia que se cuenta, comenzando con el desplazamiento ya logrado al enfocar objetos, teléfonos, cajas, computadoras, y cuyos efectos van construyendo la instrucción directorial emprendida por la distancia emocional de Albertina. En el juego de reformulación de distancias proxémicas, la voz de ex guerrillera, vocalizaciones de la herencia discursiva de la generación de los padres de Albertina, es desoída tal vez para desoír el pasado e ignorar imágenes de encuentros donde «siempre estaban los chicos,

los fierros: todo mezclado», recuerda la testimonialista.

La geografía afectiva que define las distancias del film de Carri opta por una especie de canonicidio respecto a representaciones del lugar social de la victimización. Sus instrucciones directoriales parecen orientadas a degradar el involucramiento emocional potencial de la audiencia, respecto a la visualización y audición de la testimonialista y respecto a la posibilidad de habilitar el cuerpo espectral como entrada sensorial y pasaje de sentido. Proveniente del latín, las acepciones del término ‘ignorar’ remiten a geografías sensoriales/cognitivas específicas: no saber, desconocer, no atender, hacer caso omiso, dejar fuera, desdramatizar, no hacer caso a alguien, pretender no tener conocimiento de alguien, actuar como si esa persona no existiera, refieren a una geografía emocional de desplazamientos y desapariciones. Tampoco es casual que entre las modalidades de desaparición del recuerdo ignorado, *Los Rubios* aluda a las autopistas. En la reconfiguración de la sociabilidad urbana postmoderna, éstas constituyen su modelo/espacialización más emblemático: redefinen los intercambios sociales por medio de abstraer la ciudad, obliterar su diversidad social, e implosionar el espesor acumulado por las series y zonas de contacto de la multifuncionalidad de sus espacios sociales. De hecho, podríamos decir que las autopistas serían operarios de modelos espacio-relacionales de la desaparición sensorial urbana (*urban numbness*). De todas maneras, no por ello el film de Carri logra ignorar el hecho de abordar una complicada herencia discursiva. Su film materializa estrategias de *avoidance behavior* aunque el recurrir a estas mismas sería precisamente lo que terminaría iluminando aun más dicha herencia: si la directora se propone alejarla de los cuerpos de la audiencia, tal vez sea por comprender su injerencia inmanejable en la construcción de las geografías de memorias, encargadas de ubicar la persistente naturaleza *undead* de las desapariciones.

## 2. CIRCULACIÓN DE LAS EMOCIONES: LA HERENCIA DE LA HERIDA EN *EL ESPINAZO DEL DIABLO*

La función de los mecanismos políticos/espaciales/cognitivos de la desaparición de personas operan con el imperativo de bloquear el acceso a la víctimas, sacarla de circulación, de su contacto con otros cuerpos: para que no sea vista, ni oída, ni tocada. Dicha lógica apunta no solo a la desaparición de cuerpos físicos sino además, a la posibilidad de convocar emociones. Si la estrategia del confinamiento material-invisibilidad social de las desapariciones funciona para ello, entonces tendríamos que acordar que las emociones circulan y que circulan ‘entre los cuerpos’. En los films de horror, cerramos los ojos para no ver y para no sentir: las emociones circulan en la fisicalidad de los cuerpos, en el espacio y en su forma social más especializada:

la memoria. Ahmed las define como puro movimiento y modificación de distancias, acciones materializadas en el espacio.

What moves us, what makes us feel, is also that which holds us in place, or gives us a dwelling place. Hence movement does not cut the body off from the 'where' of its inhabitation, but connects bodies to other bodies; attachment take place through movement, through being move by the proximity of others. [...] The circulation of objects of emotion involves the transformation of others into objects of feeling (Ahmed 2004: 11).

Notaríamos que el significado de 'estar adherido a', adherirse a la impresión dejada por otro, remite a algún tipo de herida, a algún tipo de herencia; heridas como herencias, materializadas en un anclaje identitario configurado a partir de la circulación de las emociones. Memoria como ad-herencia: la proximidad con un otro que nos acerca y nos transfiere su herencia semántica, su memoria. Hacia 1980 y revirtiendo la pésima prensa con la que la historia cultural de la Modernidad da cuenta de afectos y emociones, el revisionismo feminista, de la Sociología, Antropología, Psicología Cognitiva y de las teorías Queer lograron resaltar el valor cognitivo de las emociones, «often considered to be 'noise' [...] a source of interference with the cognitive process» (Smith 2003: 4). En *A Nocturnal Map to Explore a New Filed* (2008) Martin Barbero las asocia a la subjetividad emplazada **subjetividad emplazada** en los barrios populares de la discursividad y relacionalidad social modernas. De todas maneras, lo sentimental estigmatizado, una especie de fracaso por un sentir descontrolado/desbordado (no moderado), podría pensarse, en cambio, como mecanismo re-dramatizador y reactivo a la insensibilidad de la sociabilidad moderna: una reacción a su regulación e implosión afectiva. En *Mass Culture as Woman: Modernity's Other*, Andreas Huyssen explica igualmente la estigmatización de lo sentimental en el lugar descalificado de lo melodramático, en «the increasingly marginal position of literature and the arts in a society in which masculinity is identified with action, enterprise, and progress —with the realms of business, industry, science and law» (1986: 44). Su contracara subalternizada sería la cultura masiva, subproductos asociados a los desafueros de los flujos del cuerpo femenino, señala el autor. De ello, la Modernidad extraía su pureza y su autoridad. La 'verdad' melodramática, y sus actores culturales, por el contrario, constituían una marginalia cuyos discursos desmesurados, cursis, sentimentales pertenecían más a las geografías culturales de la ciudad grotesca. Las geografías sociales de la Modernidad y la intensa polarización entre racionalidad y emoción escamoteaban así la lógica, el deseo y la ansiedad de superar lo pasivo, asociado a la seguridad contaminante de las cercanías/ad-herencias emocionales una ciudad que corría el riesgo de ser ab-

yecta a causa de sus acercamientos. Recordemos que en imaginario gótico, la abyección del espectro *undead* produce repugnancia, precisamente, por su roce, por la comprobación de su cercanía y adherencia a nuestro cuerpo, convertido en superficie pasiva tocada desde la muerte. Deconstruyendo esa lógica soterrada, Smith advierte una conexión fundamental: el temor a la pasividad, «is tied to the fear of emotionality in which weakness is defined in terms of a tendency to be shaped by others» (Ahmed 2004: 2). Conectaría aquí la lectura de la socióloga británico-australiana Sara Ahmed respecto a la expresión *soft touch* que refiere a las fronteras en el tema inmigratorio en Gran Bretaña: las fronteras de la nación aparecerían como una especie de piel. Ello la lleva a explicar que si las fronteras son sometidas a restricciones y cierres (*tough touch*) es a causa de ser vistas como «soft, weak, porous, and easily shaped or even bruised by the proximity of others» (Ahmed 2004: 2). Como epidermis de la nación, las fronteras corren el riesgo de ser tocadas/moldeadas por la impresión de un objeto/sujeto que viene de afuera (5).

Me gustaría analizar ejemplos de la impresión dejada por el otro en el caso de la memoria transnacional del film del mexicano Guillermo del Toro, *El espinazo del Diablo*. Hacia el final de la Guerra Civil Española (1939) con el triunfo del Ejército Nacional en ciernes, Carlos (Fernando Tielve) llega al orfanato Santa Cecilia que acoge a los últimos niños republicanos sobrevivientes. Gradualmente Carlos queda enfrentado al asedio y al acercamiento/contacto sensorial, primero visual, luego auditivo, luego táctil, de Santi (Junio Valverde), un niño-espectro asesinado/desaparecido a quien el orfanato ha olvidado. Cuando entra al orfanato, Carlos ve en un cristal el reflejo de Santi, entrando así en la primera zona de contacto con el *undead*. Y de allí en más, este film de horror abandonará a Carlos/la audiencia a los acechos del abyecto, frente a los cuales, el recién llegado irá alternando miedo, recelo, acercamientos, retrocesos. En la segunda zona de contacto corporal, Carlos funde su cuerpo con el del espectro cuando tiene que acostarse en la misma cama en la que durmiera el niño asesinado, una proximidad sellada más cabalmente cuando re-escribe la impresión del nombre de Santi y escucha su escalofriante voz por primera vez. Este gradual contacto corporal/sensorial tendría correlato en una creciente cercanía física/emocional cuya culminación se produce cuando Carlos decide sumergir su cuerpo vivo en la cisterna-tumba habitada por el cadáver del espectro, acción con la que hace visible su pacto de aceptar ser pasaje/transferencia de los reclamos de justicia de la víctima.

Sería importante visualizar aquí que Carlos/la audiencia entra en contacto y se funde con un cuerpo muerto que deambula con heridas abiertas, destilando sangre, pus y materia en descomposición: es pura materia en descomposición. Refiriéndose a los flujos excretables del cuerpo, Julia Kristeva señala el cadáver como «the most sickening of wastes» (1982: 3). Constituye «a border that has encroached everything. It is no longer I who

expel. 'I' is expelled» (1982: 4). Ese roce con el *undead* representa la entrada irreversible a «the other side of the border, the place where I am not and which permits me to be, the corpse» (1982: 3-4). Mucho será modificado en la contaminación con la impura hibridez del abyecto aunque contrariamente a lo que postula la lectura de Kristeva, en el caso del *El espinazo*, el cadáver de Santi, «the place where I am not and which permits me to be», en cambio, reconfigurará en Carlos una nueva *Gestalt*, *a place where I am*, moldeada a partir de habitar una espacialidad/identidad transmutada en el desaparecido: cada uno de los estremecedores asedios del abyecto forzarán a Carlos, y al espectador, a realizar maniobras sensoriales/emocionales de intenso reacomodamiento geográfico/sensorial, cognitivo y afectivo, comenzando por la poderosa agencialidad que el film confiere a los sentidos corporales, comenzando por el tacto y su dimensión social (Rodaway 1994: 45).

El tacto es el sentido de mayor cercanía y una yuxtaposición sensorial de cuerpos y contextos. El geógrafo sensorial Paul Rodaway señala que podríamos perder cualquier sentido pero, «to lose an ability to feel, that is, touch, is to lose all sense of being in a word» (1994: 41). Es el primer sentido desarrollado por el embrión: mucho antes de desarrollar ojos y oídos, el feto es pura y totalmente piel y tacto, constituyendo así el primer procesador de nuestra geografía sensorial, nuestro mapa cognitivo y *Gestalt* del mundo. Siendo la piel «the largest single organ system of the body», la contribución específica de sus sensores es fundamental en el mapeado de geografías sensorio-cognitivas (Rodaway 1994: 43). Su geografía háptica (inter- y multi-sensorial) es más complejas y la menos advertida. Construye una comunicación: una relación cognitiva y emocional al mismo tiempo que un lenguaje.

En otra zona de contacto, el espectro roza el cuerpo de Carlos: lo toca y al mismo tiempo es tocado por Carlos. Carlos es tocado por el abyecto pero quien es tocado también toca. Aquí cabría recordar la naturaleza recíproca del sentido del tacto advertida por Montagnu (1994: 45). A su vez, los geógrafos posmodernistas-humanistas Yi-Fu Tuan y Anne Buttimer acotarían al respecto que toda percepción sensorial (registro + sentido/meaning) constituye una relación/*Gestalt* con el mundo, «*a decision-making process with respect to that world*» (citado por Rodaway 1994: 11, *itálicas del autor*).

### 3. ESTERILIDAD SENSORIAL, CIRCULACIÓN URBANA Y DESPLAZAMIENTO DE LAS EMOCIONES: *EL SECRETO DE SUS OJOS*

En teorías de geografía sensorial, el cuerpo moderno es percibido como puro desplazamiento-cuerpo; su circulación por los espacios sociales va acumulando archivos surgidos de interrelacionalidades contingentes; éstas son empíricamente sentidas a través del cuerpo. Es en los cuerpos donde se ponen en evidencia

[the] confusion and the energy created by contrast and clashes. The value of disruption, —that which ordering process try to expunge— lies in its potential to dramatize and reveal the complexity of co-existence, difference and contrast that permeate in [social spaces] (Edensor 2000: 136).

Respecto a la circulación en espacios sociales, Edensor describe esos archivos de contacto interpersonal como espacios de coexistencia, siempre afectados por crisis/disrupciones que son capaces de retener el carácter dramático de lo social. Prosser aducirá igualmente que es por medio de experiencias sensoriales como el dolor que adquirimos conciencia de nuestra piel, de nuestro contorno: «It is through sensual experiences such as pain that we come to have a sense of our skin as bodily surface» (Prosser 1998: 43). En rumbo semejante, en *The Absent Body*, Drew Leder propondrá que en las sociedades desarrolladas del capitalismo el cuerpo está fuera de sí mismo (1990: 4), atrapado por series performativas y en distancias post-emocionales ramificantes, principalmente en el caso del *numbness* urbano. Leder explicaría que «I become aware of my body as having surface only in the event of feeling pain, discomfort (prickly, sensations, cramps) that become transformed into pain through the act of reading and recognition» (1990: 25) mi espacio corporal puede reconstruirse a partir de redefinir mis relaciones sensoriales/gestálticas con el entorno.

Me gustaría observar esa lectura y el reconocimiento gestático de la misma en el film de Campanella, *El secreto de sus ojos*. Durante la largada víspera de la dictadura de Jorge Rafael Videla, Benjamín, un oficial de Justicia Penal, se hace cargo de procesar el sumario del asesinato de la joven Liliana Colotti. La primera zona de contacto entre la víctima y el funcionario de Justicia ocurre cuando el oficial acude a la escena del crimen; ejecutando un trámite más de los protocolos burocráticos de su oficio diario, Benjamín aparece como un típico usuario del espacio urbano: su circulación por éste surge de una entrenada práctica/coreografía social de esterilidad sensorial/emocional, encargada de procesar reductoramente las múltiples y poliédricas series de estímulos que se agolpan en la vida cotidiana del espacio urbano. No obstante, cuando el oficial ve el cuerpo de Liliana desnudo y ensangrentado, queda consternado y sumergido en sí mismo y en el dolor que le provoca la imagen del cadáver; dicha imagen dejará un rastro e impresión de tenaz persistencia.

Refiriéndose a la anestesia urbana (*urban numbness*), Richard Sennett explica que la relacionalidad del sujeto con su entorno/*Gestalt* es gestada por medio de la experiencia corporal, única manera de desmontar la implosión sensorial (*sensory deprivation*), así como «the dullness, the monotony, the tactile sterility which afflict the urban environment» (1994: 15), provocando la pérdida de la conexión activa del cuerpo humano (16). Sennett tiene claro

que revertir la anestesia sensorial (*numbness*), no pasa por el placer ni por la regularidad: el cuerpo «comes to life when coping with difficulties» (310).

Ease, comfort, 'user friendliness' in human relations come to appear as guarantees of individual freedom of action. However, resistance is fundamental and necessary experience for the human body [...] Through feeling resistance, the body is roused to take note of the world in which it lives (Sennet 1994: 310).

Lo que permite al sujeto mantenerse despierto a registros sensoriales y procesando percepciones no eidéticas (no universales, no preconfiguradas) sería la confrontación, la dificultad y la obstrucción, instancias que permitirían el armado de performances contingentes al sujeto. En las teorías del dolor, éste aparece como una intromisión extranjera que desestabiliza nuestro esquema corporal. Por ello la necesidad imperiosa de expulsar objetos punzantes, distanciar relaciones conflictivas, implosionar sentimientos y emociones discordantes. El dolor parece como una violación intrusa a la 'normalidad', «a transgression of the border between the inside and outside» aunque paradójicamente, «it is through that transgression that we feel the border in the first place» (Ahmed 2004: 27). La crítica feminista Elizabeth Grosz irá más lejos, advirtiendo incluso que la percepción del dolor agranda y magnifica la percepción de las zonas afectadas (1994: 76).

En *El secreto*, la consternación del rostro del oficial de Justicia lo liga a la perplejidad desconsolada del viudo de Liliana, Ricardo Morales, atrapado en la trama del dolor-adherencia-herencia de la víctima. Pero a diferencia del dolor-herencia inevitablemente adoptado por el viudo, el dolor-adherencia aceptado por el oficial de Justicia es una decisión de acercamiento propia, como también es propia su elección de materializar/emocionalizar la reacomodación y despunte de una nueva *Gestalt*. ¿Cuál podría ser el trabajo cultural y social del dolor? ¿Habría algún valor positivo en su pulsión negativa y desestabilizadora de una normalidad eficazmente custodiada por la anestesia sensorial? Por de pronto, notar que el dolor ha sido siempre descrito como privado (Kotarba 1993:15; Kleinman, Das *et al.* 1997: xiii) e incluso intrasferible (Scarry 1985: 5): una experiencia en solitario. Sin embargo, en el campo de los derechos humanos es central su proyección orientada a la audiencia pública. Joseph Kotarba (1983: 15) señalaría que si bien el dolor es inherentemente privado (y solitario) lo es sólo en la medida en que no circule y sea mantenido invisible a los otros. Ello equivale a acordar, nuevamente, que la naturaleza solitaria del dolor de la víctima está directamente ligada a la relacionalidad espacio-social. Ahmed aducirá que es por medio del testigo —y no tanto por la evidencia— que el dolor entra en lo social. En *Secretos*, *El espinazo*, tanto como en *El secreto*, Xavi, Carlos y Benjamín, respectivamente, se convierten en testigos del dolor del padre de Xavi, de Santi, de Liliana

y del viudo Ricardo Morales. Como testigos de la víctima otorgarían a ese dolor el estatus de evento o acontecimiento en el mundo (Kotarba 1983: 29). Así, mi atestiguamiento activaría para éste una vida fuera del confinamiento del contorno corporal de la víctima. De allí que en el género neogótico, la figura del testigo sea crucial para efectivizar el regreso a lo social de la víctima por medio de trasladar ese dolor ‘por fuera’ del cuerpo que lo sufre.

En ninguno de los films analizados, incluso en el mismo caso de *Los Rubios*, ese proceso será fácil; los personajes —junto con la audiencia— van sopesando gradaciones de distancias proxémicas en un derrotero impredecible y zizagueante. De Certau explicará que todo espacio social es un espacio de enunciación: lo que resulte allí serán mapas relacionales gestados desde la improvisación de los sujetos. En los films mencionados, el efecto de los alejamientos, acercamientos, abandonos, dilaciones, seguimientos, (re)encuentros y despedidas estructuran las geografías emocionales de los mismos. Siguiendo a su colega Richard Sennett, el geógrafo urbano Yi-Fu Tuan explica que en la tramitación del entorno del viajero urbano, «[g]oing forward is easy; going backward is not» (1974: 27). En el caso de *volver* al dolor, dicho *going backward* desestabilizaría y obstaculizaría cualquier intención de seguir direccionalidades lineales y conducentes. En el caso del discurso cinematográfico, esos derroteros de desvío podrían remitir a los *flash-backs* y a su poderosa función emocional-cognitiva. Pensando en teóricos como Sennett y en otros señaladores del obstáculo como positivo, podríamos decir que en *El secreto*, los *flash-backs* serían marcadores textuales de involucramiento emocional, «emotional triggers» (Smith 2003: 46), cuya función es la «to engage [the audience] in moments of emotion» (45). Con cada *flash-back*, la audiencia es forzada a volver atrás (*going backward*), forzada a revivir recuerdos incómodos, de fuerte intensidad emocional, en un mapeado resistente que rehusa proseguir ‘adelante’ a causa de su solidaridad con lo que necesita ser recordado. A lo largo de *El secreto*, los *flash-backs* reaparecen, una y otra vez, para mostrar la imagen del cadáver de la joven asesinada, imagen que se inscribe en el pasado diegético de la investigación del crimen, así como en el racconto de ese pasado en la novela que Benjamín está escribiendo: en su propia re-escritura de esa huella.

En el film de Campanella, la segunda zona de contacto entre víctima y testigo se materializa en la memoria del oficial de Justicia. Al escribir su novela, Benjamín recuerda pero para recordar el cadáver de Liliana, solo necesita buscar el referente de la imagen del cuerpo de la víctima, su huella/impresión, en su cara consternada, en su estremecimiento, en su náusea. *Su propio cuerpo* sería entonces un *archivo* de la huella del otro, permitiendo su una circulación y permanencia, ahora localizada en él mismo, en su propio cuerpo y, al mismo tiempo, en el de los lectores de la novela que escribe y en el de los espectadores del film de Campanella. Lo que hace Benjamín cuando recuerda describe la circulación de las emociones. *Mi impresión dejada por* el

otro está en mí, mi impresión del otro soy yo. Para recordar no necesito ser nuevamente tocado por el otro: ello ya ha ocurrido ello en la primera zona de contacto. Ahora soy yo el que es tocado por mi propia impresión.

Experto en la circulación del dolor, Ricardo Morales, viudo y archivista de la memoria de la víctima, insiste en abrir(nos) el álbum de fotos de la joven muerta, una modalidad de zona de contacto institucionalizada en la poderosa estrategia de las Madres, Abuelas, HIJOS. Una transferencia emocional que circula con las fotografías arriesgadamente saqueadas a los pactos del silencio concentracional por Basterra. Vikky Bell analiza la de Fernando Broodsky, secuestrado en ESMA por la dictadura argentina. Aduce que, si bien su nombre aparece entre los otros desaparecidos en el Parque de la Memoria, no es sino su ‘aparición’ fotográfica la que contraopera el destino inverso a su desaparición. El detenido desaparecido se convierte en el testigo de su propia victimización en el momento de su propia victimización. En estas imágenes destinadas a desaparecer, tal como sus sujetos, «the camera’s adoption by the military regime has left us an image that has the potencial to speak back to power» (Bell 2014: 30). Los rasgos de una vida todavía vida de Fernando son transferidos a los records públicos para los que no estaba destinados y su dolor, integrado a lo social.

En síntesis y para concluir, los films analizados, incluso en el caso de *Los Rubios*, parecen mostrar coincidencias con metáforas y propuestas centrales en las teorías de la geografía sensoriales y emocionales. Este estudio se propuso analizar las geografías de la emociones como reconfiguraciones de la memoria, al mismo tiempo que como instrumentos de cognición y evaluación sensorial/cognitiva/afectiva de los sujetos en relación a qué necesita ser retenido por la memoria. De la etimología latina *re-cordis*, *recordar* significa volver a pasar por el corazón. Llama la atención que la etimología latina ya reconozca la participación del cuerpo en trabajo de la memoria. De los films analizados, *Secretos del Corazón*, *El espinazo del Diablo* y *El secreto de sus ojos* hablan de secretos que dejan de ser secretos gracias al trabajo social reitegrador de la memoria y de los cuerpos. Evitar a toda costa que nuestra piel sea penetrada por un objeto extranjero aparece opuesto a la memoria obstinada de la víctima, presente en el activismo derechos humanos. La visualización de cuerpos destrozados transfiere el dolor a mi piel. No sólo se trataría de que el dolor circule sino que además aparezca como una especie de regreso semántico: el dolor, recuperado en el trabajo de los otros cuerpos, reparada de algún modo su naturaleza solitaria. En las metáforas de cuerpos-memorias, esa reparación o regreso semántico se daría, sólo en la medida en que el viajero/audiencia (Javi, Carlos, Benjamín) acepte ser habitado por la huella del otro: «[o]ut of the cutting of this body *surfaces a different body*, re-formed and reshaped by the intensity of the impression of the other, of the intensity of the pain. The call of the pain, as a pain that cannot be shared through empathy, is a call not just for an attentive hearing,

but for a different form of inhabitançe» (Ahmed 2004: 39, énfasis mío). Cuerpos-archivos emplazados en la cercanía emocional con la víctima, en el acto de ad-herir(se) a su herida, de adoptar su herencia.

## Bibliografía

- Ahmed S., 2004, *The Cultural Politics of Emotion*, New York, Routledge.
- Bell V., 2014, *The Art of Post-Dictatorship. Ethics and Aesthetics in Transitional Argentina*, New York, Routledge.
- Buttimer A., 1993, *Geography and the Human Spirit*, The Johns Hopkins University Press.
- Carroll N., 1990, *The Philosophy of Horror: or, the Paradoxes of the Heart*, New York, Routledge.
- Collins, R., 1990, *Stratification, Emotional Energy and the Transient Emotion*, en T. D. Kemper (ed.), *Research Agendas in the Sociology of Emotions*, London, Macmillan.
- Elsaesser, T., 1996, *Subject positions, speaking positions from «Holocaust Our Hitler» and «Heimat» to «Shoah» and «Schindler's List»*, en V. Sobchack (ed.), *The Persistence of History. Cinema, Television, and the Modern Event*, New York, Routledge: 145-186.
- Edensor T., 2000, *Moving Though the City*, en D. Bell-A. Haddour (eds.), *City Visions*, Harlow, England, Logman/Pearson Education Limited: 121-140.
- Grosz, E., 1994, *Volatile Bodies. Towards a Corporeal Feminism*, Indiana University Press.
- Hall, E.T., 1985, *La dimensión oculta*, México, Siglo XXI.
- Huysen, A., 1986, *Mass Culture as Woman. Modernism's Other*, en *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Indiana University Press: 44-63.
- Kleinman A.-Das V. et al., 1997, *Social Suffering*, University of California Press.
- Kotarba J.A., 1983, *Chronic Pain. Its Social Dimensions*, Beverly Hills, Sage.
- Kristeva J., 1982, *Powers of Horrors. An Essay on Abjection*, trad. de L.S. Roudiez, Columbia University Press (ed. orig.: *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Seuil, Editions Du Seuil, 1980).
- Leder D., 1990, *The Absent Body*, University of Chicago Press.
- Martín Barbero J., 2004, *A Nocturnal Map to Explore a New Field*, en A. Sarto-A. Ríos-A. Trigo (eds.), *The Latin American Cultural Studies Reader*, Duke University Press: 310-328.
- Montagu A., 1971, *Touching. The Human Significance of the Skin*, New York/London, Columbia University Press.

- Prosser J., 1998, *Second Skins. The Body Narratives of Transsexuality*, Columbia University Press.
- Rodaway P., 1994, *Sensuous Geographies. Body, Sense, and Place*, New York, Routledge.
- Rey R., 1995, *The History of Pain*, trad. de L. E. Wallance-J. A. Cadden-S. W. Cadden, Harvard University Press (ed. orig.: *Histoire de la Doleur*, Paris, La Découverte, 1993).
- Rothberg M., 2009, *Multidirectional Memory. Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*, Stanford University Press.
- Scarry E., 1985, *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*, Oxford University Press.
- , 1999, *The Difficulties of Imaging Other Persons*, en C. Hesse-R. Post (eds.), *Human Rights in Political Transitions. Gettysburg to Bosnia*, New York, Zone Books: 277-309.
- Sennett R., 1994, *Flesh and Stone. The Body and the City in Western Civilization*, London, Norton.
- Smith G. M., 1995, *Engaging Characters. Fiction, Emotion, and the Cinema*, Oxford, Clarendon Press.
- , 2003, *Film Structure and the Emotion System*, Cambridge University Press.
- Spelman E.V., 1997, *Fruits of Sorrow. Framing our Attention to Suffering*, Boston, Beacon Press.
- Teitel R., 1999, *Bringing the Messiah Through the Law*, en C. Hesse-R. Post (eds.), *Human Rights in Political Transitions. Gettysburgh to Bosnia*, New York, Zone Books: 177-193.
- Tomkins S. S., 1963, *Affect, Imagery, Consciousness. The Negative Affects*, New York, Springer.
- Tuan Yi-Fu, 1974, *Topophilia. A Study of Enviromental Perception, Attitudes and Values*, New Jersey, Prentice-Hall Inc. Englewood Cliffs.

## Filmografía

- Armendáriz M., 1997, *Secretos del corazón*, 103’.
- Campanella J., 2010, *El secreto de sus ojos*, 129’.
- Carri A., 2003, *Los Rubios*, 89’.
- Del Toro G., 2001, *El espinazo del Diablo*, 108’.



## EL DOCUMENTAL COMO TESTIMONIO DE IMPACTO SOCIAL: DOS EXPERIENCIAS DE ENRIQUE PIÑEYRO

Julio Santucho  
INSTITUTO MULTIMEDIA DERHUMALC

### INTRODUCCIÓN

Durante años, los pueblos latinoamericanos se han visto sometidos a la violación de uno de los derechos fundamentales, el derecho a la información. De allí surge la necesidad de utilizar los medios audiovisuales como herramienta masiva de suministro de información para dejar al descubierto situaciones desconocidas que, al ser reveladas, generan sentimientos de solidaridad y reconstruyen lazos colectivos que parecían perdidos. América Latina registra un importante avance en cuanto a la producción de documentales de compromiso social que generan o viralizan campañas dirigidas a reparar o promover derechos conculcados. Cada vez son más las experiencias exitosas de documentales que logran modificar la realidad en sentido positivo. De esta manera, para la «consolidación de una cultura de participación ciudadana y de apertura de los organismos estatales es importante tanto promover y ejercer los derechos que le dan sustento, como documentar el comportamiento de las instituciones con el fin de analizarlo y generar propuestas para corregir el rumbo cuando sea necesario» (Pulido Jiménez 2006: 7).

En el presente trabajo se aborda el carácter potencialmente transformador de la herramienta 'documental' como medio de difusión y sensibilización, en particular por lo que se refiere al impacto logrado por el director Enrique Piñeyro en la Argentina. En el año 2004, Enrique Piñeyro estrena su primer largometraje de ficción autobiográfico<sup>1</sup>, *Whisky Romeo Zulu*, en

---

1 Enrique Piñeyro nació en Génova, Italia, en 1956. Se graduó de médico en la Universidad

el cual relata su experiencia como piloto y sus disidencias con la empresa en materia de seguridad de los vuelos<sup>2</sup>. Asimismo, en 2006 vuelve sobre el tema de los accidentes aéreos con el largometraje documental *Fuerza Aérea Sociedad Anónima*<sup>3</sup>. En la primera parte de este trabajo nos vamos a ocupar de estos dos largometrajes y el diferente impacto de cada uno de ellos. En una segunda parte abordaremos otro documental del mismo autor que tuvo gran impacto social y político, *El Rati Horror Show* (2010).

## I. LOS CASOS

### 1.1. *Desmilitarización de la aviación civil*

En *Whisky Romeo Zulu*, el director escenifica los hechos que testimonió en su condición de comandante de Líneas Aéreas Privadas Argentinas (en adelante LAPA)<sup>4</sup> cuando puso en evidencia las fallas de seguridad en que incurría la empresa.

El argumento del film está centrado en la gestión decadente de una compañía aeronáutica de bajo coste en vías de expansión. La metodología adoptada por los directivos es llevar al límite el ahorro de recursos para el mantenimiento de la flota, aunque ello afecte la seguridad de las operaciones. Para concretar ese objetivo, exigen a los pilotos y demás empleados que ‘metan el hombro’ para contribuir al crecimiento de la empresa y que, llegado el caso, emprendan vuelos con aviones que no se encuentran en perfectas condiciones.

LAPA es la compañía donde Enrique Piñeyro se desempeñaba como piloto y la personalidad del protagonista se destaca por el apego tanto a la ética

---

de Buenos Aires y se especializó en Medicina Aeronáutica. Terminó sus estudios como investigador de accidentes de aviación en la Universidad del Sur de California. En 1988 ingresa como piloto a la compañía LAPA y en 1995 es ascendido a Comandante, puesto al que renuncia en junio de 1999 en desacuerdo con la política de seguridad de la empresa. Fue Oficial de Seguridad de la Asociación de Pilotos de Líneas Aéreas (APLA) en 1997-98, e investigador de parte designado por esta misma asociación en el accidente del DC- 9 de Austral en Frey Bentos, Uruguay. Estudió actuación con Lito Cruz. Comenzó su carrera actoral hacia el año 1990, en el film *Alambrado* de Marco Bechis. En 1998 interpretó el papel de Tigre, en el film *Garage Olimpo*, dirigido por Marco Bechis, estrenado en el Festival de Cannes y distribuido en Italia y Argentina. En el año 2000 interpretó a Santamaría en *Esperando al Mesías* de Daniel Burman, papel por el cual recibió la Mención Especial del Jurado en el II Festival de Cine Independiente de Buenos Aires. Posteriormente, en 2001, interpretó a un militar apropiador de hijos de desaparecidos en el film *Hijos/Figli* de Marco Bechis, estrenado en el Festival de Venecia y distribuido en Italia y Argentina.

2 Vid. en anexo ficha técnica de la película.

3 Vid. en anexo ficha técnica de la película.

4 LAPA fué una aerolínea Argentina que operaba vuelos nacionales e internacionales y que cesó sus operaciones en el año 2003.

profesional como al compromiso con su trabajo. Dichas cualidades se dan de bruces con la irresponsabilidad temeraria de sus jefes.

Al revisar el estado de las aeronaves, antes de despegar, Piñeyro verifica que los aparatos no se encuentran en las condiciones técnico mecánicas requeridas o que carecen del equipamiento reglamentario. Ante esta situación, se niega a volar por falta de garantías de seguridad. Mientras que otros pilotos, conscientes de la situación pero carentes de escrúpulos, ocupan su lugar y vuelan por miedo a perder el empleo. El resultado de dicho comportamiento fue que, en más de una ocasión, las averías de los aparatos pudieron provocar una catástrofe. Piñeyro entabla varias discusiones con los directivos de la empresa a fin de modificar esta situación pero la política comercial de LAPA sigue siendo la de acumular ganancias sobre la base de aumentar los vuelos, sin invertir lo necesario en el mantenimiento y renovación de las aeronaves.

La comunicación interna de LAPA era puramente vertical; por tanto, ningún piloto, aparte de Piñeyro, se atrevía a comunicar a los directivos su disconformidad con las condiciones de trabajo. La compañía estaba perfectamente al tanto de lo que sucedía con su parque aeronáutico, pero se hacían los desentendidos y presionaban a los pilotos con el argumento de que «somos una compañía de bajo costo que se está expandiendo y, por tanto, tenés que meter el hombro». ‘Meter el hombro’ implicaba volar un avión sin ningún tipo de garantías de seguridad, arriesgando su vida, la de sus pasajeros y la imagen de la corporación ante la opinión pública, con tal de que la compañía aumentara sus ganancias, único modo de que los pilotos conservaran su trabajo (Vergara 2012).

El único cambio que adoptaron las autoridades fue contratar una asesora de imagen que, por pura coincidencia, fue el gran amor adolescente de Enrique (en la ficción, Mercedes Morán). Esta profesional ingresa a la compañía a fin de justificar la estrategia de bajo coste o *low cost*, y se esfuerza por implementar una serie de publicidad que destacaba las ventajas de sus productos y servicios a muy bajo coste (*branding*). Además, intenta persuadir a Enrique para que se retracte de los informes que envía a los directivos y que trascienden fuera del ámbito de la empresa.

El comandante Piñeyro se niega a hacer tal declaración y en julio de 1999 presenta ante las autoridades de la empresa su carta de renuncia. El texto decía lo siguiente:

Me dirijo a Ud. a fin de comunicarle mi renuncia al puesto de comandante de la empresa LAPA. Motiva esta renuncia mi to-

tal desacuerdo con la política de seguridad aérea de la empresa. En incontables ocasiones advertí respecto de los riesgos que se estaban tomando sobre la vida y la integridad de las personas. (Montenegro 2004)

Y agrega: «No sólo no fui escuchado sino que hasta se me llegó a pedir que me retractara por escrito de la carta que envié a los directivos en ocasión de ser presionado para volar de noche con un avión que tenía dos horizontes artificiales fuera de servicio» (ibídem).

Dos meses después, el 31 de agosto de 1999, tuvo lugar un accidente que provocó la muerte de 67 personas cuando un Boeing 737-200 de la empresa salió de pista en el aeropuerto Jorge Newbery de la Ciudad de Buenos Aires. Dicho acontecimiento puso definitivamente en cuestión la política comercial de LAPA y determinó su quiebra<sup>5</sup>.

Dos años después Piñeyro estrena el documental *Fuerza Aérea Sociedad Anónima* (2006) que muestra el deplorable estado de la aviación civil en Argentina a fines del siglo XX, habida cuenta de que, inexplicablemente, más de treinta años después de concluida la dictadura, el transporte aéreo seguía bajo control absoluto de las Fuerzas Armadas.

El realizador señala que «entre 1997 y 1999 murió más gente a bordo de los aviones que en los 27 años precedentes» (Piñeyro 2006) y a partir de este dato muestra, entre otros recursos, el detrás de escena con cámaras ocultas en la torre de control y animaciones 3D para llegar a la verdad.

El documental muestra en tiempo real emergencias provocadas por la ineficiencia del sistema junto a las grabaciones originales. El director igualmente señala cómo la corrupción dentro de la Fuerza Aérea afecta directamente a la seguridad de vuelo. Los casos analizados especialmente por el director son los accidentes de las compañías aéreas LAPA y Austral.

El film registra fuertes escenas donde se documentan varios llamados de atención de aeronaves al borde de emergencia por agotamiento de combustible o por riesgo de colisión, asimismo se transcriben conversaciones acerca de la crisis interna del personal captadas a través de cámara oculta. Por último, el director incluye material televisivo de archivo que revela la corrupción entre los oficiales de la Fuerza Aérea, dado que los comandantes se desentienden de las soluciones, y plantea una certeza: «con ese nivel de corrupción y tan escasas medidas de seguridad en los vuelos, nada tiene de extraño que hayan sucedido los accidentes fatales de Austral y de LAPA y nada garantiza que catástrofes aún mayores puedan tener lugar en el futuro».

El estreno de *Fuerza Aérea Sociedad Anónima* tiene un gran alcance social y mediático. El diario *Página 12* revela en primera plana la repercusión del documental bajo el titular *Luz, cámara... Avión*. A propósito del accidente

---

5 Vid. escenas de *Whisky, Romeo, Zulu*: <https://www.youtube.com/watch?v=b5l3acrFCDQ> (última consulta: 18/04/17).

del avión de la compañía Austral que se estrelló en Uruguay en octubre de 1997 el diario comenta:

Nueve años después del accidente en que murieron 74 personas, y en medio de la conmoción causada por una película que denuncia el caso, el mismo juez que las había sobreseído procesó a las cúpulas empresarias y de la fuerza aérea de esa época por “estrago doloso”. Una figura que puede acarrear 25 años de prisión (Rodríguez 2006).

Un mes más tarde, *Clarín* publica el encabezado «En forma sorpresiva, Kirchner relevó al jefe de la Fuerza Aérea. Se trata del brigadier Schiaffino», y añade que «la ministra de defensa se negó a explicar las razones del cambio, que ocurre dos meses después de que una película anunciara irregularidades en la sociedad aérea» (Braslavsky 2006).

La desmilitarización de la aviación civil tiene amplia repercusión en los medios del día 2 de septiembre de 2006, especialmente en dos diarios diferentes y de mucha circulación como *Clarín*, donde Niebieskikwiat (2006) escribe que «por una película pasan el control aéreo a civiles», y *Crónica*, cuyo titular del mismo día fue: «Película desató escándalo en la fuerza aérea. Ordenan investigar irregularidades en el control de la aviación civil denunciadas en el film de Enrique Piñeyro quien fue citado a declarar».

Tres días después, Horacio Aizpeolea vuelve sobre el tema al entrevistar a Piñeyro para el diario *Clarín*: «En una declaración del director de la película, *Fuerza Aérea S.A.* reiteró ante un fiscal que hay casos de corrupción en el control aeronáutico».

Por consiguiente, se verifica que las repercusiones en la prensa son significativas para demostrar que el largometraje documental ha tenido un impacto social mucho mayor que la ficción referida al mismo tema. El 19 de septiembre de 2006 el diario *Página 12* publica: «El fiscal imputó y pidió declaración indagatoria de 6 jefes de la aeronáutica por “malversaciones de caudales públicos” y “poner en peligro la seguridad aérea”».

La prensa extranjera también se hizo eco de la noticia: por ejemplo, el diario *The Miami Herald* (USA) publica el 28 de septiembre de 2006, «Filmmaker arms lens at air safety lapses. Argentina's air force is giving up control of civil aviation after a filmmaker called attention in his work to safety issues».

A modo de conclusión, podemos comparar el impacto obtenido por cada una de las dos películas que se ocupan de una misma temática: ‘la crisis de la aviación civil bajo la conducción de las Fuerzas Armadas’.

Es interesante observar que, aunque todos los actores sociales identifican el film de ficción *Whisky Romeo Zulu* con los prolegómenos del accidente de agosto de 1999, su amplia difusión no tuvo consecuencia social ni política

alguna. Por el contrario, el estreno del documental *Fuerza Aérea Sociedad Anónima* produjo como impacto inmediato la movilización de los familiares de las víctimas, una conmoción en el seno del personal de la Fuerza Aérea y la decisión del Ministerio de Seguridad de despojar a las Fuerzas Armadas del control de la aviación civil.

Es posible sacar dos enseñanzas de esta experiencia:

- 1) en la conciencia de los ciudadanos, la seguridad en el transporte pasa a formar parte de los derechos humanos. Luego de las masivas violaciones a los derechos humanos ejecutadas por la dictadura<sup>6</sup>, es intolerable que un aspecto tan delicado como el transporte de pasajeros estuviera por más de treinta años bajo el control operativo de unas Fuerzas Armadas desprestigiadas ante la sociedad y con más de 600 oficiales condenados por la Justicia;
- 2) el documental, en determinadas condiciones, puede provocar un impacto mucho mayor en el terreno político y social que la ficción.

Esta comparación tiene validez en un caso emblemático como éste porque se trata de dos producciones cinematográficas realizadas por el mismo director-actor. Cuando Enrique Piñeyro relata un accidente provocado por la negligencia y la corrupción de las Fuerzas Armadas a través de un ejercicio de ficción, obtiene un producto interesante que resulta convincente: el espectador sale de la sala persuadido de que algo similar pasó, que seguramente esas cosas ocurren en Argentina y ello resulta inadmisibile. Sin embargo, no tiene la certeza de que este accidente haya ocurrido exactamente así como lo cuenta la película: el director puede haber exagerado, inventado algunas situaciones o usado determinados recursos para impactar al público.

En cambio, cuando Enrique Piñeyro describe por medio del documental el estado de los aeropuertos con pruebas documentales, con testimonios de personas de carne y hueso e imágenes que reproducen situaciones de la vida real registradas a través de cámaras ocultas, el espectador sale indignado, conmovido y convencido de que la situación debe cambiar, que la aviación civil no puede seguir en manos de criminales irresponsables, que el delito debe ser reparado y que las víctimas deben ser resarcidas.

En muchos otros casos puede detectarse el impacto social y político del documental pero la doble experiencia cinematográfica que se expone en esta primera parte, adquiere los ribetes de un caso ejemplar.

### 1.2. Revisión de una condena injusta

En el año 2010 Enrique Piñeyro realiza nuevamente un documental de 86 minutos de duración, *El Rati Horror Show*<sup>7</sup>. La obra se construye abierta-

---

<sup>6</sup> Vid. *Nunca más. Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas.*

<sup>7</sup> Vid. en anexo ficha técnica de la película.

mente como una denuncia de una situación de ‘injusticia’ que, sin lugar a dudas, se reproduce en numerosos casos al interior de Argentina —y posiblemente en muchos lugares del mundo— pero que la carencia de voz y visibilidad de las víctimas permite que siga teniendo lugar a través de los años. El film pone al desnudo la recurrente metodología de la policía argentina de inventar cargos penales a ciudadanos inocentes con objetivos inconfesables, tales como proteger a los verdaderos culpables —especialmente cuando se trata del mismo personal policial— o dar la falsa impresión de mayor eficiencia investigativa de la que realmente poseen los organismos de seguridad. De esta manera se arman procesos amañados que muchas veces, por engaño o complicidad, concluyen con condenas judiciales injustas.

En este caso un ciudadano inocente, Fernando Carrera, fue perseguido y tiroteado por la policía por el hecho fortuito de circular en vehículo similar al que había sido usado momentos antes en un asalto que se produjo en las cercanías. Al ser alcanzado por las balas policiales, Carrera perdió el control del vehículo y atropelló a tres transeúntes que perdieron la vida. El documental investiga y demuestra fehacientemente la inocencia de Carrera y las maniobras dolosas de la policía para inculparlo y obtener una condena de treinta años de prisión. Por ello, en su edición de setiembre de 2010, la revista especializada *Haciendo Cine* publica una entrevista al director que se vuelve a publicar en 2012 con el siguiente sumario: «Enrique Piñeyro, director de *Whisky Romeo Zulu* y *Fuerza Aérea S.A.* vuelve a tocar una fibra sensible de la realidad Argentina con *El Rati Horror Show*, documental que es un nuevo llamado de atención sobre la corrupción policial y el gatillo fácil» (Benítez 2012).

La desmilitarización de la aviación civil y la revisión de una condena injusta son dos problemáticas bastante distantes, aunque están unidas por una misma raíz llamada ‘corrupción’ de las fuerzas de seguridad que dominan a los ciudadanos en vez de protegerlos. En este punto, una realización documental como la de Piñeyro cumple un importante papel de difusión con información seria, elaborada y comprobada. Estas características, por lo común, están ausentes en los medios comerciales, lo cual expone al televidente a situaciones de falsa información que le roban su capacidad de conocer, cuestionar y opinar.

En tal sentido, el periódico *La Nación* titula así una extensa entrevista que realiza al director: «Tenemos alta tolerancia a la corrupción», y sigue el sumario: «el ex piloto que, tras el accidente de LAPA se convirtió en una suerte de profeta de peligro, encontró en el cine una poderosa herramienta de denuncia. Sin miedo y con un nuevo documental por estrenar, ahora va por más» (Mugica 2010). Enrique Piñeyro se preocupa por el más mínimo detalle a la hora de publicar sus investigaciones y recrea paso a paso lo sucedido, de tal manera que al espectador le resulta más fácil comprender y deja abierto un espacio para la discusión.

Indudablemente fortalecido por el éxito logrado por el documental *Fuerza Aérea Sociedad Anónima*, Enrique Piñeyro puso todos los recursos disponibles de su productora Aquafilms y su compromiso personal al servicio de la reparación de la injusticia cometida contra el ciudadano Fernando Carrera. En esta batalla recibe el apoyo del documentalista Pablo Tesoriere, otro reconocido realizador argentino socialmente comprometido. Juntos emprenden la realización de un documental de cuarenta minutos, concebido como punto de partida de una campaña de denuncia sobre las irregularidades cometidas por la policía y la justicia en lo que se denominó ‘la Masacre de Pompeya’, nombre del barrio de Buenos Aires en el que tuvo lugar el incidente. Con el mismo fervor con que lucha contra la corrupción de LAPA en *Fuerza Aérea S.A.*, aprovecha la notoriedad adquirida en los casos anteriores para convocar a los organismos de derechos humanos a una campaña para obtener la revisión de la condena judicial que había recaído sobre Fernando Carrera. De ese modo, los principales exponentes de la lucha por los derechos humanos del país —Estela Carlotto, Nora Cortiñas, Adolfo Pérez Esquivel— acompañan a Enrique Piñeyro en una presentación ante la Corte Suprema de la Nación en la que se solicita la revisión de la condena infligida al ciudadano Carrera.

Los ejes temáticos del documental son un profundo cuestionamiento del accionar de la policía y de la justicia en relación con la sociedad. En este análisis se encuentra muy presente la consideración de que casi cincuenta años de gobiernos militares han dejado profundos rasgos de autoritarismo en el sistema político argentino. No se puede perder de vista que, especialmente durante la dictadura de 1976-83, tanto la policía como el sistema judicial fueron depurados y controlados por las Fuerzas Armadas. En ese contexto, la campaña por la reapertura de la causa de Fernando Carrera se convierte en una campaña por la democratización del país.

Los autores del documental sostienen que

*El Rati Horror Show* no busca la confrontación sino brindar a través del caso de Fernando Carrera un panorama objetivo y crítico de la problemática de la Justicia y del accionar policial. Además, entendemos el cine como una herramienta de incuestionable valor para poner de manifiesto cuestiones de interés para toda la sociedad, convirtiéndose en un espacio de diálogo con el espectador, con el objetivo de avivar la discusión, la crítica y la percepción de la realidad. Por otro lado, la película pretende llamar la atención sobre el caso Carrera y motivar a las autoridades correspondientes a revisar el caso, reiniciar las investigaciones, y lograr que Fernando recupere su libertad. De esta manera, *El Rati Horror Show* es un retrato crítico de la realidad actual<sup>8</sup>.

---

8 <http://www.elratihorrorshow.com/sinopsis/> (última consulta: 15/01/2016).

El Rati Horror Show fue incluido en la programación del XIII Festival de Cine de Derechos Humanos en las ciudades de Buenos Aires y Santiago del Estero, ámbito en el cual el documental generó vivaces discusiones sobre la base de testimonios de casos similares que también se viven en casi todas las regiones del país<sup>9</sup>.

Nuevamente, el impacto del documental de Enrique Piñeyro fue sorprendente. En junio de 2012, la Corte Suprema de Justicia anuló la sentencia que condenaba a Fernando Carrera a 30 años de prisión y el 6 de junio de 2012 el recluso salió en libertad, a la espera de una revisión del proceso. No obstante, el 12 de Agosto de 2013, un nuevo fallo de la Cámara III de Casación Penal reiteró la condena, esta vez a quince años de prisión. El Centro de Estudios Legales y Sociales señala que «la decisión de condenar a Fernando Carrera a quince años de prisión por la ‘Masacre de Pompeya’ evidencia las dificultades del sistema judicial para desmontar tramas de encubrimiento en las que intervienen policías, fiscales y jueces»<sup>10</sup>.

La nueva sentencia de Casación provoca gran desánimo en el condenado, entre sus familiares y en la opinión pública. Nuevamente, el país tiene la sensación de que resulta imposible evitar que una violación del derecho tan escandalosa como ésta quede impune. Con enérgica reacción, los abogados defensores acompañados por dirigentes de derechos humanos apelan la sentencia, de modo tal que la causa es remitida nuevamente a la Corte Suprema.

Finalmente, el 25 de octubre de 2016, una segunda sentencia de la Corte Suprema de la Nación cierra definitivamente el caso. El fallo declara la nulidad de todo lo actuado y absuelve al acusado<sup>11</sup>. En los fundamentos se cuestiona «severamente la legalidad de la actuación de los funcionarios policiales» en el momento de la tragedia<sup>12</sup>. A propósito del fallo el diario *Infobae* escribe:

El caso se popularizó a través del cineasta Enrique Piñeyro, quien filmó el documental *Rati Horror Show* donde contó las arbitrariedades de la investigación que lo llevaron a estar más de siete años preso condenado por “robo agravado por su comisión con armas de fuego” y “homicidio culposo agravado por haber sido ocasionado por la conducción imprudente de un vehículo automotor y por la cantidad de víctimas” en concurso real con “portación de arma de guerra” sin licencia<sup>13</sup>.

9 <http://www.elliberal.com.ar/ampliada.php?ID=5922> (última consulta: 15/01/2016).

10 <http://www.telam.com.ar/tags/3615-fernando-carrera/noticias> (última consulta: 15/01/2016).

11 <http://www.infobae.com/sociedad/2016/10/25/masacre-de-pompeya-la-corte-suprema-absolvio-a-fernando-carrera/> (última consulta: 10/05/2017).

12 <http://www.minutouno.com/notas/1517148-la-corte-suprema-absolvio-fernando-carre-racausado-la-masacre-pompeya> (última consulta: 10/05/2017).

13 <http://www.infobae.com/sociedad/2016/10/25/masacre-de-pompeya-la-corte-suprema-absolvio-a-fernando-carrera/> (última consulta: 10/05/2017).

Efectivamente después de siete años de sufrimiento, Fernando Carrera sale en libertad y se reintegra a su familia, algo que hubiera sido imposible sin la campaña organizada en torno al documental *El Rati Horror Show*.

## CONCLUSIÓN

En América Latina se ha dado, históricamente, un gran impacto del cine social. En especial, cabe mencionar la red de cineastas constituida en los años sesenta por Santiago Álvarez y Julio García Espinoza (Cuba), Glauber Rocha (Brasil), Miguel Littin (Chile), Jorge Sanjinés (Bolivia), Fernando Solanas, Octavio Gettino y Raimundo Gleyzer (Argentina), entre otros. Las producciones de estos jóvenes creadores fueron conocidas como cine militante o cine social y llegaron a autodefinirse como ‘Tercer Cine’ en referencia a que los dos primeros puestos eran ocupados por Hollywood y el cine de autor. Películas como *La Hora de los Hornos* (1968) de Solanas, *Los Traidores o Me matan si no trabajo y si trabajo me matan* (1974) de Gleyzer jugaron un papel importante en la organización política del movimiento revolucionario de las décadas mencionadas. Pero el impacto se limitaba a la difusión capilar en el seno de la sociedad.

El cambio de la situación política que se produce en América Latina a partir de los años ochenta, en que las viejas y nuevas dictaduras dieron paso a gobiernos elegidos democráticamente, dio lugar al surgimiento de nuevas condiciones para la producción y distribución del cine documental.

En el Festival Internacional de Cine de Derechos Humanos de Buenos Aires, hemos contado con la participación de documentales que tuvieron gran impacto social o político. Mencionemos algunos: *Escuadrón de la muerte, la escuela francesa* (2003) de Marie-Monique Robin, donde la autora entrevista a antiguos generales de la dictadura argentina, algunos de los cuales reconocen crímenes de lesa humanidad y en particular la desaparición de al menos siete mil personas. Este documental constituyó una prueba en los juicios realizados posteriormente.

Pamela Yates con el documental *Granito de arena: cómo atrapar a un dictador* (2011) nos transporta al primer viaje que realiza a Guatemala en 1982 y donde registra cómo los helicópteros de las fuerzas armadas ametrallaban a ciudadanos inocentes en las calles de las aldeas guatemaltecas. Yates entrevista a poblaciones indígenas, organizaciones guerrilleras y al general Ríos Montt quien reconoce ejercer el control absoluto de las fuerzas armadas. Este material actuaría años después como prueba, durante el juicio que condenó al ex-presidente guatemalteco como responsable de crímenes de lesa humanidad.

El documental *9.70* (2013) de la colombiana Victoria Solano —que es ob-

jeto de otra ponencia en el *I Congreso de Literatura y Derechos Humanos*<sup>14</sup>— analiza el impacto negativo de la resolución 9.70 que regula el uso de las semillas en Colombia. Los enormes daños económicos y ambientales a la producción agrícola que dicha medida genera obtiene como respuesta una huelga campesina de catorce días. La viralización del documental de Victoria Solano (más de un millón de visualizaciones por YouTube) y su repercusión en los medios de comunicación nacionales genera la solidaridad de las clases medias. Tan amplia movilización social pone en crisis la política gubernamental y, en lo inmediato, produce el impacto político de la suspensión por dos años de la Resolución 9.70.

Estos son sólo tres ejemplos que manifiestan las enormes posibilidades de incidencia social y política del documental en el contexto actual de América Latina. Todo documentalista espera que su trabajo de testimonio tenga un impacto en la realidad social, ya sea para modificar las situaciones de injusticia o abandono, ya sea para atraer la atención sobre los mecanismos que, en ciertas condiciones, hacen posible la transformación de la realidad y el logro de conquistas, antes impensadas, que extienden más allá —poco o mucho— la frontera de los derechos humanos. Actualmente se conjugan dos condiciones que favorecen la ampliación del número de documentales con impacto social: el abaratamiento de los costos de producción y las mayores posibilidades de acceso a las redes sociales y otros medios de difusión como los festivales independientes de cine.

Es por ello que las llamativas experiencias llevadas a cabo por Enrique Piñeyro de construcción y realización de dos documentales de impacto social, jurídico y político, en las condiciones de una Argentina que sale trabajosamente de la dictadura pueden constituir un interesante caso de estudio. Conocer estas experiencias puede inspirar la creatividad de muchos jóvenes documentalistas con vocación de transformar la realidad social de América Latina.

## Bibliografía

- Benítez E., 2012, *Con la muerte en los talones*, «Haciendo cine» 06/12/2012, [www.haciendocine.com.ar/node/40503](http://www.haciendocine.com.ar/node/40503) (última consulta: 18/04/17).
- Braslavsky G., 2006, *En forma sorpresiva, Kirchner relevó al jefe de la Fuerza Aérea*, «Clarín» 07/11/2006, <http://edant.clarin.com/diario/2006/11/07/>

<sup>14</sup> *Donde no habite el olvido. Herencia y transmisión del testimonio en América Latina*, celebrado en Gargnano del Garda (BS, Italia) desde el 29 de junio al 4 de julio de 2015.

- elpais/p-00801.htm (última consulta: 11/12/16).
- Montenegro M., 2004, *La tragedia de LAPA en una película*, «Diario Popular» 21/04/2004, [http://www2.aquafilms.com.ar/wp-content/uploads/2015/11/01\\_prensawrz\\_entrevistas1.pdf](http://www2.aquafilms.com.ar/wp-content/uploads/2015/11/01_prensawrz_entrevistas1.pdf) (última consulta: 11/12/16).
- Mugica M.F., 2010, *Tenemos alta tolerancia a la corrupción*, «La Nación» 05/09/2010, [www.lanacion.com.ar/1301429-tenemos-alta-tolerancia-a-la-corrupcion](http://www.lanacion.com.ar/1301429-tenemos-alta-tolerancia-a-la-corrupcion) (última consulta: 18/04/17).
- Pulido Jiménez M., 2006, *El acceso a la información es un derecho humano. Propuesta para un estándar de acceso a la información de organismos públicos de derechos humanos*, México D.F., Fundar Centro de Análisis e Investigación.
- Niebieskikwiat N., 2006, *Por una película le quitan el control de la aviación civil a la Fuerza Aérea*, «Clarín» 02/09/2006, <http://edant.clarin.com/diario/2006/09/02/elpais/p-01001.htm> (última consulta: 11/12/2016).
- Rodríguez C., 2006, *La caída del Austral, nueve años después*, «Página 12» 03/10/2006, <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/index-2006-10-03.html> (última 11/12/2016).
- Vergara J., 2012, *Análisis de la película «Whisky Romeo»* <http://corporativajuanjo.blogspot.it/2012/10/analisis-de-la-pelicula-whisky-romeo.html> (última consulta: 18/04/17).

## Filmografía:

- Piñeyro E., 2004, *Whisky Romeo Zulu*, 105’.
- , 2006, *Fuerza Aérea Sociedad Anónima*, 84’.
- , 2010, *El Rati Horror Show*, 86’.

### ANEXO: FICHAS TÉCNICAS DE LAS PELÍCULAS:

#### WHISKY ROMEO ZULU

Género: Drama, Suspenso / Título Original: *Whisky Romeo Zulu*

Director: Enrique Piñeyro

Protagonistas: Alejandro Awada, Mercedes Moran, Carlos Portaluppi, Adolfo Yanelli,  
Enrique Piñeyro

Año de producción: 2004

Duración: 105 minutos

Guionista: Enrique Piñeyro

País: Argentina

*FUERZA AÉREA SOCIEDAD ANÓNIMA*

Género: Documental / Título Original: *Fuerza Aérea Sociedad Anónima*

Director: Enrique Piñeyro

Protagonista: Enrique Piñeyro

Año de producción: 2006

Duración: 84 minutos

Guionista: Enrique Piñeyro

Música: Eduardo Criscuolo

País: Argentina

*EL RATI HORROR SHOW*

Género: Documental/Título Original: *El Rati Horror Show*

Director: Pablo Tesoriere, Enrique Piñeyro

Protagonistas: Germán Cantore, Cecilia Rossetto, Enrique Piñeyro

Año de producción: 2010

Duración: 98 minutos

Productor: Enrique Piñeyro

Guionista: Enrique Piñeyro

País: Argentina



## LA LOCALIZACIÓN DEL TESTIMONIO: ENFOQUES Y REALIZACIONES EN ARGENTINA Y COLOMBIA<sup>1</sup>

Ilaria Magnani

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CASSINO E DEL LAZIO MERIDIONALE

La dialéctica entre olvido y memoria atraviesa toda actividad humana, particularmente su producción artística, y desde siempre encuentra en la literatura un medio privilegiado. No podemos olvidar, al respecto, la conexión que Aristóteles establecía entre memoria e imaginación ya que ubicaba las dos actividades en la misma porción del alma y consideraba la primera «una colección o reunión de imágenes a la que se añade una referencia temporal» (Rossi 1991: 13)<sup>2</sup>. En años recientes, sin embargo, se ha podido observar cómo el tema de la memoria ha ido tomando importancia y, aun sin abandonar el ámbito literario, ha tenido su más llamativa expresión en la multiplicación de espacios expositivos, en muchos casos particularmente

---

1 El presente trabajo analiza los ejemplos que Argentina y Colombia ofrecen —entre 2010 y 2015— relativamente a programas de elaboración y representaciones de acontecimientos traumáticos impulsados o encubiertos por las instituciones, con el fin de salvaguardar la memoria y sostener a las víctimas. Mira a la etapa de implementación y florecimiento de las políticas argentinas de la memoria actuadas por las presidencias Kirchner —de Néstor y, sucesivamente, de Cristina Fernández— y, en Colombia, a las múltiples iniciativas desarrolladas en defensa de la memoria e al proyecto museal sobre el mismo tema, llevados a cabo en el marco del conflicto armado interno y mientras se mantienen las negociaciones de paz entre el gobierno del presidente Juan Manuel Santos y la guerrilla de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia. Cabe subrayar que en ambos casos se trata de una imagen efímera dentro de un proceso en rápida evolución. En Colombia a raíz de los coloquios de paz, en Argentina como consecuencia de la elección a la presidencia, a final de 2015, de Mauricio Macri, quien había anunciado y está concretando una gestión del país en total discontinuidad con el anterior mandatorio, una praxis que incluye las políticas de la memoria y que no dejará de tener reflejos en los museos y los centros culturales que encaran el argumento.

2 Cuando no indicado expresamente, la traducción de las citas procedentes de ediciones italianas es mía.

dedicados a favorecer la reflexión y asegurar la conservación y divulgación de datos referidos a acontecimientos traumáticos.

Muchos estudiosos consideran la época contemporánea obsesionada por el tema de la memoria y subrayan que, paradójicamente, el problema es tanto más acuciante cuanto mayores y más elaborados son los medios tecnológicos a disposición (Huyssen 2007: 31). Indican además que la cuestión no se manifiesta tanto como necesidad de conservar el recuerdo sino como debate sobre la memoria en sí y su elaboración discursiva (Violi 2014: 18).

Esa tendencia se hace más comprensible si se pone atención a los valores simbólicos del museo, surgido como espacio de auto-representación de las nacientes naciones burguesas, lugar autoritario de la narración hegemónica en el que el Estado y sus actores ponían en escena sus valores definiendo las pautas de inclusión y exclusión. Considerando el papel históricamente desempeñado por el museo a nivel social y político, bien se entiende que en la posmodernidad se afinen las políticas destinadas a ubicar en los nuevos y más frecuentados museos que se van multiplicando las formas de elaboración de la memoria para sentar las representaciones pasadas, de las que irán surgiendo los proyectos de sociedades futuras.

Como pone de relieve el debate entre los teóricos de la memoria, para que los datos personales formen parte del bagaje colectivo, es necesario que el recuerdo individual —la llamada ‘memoria comunicativa’— se transforme en ‘memoria cultural’ (Assman J. 1997), considerada, según la interpretación semiótica, como una facultad con «existencia externa a la mente humana, que vive en los miles de textos, documentos, objetos que funcionan como soportes de la memoria» (Violi 2014: 27). El museo se presenta entonces como espacio destinado a almacenar y hacer disponible una vasta gama de esos soportes externos —los «mediadores de memoria» en la terminología de Aleida Assmann (2002) o la «memoria externalizada» en la de Violi (2014)— que sostienen/configuran la memoria<sup>3</sup>.

Es mi intención obrar una comparación entre la representación de la memoria cultural actuada en Argentina<sup>4</sup> y la elaborada en Colombia basán-

3 Es necesario especificar que esa estructuración de los museos y sitios del trauma o de la memoria subvierte parcialmente la tradicional dimensión heterotópica de los museos — como afirma Foucault (2011) en su conocida elaboración— ya que la consabida eterocronía que acompaña la eterotopía de esos espacios resulta matizada por la vinculación al presente que caracteriza todo guion al momento de resignificar el lugar del trauma en función pedagógico-social encaminada a la construcción de la memoria colectiva.

4 Como ya indicado, estas reflexiones se limitan a las políticas vigentes durante la presidencia de Cristina Fernández de Kirchner y no toman en consideración los cambios anunciados por el gobierno del nuevo mandatario, Mauricio Macri, ya que sólo se han manifestado como intenciones. Cabe subrayar, sin embargo, que la proclamada discontinuidad en las políticas de la memoria representa una amenaza al trabajo de conservación del pasado, salvaguarda de los materiales reunidos y desarrollo de las causas judiciales de lesa humanidad, que encuentran un sustento fundamental en esta documentación. Algunos organismos de Derechos Humanos —Abuelas de Plaza de Mayo, Familiares de Desaparecidos y Detenidos por Razones Políticas, H.I.J.O.S, Madres de Plaza de Mayo Línea Fundadora— han señalado con fuerza el

dome en la musealización de la ex ESMA, en Buenos Aires, y en la planificación del Centro Nacional de Memoria Histórica de Bogotá (de ahora en adelante CNMH).

Al encarar las dos situaciones es indispensable considerar las diferencias derivadas de la distinta relación histórica con el hecho traumático ya que en Argentina la construcción museal es sucesiva a las prácticas represivas propias de los gobiernos dictatoriales, mientras que Colombia no solamente sufre las consecuencias de múltiples focos de violencia, sino que está diseñando su elaboración cultural cuando los eventos traumáticos siguen vigentes.

Como es sabido, Argentina ha celebrado los cuarenta años del golpe de estado que abrió paso a la última dictadura militar, entre 1976 y 1983, y causó la desaparición de 30.000 personas. Nos encontramos, por tanto, a más de una generación de distancia de los acontecimientos y frente a políticas y prácticas sociales que encaran el problema del paso de la memoria a la postmemoria (Hirsch 1997; 2012), es decir de la transmisión del legado que la generación afectada por el trauma deja a la sucesiva a través del testimonio, y que consiguientemente se prepara a encauzar la elaboración de la memoria prostética (Landsberg 2004), o sea la memoria de acontecimientos que no se han vivido directamente sino asumido a través de la mediación de los medios de comunicación de masa como el cine, la televisión etc.

A principio de los ochenta, con la transición democrática, se impuso la cuestión de la memoria, intrínsecamente vinculada a la violación de los derechos humanos, en una nación combatida entre el deber de garantizar el recuerdo-denuncia —con los consiguientes juicios a golpistas y torturadores— y la necesidad de fortalecer y pacificar la sociedad civil, cuando los militares aún reiteraban sus amenazas a la frágil democracia. Las leyes de Punto final y Obediencia debida, sancionadas en los años 1986-87 durante el gobierno de Raúl Alfonsín, respondieron a estos temores, mientras que el indulto firmado por Saúl Menem, pocos años después, aseguraba la impunidad a los actores de la violencia dictatorial. Es a partir de la anulación de esas normas, en 2003, por el entonces presidente Néstor Kirchner, cuando se llegó a la reapertura de los juicios y se activaron las políticas de la memoria, cuyo aspecto más ostensible reside en la recuperación de los múltiples lugares de detención, refuncionalizados ahora como espacios de conservación de la memoria<sup>5</sup>.

---

riesgo representado por dicha intención y solicitado un encuentro con el nuevo Presidente, solicitud dada a conocer en la red con un mail del 15 de enero de 2015 cuyo asunto es «Carta para desparramar por el mundo».

5 Véase al respecto Vezzetti (2004). El estudioso debate las cuestiones que acompañan el proyecto museal a poco tiempo del acto de entrega del predio de la ESMA a los organismos de derechos humanos y plantea la necesidad de una fuerte presencia institucional en su gestión que desvincule el lugar de la pura presencia testimonial de las víctimas para dar paso a una articulada política de la memoria de largo plazo y amplio aliento.

Este contrastado recorrido legal demuestra, si fuera necesario, en qué medida las instituciones pueden afectar los procedimientos de la memoria colectiva: silenciándola o reforzándola, plasmándola y dirigiéndola (Ricoeur 2003: 99 y sg.; 630 y sg.)<sup>6</sup>.

Muy distinta es la situación colombiana ya que el país no se está enfrentando a una sola —aunque sangrienta y desgarradora— etapa de violencia, sino que ha sido y es atravesado por múltiples y periódicos conflictos combatidos sin cuartel en todo el territorio nacional, aun existiendo zonas más afectadas. Los combates lastiman a Colombia desde la mitad del siglo pasado: no por casualidad el período histórico que va de 1946 a 1958 es elocuentemente denominado ‘La Violencia’, aunque muchos estudiosos resaltan la continuidad del conflicto desde la guerra independentista. La cronicidad del conflicto ha llevado a la «rutinización de la guerra» —como el historiador Gonzalo Sánchez (2006: 71) define el fenómeno—, caracterizada por la alternancia de combates y amnistía o indulto que, lejos que llevar a la pacificación nacional, ha forjado una dinámica de impunidad que a los ojos de la población civil equipara a los actores del conflicto y los desautoriza ideológicamente creando y fortaleciendo un sentimiento de anestesiada resignación. Las últimas décadas han sido marcadas por la triple presencia de agentes armados: militares, guerrilla y fuerzas paramilitares, para aludir a las dimensiones del fenómeno, limitándolo a los últimos treinta años:

baste con decir que entre 1985 y el 2012 murieron 220.000 personas como consecuencia del conflicto armado [...]. Esta cifra también permite confirmar que una de cada tres muertes violentas del país la produce la guerra, y que durante cinco décadas, en promedio, todos los días murieron 11 personas por esta causa (Centro Nacional de Memoria Histórica 2013: 21).

Cabe además considerar que, como en el caso argentino, las víctimas pertenecen sobre todo a la población civil:

lo más grave —afirma el informe del CNMH— es que 180.000 de esos muertos (el 81%) eran civiles. La guerra colombiana no ha sido una guerra de combatientes, sino que todos han enfilado

---

6 Al respecto es interesante referirse al análisis actuado por Andreas Huyssen de la evolución de la imagen de los desaparecidos en los años de la transición democrática. Ya a mitad de los ochenta (véase la película *La historia oficial*, 1985) frente a la necesidad de que se olvidaran los atentados de la guerrilla urbana de principio de la década precedente y sus actores, se había ido proponiendo para representar a los desaparecidos «la figura purificada de la víctima inocente apolítica», al mismo tiempo «política e historia fueron con frecuencia reducidas al lenguaje de la familia y de las emociones» (Huyssen 2010: 146) para construir una entidad simbólica alrededor de la cual se pudiera coagular la nueva Argentina democrática en construcción. Estas figuras desencarnadas conforman un aglutinante del futuro nacional contraponiéndose de forma maniquea al polo negativo representado por el pasado dictatorial y militarizado del país.

sus fusiles contra quienes están desarmados. A veces de manera colectiva, con masacres, pero la mayor parte del tiempo de manera selectiva a través de sicarios y comandos que actúan rápido y casi siempre sin dejar huellas (ibídem).

Esas masacres no pretenden golpear al enemigo ya que «los civiles han sido asesinados para obligarlos a mantener la lealtad al grupo que domina una región, para debilitar al adversario o para acumular poder militar» (CNMH 2013: 22). Es decir que las víctimas son más rehenes que adversarios y combatientes, son solo la población de un territorio que hay que conquistar presionando a sus habitantes porque estas acciones «buscan doblegar a las comunidades, y en ocasiones, castigarlas si se declaran autónomas» (ibídem). A pesar del evidente valor instrumental de la violencia contra la población:

todos los grupos armados han justificado estos crímenes señalando a los civiles como prolongación del enemigo. “Pueblo guerrillero”, “pueblo paraco”<sup>7</sup>, “guerrillero de civil” son algunas de las frases con las que justifican sus incursiones y acciones violentas y con las que estigmatizan a la gente (ibídem).

Huelga recordar que la exacta diferencia que mide entre la situación de los dos países está perfectamente resumida en los títulos de los documentos que dan cuenta de la etapa de violencia vivida, respectivamente el argentino *Nunca más* (1984), fruto del trabajo de investigación de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas, presidida por Ernesto Sábató, y el colombiano *¡Basta ya! Colombia. Memorias de guerra y dignidad*, informe elaborado por el Grupo de Memoria Histórica y el CNMH, entregado oficialmente el 24 de julio de 2013 al presidente de la República Juan Manuel Santos. Si el primero mira al pasado reafirmando la voluntad de obrar para que no se vuelva a producir una condición análoga, el segundo declara de forma emotiva —enfaticada por el uso de la exclamación— la necesidad de detener una situación conflictiva porque, como afirma Gonzalo Sánchez, «El ‘conflicto’ y la memoria [...] no son elementos necesariamente secuenciales del acontecer político-social, sino rasgos simultáneos de una sociedad largamente fracturada» (Grupo de Memoria Histórica 2013: 13).

Es solo a partir de esta fundamental diferencia que se pueden cotejar las políticas y las prácticas de la memoria —actuadas y proyectadas— en los dos países.

La Ley 961 de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (2002) establece la creación del IEM – Instituto Espacio para la Memoria, pensado como «herramienta de reflexión para que hechos de esta naturaleza no vuelvan a

7 ‘Paraco’ es el término típicamente colombiano para referirse a los paramilitares, más puntualmente a las UAC, los grupos de Autodefensa Unica de Colombia.

repetirse» (Bossio-Martínez *et al.* 2008: 18). Tras subrayar cómo el recuerdo configura la conducta y la identidad de un individuo o una nación, el legislador afirma que:

la memoria tiene efectos actuales y determina una relación con el futuro. Repensar la historia, reconstruir memorias silenciadas y ocultadas pero que siguen teniendo múltiples efectos en la política y en la sociedad es contribuir a pensar otros futuros, a imaginar y construir una sociedad donde nunca más hay desapariciones y tortura. Eso no implica fijar pasados terribles, implica no olvidar y recordar los principios sobre los cuales es posible una sociedad (ibídem).

Surge de esa convicción la voluntad de incluir los centros clandestinos de detención y exterminio en el patrimonio inmaterial de la Nación con la intención de obviar a la falta de una categoría específica, la de ‘patrimonio de la memoria’. Esa política se inserta en la vasta y creciente tendencia a la implementación de los llamados ‘sitios del trauma’, es decir museos o memoriales que elaboran la huella presente en un edificio o en un lugar que fue teatro de horrores y masacres (Violi 2014: 22), transformándolos en contextos institucionalizados y musealizados en razón de su antigua función. Es sabido que la localización de la memoria colectiva, y con eso quiero decir su vinculación con un espacio específico, representa una forma de salvaguardia e intensificación de la memoria y al mismo tiempo, en el caso de los sitios del trauma, una manera de conservación del espacio que, defuncionalizado<sup>8</sup> y musealizado, se encamina a una forma de sacralización.

Como subraya Violi (2014) los sitios del trauma son, a menudo, meta de verdaderas peregrinaciones y, diferentemente de los museos tradicionales, no apelan a la voluntad de saber del visitante, sino a su deseo de sentir, a una participación emocional y empática que remite al rito, aunque laico. Si hay que reconocer que los guiones de algunos museos pueden llegar a abusar de la adhesión empática, cabe señalar que no es éste el caso de la exESMA (Escuela de Mecánica de la Armada) —hoy Espacio Memoria y Derechos Humanos, el centro clandestino de detención y exterminio al que por importancia del mismo y necesidad de síntesis quiero acotar el discurso, no sin antes recordar que son al rededor de 360 tales centros individuados en todo el país—. En el Casino de Oficiales —es decir el edificio que fue otrora destinado a lugar de detención y tortura aun sin perder su función de resi-

---

8 Eric Hobsbawm (1978: 6) afirma que un objeto puede adquirir un uso ritual solo en el momento en que está desvinculado de su función práctica, concepto recuperado y ampliado por Aleida Assmann, según la cual «como los objetos de uso que, separados de su función y su espacio vital originario, se vuelven reliquias históricas, también las formas y los estilos de vida, las acciones y las experiencias sufren una metamorfosis parecida cuando son extrapoladas de la concreta actualidad y transformadas en recuerdos» (2002: 377).

dencia de oficiales, el único espacio propiamente museal hoy en día—, el guion ha querido preservar los espacios en toda su escueta desnudez. Esos se presentan vacíos al visitante, quien recupera la dimensión traumática del sitio gracias al relato histórico de los guías. Resalta la decisión de enfatizar el valor simbólico del lugar extremando la dialéctica contenedor/contenido a favor del primero, considerado verdadero elemento de significación. Cabe especificar al respecto que la elección de preservar el edificio con una restauración *à l'identique* se amolda a la solicitud de los ex detenidos y familiares de las víctimas, sostenida por la Asociación de Ex-Detenedos-Desaparecidos (de ahora en adelante AEDD), que ha privilegiado la opción museal frente a la performativa defendida por otras organizaciones.

Sin embargo el Casino de Oficiales representa una parte muy limitada del extenso predio que ahora alberga las sedes de diferentes entidades para la memoria y organismos de Derechos Humanos, entre otros: Abuelas de Plaza de Mayo, A.N.M. (Archivo Nacional de la Memoria), el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, C.I.P.D.H. (Centro Internacional para la Promoción de los Derechos Humanos), ECuNHI (Espacio Cultural Nuestros Hijos) dirigido por la Asociación Madres de Plaza de Mayo, Familiares, H.I.J.O.S. (Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio), I.L.I.D. (Iniciativa Latinoamericana para la Identificación de Personas Desaparecidas) dirigido por el Equipo argentino de Antropología Forense, Madres – Línea Fundadora, Memoria Abierta, y el recientemente abierto Museo Malvinas. Las múltiples presencias denuncian un desacuerdo no resuelto acerca de los proyectos de uso que van de la preservación total, avanzada por la AEDD, al uso cultural indicado, aunque con diferentes matices, por varios organismos. Parece evidente que la diferencia en los enfoques emana, no tanto de un posicionamiento ideológico, sino de la vinculación con el trauma, como puede ser el tipo de parentesco de los activistas con las víctimas y su edad, aspectos que colaboran a la definición del proyecto museal y su orientación a la preservación del pasado o a la opción performativa que mira al futuro. El dato más interesante, sin embargo, proviene justamente de la modalidad incluyente que ha guiado la asignación de los espacios. Esa co-presencia de los organismos, que algunos estudiosos han matizado negativamente como una «acumulación» (Violi 2014: 305) en la que prevalecerían la heterogeneidad y la dispersión sobre la coherencia estructural, representa desde mi punto de vista el elemento más apreciable de la construcción social posdictatorial: el respeto del otro y la inclusión aun en presencia de diferencias en la interpretación del pasado. Por otra parte cabe recordar que todos los proyectos presentan, aunque en diferente grado, componentes didácticos, educativos, culturales, museales, de investigación, de conservación de datos y preservación de identidades. Es este mismo rasgo «reparador, esclarecedor y pedagógico» —como lo define Martha Nubia Bello (2015), directora del Museo CNMH— junto con el carácter incluyente,

el foco del proyecto museal colombiano. Su construcción en el centro de Bogotá pretende dar visibilidad a las múltiples víctimas del país subrayando el componente autóctono y afro colombiano, la pertenencia al género femenino y la presencia mayoritaria de sectores socio-económicos populares, todos caracteres dominantes en las víctimas y por eso mismo causa, a menudo, de cierto olvido del fenómeno en los centros urbanos del país. La labor de la memoria en Colombia, entonces, no se limita a garantizar la supervivencia de datos referidos a acontecimientos traumáticos sino que tiene antes que concientizar a los hipotéticos destinatarios de museo, por eso, en palabras de la directora, con su construcción:

se busca que las víctimas cobren existencia y humanidad para los desinformados, los indiferentes y los desesperanzados que habitan la urbe y que no han tenido la oportunidad de acceder a la realidad de un país herido en sus entrañas. Se pretende promover un espacio en donde se reconozca al país rural, a las regiones ignoradas y a los sectores y grupos sociales excluidos y estigmatizados (Nubia Bello 2015).

Si no es posible todavía visitar el museo, sí podemos en cambio recordar el vasto trabajo de elaboración que el CNMH viene haciendo de 2001 —según el mandato de la Ley de Víctimas 1448 de ese año— con la colaboración de entidades nacionales e internacionales. En esta línea particularmente interesante se ha inscrito la reflexión que ha animado el *Seminario Internacional de Museos y Lugares de Memoria. Retos y aprendizajes de su creación y apropiación social*, organizado en octubre 2014 en Bogotá, en el que ha sido evidente la preocupación, con vistas a la construcción de futuro museo, por convocar a representantes de las realidades del interior del país con el fin de contrarrestar la marginalidad de estas zonas y otorgar la palabra a cuantos ya desarrollan la labor de la memoria y la construcción social. En las ponencias y en el debate se ha manifestado la gran riqueza de actividades implementadas en todas las regiones en las que la recuperación de la memoria camina de la mano del esfuerzo de devolver dignidad y auto-estima a las víctimas, reconstruir el tejido social, concienciar a la población, elaborar el duelo. Las prácticas de la memoria llevadas a cabo desde hace años en varias zonas del país por diversos actores sociales han dado lugar a una vertiginosa cantidad de acciones socio-culturales, museales, políticas en su más amplio y elevado sentido. Su número es tan alto que no permite considerarla analíticamente en este contexto sino solo proporcionar un escueto resumen por tipologías:

- las ‘Memorias en el espacio’ son iniciativas centradas en la voluntad de re-habitar el espacio cotidiano, resignificar los lugares devastados por la guerra a través de gestos de duelo, inscribir nuevos imaginarios y nuevas formas de socialización en los antiguos espacios del terror y el crimen,

construir espacios físicos y simbólicos a través de cartografías y escenificaciones del dolor;

- las ‘Memorias colectivas que se construyen y preservan como historia’ son iniciativas de memoria de comunidades afrocolombianas y de grupos indígenas golpeados por el conflicto armado en las que resalta la labor de reconstrucción de los hechos preservándolos a través de la escritura y la creación de archivos;
- las ‘Memorias que exaltan las identidades borradas por la guerra’ se centran en la recuperación del rostro de las víctimas anónimas y en la exaltación de la memoria de líderes y religiosos asesinados;
- las ‘Memorias ancladas en el cuerpo que trabajan la subjetividad’ se expresan a través de la construcción de objetos de la memoria o del diálogo y el reconocimiento del sufrimiento del semejante (cfr. CNMH 2009: 24-47).

Las ONG y los organismos que se hacen cargo de las prácticas de la memoria estimulan además el surgimiento de una demanda judicial formal, aunque a menudo ésta representa un paso ulterior que no todas las víctimas aceptan dar por miedo y vergüenza.

Cabe subrayar que en el caso colombiano, aunque existe también la cuestión de la postmemoria, resulta tal vez más acuciante la transformación de la memoria comunicativa en bagaje colectivo para garantizar la legitimación de la víctimas que, de manera diferente a la Argentina, todavía no puede considerarse asentada. En Colombia las iniciativas y los lugares de memoria existentes han sido desarrollados por las víctimas en primera persona y con sus propias fuerzas para responder a las necesidades individuales y de las colectividades, gracias a la ayuda de profesionales, (psicólogos, sociólogos, antropólogos, abogados, pero también artistas, músicos, hip hopper, etc.) y de algunos religiosos. Es esta fundamental experiencia en el territorio que ahora el futuro Museo Nacional de la Memoria se propone poner en red e institucionalizar para darle adecuado relieve y visibilidad.

Ambas naciones, a pesar de las muchas diferencias históricas, sociales y políticas, se ven obligadas a enfrentar una cuestión cuya envergadura no permite una solución unívoca ya que tiene que contestar contemporáneamente la demanda simbólica, la política, la judicial y encarar sus facetas sociales, étnicas y de género. El museo o los sitios de la memoria representan una respuesta mediada y simbólica, institucional y plurigeneracional, que aun considerando el esfuerzo de pluralidad y la apertura programática al futuro no logra contestar completamente las múltiples necesidades, mas representa la imprescindible manifestación de una voluntad inclusiva, democrática y de pacificación a pesar de las inevitables lagunas para que el testimonio de todos los actores del pasado convoque la consciencia colectiva al fin de forjar la futura sociedad basada en la comprensión y la conciliación. Siguiendo la propuesta que Vezzetti expresó relativamente a la musealiza-

ción de la exESMA, es necesario diferenciar la conciliación —a la que apela el intelectual argentino— de la re-conciliación (Vezetti 2004: 5). La conciliación, aunque entre los actores distintos de los involucrados en los hechos de violencia, es elemento indispensable a la hora de construir la memoria y un museo con ese fin porque:

la dimensión de verdad que se pone en juego en esa construcción no puede ser la continuación o la ampliación de la verdad material de los crímenes y las pruebas reunidas en los juicios [...]. La dimensión de verdad en un museo [...] es más compleja y tiene otros caminos y otros protagonistas. Es una verdad histórica y social, en un sentido muy acentuado; no se desprende de los hechos y las pruebas, tampoco corresponde que sea determinada por jueces [...]; ni los juristas, ni las víctimas, pero tampoco los historiadores, los políticos o las asociaciones de derechos humanos podrían apropiarse del trabajo de construcción de esa verdad. Todos han dicho, han actuado, tienen mucho que decir; hoy, la deliberación amplia y pública debe prevalecer sobre cualquier intención de apurar decisiones que comprometan el destino de ese proyecto (ibídem).

## Bibliografía

- Assmann A., 2002, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Bologna, Il Mulino.
- Assmann J., 1997, *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*, Torino, Einaudi.
- Bossio S.N.-Martínez M.R. et al., 2008, *Patrimonio. Centros clandestinos de Detención, Tortura y Exterminio y Sitios de Memoria*, Buenos Aires, Instituto Espacio para la Memoria.
- CNMH – Centro Nacional de Memoria Histórica, 2009, *Memorias en tiempo de guerra. Repertorio de iniciativas*, Bogotá, Imprenta Nacional de Colombia.
- , 2013, *¡Basta ya! Colombia: memorias de guerra y dignidad*, Resumen, Bogotá, Imprenta Nacional de Colombia.
- Foucault M., 2011, *Spazi altri. I luoghi delle eterotopia*, ed. de Salvo Vaccaro, Milano, Mimesis.
- Grupo de Memoria Histórica, 2013, *¡Basta ya! Colombia: Memorias de guerra y dignidad*, Bogotá, Imprenta Nacional.

- Hirsch M., 1997, *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge, Harvard University Press.
- , 2012, *The Generation of Postmemory. Visual Culture after the Holocaust*, New York, Columbia University Press.
- Hobsbawm E. J., 1978, *Introduzione. Come si inventa una tradizione*, en E.J. Hobsbawm-T. Ranger (eds.), *L'invenzione della tradizione*, Einaudi, Torino, (1987): 3-17.
- Huyssen A., 2007, *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, (2001).
- , 2010, *Modernismo después de la posmodernidad*, Gedisa, Buenos Aires.
- Landsberg A., 2004, *Prosthetic Memory. The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*, New York, Columbia University Press.
- Nubia Bello M., 2015, *Así será el Museo nacional de la Memoria* (grabación en línea) <http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/noticias/noticias-cmh/conozca-el-predio-del-museo-nacional-de-la-memoria>, 06/04/2015 (última consulta: 08/01/2016).
- Ricoeur P., 2003, *La memoria, la storia, l'oblio*, Milano, Raffaello Cortina Editore.
- Rossi P., 1991, *Il passato, la memoria, l'oblio*, Bologna, il Mulino.
- Sánchez G., 2006, *Guerras, memoria e historia*, Medellín, La Carreta Editores E.U..
- Vezzetti H., 2004, *Políticas de la memoria: el Museo en la ESMA*, «Punto de vista» 79: 3-8, <http://www.bazaramericano.com/media/punto/coleccion/revistasPDF/79.pdf>.
- Violi P., 2014, *Paesaggi della memoria. Il trauma, lo spazio, la storia*, Milano, Bompiani.



# TESTIMONIOS DE LOS HIJOS DE LOS DESAPARECIDOS DE LA DICTADURA CÍVICO-MILITAR ARGENTINA VERSUS TESTIMONIOS DE HIJOS DE LAS GUERRAS EUROPEAS

Irene Prüfer Leske  
UNIVERSIDAD DE ALICANTE

## INTRODUCCIÓN

En *¿Qué es literatura?*, Enrique Prado (2015) responde al reto planteado por dos libros de Jesús G. Maestro, *Genealogía de la literatura* y *Contra las musas de la ira*. En ellos el autor plantea, entre otros, el problema esencial de la literatura, que no es otro, como allí se determina, que el de la ficción. La literatura es, sin duda, ficción. El problema estriba en incorporar esta idea esencial del hecho literario a una ontología materialista como la de Gustavo Bueno.

El libro trata de ofrecer una propedéutica metodológica para el materialismo filosófico que Maestro aplica a la literatura. Para ello el núcleo programático del libro abrirá un espacio dialéctico en el que se dilucida la idea de materia vinculada a la idea de ficción. Para empezar, se establece la tesis de que el núcleo esencial de la literatura, como apunta Maestro, se encuentra, inicialmente, en una *Urliteratur* representada, en esencia, por la *Ilíada*.

En ese núcleo esencial se encuentra la idea de materia que se despliega filogenéticamente en la obra literaria. Para justificarlo, el libro analiza las *Novelas ejemplares* de Cervantes, y de Valle-Inclán *Femeninas*, *Epitalamio* y *Corte de amor*, utilizando la obra de Homero como núcleo hermenéutico a partir del cual se desarrolla históricamente la idea de materia.

Para obtener el encaje dialéctico de esta idea de materia, se hace un análisis pormenorizado y crítico de la idea de apariencia, manejada por Bueno (2000) en su libro *Televisión, apariencia y verdad*. De este análisis se ob-

tendrá un mecanismo dialéctico alternativo a la idea de signo lingüístico de Saussure que permitirá utilizar los recursos expresivos del cómic como guía hermenéutica —vinculada a los recursos expresivos de la *Ilíada*— para justificar el despliegue histórico de la idea de materia a partir de la obra de Homero.

#### I. LITERATURA EN EL CONTEXTO ESPECÍFICO DEL CONGRESO, LOS DERECHOS HUMANOS

Ahora bien, centrándonos en la pregunta ‘¿Qué es literatura en el contexto de y en referencia a los derechos humanos?’; cuestiones que nos ocupaban especialmente en el Congreso *Donde no habite el olvido. Herencia y transmisión del testimonio en América Latina*<sup>1</sup>, quisiera aclarar el concepto de literatura del cual parto en este artículo, su marco histórico específico y su finalidad comunicativa en el cual se inscribe. Nos ocuparemos también de la cuestión ‘¿Qué papel tiene la ficción en dicho contexto?’.

La temática del Congreso alude evidentemente a la memoria histórica y se restringe al género de literatura testimonial que deja abierta la cuestión de la ficción. ¿Cuánta ficción se permite o dónde se encuentra el límite entre ficción y testimonio? ¿El ‘no olvido’ alude a una realidad y verdad histórica, porque el recuerdo y la memoria se refieren siempre a hechos pasados, vivencias y traumas en muchos casos, que se basan, aunque individualmente elaborados de diferente manera, en hechos también colectivamente vividos y emocionalmente percibidos.

Relacionar literatura con derechos humanos abre la pretensión hacia un reclamo de derechos concretos internacionalmente concebidos y anclados en las constituciones de las así llamadas democracias. Se abre además la dimensión política, jurídica y didáctica de la literatura (infantil y juvenil) ya que el ‘no olvido’, la memoria histórica, incluye la transmisión de hechos delictivos y vivencias en torno al terrorismo de estado para que dichas situaciones no se den ‘nunca más’. ¿De qué verdad histórica se parte? Hoy día, décadas después de las dictaduras en cuestión, se ha establecido una memoria colectiva conformada por los relatos de niños, adolescentes y adultos, la investigación histórica, la denuncia y la persecución de los responsables, siempre con referencias a los derechos humanos internacionalmente reconocidos y defendidos por la Corte Internacional de La Haya.

En cuanto a los destinatarios, se trata tanto de literatura para niños o adolescentes como también de literatura para adultos, lo que se llama hoy día *cross-writing*, se borran los límites entre los destinatarios que conlleva evidentemente ciertos problemas para su recepción y comprensión por la

<sup>1</sup> Esta primera edición del Congreso Internacional de Literatura y Derechos Humanos se realizó en Gargnano del Garda desde el 29 de junio al 4 de julio de 2015.

diferencia entre el bagaje intelectual y cultural en diferentes edades.

Se trata de literatura con un fuerte compromiso ideológico y humanitario, tanto por parte de autores como también de editores o entidades que fomentan dichas publicaciones. Referentes son en este sentido Graciela Montes en Argentina y Ana María Machado en Brasil (Machado, Montes 2003: 82) con sus producciones tanto ficcionales como también testimoniales, en el ámbito de la literatura infantil y juvenil.

## 2. LITERATURA FICCIONAL VERSUS LITERATURA TESTIMONIAL

Se trata de la cuestión de cómo representar el horror. En contraposición con la literatura ficcional, y alejándonos de la crítica literaria y de los enfoques de la historia de la literatura, el factor más importante en el caso de la literatura testimonial descrita más arriba, no es la calidad literaria —por lo cual nuestro análisis aquí no se restringe, como hemos señalado, a cuestiones de la crítica o historia literarias— sino, de manera interdisciplinaria, es la pregunta por las auto-exigencias que surgen de este tipo de literatura como por ejemplo la ética, la búsqueda de la verdad histórica, la comprensión de una historia familiar y nacional; además, intervienen también factores como la didáctica y la pedagogía, contenidos determinados, la memoria histórica individual y colectiva, la búsqueda de la identidad, factores psicológicos que influyen en la necesidad de contar la propia historia y la *resilience* alcanzada a través de la escritura, el conocimiento de los derechos humanos y la concienciación de los lectores, factores que también influyen en toda clase de textos adicionales que se aportan o adjuntan a los textos en este campo de la literatura.

Los textos adicionales, complementarios y muchas veces didácticos de la literatura testimonial, persiguen una finalidad común junto con los textos iniciales testimoniales, es decir, ilustran y confirman desde lo colectivo la veracidad de lo escrito en los testimonios ya que dichos textos por su veracidad son crueles y para muchas personas increíbles hoy día.

Goethe no fue el primero que se basaba en figuras históricas (Prüfer 2013), sobre todo en su obra dramática. Historias noveladas, novelas de ficción que se basan en hechos reales, hoy día contienen muchas veces al final de la obra una relación exacta de los hechos reales y explican la diferencia entre realidad y partes noveladas (Nadolny 1983). Esto se hace de forma didáctica e informativa para dirigir al lector en su lectura entre verdad y ficción. Ya que el lector tiende a creerse todo lo que lee en los libros o que ve en las películas. En muchos casos la mención ‘Se basa en hechos reales’ hoy día no solo evoca mucho interés en el espectador, por lo cual los directores de las películas utilizan muchos textos testimoniales o informaciones de la prensa, sino que hay que considerar también que el espectador es fácilmente manipulable. O no conoce realmente el trasfondo histórico-político de

la historia y, por lo tanto, entiende menos o nada el relato o el contexto en cuestión. Para informarle de lo que verdaderamente pasó, hay que añadir datos históricos, según la nación donde se proyecta la película o se publica el libro (traducido). En muchas ocasiones no es el caso. Por ello, es recomendable que los datos históricos añadidos en un apéndice pongan el relato individual en un contexto más amplio y den la dimensión histórica global o de una parte de la población de lo vivido individualmente contado.

Por lo tanto, es importante que el autor o el editor tenga presente a los lectores a los cuales va dirigido el texto, su grado de educación, de información recibida sobre guerras y hechos históricos, posibles prejuicios los cuales pueden tener dichos lectores referente a los mismos y grupo de personas y la distancia temporal con los hechos relatados.

Bajo este punto de vista hemos completado nuestros testimonios de hijos de los desaparecidos de la Dictadura Cívico-militar Argentina (1976-1983) (Prüfer coord. 2010, 2011; Prüfer, Sandoval *et al.* coords. 2012) con los más diversos textos, tanto informativos como objetivos, relaciones de datos históricos que se refieren a los sucesos en un amplio contexto socio-político general, como ilustraciones y textos jurídicos, psicológicos, históricos etc. Todo ello pretende estar elaborado de la manera más objetiva posible ya que tiene una clara finalidad para los lectores: denunciar hechos que sucedieron contrarios a los derechos humanos bajo el terrorismo de estado, contrarios al bien máspreciado de los siglos pasados y que debe ser preservado por la humanidad en el presente y el futuro.

### 3. TIPOS DE TEXTOS QUE CONFORMAN LA LITERATURA TESTIMONIAL

En mi caso, yo misma refugiada en la Segunda Guerra Mundial y expulsada de Breslavia —ciudad polaca desde el año 1945, anteriormente alemana durante siglos, y en estos meses ciudad cultural europea— me he dedicado como editora, coordinadora de libros o traductora a la literatura testimonial en el ámbito del *cross-writing*, es decir, una literatura dedicada tanto para niños como para adultos, escrita por personas adultas de entre 30 y 40 años, que escriben sobre su infancia y las vivencias en situaciones de crímenes de guerra y terrorismo de estado. Mi dedicación a esta tarea ha desembocado además, de manera singular, en el uso de dicha literatura en el contexto internacional, abarcando tanto Europa con sus grandes guerras del siglo pasado, Guerra Civil (1936–39) y Segunda Guerra Mundial (1939–1945), y Sudamérica, Argentina en particular, con la Dictadura Cívico-Militar (1976–1983). Aunque también, en calidad de receptora, entrevistadora, editora o coordinadora y traductora de dichos testimonios y relatos, tal como se puede apreciar en los libros mencionados más arriba, he incluido en ellos estudios científicos de historiadores, juristas, sociólogos y psiquiatras, obras

artísticas que abarcan dicha temática de víctimas de guerras y dictaduras.

Sobre todo, el enfoque de dichas compilaciones de testimonios y análisis ha estado centrado siempre en los niños y adolescentes como primeras víctimas de dichas contiendas y su evolución y actual mensaje para nosotros. De ahí la fuerte vinculación con tareas didácticas que se vuelcan en textos adicionales, tales como hemos mencionado más arriba, como por ejemplo comunicados de prensa de las Abuelas de la Plaza de Mayo.

Es decir, se trata primordialmente de una literatura testimonial, escrita por personas mayores de edad, sobre todo, lo que respecta a los hijos de los desaparecidos argentinos, de alrededor de 40 años hoy día, cuya temática es la vivencia de la desaparición de los padres, la edad infantil y de adolescente mayormente en la casa de los abuelos o de sus ‘apropiadores’, su problemática y el compromiso con la búsqueda de la verdad.

Nos basamos en el análisis de nuevas formas de literatura testimonial que abarca diferentes tipos textuales con receptores y funciones en sus más diversas dimensiones.

¿Cuáles son dichos tipos textuales?

Frente al género de la novela de la literatura ficcional, la literatura testimonial se presenta principalmente como el relato corto en primera persona, también en forma de entrevista, el diario, el intercambio de correos electrónicos y hasta en listas de desaparecidos o recuperados o placas conmemorativas.

#### 4. TEXTOS ADICIONALES Y TRADUCCIONES

En las traducciones las informaciones o textos adicionales deben ser más amplios, aunque siempre tenemos que tener presente que el impacto del relato de lo vivido por las víctimas o hijos de las víctimas es lo que tiene prioridad. Este impacto, debido a la emocionalidad que alcanzan los relatos —así hemos comprobado en los diversos seminarios y la recepción de testimonios— es lo más importante hoy día entre nietos, hijos y compatriotas y familiares de las víctimas o hijos de estas últimas. Conocer las circunstancias de la muerte de las víctimas es un paso para comprender el dolor y la vergüenza.

Las traducciones deben tener información especial —como por ejemplo un apéndice histórico exhaustivo que abarca épocas anteriores a los hechos relatados— dirigida a los lectores de otras culturas y otros países que no conocen la historia del país en cuestión en todos sus detalles o han tenido incluso informaciones equivocadas. Es conveniente agregar incluso glosarios ya que cada época política —y las dictaduras especialmente— crean su propio lenguaje del cual resultan nuevos términos o términos con connotaciones específicas, que posteriormente pueden desaparecer por ser términos que han adquirido una connotación negativa, la connotación del horror en tiempos con gobiernos diferentes.

## 5. HIJOS DE DESAPARECIDOS ARGENTINOS E HIJOS DE LAS DICTADURAS EUROPEAS

Admirable es el trabajo que resulta de cualquier sufrimiento de injusticias por parte de las víctimas supervivientes o hijos de dichas injusticias. Hemos observado, y allí entro en la temática elegida, los testimonios de hijos de la dictadura cívico-militar de Argentina versus los testimonios de hijos de la guerra civil española e hijos de la segunda guerra mundial.

La gran mayoría de los hijos argentinos, en su búsqueda de la verdad han querido descubrir el pasado de sus padres y se han enfrentado al cuestionamiento de su identidad en cuanto que han sido, en muchos casos, hijos recuperados por las abuelas de la Plaza de Mayo o simplemente han sido hijos de desaparecidos educados por los abuelos o viudas. Casi todos están dedicados a una labor humanitaria.

Nuestra temática se centra en el caso de Sudamérica: de allí se ha desarrollado con más amplitud la parte testimonial argentina. No obstante, es muy esclarecedora la comparación con los testimonios de los hijos y nietos de los represaliados de la guerra civil española y los de los hijos de la Segunda Guerra Mundial, en este caso especialmente hijos de la resistencia alemana de la Segunda Guerra Mundial.

La recreación ficticia de lo ocurrido en los campos nazis ha sido un tabú durante generaciones. Ha sido comprensible y hasta necesario que, al elegir el Holocausto como materia prima, el acto estético haya procurado evitar durante dos o tres generaciones hacer ficción de lo ocurrido en los campos de exterminio y su representación en imágenes, sobre todo la del núcleo infernal, la del abismo que devoró toda la huella de lo humano en las cámaras de gas. La película húngara *El hijo de Saúl* desobedece la premisa de Adorno sobre la imposibilidad de hacer poesía después de Auschwitz. ¿Es capaz de competir este caso de ruptura de los tabúes con el relato historiográfico?

La ficción y la exhibición de la realidad han sido herramientas básicas en filmes que combinan ambas, como *Garage Olimpo* (Marco Bechis 1999), sobre las desapariciones en Argentina, o la película oscarizada *La vida es bella* (Roberto Begnini 1997) con la cual se abrió un nuevo tratamiento del Holocausto.

En el caso de los hijos de la Guerra Civil española, hoy día son los nietos de los represaliados del Franquismo quienes están luchando todavía por el esclarecimiento del pasado y el paradero y las fosas comunes de las víctimas de la dictadura española, y ellos también están involucrados en gran parte en tareas humanitarias y asociados en grupos en búsqueda de la verdad.

Lo que une a todos estos hijos, nietos, sobrinos y familiares de las víctimas de las guerras es por un lado, como ya se ha dicho, el interés por la historia, la verdad, y por el otro lado la lucha por la paz. No se trata ya de buscar culpables ya que en la gran mayoría se sabe cuáles son y en casos par-

ticulares se han juzgado, debido a la elaboración y el consenso de muchas naciones de encontrar una historia colectiva que ha pacificado los países, en menor o mayor grado. En este sentido se puede señalar que las dimensiones de los desastres en Alemania han dejado nacer una historia colectiva tanto en Alemania, como en Francia y Austria, en toda Europa que hasta el momento ha podido dominar la historia y la educación, en el sentido que dichos pueblos detestarían y rechazan mayormente el renacimiento del nacionalsocialismo y la xenofobia; sin embargo, debido al surgimiento del terrorismo islamista en Europa, lamentablemente, dichos grupos xenófobos han tenido en los últimos años un auge indeseado y también inesperado por parte de la mayoría de los gobiernos europeos.

La publicación de la literatura testimonial es sumamente gratificante y conmovedora. Mi primer libro, *Los hijos de los desaparecidos. Historia colectiva y testimonios de la dictadura militar argentina (1976 -1983)*, se llevó a cabo en los años 2010/2011. Contacté con varias organizaciones, Madres y Abuelas de la Plaza de Mayo, H.I.J.O.S., FEDEAR, amigos, conocidos y científicos para relacionarme con hijos de los desaparecidos y tuve la suerte de establecer una muy gratificante relación personal y virtual con los que me brindaron su testimonio. Especialmente está la relación con Fernando Sandoval, con el cual tuve un contacto muy continuado tanto virtual como también personal con varias visitas de él a España y mías a Argentina. Hasta que llegamos a publicar juntos otro libro con Lorena Wajdzik (2012) *Infancias desaparecidas. Historias y testimonios de la dictadura cívico militar argentina (1976-1983). Su antecedente en la Masacre de Trelew*.

A Fernando le envié a Argentina un libro con cartas y textos inéditos de un resistente contra Hitler en el atentado fallido del 20 de julio de 1944, *No puedo renegar de mi destino* (Albrecht 2009). El texto le impactó y justo coincidió con las primeras proyecciones de la película *Valkiria* con Tom Cruise sobre dicho atentado, cuyo protagonista fue Claus Graf von Stauffenberg y que provocó la ira del *Führer* y el asesinato inmediato de todos los resistentes sin juicio alguno o después de un juicio sumario con condena a muerte pocas semanas después. El agravante de dicho juicio y ahorcamiento de todos los participantes y sospechosos de dicha resistencia fue el encarcelamiento de sus familias enteras, niños y bebés incluidos. Y allí el paralelismo con los hijos de los desaparecidos: los hijos de los resistentes contra Hitler en la así llamada *Sippenhaft* fueron despojados de sus propios nombres y se planificaba recluirllos y educarlos de parte de fieles al régimen nazi, sin que tuvieran relación con sus madres y familiares biológicos. Felizmente dichos acontecimientos sucedieron al final de la Segunda Guerra Mundial, en verano de 1944, con una *Wehrmacht* ya muy debilitada y previendo parte de la población y de los nazis el declive del régimen dictatorial. De modo que, a los pocos meses, dichos niños fueron liberados y reconducidos con sus madres.

En 2011 realicé un simposio y pude reunir en él tanto a algunos de los

hijos de los desaparecidos de la Dictadura cívico militar en Argentina, como Fernando Sandoval de Puerto Madryn y Ernesto Espeche de Mendoza, como también a la hija de Albrecht von Hagen resistente arriba mencionado, Helmtrud de Roo von Hagen de 75 años, que dieron sus testimonios verbales en dichas jornadas. El impacto entre los asistentes fue enorme, reflejado posteriormente en *Memoria histórica, identidad y trauma/Erinnerungskulturen, Identität und Trauma* (Prüfer 2014).

Impacto, aún mayor, cuando se presentan los autores ellos mismos con su relato en primera persona y muy personalizado. Estos relatos de los aún vivientes que han sufrido las consecuencias del terrorismo del estado alcanzan la emocionalidad, la empatía y la reflexión en toda su dimensión, y por lo tanto también el rechazo de regímenes autoritarios aunque no siempre son también la diana de manipulaciones estatales de lo políticamente correcto. Un buen freno a dichas manipulaciones son los textos objetivos que abarcan la historia desde otro ángulo.

## 6. CONCLUSIONES: LA SITUACIÓN COMUNICATIVA DE LA LITERATURA TESTIMONIAL

Dado el fuerte compromiso que adquiere la literatura testimonial —tal como la hemos definido en el presente trabajo— de las postguerras europeas y de la generación de la post dictadura cívico–militar argentina en cuanto a la defensa de los derechos humanos, dicha literatura traslada su principal enfoque hacia la memoria tanto individual (el testimonio autobiográfico) como también colectiva (a través de textos adicionales históricos, jurídicos, psicológicos y comunicados) y se inscribe en un contexto comunicativo diferente a la literatura o *Urliteratur* inicialmente mencionada que se autodefine como ficción y es objeto de estudio de la crítica y historia literaria. Ya no es el autor en sí el protagonista, ni el relato es inventado ni su estructura ni la genialidad con la que se cuenta son lo esencial. El tipo textual es más bien el relato autobiográfico, una entrevista, la transcripción de un relato oral, un intercambio de E-mails o listas de desaparecidos o hijos recuperados en un museo o un monumento (Rossi 2012). El lector al que se dirige y que elige este tipo de literatura lo hace ni por el nombre del autor ni por el formato, ni la ilustración, sino por la temática, por la denuncia —o porque pertenece al colectivo de víctimas o porque se quiere informar— y tiene el mismo compromiso que el coordinador del libro o del texto. La literatura testimonial y sus autores, editores y expositores en su gran mayoría se han comprometido con una causa común en ONGs, en Asociaciones de Víctimas etc. donde luchan por la finalidad de llamar la atención al terrorismo del estado y el esclarecimiento de crímenes cometidos en él, lejos del interés mercantil de la literatura ficcional. La finalidad última didáctica de los testimonios dirigida especialmente a los jóvenes en todo el mundo no es la venganza, sino la paz

y el ‘nunca más’ que se pretende compartir con el resto de la humanidad del mundo entero. Sería un grave error y correspondería a una autocensura reaccionaria descartar dicha literatura testimonial del estudio de la historia y la crítica literarias.

## Bibliografía

- Albrecht D., 2009, *No puedo renegar de mi destino. Albrecht von Hagen y la conspiración contra Hitler*, trad. de Irene Prüfer y alumnos de la Universidad de Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante (ed. orig.: *Mit meinem Schicksal kann ich nicht hadern*, Berlin, Dietz, 2001).
- Bueno G., 2000, *Televisión, apariencia y verdad*, Barcelona, Gedisa Editorial.
- Machado A.M.-Montes G., 2003, *Literatura infantil. Creación, censura y resistencia*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- Nadolny S., 1983, *Die Entdeckung der Langsamkeit*, München, Piper.
- Prado E., 2015, *¿Qué es Literatura? Análisis crítico de la respuesta dada por Jesús G. Maestro en sus libros «Genealogía de la Literatura» y «Contra las Musas de la Ira»*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.
- Prüfer Leske I. (ed.), 2010, *Die Kinder der Verschwundenen. Augenzeugenberichte der argentinischen Militärdiktatur (1976-1983)*, Stuttgart, Abrazos.
- (coord.), 2011, *Los hijos de los desaparecidos. Historia colectiva y testimonios de la dictadura militar argentina (1976 -1983)*, Unquille/Stuttgart, Abrazos.
- Prüfer Leske I.-Sandoval F. et al. (coords.), 2012, *Infancias desaparecidas. Historias y testimonios de la dictadura cívico-militar argentina (1976-1983). Su antecedente en la Masacre de Trelew*, Trelew/Chubut, Biblioteca Popular Augustín Álvarez.
- Prüfer Leske I., 2013, *José Clavijo y Fajardo – Alexander von Humboldt – Johann Wolfgang von Goethe: Dichtung und Wahrheit*, en E. Gil-I. Prüfer, *Clavijo / Clavigo*, Lanzarote, Cabildo.
- , 2014, *Memoria histórica, identidad y trauma/Erinnerungskulturen, Identität und Trauma*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil Albert.
- Rossi L., 2012, *Construir la memoria: la oportunidad de recordar, el derecho a recordar*, en L.Rossi-Delgado O. et al., *La clínica de lo singular y la segregación contemporánea*, Buenos Aires, JVE, [http://www.psi.uba.ar/institucional/historia/ddhh/descargas/construir\\_memoria\\_rossi.pdf](http://www.psi.uba.ar/institucional/historia/ddhh/descargas/construir_memoria_rossi.pdf) (última consulta: 01/03/17).



DOSIER GARAGE OLIMPO



## GARAGE OLIMPO: COME FILMARE LA VIOLENZA SOTTERRANEA

Marco Bechis

Nel luglio 2010 il Tribunale di Buenos Aires mi chiamò a testimoniare al processo ABO – Club Atlético, Banco e Olimpo –, tre campi di concentramento tra centinaia di altri. Avevo testimoniato più volte nei Tribunali di Roma con gli accusati in contumacia; allora avevo girato due film sui *desaparecidos*, ma non avevo mai testimoniato in Argentina. Quindi decisi di partire. Sul volo Milano-Buenos Aires mi chiesi che cosa avrei fatto quando, per la prima volta, mi sarei trovato di fronte i responsabili del mio sequestro e della scomparsa di migliaia di compagni. Sulla scalinata del Tribunale Comodoro Py abbracciai gli amici arrivati a sostenermi e mi accomodai al banco dei testimoni. Attraversando l'aula passai di fronte ai sedici imputati ex-militari; non li ho voluti guardare. Giurai di dire la verità e mentre il Pubblico Ministero mi faceva la sua prima domanda, lo interruppi per rivolgermi alla signora Presidente del Tribunale, chiedendole di essere messo alla pari: questi signori potevano forse riconoscermi – anche se il tempo passa per tutti –, ma io certamente non avrei potuto farlo perché nel Club Atlético ero rimasto sempre bendato. Pretesi quindi che quei signori mi fossero indicati per nome. La Presidente chiese alle parti se avessero qualcosa in contrario; le parti discussero e acconsentirono a quella mia stravagante richiesta. A quel punto tirai fuori dalla tasca un foglio di carta ed una Bic; la signora Giudice iniziò a chiamare per nome ognuno dei sedici imputati e, mentre me li indicava, io li fissavo severamente e trascrivevo i loro nomi. Leggevo sulle loro facce lo sgomento per quel gioco capovolto: avevano di fronte un ex prigioniero che li stava schedando. Poi, in un silenzio teatrale, piegai il foglio e me lo infilai nel taschino. A quel punto mi sentivo sicuro, non temevo più nulla. Fu la prima e l'ultima volta che li guardai in faccia. Il

Pubblico Ministero mi fece la prima domanda e per un'ora e un quarto raccontai la mia vicenda. Prima di uscire dall'aula lasciai una copia in dvd del mio film *Garage Olimpo*, come ulteriore testimonianza dei luoghi e dei personaggi che avevano abitato il Club Atlético, il luogo dove ero stato detenuto e che nel film è stato fedelmente ricostruito in polistirolo con la consulenza di Mario Villani, che aveva visto.

Da giovane il cinema non era mai stata un'ossessione, non ero bambino da *Cinema Paradiso*. Studiai ingegneria ed economia, ma decisi di fare il maestro elementare a Buenos Aires. Pensavo, come lo penso oggi, che l'istruzione potesse cambiare le cose, che la rivoluzione si potesse fare nelle aule. Entrai per la prima volta in una classe pochi giorni prima del colpo di stato del 1976. L'anno dopo fui sequestrato e tenuto prigioniero nel Club Atlético; quattro mesi dopo espulso in Italia. In esilio decisi che l'arte sarebbe stata il mio nuovo strumento politico, il linguaggio con cui avrei testimoniato. Perché ogni artista, astratto, concettuale o iperrealista, è testimone del suo tempo.

Dopo il mio primo film, *Alambrado* (1991), ambientato nella Terra del Fuoco, iniziai a lavorare a *Garage Olimpo* registrando una serie di interviste a sopravvissuti, tra cui Mario Villani. Trascrissi ogni parola testualmente, ogni pausa, ogni sospiro, tutto poteva poi significare. Le interviste sono state le fondamenta della sceneggiatura, dei personaggi. Immaginavo un film con un sopra ed un sotto in una città metropolitana moderna, un alveare: il sopra, la normalità apparente ed il sotto, la realtà tenuta nascosta. Era lo schema che avevo ideato, dieci anni addietro nella mia prima azione politico-artistica, dopo aver letto in un documento di Amnesty International la deposizione di due *desaparecidos* riusciti a scappare rocambolescamente. Dalle loro descrizioni e mappe avevo capito, per la prima volta, che ero stato detenuto in un luogo denominato Club Atlético. Nel 1981 montai a Milano una mostra video-grafica dal titolo *Desaparecidos, dove sono?*; in Argentina c'era ancora la dittatura e quella per me era la prima testimonianza. La mostra era concepita come una campagna pubblicitaria volta a diffondere la parola 'desaparecidos', allora sconosciuta, con il suo significato politico e non più etimologico. Era anche una provocazione nei confronti dell'estetica 'ciclostile bianco e nero' dei volantini di denuncia che allora offrivano in pasto alla buona coscienza militante le testimonianze di sopravvissuti indifesi che espongono nei dettagli le torture subite di fronte ad una platea addolorata. Ma quelle confessioni sortivano l'effetto contrario: l'orrore rimbalzava e le emozioni offuscavano il ragionamento del pubblico. Si parlava dell'Argentina per non vedere l'Italia e le sue stragi; parlare allora delle torture lontane aveva senso solo se si comprendeva l'ingranaggio globale di micro poteri diffusi. Giulio Regeni, torturato ed ucciso in Egitto, oggi lo conferma.

Ricordo che quando arrivai a Roma, espulso dall'Argentina nel 1977, una macchina dei carabinieri mi venne a prendere sulla pista d'atterraggio. Ero

stato espatriato, quindi per qualche oscuro motivo la cosa richiedeva la presenza delle forze dell'ordine ai piedi della scaletta dell'aereo. Sul furgoncino che attraversava la pista e che mi portava direttamente ai voli nazionali il carabiniere che avevo di fianco, dopo il mio sommario racconto, disse: «Laggiù sì che fanno sul serio».

Il catalogo della mostra *Desaparecidos, dove sono?* era in quadricromia, su carta spessa ed elegante, e le pagine erano composte da grafici e migliaia di nomi, nessuna immagine. Nella galleria d'arte nella casa occupata di via Morigi 8 a Milano, avevamo allestito un corridoio di cinquanta televisori che trasmettevano un'unica immagine, la bandiera argentina agitata dal vento, sulla quale scorrevano, come titoli di coda di un film, nomi, età, date di scomparsa dei *desaparecidos*. Il sonoro era la radiocronaca dei gol argentini della Coppa del Mondo 1978; i 'gooooooooo' prolungati del cronista José Muñoz evocavano le urla della tortura. Il corridoio di televisori lungo e buio portava ai sotterranei, piccoli altoparlanti attaccati alle volte delle cantine suggerivano nello spazio vuoto la funzione di ogni zona: camera di tortura, bagni, cucina, celle, tavolo da ping-pong; lo spettatore entrava ed usciva dalla stanze sotterranee, vuote, seguendo le voci registrate, voci impersonali da audioguida di un museo.

Dopo un esilio di sette anni, nel 1984 ritornai a Buenos Aires. Ricordo un Paese tramortito, ancora pieno di paura, come quando ci si risveglia in aereo e si crede per un istante di essere nel proprio letto. Riabbracciai i compagni sopravvissuti e mi riappropriai lentamente della città. Andai anche a conoscere Jorge Luis Borges. Il suo salotto spoglio, un tavolo, un paio di divani e un'*Enciclopedia Britannica* incastrata in un mobiletto su misura, nessun quadro ai muri. Era l'appartamento di un cieco. Avevo chiesto di incontrarlo per parlargli di un mio progetto di film tratto da tre dei suoi racconti. La sera prima, sua moglie Maria Kodama glielo aveva letto. Ma la conversazione con lui finì subito perché mi disse di non essere interessato. Nel mio eventuale film volevo si vedesse la sua *Biblioteca di Babele* in una rete telematica, simile a Internet, che ancora non esisteva. «Non so come sia fatto un televisore e lei mi parla di strane macchine!», mi rimbrottò. Cambiammo forzatamente discorso e gli raccontai allora della mia esperienza nel Club Atlético. Gli chiesi cosa pensasse di quella sofisticata invenzione argentina, il *desaparecido*; volevo sentirlo parlare della storia recente del nostro Paese. E dopo una pausa riflessiva ma velocissima, nascosto sotto le sue sopracciglia bianchissime e folte, con l'abilità istintiva di un bambino che sa cambiare gioco, spostò il discorso su un altro Paese, in un'altra epoca e iniziò a parlare della secessione americana, della guerra civile con il suo milione di morti, sapeva tutto dei nordisti e dei sudisti. Mi stava dicendo: «Quella sì che è stata una vera guerra». Quando finalmente mi congedai, non gli diedi la mano. Pensai, giustificandomi: «A un cieco non si dà la mano». Era il segno di quel momento storico in un Paese che non voleva riconoscere il suo passato

recente. Decisi allora che era arrivato il momento di portare avanti la mia testimonianza cinematografica. Scrisse una pagina di soggetto e da subito la mia protagonista era María, una ragazza che riusciva a sopravvivere al campo di concentramento grazie alla sua forza e alla sua intelligenza. Anche nel finale della sceneggiatura di *Garage Olimpo*, poi scritta a Milano con Lara Fremder, la protagonista sopravviveva. Ma prima di girare il finale, grazie ai miei attenti collaboratori Caterina Giargia ed Enrique Ahriman, che mi avevano messo in allerta sull'incongruenza dell'epilogo che era stato scritto, ho fermato le riprese, ho riflettuto ed ho deciso di cambiarlo radicalmente. Con la morte di María, la protagonista, il film racconta le migliaia di *desaparecidos* e non più la storia di uno solo.

## GARAGE OLIMPO

Caterina Giargia

Vorrei cominciare dicendo che questo film, *Garage Olimpo*, non lo voleva fare nessuno. Mettere insieme questa produzione ha richiesto molti anni di ricerca, e di ricerca produttiva e quindi economica.

L'opera cinematografica, contrariamente a quanto avviene in altri campi artistici come la pittura o la scultura, si compie solo dopo la vendita dell'opera stessa: il committente la acquista sulla carta senza vedere prima il lavoro finito. Era difficile per i committenti – i produttori – immaginare un film sulla tortura e la *desaparición*: ce n'erano già stati altri e nessuno sentiva il bisogno di un altro film sul tema; solo noi sapevamo che questo sarebbe stato diverso.

Per quanto riguarda me, posso dire che il mio lavoro ha seguito due linee: dapprima ci sono stati la costruzione e gli aspetti razionali, il percorso, lo studio, la ricerca e quindi il contatto con testimoni diretti, con i *sobrevivientes*, con *las madres*, con *los hijos* e questo per me è stato un arricchimento per poter dare vita alle immagini, per sapere che cosa dovevo costruire.

Ma per riuscire sapevo che tutto ciò non mi bastava, dovevo tuffarmi nell'istintivo, nell'irrazionale, nella parte più viscerale di me.

Un lavoro come questo lo puoi fare solo se attingi alla parte più profonda di te stesso, la parte meno reale. Se avessi voluto fare una ricostruzione reale... non ci sarei mai riuscita.

Durante la preparazione del film ho vissuto a Buenos Aires per un tempo abbastanza lungo, ho tentato di assorbire la Storia. Passavo molto tempo con le madri della *Linea Fundadora*, con *los Familiares*, partecipavo alla marcia di 24 ore in Plaza de Mayo, vivevo quanto più possibile con loro, con i testimoni. Sono riuscita così a instaurare con loro una certa intimità.

Poi è arrivato il film, il set.

Gran parte del mio lavoro, come direttore artistico e costumista del film, era sul corpo degli attori. Volevo che ognuno di loro percepisse ed incarnasse colui che non c'è più. Ho quindi chiesto alle madri e ai *familiares* se potevo avere degli oggetti appartenuti ai loro figli: volevo poter avere con me sul set non solo i sopravvissuti, ma anche gli oggetti e i vestiti degli scomparsi.

La lavorazione di *Garage Olimpo* ha avuto parecchi rituali, era un set molto sacro in qualche modo. Si respirava una grande sacralità. Sul set, a turno, c'erano Rosita Lerner, Mario Villani, Ana María Careaga, Lita Boitano, Carlos Pisoni. Venivano tutti a trovarci ed io raccoglievo gli indumenti. Ognuno di loro portava qualcosa, come in una processione, oggetti e vestiti appartenuti ai loro cari, ai loro figli, ai loro mariti, alle loro mogli, alle loro madri e padri.

Nella scena finale, il vestito che María indossa per l'uscita con il suo aguzzino Félix, apparteneva ad Adriana, la figlia di Lita Boitano. Scomparsa. L'attrice, indossandolo, sapeva che non si trattava soltanto di un abito di scena e sentiva addosso una grande responsabilità.

Oggi il vestito di Adriana/María è ancora in mio possesso: sua madre, Lita Boitano, non lo volle più indietro, ormai era nel film e doveva rimanere lì. Una scelta azzardata quella di dare all'attore qualcosa di così prezioso e intimo in modo che lui o lei potesse mettere in scena qualcosa di ancora più intenso. Volevo in qualche modo che un'attrice potesse rappresentare la Storia dei trentamila *desaparecidos* partendo da sentimenti e sensazioni provocate anche da oggetti e vestiti appartenuti loro.

Mi sentivo molto responsabile quando Lita mi consegnò il vestito di sua figlia, dicendomi: «Sei detentrica del vestito che... *tocó la piel de Adriana*».

Veniva così messa in gioco l'affettività della madre che voleva rappresentare la storia di sua figlia.

C'è stato un passaggio di testimonianza: il testimone racconta, porta un oggetto a lui caro, lo dona e, in qualche modo, chi se ne fa carico ha su di sé la responsabilità di doverne fare davvero qualcosa.

Ricordo che, mentre eravamo in lavorazione per preparare *Garage Olimpo* e poi durante le riprese, mi confrontavo con Rosita Lerner, la compagna di Mario Villani che mi diceva: «¡*Estás como una loca!*». Era vero, ero completamente pazza, e lei: «non ti preoccupare, è come se tu avessi la febbre a quaranta, Marco [Bechis] ha quaranta di febbre, Mario [Villani] ha quarante di febbre, ¡abbiamo tutti la febbre! Siamo in delirio, ma poi passa... finirà».

Il lavoro era su due piani: da un lato c'era la razionalità, le riflessioni su che cosa fare in scena, su come costruirla, che cosa girare; dall'altro dovevamo continuare ad attingere a quella parte più profonda e inconscia di noi, dovevamo proprio lasciarci andare, buttarci dentro le cose con la febbre a quaranta.

Io non mi dicevo “debbo rappresentare, debbo fare questo o quello, dove dobbiamo arrivare?”. Pensavo solo che l'esperire quella Storia fino in fondo,

poterla empaticamente assorbire, potesse essere il modo per creare una testimonianza.

Ancora oggi, se guardo *Garage Olimpo*, ho una profondissima emozione. Il film oggi è altro da noi che l'abbiamo fatto; la testimonianza è diventata altro da noi e resta per la collettività.



## ÉTICA Y DISTANCIA EN *GARAGE OLIMPO*

Julietta Zarco

UNIVERSITÀ CA' FOSCARI DI VENEZIA

Podría asegurar, sin temor a equivocarme, que al día de hoy *Garage Olimpo* (1999) de Marco Bechis es una de las cintas que mejor retrata «el ciclo más atroz vivido por la sociedad argentina» (Zarco 2016: 160). Por ello cuando en enero de 2015 Fernando Reati me convocó para participar en la mesa redonda «*Garage Olimpo*»: *film y testimonio en Argentina. Una conversación con Marco Bechis y Mario Villani*<sup>1</sup>, el primer interrogante que me surgió fue acerca de la ‘ética —de la enunciación—’ a partir de la cual el film reconstruye una historia individual para mostrar el funcionamiento de un centro clandestino de detención con ello el desmembramiento del mundo cotidiano de quienes lo habitan, en segundo lugar, me pareció interesante indagar acerca de la «distancia temporal y espacial» (Benjamin 2009: 81), que necesitó Bechis para la elaboración del film<sup>2</sup>.

Ambientada en la Argentina del llamado Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983), *Garage Olimpo* se articula a partir de dos relatos. El primero se concentra en la historia de Ana (interpretada por Chiara Caselli), una militante que entra en la casa de un represor y coloca una bomba en la habitación de éste. El segundo, se desarrolla a partir de la relación entre

---

1 La mesa redonda tuvo lugar el 2 de julio de 2015 en el Palazzo Feltrinelli en el marco del I Congreso Internacional de Literatura y Derechos Humanos *Donde no habite el olvido. Herencia y transmisión del testimonio en América Latina*; contó con la participación de Marco Bechis, Mario Villani, Rosa Lerner, Caterina Giorgia, Fernando Reati y Julieta Zarco.

2 El guion fue escrito por Lara Fremder y Marco Bechis. Si bien está basado en la experiencia del director, se realizó un arduo trabajo de investigación a partir de cuatro testimonios de sobrevivientes. Por ello se encuentran correspondencias entre la película y lo sucedido a algunos secuestrados. Es ejemplo de ello el pasaje en que María llega al centro clandestino de detención y se le otorga un número: A01, el mismo que le habían otorgado a Bechis durante su secuestro.

María (interpretada por Antonella Costa) y Félix (interpretado por Carlos Echevarría). María es una joven comprometida socialmente que alfabetiza en los barrios marginales del Gran Buenos Aires, vive con su madre (interpretada por Dominique Sanda) en una casona decadente donde por necesidad económica alquilan habitaciones. Félix, es uno de los inquilinos y está enamorado-obsesionado con la joven María. Éste dice trabajar como cuidador en un garaje, pero en realidad su ocupación es la de torturar en el centro clandestino de detención llamado 'el Olimpo'. Una día como tantos, un grupo parapolicial irrumpe en la vieja casona buscando a la joven María, 'la maestra de la villa'; el grupo la encuentra y ante la mirada incierta y desesperada de su madre la secuestran y la llevan al Olimpo, el lugar del horror en el que permanecerá hasta el día en que tendrá un trágico final.

Marco Bechis comenta que su primer acercamiento a la escritura del guion se produjo en 1992, pero que aún tenía mucho por explorar para organizar el relato, de manera que debía seguir pensando cómo sería el guion y la puesta en escena del film. Si bien en primera instancia se sirvió de su experiencia personal, fue el gran trabajo de investigación realizado con Lara Fremder y, quizá la distancia de los hechos, lo que le permitió (re)elaborar lo sucedido. Es probable que, incluso sin saberlo, Bechis haya necesitado de esa «distancia temporal y espacial», de esa lejanía de la que se sirve Walter Benjamin en su ya clásico ensayo *El narrador* para dar cuenta de su experiencia a través de la mirada que distingue entre pasado y presente. Sin esa distancia, la capacidad del objeto de devolver nuestra mirada, aspecto que el crítico alemán consideraba fundamental para abolir el dominio del sujeto sobre el objeto, corre el riesgo de desaparecer (Benjamin 2009: 81-82). En este sentido Bechis atraviesa la distancia y lo lejano se acerca, se recuerda, se evoca y se rememora. Por ello no resulta casual que el resultado de *Garage Olimpo* sea un film que por momentos se desliza entre el registro documental y el registro ficcional.

Junto con el retorno al Estado de derecho (1983) en la Argentina comienzan a producirse películas que dan cuenta de lo sucedido durante la dictadura cívico militar. Entre ellas, se destacan *La historia oficial* (1985) de Luis Puenzo y *La noche de los lápices* (1986) de Héctor Olivera, filmes que otorgan al tema una dimensión masiva. Si la primera es la que representa a una sociedad civil que «no sabía lo que estaba sucediendo», la segunda lo hace desde la representación del secuestro y la desaparición de un grupo de adolescentes que es trasladado hacia un centro clandestino de detención. Ambas producciones cristalizan el relato hegemónico relacionado con «la teoría de los dos demonios» y la «teoría de las víctimas inocentes», respectivamente. De este modo, *La historia oficial* se convierte en una especie de emblema de la redemocratización, mientras que *La noche de los lápices* logra una difusión masiva y resulta ser la 'película elegida' para dar cuenta de los abusos perpetrados por la última dictadura militar. En ésta última el relato cinematográfico está construido desde lo abyecto de su representación.

El caso de *Garage Olimpo* es bien distinto a los filmes apenas mencio-

nados. Bechis elige el fuera de campo visual y sonoro para delinear una «ética de la imagen», ésta resulta ser una de las mayores preocupaciones del director y, de hecho, así lo expone en su cortometraje *Baires-Sarajevo* (1999). Allí, en sus *Note di regia su «Garage Olimpo»*, el director expone el peso y la responsabilidad ante el tratamiento del tema y reflexiona sobre los dilemas y desafíos éticos que implica representar la violencia en el cine, preguntándose ¿cómo retratar sensorialmente el horror de los campos de concentración?, ¿qué imágenes utilizar?, ¿cualquiera estaría bien? De allí que su elección recaiga en no mostrar escenas de tortura. Esto no significa que las escenas no estén, sino que éstas se hacen presente de modo indirecto y sobre todo a partir del uso del fuera de campo sonoro y del fuera de campo visual, estrategias presentes cuando:

- se sube el volumen de la radio para denotar que comienza la tortura;
- el tormento se representa a partir de los gritos de los torturados, que no se muestran directamente pero sí se escuchan;
- el zumbido de la picana eléctrica que denota el momento de tortura;
- el llanto de los niños, para dar a conocer que también ellos han sido secuestrados;
- el plano detalle de los tubos de luz, que debido al uso constante de la picana eléctrica, provocan un sube y baja de tensión.

El cortometraje *Baires-Sarajevo*<sup>3</sup> cuenta con la presencia de sobrevivientes, familiares, actores, equipo de producción e incluso un ex militar que entrena a los actores, Mario Villani<sup>4</sup>, que recorre los espacios del garaje convertido en set cinematográfico y recuerda cada sitio y sus distintas funciones dentro del centro clandestino de detención, habla de la rutina, los ruidos, los abusos y también de la solidaridad entre secuestrados. Antonella Costa, la actriz que interpreta a María, comenta sus sensaciones ante la lectura del guión que iba descubriendo día a día<sup>5</sup>, y en una escena más adelante se muestra a un grupo de actores ensayando las escenas de combate.

La idea de «ética de la imagen», propuesta por Bechis en su cortometraje, me llevó a pensar en lo postulado por Jacques Rivette en un texto ya clásico en el que reflexiona acerca de la película *Kapò* (1959) del italiano Gillo Pontecor-

3 En el marco del Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente (BAFICI) y en colaboración con la Fundación PROA de Buenos Aires, en abril de 2015 Marco Bechis presentó dos cortometrajes inéditos: *Baires-Sarajevo* y *Desaparecidos, dove sono?* (1982). Luego de las proyecciones el director de *Garage Olimpo* dictó una Master Class titulada *Ética de las imágenes*, con el objetivo de reflexionar acerca de la representación de la violencia en el cine.

4 Mario Villani fue secuestrado el 18 de noviembre de 1977. Estuvo en cinco centros clandestinos de detención: Club Atlético, el Banco, el Olimpo, la Esma y Automotores Orletti. Desapareció hasta el 18 de agosto de 1981. Físico de profesión, logró sobrevivir porque resultaba útil para reparar objetos robados por los militares.

5 Cabe recordar que los actores no conocían el guión completo y que se iban enterando de la trama durante la filmación.

vo. El texto de Jacques Rivette es de 1961 y propone una controvertida lectura acerca de *Kapò*. Quizá lo que más sorprende de este artículo es que Rivette no analiza la película de Pontecorvo, sino más bien una escena que dura unos 32 segundos. En ella se muestra la mano de una prisionera, que cansada de los abusos cometidos en el campo de concentración decide lanzarse sobre un alambrado eléctrico. La crítica de Rivette está justamente dirigida hacia lo abyecto de esa escena y apunta: «el hombre que decide, en ese momento, hacer un *travelling* de aproximación para reencuadrar el cadáver en contrapicado, procurando inscribir exactamente la mano alzada en un ángulo de su encuadre final, ese individuo sólo merece el más profundo desprecio» (1961: 59).

Más adelante, en 1992, y en referencia a la misma película, el crítico cinematográfico Serge Daney decide recuperar la polémica propuesta por Rivette en 1961 y escribe un artículo con el significativo título *El travelling de Kapò*. Si Rivette en 1961 proponía una discusión acerca de los límites morales de ese *travelling*, Daney revisa la función de la crítica, concentrándose en lo que llama «moralidad cinematográfica»<sup>6</sup> y señala que hay que tener en cuenta que «[l]a esfera de lo visible dejó de estar enteramente disponible: hay ausencias y huecos, vacíos necesarios y menos superfluos, imágenes que faltarán siempre y miradas para siempre insuficientes» (Daney 1998: 31).

Estas afirmaciones resultan pertinentes en el caso de *Garage Olimpo* ya que para las escenas de tortura se usa el fuera de campo. En relación a ello, en una entrevista realizada en el año 2000 para el periódico *Clarín*, Marco Bechis comenta: «no quise caer en lo morboso, lo cual no significa que no sea dura la película, pero no se ve la tortura» (Scholz 2000: 28). Esto no denota que el filme no plantee tensiones, al contrario, *Garage Olimpo* aborda cuestiones que hasta el momento no habían estado presentes en la cinematografía argentina, es el caso de los llamados ‘vuelos de la muerte’, de la relación entre víctima/victimario, de la apropiación ilegal de bienes de las víctimas por parte de los represores, de la presencia de niños dentro de un centro clandestino de detención y, de modo transversal, se alude a la apropiación de bebés<sup>7</sup>. También muestra las disputas internas entre grupos parapoliciales, mostrando las rivalidades entre los que ‘trabajan’ afuera y los que ‘trabajan’ adentro, es decir entre los que se encargan de secuestrar a la gente y los que se encargan de torturarla, que en ambos casos responden al imaginario de empleados burocráticos que fichan su ingreso y egreso del centro clandestino de detención, como si se tratase de un lugar de trabajo, una forma de banalidad del mal al decir de Hanna Arendt o de un mal racional al decir de Adorno y Horckheimer.

En relación a la puesta en escena, la escritura del guion y la selección de

6 «Tanto Daney como Rivette utilizan la célebre máxima godardiana “un travelling es siempre una cuestión de moral”» (cit. en Peris Blanes 2005: 60).

7 Se trata de una escena sumamente significativa en la que un miembro de la patota —el que se ha quedado con la casa de María—, ante el llanto de un bebé, le dice a su mujer: «¿Qué le pasa?, ¿comió?» y ella responde: «Sí, le debe doler la panza. -Mirá que si llora mucho lo devolvemos».

las escenas, así reflexiona Bechis en el cortometraje *Baires-Sarajevo*, «la imagen tiene su propia ética, una intención puede ser traicionada por la imagen que se usa, porque la imagen tiene una fuerza propia e inevitablemente se mueve con códigos propios»<sup>8</sup>.

Esta frase me llevó nuevamente a pensar en el texto ya citado de Jacques Rivette en el que afirma «Hay cosas que sólo deben abordarse desde el temor y el estremecimiento. Sin duda, la muerte es una de ellas» (1961: 58). A mi entender en este pasaje se condensa lo propuesto en *Garage Olimpo*, es decir, en la idea de oponerse a la aberración de jugar gratuitamente con el sentimiento humano. Es justamente allí donde se pone en evidencia el gran acierto de Bechis, porque *Garage Olimpo* es el film que logra representar lo irrepresentable con la distancia necesaria que acerca y no aleja a quienes durante dos horas entran en la cotidianidad de un centro clandestino de detención. Esa es la «distancia» en la que linda el límite entre lo decible y lo indecible, en la que magistralmente Bechis elige entre lo que puede ser mostrado y lo que no.

## Bibliografía

- Benjamin W., 2009, *Estética y política*, Buenos Aires, La Cuarenta.  
 Daney S., 1998, *Perseverancia. Reflexiones sobre cine*, Buenos Aires, El amante.  
 Peris Blanes J., 2005, *La imposible voz. Memoria y representación de los campos de concentración en Chile: la posición del testigo*, Chile, Editorial Cuarto Propio.  
 Rivette J., 2010, *De la abyección*, «Cahiers du Cinéma-España», 36.7-8: 58-59 (1961).  
 Scholz P., 2000, *Artistas y compañías. Marco Bechis, el director de «Garage Olimpo»: el tema sigue vigente*, «Clarín», 28/11/1999: 28.  
 Zarco J., 2016, *Treinta años de cine, política y memoria en la Argentina (1983-2013)*, Buenos Aires, Biblos.

## Filmografía

- Bechis M., 1999, *Baires-Sarajevo*, 17'.  
 —, 1999, *Garage Olimpo*, 100'.  
 Olivera H., 1986, *La noche de los lápices*, 95'.  
 Pontecorvo G., 1959, *Kapò*, 120'.  
 Puenzo L., 1985, *La Historia oficial*, 109'.

---

8 La traducción es mía.



## UN EX DESAPARECIDO FRENTE AL LAGO DI GARDA

Fernando Reati (coord.)  
GEORGIA STATE UNIVERSITY

El 3 de julio de 2015 se produjo un pequeño milagro en un salón de conferencias del Palacio Feltrinelli frente a las aguas calmas del Lago di Garda: alguien que estadísticamente y por lógica política debía haber muerto décadas atrás, estaba allí en cambio sonriente frente a un público de estudiantes, académicos y amigos. Como en el «milagro secreto» de aquel cuento de Borges del mismo título, se trataba de algo que desafiaba toda sensatez, un pequeño doblez o vericuetos de la Historia que no debía haber sucedido y sin embargo era real, un imprevisto en el orden natural de las cosas que a cualquier observador desatento se le habría escapado: un ex desaparecido, alguien que había pasado varios años en centros clandestinos de detención y tortura en la Argentina de los setenta, estaba en una mesa redonda frente a nuestros ojos como una aparición insólita e inesperada.

El propósito formal de esa mesa redonda titulada *A propósito del libro «Desaparecido. Memorias de un cautiverio»*. Conversación con los autores, en el primer Congreso Internacional de Literatura y Derechos Humanos organizado por la Universidad de Milán, era la presentación y discusión de un libro que Mario Villani y yo escribimos juntos entre 2008 y 2010, y que publicamos en 2011 en Buenos Aires. Entre 1977 y 1981, Mario había pasado tres años y ocho meses en los centros clandestinos conocidos como Club Atlético, el Banco, el Olimpo, Pozo de Quilmes y ESMA. Había sobrevivido tanto tiempo por una combinación de perseverancia, astucia y sobre todo suerte como integrante de los llamados ‘consejos’, los pequeños grupos de prisioneros obligados a trabajar como mano de obra esclava limpiando, cocinando, reparando automóviles o sintetizando reportes de prensa para sus captores; en su caso particular, sus conocimientos de electrónica e inge-

nería le habían servido para reparar radios, televisores y hasta en un caso famoso una picana eléctrica a la que logró disimuladamente bajarle el voltaje. Pero en realidad había sobrevivido por azar o por motivaciones de los represores que él desconoce y que hoy le hacen responder cuando se le pregunta por qué está vivo: «No lo sé, no soy yo quien lo decidí». Así, era poco menos que un milagro secreto que ese día Mario estuviera sentado frente a los participantes en el congreso, y creo que algo de la certeza de estar frente a lo imposible sobrevolaba la reunión.

Estábamos allí formalmente para discutir el libro en que Mario da testimonio de sus vivencias en los cinco campos y, sin duda también, para celebrar su supervivencia. Pero creo que en realidad Mario era la excusa o el accidente que nos permitía a todos disimuladamente celebrar otra cosa: el triunfo de la vida sobre la muerte. Porque Mario sobrevivió esos casi cuatro años en que fue un desaparecido, un muerto en vida, por una combinación de factores sobre los que en última instancia tuvo poco control. Pero si llegó hasta nuestros días y hasta ese salón en el Palacio Feltrinelli en una pieza, entero moral y éticamente como ser humano, fue por el concurso de cientos y miles de amigos y compañeros que junto a él lucharon por preservar la memoria. Salir con vida de los campos fue tal vez la parte fácil; lo difícil fue qué hacer luego con esas terribles memorias traumáticas. Y ahí es donde otros sobrevivientes, los familiares de las víctimas, las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo, los miembros de H.I.J.O.S. (Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio), los militantes de organizaciones de derechos humanos, la gente común y corriente que lo apoyó, fueron una parte esencial del motor interno que lo llevó a pasarse las siguientes décadas testimoniando en cuanto juicio pudo, dando cuanta entrevista se le solicitó, hablando en cuanto foro se puso a su disposición. Sin todos ellos, sin el enorme esfuerzo colectivo que representó la lucha por la verdad y la justicia, sin esa gigantesca red solidaria de amigos y compañeros que se daban ánimo los unos a los otros para seguir recordando y denunciando, especialmente en los duros años noventa cuando parecía que el grueso de la sociedad les daba la espalda, Mario posiblemente hubiera sido uno más de esos loquitos que van por la calle hablando solos envueltos en la bruma demencial de sus obsesiones. Por eso, repito, aunque no lo supiéramos estábamos allí en el Palacio Feltrinelli para celebrar la vida, pero no la de Mario solamente sino la de todos aquellos miles de seres humanos que junto a él no cedieron, que tercamente recordaron, que fueron a los juicios, a las marchas, a los encuentros académicos y de los otros, porque no estaban dispuestos a dejar que tanta muerte los arrasara. Todos aquellos que, como la cigarra de la canción que cantaba Mercedes Sosa, parecían afirmar con sus actos «tantas veces me mataron, tantas veces me morí, sin embargo estoy aquí resucitando».

En la mesa redonda había académicos y escritores, algunos amigos de Mario de toda la vida y otros recién conocidos. Estaba la escritora e investigadora

Nora Strejilevich, sobreviviente del campo clandestino Club Atlético y autora de un relato que testimonia en clave de ficción esa experiencia, *Una sola muerte numerosa*, así como de estudios académicos sobre el tema tales como *El arte de no olvidar: literatura testimonial en Chile, Argentina y Uruguay entre los 80 y los 90*. Estaba también el profesor e investigador Abril Trigo de Ohio State University, especialista en estudios culturales y autor entre otros de *¿Cultura uruguaya o culturas linyeras? (Para una cartografía de la neomodernidad posuruguaya)*, y *Memorias migrantes. Testimonios y ensayos sobre la diáspora uruguaya*. Igualmente proveniente de Ohio State University, estaba la profesora Ana del Sarto, coautora de *The Latin American Cultural Studies Reader* y editora de la revista *alter/nativas (Revista de Estudios Culturales Latinoamericanos)*. De la Universidad de Valencia (España) estaba el profesor Jaume Peris-Blanes, director de la revista *Kamchatka. Revista de análisis cultural* y autor, entre otros, de *La imposible voz. Memoria y representación de los campos de concentración en Chile: la posición del testigo*, e *Historia del testimonio chileno. De las estrategias de denuncia a las políticas de memoria*. Finalmente, estaba la profesora de la Universidad de Milán, Emilia Perassi, infatigable organizadora del congreso, ‘madre’ de todos los participantes por su invariable buena predisposición para escuchar preguntas y resolver los pedidos de todos y cada uno, autora entre otros de *Temi storici nel teatro ispanoamericano* y coeditora de *Más allá del umbral. Autoras hispanoamericanas y el oficio de la escritura*.

Entre el público se contaban muchos que han sido tocados directa o indirectamente por la historia de Mario. Rosa Mary Lerner, Rosita para los íntimos, compañera de Mario desde los años ochenta a poco de su liberación, escuchaba atenta desde su silla y acompañaba sus comentarios con leves movimientos de cabeza y el orgullo indisimulable de quien ha recorrido junto a él décadas de visitas a las cortes de justicia y ha compartido infinitas reuniones con organismos de derechos humanos. A su lado Yvette, mi esposa, prestaba atención a la voz de Mario, la misma que ella había escuchado en casa durante meses saliendo de una grabadora y relatando atrocidades y torturas mientras yo transcribía las cintas con las entrevistas que luego se convirtieron en el libro, tratando de alejar imágenes de su cabeza para no traumatizarse ella también. Estaban allí Marco Bechis, sobreviviente del Club Atlético y director del filme *Garage Olimpo* (uno de cuyos personajes se basa en Mario), y su esposa Caterina Giargia, ambos amigos de Mario desde que hace casi veinte años decidieron traducir al lenguaje del cine lo vivido en los campos. Y muchas personas más, estudiantes, profesores, artistas e investigadores, todos unidos por el interés en los temas del congreso, los derechos humanos, lo literario del testimonio y lo testimonial de la literatura.

Creo que todos salimos de allí tocados por algo hermoso e indefinible, algo que sobrevolaba nuestras cabezas como la brisa suave del lago cuando por las noches cenábamos al aire libre en los jardines del Palacio Feltrinelli. Quiero creer que ese algo tiene que ver con el milagro de la vida que perdu-

ra a pesar del terror, con la ternura y la sonrisa de un hombre hoy entrado en años pero lúcido como siempre, un hombre que no debía haber estado allí pero contra toda lógica estaba, un hombre cuya supervivencia de algún modo nos engloba a todos y nos da confianza en el futuro porque demuestra que no todo fue en vano. Lo que sigue son algunos testimonios personales de aquel momento mágico frente al lago.

Fernando Reati

## LOS TESTIMONIOS: INSTRUMENTOS DE INTERVENCIÓN POLÍTICA

Nora Strejilevich

Me hago eco de lo dicho por Fernando Reati cuando indica que la presencia en el Congreso de un sobreviviente de varios años de detención en campos de tortura y exterminio genera en el público un fuerte impacto. Se siente en el aire el milagro de una vida que parece desmentir el guion que le habían escrito sus captores. Mario Villani simboliza una vida que se sostiene, aun en su aparente fragilidad, como afirmando la dignidad humana frente a los atroces proyectos de arrasamiento del otro. Desde que volvió de la muerte, Mario se dedicó a dar testimonio, a pensar y a transmitir su invivible vivencia, con lo cual se transmutó en un tipo de militante distinto al que era antes de 'la caída', un militante cuyo interés nodal es la defensa del estatuto de lo humano. Su viaje al infierno lo volvió un eslabón consciente de la historia del sufrimiento, pero a la vez lo separó de la mayoría de los mortales. Villani sabe qué es el horror y este saber abre un hiato entre él y casi todos sus semejantes.

Como la mayor parte de los sobrevivientes, Mario prefiere evitar el efecto aurático que destila su persona, no quiere jugar el papel que de hecho juega, se quiere sacudir (bromeando, por ejemplo) ese tinte heroico que le atribuimos los que sabemos, de alguna manera, qué fue lo que enfrentó y cómo lo hizo. Lo que le importa es discutir estos temas, generar debate. Quisiera que alguien le formulara preguntas atrevidas, incluso acusatorias. En ese caso él, en lugar de ofenderse, sacaría su menú de lúcidos razonamientos, elaborados a fuego lento durante su estadía en el atroz laboratorio clandestino, para demostrar, con lujo de detalles y de ejemplos y con una lógica impecable (como quien desarrolla un teorema) su visión: que los represores eran humanos y que para diferenciarse de ellos debía verlos y encararlos como tales. No para empatizar con el enemigo y menos para emularlo, sino para enfrentarlo y sobrevivir.

En esta ocasión despuntó el debate, aunque Mario no pudo participar porque se comparó su testimonio con otro que no había llegado a sus manos. Abril Trigo planteó un parentesco entre *Desaparecido* y *El infierno*, la confesión de la chilena Luz Arce sobre su colaboración con el terror de Estado tras haber sido brutalmente torturada en un centro clandestino. Colaboración que devino activa participación como agente de la DINA (Dirección Nacional de Inteligencia pinochetista). A la hora de contar su travesía, Arce no compartió información sobre los represores que conoció de cerca, es decir, ocultó los nombres y las acciones de los responsables del plan sistemático de exterminio, aporte crucial para encarar cualquier juicio por crímenes de lesa humanidad. La conducta de Villani se encuentra en las antípodas de la asumida por Arce durante y después de su secuestro (aunque Mario no la juzgaría por ‘quebrada’) y por eso sus relatos son tan distintos. Mario cuestiona a cada paso el sentido de la ‘colaboración’ (que es, de hecho, trabajo esclavo): sus límites, sus amenazas. Nos describe el peligro que representa caminar por la cuerda floja de esa convivencia que ciertos detenidos tienen que encarar con los torturadores (en su caso, porque fue seleccionado para resolver problemas técnicos). Se produce en estos casos un aparente diálogo entre víctima y verdugo que se sostiene, desde la mirada del primero, en la intención de eludir la amenaza de muerte y de colaboración. Se aparenta una colaboración pero, de hecho, se resiste. A Mario lo guía, en las sucesivas situaciones dilemáticas que van configurando su existencia en el ‘pozo’, su obsesivo empeño en aferrarse a su humanidad, y para ello tiene que diferenciarse del torturador, que lo trata como a un bicho eliminable. Para luchar contra su potencial asesino tiene que entender que el otro es un hombre. Se trata de una lucha a muerte entre amo y esclavo en la que el esclavo gana no por su búsqueda de reconocimiento, sino porque reconoce al otro. El esclavo entiende que el horror es no aceptar que el otro es, también, humano.

Con estas ideas en mente pido la palabra en una sesión que, desde el vamos, se organiza como mesa de amigos, informal y conversada. Y para dar una muestra concreta de la distancia que separa a estas obras, recurro a sus paratextos. El prólogo del libro de Arce viene ratificado por la Iglesia católica. La ex desaparecida y ex agente acude a la curia para confesar sus pecados de modo que esa institución, que juega un papel crucial en la llamada transición democrática chilena y cuyo objetivo es la reconciliación nacional, la autorice a integrarse, la perdone. Su relato es una confesión (que ella va entregando, sin revisar y a medida que escribe, al prelado que la lee, la edita y la prologa). El ritual se consuma en la presentación del libro, momento culminante de un proceso encarado a la sombra de un poder establecido que brega por dar vuelta la página para lograr la pacificación.

Al libro escrito a dos manos entre Reati y Villani, en cambio, lo prologan el juez y miembro de la Corte Suprema Eugenio Raúl Zaffaroni y Reati, asumiendo la voz de una sociedad que no quiere olvidar y que apuesta al trabajo

de Memoria, Verdad y Justicia. Fernando, además, sitúa este testimonio dentro del legado del Holocausto, es decir, lo vincula a la tradición de lo escrito y pensado tras el exterminio paradigmático del siglo XX, del que ha surgido el (¿imposible?) mandato del *Nunca Más*. Desde el vamos, estos prólogos sitúan el texto en otro lugar. Con apenas leer estas páginas detectamos que no solo es distinta la gesta del detenido en su enfrentamiento al dilema del 'campo': «maldito si lo haces y maldito si no lo haces», sino que el marco político, social e ideológico en el que se inscriben ambos relatos es diametralmente opuesto. El de Mario es la resistencia, el de Arce, la voluntad de apaciguarla.

Los testimonios no se escriben ni se leen en el vacío, son instrumentos de intervención política. No es lo mismo dar testimonio que contar una historia para justificarse y ser aceptado. No es lo mismo *Desaparecido* que *Ese infierno*. Fernando y Mario construyen un relato que vuelve sobre el horror para pensarlo, Arce lo hace para liberarse del horror sin pensar.

Me limito a evocar apenas el inicio de una sesión que siguió dando pie tanto a la discusión como al comentario personal. Una sesión que le hizo honor a la modalidad testimonial, donde la razón se apasiona y la emoción piensa.

## RECONOCER AL SER HUMANO

Marco Bechis

Hacia años que no veía a Mario y Rosita y encontrarlos en Gargnano fue una gran emoción. Me pareció algo extraño abrazarlos en el patio de un palacio que fue cuartel general de Mussolini durante el ocaso de su trayectoria criminal y no sabía cómo Mario estaba viviendo aquel lugar histórico. Ni bien le conté de mis temores, miramos ambos hacia una terraza en el segundo piso que debe haber sido el lugar desde donde Mussolini gozaba del paisaje, luego al unísono miramos hacia el lago y Mario dijo: «¿No es un lugar maravilloso?». A pesar de Mussolini. Mario sabe sobreponerse a lo obvio y ese Mario me ha quedado en el corazón desde el año 1992, cuando lo conocí durante mis investigaciones para la filmación de *Garage Olimpo* (1999). Mario fue mi principal fuente de informaciones, mi asesor en el set y me sostuvo en más de una ocasión cuando yo no aguantaba anímicamente la tensión, filmando en ese galpón de Barracas donde habíamos construido un campo de concentración de telgopor y pintura. Al terminar la filmación me dijo que la experiencia lo había hecho volver al campo, que había sido muy doloroso pero que había sido necesario. Nunca durante el rodaje me comentó de su sufrimiento que yo también sentía: éramos dos sobrevivientes encerrados en una ficción que

día a día se hacía más real. Durante los años siguientes, más de una vez le escuché decir que iba a escribir un libro, me mandó capítulos iniciales pero el libro no aparecía y yo sabía que era muy difícil para él escribirlo solo. Y finalmente apareció el libro de Fernando Reati y Mario Villani. Si bien conocía todos los hechos narrados, me conmocionó por la forma en que está escrito, por cómo las informaciones han sido propuestas, por la eficacia del lúcido relato de Mario y la capacidad de Fernando de guiarlo en ese viaje interior, con un recorrido inédito que sospecho sólo podían encontrar juntos allá en Miami, a miles de kilómetros de Buenos Aires. Mario necesitaba esa distancia. Es un texto básico, las preguntas y reflexiones de Fernando nunca son periodísticas, vienen de adentro casi como si fuera un diálogo interior de Mario; esa invisibilidad es el logro mayor de Fernando. Durante la presentación en Gargnano, Mario habló poco y solo después de haber masticado muy bien lo escuchado, como cuando se pasa hambre y se mastica al infinito el mismo bocado, porque no hay otro. El libro desmenuza los años de cautiverio, paso a paso, nada ha sido dejado de lado. Y queda claro que allí no existieron héroes, existen víctimas y victimarios, los héroes son invenciones épicas. No existieron héroes en los campos de concentración nazis, no hubo héroes en los campos argentinos. Este libro nos enseña a reconstruir al ser humano, a reconocerlo, describe los horrores que lo habitan, somos todos seres humanos nos dice Mario. Muchas veces lo imaginé en el centro de la arena de un Coliseo mientras combate contra un enemigo invisible pero para él bien concreto y peligroso. Este libro nos coloca a nosotros los lectores en el centro de ese Coliseo, codo a codo con Mario en pleno combate silencioso, mientras desde el graderío llegan gritos de un público anónimo. Fue esa la sensación en Gargnano durante esos pocos e inolvidables días.

POR LA ALEGRÍA DE VIVIR. «ANTE LO INDECIBLE, EL LENGUAJE FALLA; PERO DONDE EL LENGUAJE FALLA, EL CUERPO MUESTRA»

Ana Del Sarto

Pocas historias son tan ricas y tan densas como la de Mario Villani. Su experiencia es definitivamente excepcional, sobre todo por el azaroso desenlace: volver a la vida. Colaborar para sobrevivir el horror demanda antes que nada fortaleza espiritual, pero también una liturgia cotidiana cuidadosamente planeada: no visitar el pasado ni carcomer huesos roídos; tampoco imaginar un futuro en el cual reactivar una supuesta vida; ambas situaciones lo dis-

traían «del aquí y ahora del campo» (Villani, Reati 2011: 53), del cómo «sobrevivir hasta el día siguiente» (65). Esa estrategia, ingeniada pocos días después de haber sido encarcelado, le permitió no sólo vivir un día más de los mil trescientos treinta y tantos —tres años y medio o cuarenta y cuatro meses— de aquel infierno, sino también luego, una vez en libertad, confrontar día a día los traumas experimentados. Para poder procesar con cordura esos desquicios, se acompañaba de «un cuaderno de tapas duras que llevaba a todas partes» (168) para recuperar la más mínima información —conseguir datos, compilarlos y releerlos, practicando la memoria— con el propósito de que sirvieran para poder algún día dar testimonio: relatar los acontecimientos desde adentro de los campos clandestinos de detención. Mario sabía en ese momento, como lo sigue sabiendo hoy, que «no disponía de otro documento que la memoria». Para muchos, una frágil y a veces enigmática pantalla donde justificar las acciones a posteriori. En el caso de Mario, evidencia de una ética ecuánime y proba: antes que nada, comprender que el horror es producto de las acciones humanas. Todos los que compartían ese entorno, tanto los torturadores militares y civiles, sus cómplices y sus ayudantes como las víctimas torturadas y desaparecidas (algunos explotados como mano de obra esclava, otros convertidos en colaboradores, algunos incluso arrastrados a colaborar en la tortura, otros que apenas compartieron y nunca más volvieron a ver); todos fueron, y algunos siguen siendo, seres humanos. «Jamás, hombres humanos», jamás monstruos nunca. En el vivir cotidiano de los campos, ese fue uno de los meollos que logró desentrañar Mario. Todos vivían o sobrevivían atrapados en una lógica de la violencia, percibida y experimentada desde la fragilidad más íntima de lo humano.

Entonces, ¿cómo dar testimonio de esa «verdad subjetiva» (26), como la califica Fernando Reati en su introducción, esforzándose en no juzgar, y mucho menos condenar, aquello de que se está acusando? Esa es la responsabilidad ética que se impuso siempre y se demanda Mario en toda ocasión que vuelve a dar testimonio. Consciente de la aporía con la cual cifra su actuar, «Maldito si lo haces, maldito si no lo haces», nunca busca justificarse personalmente en el refugio reconocido de la víctima, ni tampoco pedir disculpas por la tarea que está llevando a cabo. Tiene conciencia de las coordenadas objetivas, sistémicas y globales de los procesos que le tocaron vivir. Sabe que necesita evidencia y, por eso, no deja que se le escape, que se le borre, que se le pierda. Intuye con convicción, sabe que ese será su legado.

Tuve la suerte de conocer a Mario Villani en los primeros días de marzo del 2013, cuando llegó a Ohio State University acompañado de su mujer, Rosita Lerner, y Fernando Reati, a dar una conferencia más sobre su testimonio en *Desaparecido. Memorias de un cautiverio* (*Club Atlético, El Banco, El Olimpo, Pozo de Quilmes y ESMA*). Nunca olvidaré el fuerte y cálido abrazo de ese cuerpo tan flaco. Tampoco espero olvidar las palabras pronunciadas producto de años de experiencia y reflexión, ni las oportunas enseñanzas recibidas. De niña no podía comprender la magnitud del estado de guerra

que se vivía en Argentina durante los años setenta. Aunque nací en un pequeño pueblo santafecino, marginal al cordón industrial siderúrgico mas muy cercano y dependiente del mismo, a nadie nos fue ajeno el conflicto socio-político, ideológico y policíaco-militar. Además de escuchar discusiones interminables en las reuniones domingueras de una inmensa familia italiana, nunca faltaron ejemplos que demandaban reflexión y, sobre todo, marcos de interpretación. ¿Por qué le dicen extremista a mi maestra? ¿Qué le pasó a Nino que no lo vimos más? ¿Por qué al escuchar unas ráfagas de disparos nos pidieron que nos acostáramos en el suelo del salón de clases? ¿Por qué mi primo está en la cárcel de Carcarañá?

Cuarenta años después, todavía los ‘herederos del silencio’ o ‘los hijos del 70’ seguimos ensayando respuestas, expresando perplejidades y espantos, manifestando incomodidad ante perspectivas parciales, cuestionando cuáles son los marcos epistemológicos más idóneos desde los cuales interpretar nuestra historia contemporánea. Sin embargo, lo más valioso que ofrece el libro *Desaparecido. Memorias de un cautiverio*, quizás para mi generación —la generación de hijos— y otras más jóvenes, es escuchar la voz de Mario, un protagonista que acusa pero no juzga, sino que somete su relato a la justicia; que reconoce errores, omisiones, abusos e injusticias de las distintas partes involucradas; y que como Fernando Reati, su editor, se queda detrás de las bambalinas para que los lectores o escuchas saquen sus propias conclusiones y se animen a mover las piezas de sus historias mínimas y pongan a dialogar las disímiles versiones de lo que fue y así comprender lo que está siendo. Este testimonio nos permite volver a armar el rompecabezas mientras atamos cabos sueltos en una trama narrativa que lenta pero irreverentemente ha comenzado a adquirir consistencia después de cuatro décadas: en el diálogo a múltiples voces, como sin querer, comenzaron a cuajar experiencias, dolores, dudas, responsabilidades asumidas y evitadas, no exentas de conflictos y mucho menos de contradicciones.

## LA RAZÓN ABRIGA SENTIMIENTOS QUE EL CORAZÓN IGNORA

Abril Trigo

Quien conoce a Mario Villani sabe que el primer encuentro con él constituye una experiencia intensa e intransferible, difícil de precisar. No sólo por ese efecto que ejerce sobre nosotros el aura de desaparecido, de sobreviviente, de testimonio vivo que le precede, como bien señala Nora en sus líneas, aura de

la cual ni él ni nosotros nos podemos librar, sino por esa impetuosa afectuosidad que desborda su frágil figura de Quijote en alpargatas y nos envuelve en abrazos de molinos de viento y sonrisas de chiquilín que trama su próxima travesura. Conocer a Mario es como toparnos en este presente inerte de la mercancía con el pasado que fue y los pasados que pudieron haber sido, con los futuros que no fueron pero quizás por no serlo han hecho posible el milagro de este encuentro en el cual se nos ofrece la amistad y la alegría a manos llenas. Más tarde, cuando comienza a hablar, a hilvanar ideas con huellas de recuerdos, la sonrisa se apaga y la razón toma la palabra, mientras el discurso se vuelve cuidadosamente calculado, metódico, quirúrgico diría, en la convocación de la memoria. Mientras habla, el cuerpo de Mario se tensa, su voz se suaviza y adquiere distancia, su semblante se escora como barco a la deriva, como águila en acecho. Su voz deja asomar de cuando en cuando un quiebre y a veces se afina en una exhalación que hace vibrar las cuerdas de un recuerdo para volver pronto a la gravedad del curso del discurso.

¿Quién es este hombre paradójal que sentimos vibrar como vara de mimbre y escuchamos hablar como rama de roble? ¿Que nos cuenta las experiencias más atroces como en tercera persona? Él tiene una explicación, por cierto, de lo que fuera una estrategia de supervivencia: «Dentro de los campos no me podía permitir sentir o emocionarme, so pena de que se resquebrajara la armadura que me ayudaba a soportar ese infierno». A la rutina alienante de los campos imponía una rutina personal, concentrándose en el minucioso registro de detalles con el propósito de «construir una realidad con los pocos retazos de información que tenía», pero también en la obsesiva medición del tiempo, la práctica de ejercicios mentales y la permanente reflexión sobre su circunstancia. Si bien él se encontraba totalmente a merced de su circunstancia, al convertirla en objeto del examen y la reflexión, preservaría entera su subjetividad. La disociación de que Mario habla es estratégica. La represión de los afectos, que adquiere su punto culminante con el traslado de Juanita, genera una de las decisiones más duras, cuando comprende que el torturador le pone a prueba y, por tanto, «Tenía que evitar revelar mis verdaderos sentimientos» ya que su vida misma estaba en la estacada. Ello le permite comprender que «el proceso de destrucción de la personalidad incluye eliminar en el prisionero todo sentimiento de afecto y compasión hacia el otro», comprensión que le lleva a desbrozar racionalmente su inexorable fondo afectivo: «Descubrí en los campos algo que creía inexistente en mí. No sólo la importancia de preservar los pequeños afectos que podía encontrar sino también lo que se puede transmitir a través de códigos sutiles». Como ocurre casi siempre, Mario descubre el fondo de sí mismo en el fondo del pozo que le ha tocado en suerte.

La compulsiva auto-represión de las emociones como estrategia de supervivencia en el campo autoriza igualmente la explicación del comportamiento una vez en libertad: «Hemos aprendido a desdramatizar nuestro

relato: usamos la disociación como un mecanismo de supervivencia». Inudablemente, no todos los ex detenidos-desaparecidos actúan de la misma manera, pero es notable la lucidez de Mario en desmontar los mecanismos del trauma, ya se trate de explicar su supuesta disociación como un acostumbamiento al régimen concentracionario sufrido en el pasado, como él dice, o como efecto del miedo a los recuerdos: «Somos conscientes de que enterrar las emociones es negativo y que la disociación es un signo de mala salud, pero en los campos nos acostumbramos a hacerlo para no sufrir» (2011: 181). ¿No sería también posible pensar que se trata simplemente de un necesario y saludable olvido terapéutico? ¿Cuánto trabajo de memoria se necesita hacer para ganarse el derecho al olvido? ¿Cuánto trabajo de duelo para alcanzar la paz? Por momentos Mario se resiste a este progresivo desleimiento de las memorias, aferrándose a la responsabilidad ética de recordar, al deber de memoria enredado en el sentimiento de culpa del sobreviviente que, como reclama Primo Levi en *Los hundidos y los salvados*, no es el verdadero testigo, pues habla en representación de aquel que podría y debería serlo, el que «ha visto a la Gorgona [y] no ha vuelto para contarlo, o ha vuelto mudo; son ellos, los ‘musulmanes’, los hundidos, los testigos cabales» (Levi 1989: 72-73). La cita vale la pena porque capta la duración bergsoniana en la dialéctica entre la razón de los afectos y los afectos de la razón:

Me gustaría poseer una memoria perfecta para conservar todos los detalles. Me angustia que eso no sea posible. Si bien puedo testimoniar sobre muchas cosas que pasaron y ofrecer una interpretación, me alejo cada día más de los hechos desnudos tal y como sucedieron. Como con las *mamushkas* rusas, esas muñecas que contienen adentro copias cada vez más pequeñas de sí mismas, el paso del tiempo convierte a la memoria en el recuerdo de un recuerdo.

Respondiendo al ‘pienso, luego existo’ cartesiano, Pascal escribió en sus *Pensamientos* aquel que sostiene que «El corazón tiene razones que la razón no entiende». Mario revierte —o completa, o complementa, según se quiera— la famosa apuesta de Pascal, apostando por la racionalidad de los afectos y —aunque resulte paradójico— por el universo afectivo anudado a la razón. Su historia, su ejemplo, su misma presencia parecen demostrarnos que también la razón abraza sentimientos que el corazón ignora. Faltaría preguntarnos, obviamente, cuánto de Fernando hay en el libro de Mario, pero esa pregunta sería casi tan redundante como preguntarme cuánto hay de mí mismo en estas breves notas sobre Mario, a quien agradeceré, mientras tenga memoria, el haberme permitido conocerme un poquito mejor al conocerlo.

## EN TORNO A MARIO VILLANI

Jaume Peris Blanes

Mario Villani es, sin duda, un superviviente singular. Como lo es también su discurso y su forma de testimoniar: «Soy un ex desaparecido, un sobreviviente, o si se quiere un desaparecido reaparecido» (35), son las palabras que abren su testimonio *Desaparecido. Memorias de un cautiverio*, escrito junto a Fernando Reati. En esa frase introductoria puede leerse uno de los conflictos que animan su escritura: la necesidad de dialogar con las categorías, figuras y sentidos desde las que, en la Argentina contemporánea, se lee la experiencia sufrida por aquellos que, por ser portadores de proyectos de transformación social, fueron duramente reprimidos por el poder del Estado que ha sido caracterizado, no casualmente, como poder desaparecedor. La necesidad de dialogar con ellas, pero sin asumirlas plenamente, sino más bien reinventándolas, reconceptualizándolas, llevándolas a un punto de tensión desde el que nos permitan pensar de otro modo la mecánica de la violencia de Estado, la experiencia vivida en sus campos de concentración y las dificultades para reconstruir el mundo social y afectivo tras la reaparición, con vida, del que fue un desaparecido.

Una de las singularidades de su relato testimonial radica, sin duda, en su extraordinaria capacidad analítica. Él mismo lo declara: «Siempre he sido muy racional y reflexivo sobre lo que me ocurre. En los campos me preguntaba mucho por qué me pasaba lo que me estaba pasando. ¿Por qué me secuestraron? ¿Por qué este señor me tortura?». Como si dar cuenta de lo sucedido no fuera suficiente y exigiera un acto de reflexión a partir del cual la narración de los acontecimientos produjera un saber general sobre el universo represivo. Esa tendencia reflexiva tiene su reflejo en la textura misma de su testimonio, ubicándolo en un espacio tensional en el que la descripción de escenas vividas es seguida por un análisis de gran envergadura teórica sobre la naturaleza de los hechos narrados. Es esa, sin duda, una de las particularidades estructurales de su relato, en el que las secuencias narrativas desembocan en ensayos de conceptualización de la experiencia vivida. Por ejemplo, tras narrar cómo desde la enfermería del Club Atlético podía ver pasar las piernas de personas caminando por el Paseo Colón, afirma:

No era que el mundo había desaparecido para nosotros, sino que nosotros no existíamos para el mundo: el televisor era como una ventana que daba a esa realidad en la cual yo no existía. Veía a toda esa gente celebrando, la mayoría de la cual no tenía idea de que nosotros estábamos secuestrados, y me parecía estar en otro mundo. Quien está desaparecido siente que no sólo está desapa-

recido para los demás, para los que no saben de la existencia de los campos de concentración: está desaparecido para sí mismo (85).

En esa cita se adivina, además, uno de los núcleos fundamentales de su reflexión sobre la experiencia concentracionaria: la relación entre lo ocurrido en el interior de los campos y los procesos vividos en toda la sociedad argentina durante la dictadura cívico-militar. Por una parte, pues, análisis de la mecánica interna de los campos, que no es inteligible sólo desde el paradigma del horror extremo, sino desde la comprensión de su funcionalidad política: «La realidad de los campos fue alucinante pero nada de lo que sucedió en ellos fue sorprendente dentro de la lógica interna de ese mundo». Pero por otra parte, y con un planteamiento más polémico e incisivo, la reflexión sobre la relación entre lo ocurrido en los campos y los efectos de la violencia social en su exterior. En un momento de su intervención en el congreso de Gargnano, Villani habló de la posibilidad de escapar de uno de los centros de detención y tortura, y su respuesta, cargada de dolor, apuntaba a una idea fundamental: ¿dónde huir en un momento en el que sus familiares estaban vigilados y controlados por el Estado y en que, en buena medida, todo el país se había convertido en un inmenso campo de concentración? ¿Dónde escapar en un país en el que era difícilmente imaginable un espacio no contaminado por las lógicas de la represión y el control social?

Esa idea central, que conceptualiza lo ocurrido en los campos como un espejo, deformado y extremo si se quiere, de la vida social en dictadura, nos ofrece una clave importante para entender el modo en que Villani entiende la violencia represiva y el acto de testimoniar de ella. Los campos de concentración aparecen en su relato, como diría Pilar Calveiro, como una realidad hologramática con respecto al mundo exterior, en los que la excepcionalidad que en los demás ámbitos de la sociedad existió de forma atenuada alcanzó su punto de mayor intensidad. Dar cuenta de lo ocurrido en los campos, pensar sobre su naturaleza, su función y sus efectos implicaría, pues, dar cuenta de lo que ocurrió al conjunto de la sociedad argentina, hacer imaginable esa siniestra continuidad entre la aparente normalidad de su vida social y la extrema violencia que alojó en su seno y, que de otros modos más difusos, sigue alojando.

Villani hace referencia a esa relación crucial en diferentes pasajes de su testimonio e incide en el carácter fuertemente dilemático de la experiencia vivida en los campos. En un momento en el que las categorías morales, éticas y políticas que habían servido para regular los marcos de convivencia habían caído por completo, la experiencia radical vivida en los centros clandestinos no aparece como un espacio de suspensión moral para el desaparecido sino como un lugar de reconfiguración ética en un contexto en el que las opciones morales se habían reducido a su mínima expresión. ¿Qué margen de elec-

ción le queda al desaparecido sometido a una mecánica de la violencia que no ha elegido? ¿Qué relación se establece entre esa supervivencia moral y la indiferencia social hacia su situación extrema? ¿De qué modo, pues, pensar las contradicciones éticas del desaparecido como extensión radicalizada de las contradicciones de una sociedad atravesada por la violencia?

La vida en los campos estuvo plagada de dilemas: qué es lo correcto o lo incorrecto, dónde están los límites entre lo normal y lo aberrante, qué distingue a un torturador de un prisionero obligado a denunciar a sus compañeros. Para mí las situaciones dilemáticas por excelencia fueron reparar una picana para que no siguieran torturando con un cable pelado, darle respiración artificial a un compañero agonizante sabiendo que si se salvaba la vida lo iban a regresar a quirófano, o servir mate a los interrogadores mientras torturaban. Pero los dilemas de los campos no fueron únicos: también el resto del país vivió situaciones aparentemente sin solución, como tener que adaptarse a vivir en dictadura o decidir no meterse cuando se llevaban un vecino de noche (181).

Pero la voz de Villani no se detiene en el análisis de lo ocurrido en los campos. En su condición de ‘desaparecido reaparecido’ ofrece también un testimonio crucial sobre el modo en que alguien que ha sido sustraído durante años a la ‘vida social normalizada’ y sometido a la lógica brutal de la violencia extrema puede volver a reintegrarse en esa sociedad que hizo posible y toleró el sistema de campos de concentración. En el encuentro celebrado en Gargnano en julio de 2015, Rosita Lerner, esposa de Mario Villani, apuntó al respecto una cuestión que escapa a las figuraciones habituales de la supervivencia, pero que aporta sin duda una clave para repensar los efectos a largo plazo de la política de desaparición forzada. ¿Cómo reconstruir, tras su reaparición, un mundo emocional satisfactorio, cómo abrirse de nuevo al intercambio afectivo, al encuentro del otro? Efectivamente, durante sus años de cautiverio, Villani desarrolló múltiples estrategias de bloqueo emocional para evitar derrumbarse en el espacio de su encierro: «Para hablar de lo que atravesamos es necesario endurecerse como si se formara un callo en las emociones [...]. Cuando estaba adentro pensaba que era un condenado a muerte y hacía un esfuerzo por no sentir». ¿Cómo, habiendo hecho del borrado de los sentimientos la condición de su supervivencia, abrirse de nuevo a la ternura, la empatía o el amor?

Esa pregunta abre un interrogante fundamental, que es aplicable tanto a la figura del ‘reaparecido’ como al conjunto de la sociedad sometida a la violencia extrema. ¿Cuáles fueron los efectos a largo plazo en la subjetividad (individual y social) del complejo mecanismo represivo basado en la política de la desaparición forzada? ¿De qué modo la sociedad postdictatorial se

construyó no solo sobre una sociedad fracturada, sino articulada sobre sujetos rotos, cuya supervivencia había dependido del borramiento de aquellas capacidades humanas que hacen posible una sociedad democrática y empática? Al respecto, Villani reflexiona sobre la disolución de su propia identidad en el espacio concentracionario, y sobre los mecanismos subjetivos desarrollados para preservarla en un contexto pensado, precisamente, para acabar con ella.

No sé si llegaba realmente a entender sus comportamientos, pero ese ejercicio me ayudaba a mantenerme armado para preservar mi identidad [...]. Nunca me gustó sentir que las cosas suceden independientemente de mi voluntad; no es que me considere omnipotente pero no me gusta bajar los brazos con respecto a mi integridad personal. Deseaba sentir que yo era yo, y todo en el campo, en particular esa confusión de roles y la incertidumbre sobre dónde estaba parado cada uno, apuntaba a destruir la identidad del detenido. ¿Soy yo? ¿Soy el torturador? Y si no soy el torturador pero tampoco soy yo, ¿quién soy?

Pero de nuevo, la pregunta sobre la identidad del desaparecido no es una pregunta únicamente individual, sino que atañe al conjunto del cuerpo social. No hay duda de que, en buena medida, la violencia sistemáticamente organizada por la dictadura cívico-militar tuvo como objetivo desarticular las identidades políticas y sociales que habían hecho posible la articulación de proyectos de emancipación. Es por ello que el quiebre de las identidades subjetivas que se produjo en el interior de los campos constituía, de nuevo, el espejo extremado del quiebre de los sujetos sociales que habían encarnado esos proyectos de transformación social. Testimoniar sobre esa fractura y sobre la imposibilidad de reponerse a ella implica, por tanto, una forma de testimoniar de los agujeros y fracturas del presente y de las contradicciones de la Argentina postdictatorial.

En relación a esa fractura, una última consideración. Hay algo en el cuerpo de Mario Villani que invita a pensar en una gran fragilidad y que puede vincularse con las representaciones sociales que, en las últimas décadas, se han consolidado en torno a la figura de la supervivencia: un cuerpo aparentemente dañado, portador de los signos del trauma, que parece exponer en su fisicidad los efectos de una violencia destinada a romperle por entero. Y sin embargo, la lucidez de su discurso, capaz de analizar en profundidad la mecánica de la represión y sus efectos sociales, parece desmentir esa impresión, o quizás desplazarla hacia otro sentido. Quizás sea esa aparente fragilidad la que le sitúa en un lugar de excepción para relatar y reflexionar desde otro lugar, marcado sí por el trauma y el dolor, pero también por la exploración conceptual y la necesidad de reinventar las formas de decir y representar la condición de 'ex desaparecido' y su lugar posible en la Argen-

tina actual, marcada por conflictos y disputas de memoria que amenazan con recrudescerse con el nuevo gobierno neoliberal. Casi podría aventurarse que en ese lugar intersticial entre la fragilidad y la profundidad analítica en el que se gesta su voz, podría hallarse una clave para replantear productivamente las figuras ligadas al universo de la desaparición, el terror de Estado y sus efectos en la Argentina actual.

## LA LIBERTAD NO LLEGA COMPLETAMENTE NUNCA

Emilia Perassi

Frágil figura de Quijote en alpargatas que nos envuelve en abrazos de molinos de viento... Hermosa imagen de Mario es la que nos regala Abril Trigo en su comentario. Una fragilidad que está llena de fuerza. Un cuerpo en el que nada sobra, nada remite al desperdicio, a la acumulación superflua. Que es como sus palabras: frugal. Todo en Mario habla desde una atención que no cesa, desde una mirada que busca sin remisión entender lo que ve. ¿Sobreviviente? 'Súper' viviente, diría. Me llama la atención al respecto, la ocurrencia que se da en su testimonio del término 'supervivencia'. Es cierto, los diccionarios lo consideran sinónimo de 'sobrevivencia'. Sin embargo, no puedo no advertir un matiz diferente: supervivencia no solo como un estar en vida (después de haber 'subsistido' más allá de una desgracia o de la muerte, escribía Benveniste en sus conocidas notas sobre la etimología del vocablo 'testigo'), sino como un estar en *la* vida más allá de todo eso. No considero esencial saber si es palabra de Mario o de Fernando. Solo sé, como lectora, que a través de este leve desliz del idioma me llega, aunque trascendiendo mi capacidad de entenderlo plenamente, o sea con mi propio cuerpo, el sentido de la lucha por la vida que se afirma dentro del dominio de la muerte tal como la sostuvo Mario: «estaba dando mi primer paso hacia mi supervivencia» (53), leemos cuando se refiere al momento, en el Club Atlético, en que los presos notan su capacidad técnica de arreglar cualquier cosa. Se filtra a partir de aquí lo único que quizás Mario no ha logrado entender cabalmente: la razón exacta de su «sobrevivencia», este plus que le tocó, contra todo programa de aniquilamiento. Esta es una de las grandes preguntas que cruzan el relato. No tiene una respuesta definitivamente racional. Al contrario, insinúa conceptos que no fueron los que aparentemente determinaron la salida de Mario del infierno: el azar, la casualidad, lo imponderable.

Esa zona de misterio último me parece la que más persiste en cuanto tal

en el relato. El resto es razón en trabajo incesante. Continuamente Mario recuerda el principio de desestructuración de la persona que rigió el sistema de los centros clandestinos de detención. Una desestructuración que empieza por la pérdida del nombre: «Vos no te llamás más Mario Villani, grabate bien esto en la cabeza, desde ahora sos X-96» (42). Después de haber contestado mal, o sea con su nombre, a las preguntas de los victimarios, después de haber recibido por esto palizas demoledoras, finalmente el secuestrado contesta «“X-96”. Había aprendido la lección» (42). Aquí el subjetivo secreto de la sobrevida de Mario: transformar la privación en aprendizaje. Priman en el relato señales lingüísticamente sintomáticas, como el uso constante de los verbos ‘analizar’, ‘entender’, ‘reflexionar’, ‘saber’, ‘interpretar’. Remiten a las únicas acciones sustanciales que Mario realiza en el campo. Acciones mentales, analíticas, interpretativas, que definen la consistencia de un yo que no pierde nunca la vigilancia sobre sí mismo y sobre su circunstancia. Una suerte de narcisismo salvífico le permite contraponer al sistema desaparecedor una constante actividad afirmativa, aparecedora, propia de una subjetividad que declara su existencia y presencia. Una subjetividad que se reconoce como hacedora de sí misma, contra el poder deshacedor de los represores: «Por la noche, de vuelta en mi celda, trataba de reflexionar sobre lo que había hecho en esa jornada y si había logrado un avance y trataba de analizar racionalmente el comportamiento de los otros tanto como el mío [...] para preservar mi identidad. Deseaba sentir que yo era yo» (77). Es un yo que se da mandatos: si al principio le dedicaba mucho pensamiento a su vida pasada, de repente se da cuenta de que esto «me ponía en peligro: me distraía del aquí y del ahora del campo. [...] Entendí que no podía distraerme con fantasías que me alejaran del objetivo primordial: sobrevivir hasta el día siguiente» (65). No pude no pensar, al leer esta radical defensa de su propia humanidad, en el Primo Levi de *La tregua* cuando entra a los fundamentos del universo concentracionario: la «mística del vacío», el «genio de la destrucción», la «contracreación» como esencia del campo, «más allá de toda exigencia de guerra o ímpetu de presa». También Levi se pregunta qué es lo que le salvó a él. Y en *Los hundidos y los salvados*, así se contesta: «A mí la cultura me ha resultado útil. Quizás me salvó». En el caso de Mario, quizás a él también le haya salvado su propia cultura científica, pero sobre todo, conjeturo, su capacidad de oponerle al designio represor de la contracreación, una voluntad de creación como autor de su vida, afirmando la sustancia irrevocable de su ser persona. Volver a generarse después de la destrucción. Y, generándose, reconstruir un área de poder propio, una zona de seguridad edificada sobre la conciencia de saberse otro con respecto a sus represores, custodio de los nombres, signos voluminosos, decía Barthes, fronteras que separan el territorio del sentido del desierto del delirio: «Mi mandato era tratar de mantenerme con vida para contar la historia» (55).

Transmitir es uno de los actos mayores de la vida: significa mantener fir-

me el sentimiento del futuro y al mismo tiempo guardar la memoria del pasado, pensar en los muertos y en los que tienen por nacer. Dejar, tanto a los muertos como a los venideros, una evidencia ordenada de los acontecimientos, fundada en un archivo de pruebas incuestionables, urnas de la materialidad de la historia. En el cuaderno que siempre acompañará a Mario, al salir en libertad, y que cierra el libro del que estamos hablando, el testigo anota, compila, arma un mapa, suma a lo que recuerda toda información que le llegue sucesivamente, para conformar una secuencia de datos sobre 199 secuestrados y 132 torturadores: «nombres, apodos, rasgos físicos. Todo lo compartí con organizaciones de derechos humanos y tribunal judicial pude» (167). Y el testimonio de una resistencia personal se afirma como entramado en el que se teje la relación inacabable con el linaje sin fin de los desaparecidos, de sus afectos, de los hijos y nietos que no conocieron, de los que desde lugares cercanos o remotos tratamos de defender con ellos la memoria de la «máxima aflicción» (Levi 1989: 97) a la que fueron sometidos.

«La libertad no llega completamente nunca», dijo Mario en Gargnano. Y repitió: «No me la gané completa». Sentí la carga del duelo que no termina. Que no puede terminar, porque terminaría el sentido de la memoria. También volví a los versos de Elie Wiesel: «Nunca olvidaré estas cosas, aunque esté condenado a vivir tanto como Dios mismo». Sentí la tremenda responsabilidad que nos deja este legado, esta transmisión, esta memoria. Seguir en la aflicción hasta cuando una completa justicia se realice. Mientras tanto, Mario nos entrega la *ética* decisiva de su relato: «¿Olvidar es un pecado o una salvación? Quisiera olvidar, pero el imperativo de recordar es más fuerte» (180).

## SORPRESAS Y EMOCIONES

Rosa Mary Lerner

Fue raro... intenso, diferente, conmovedor... ¡Entrar y encontrarnos con amigos, los de verdad! Algunos, conocidos de mucho tiempo. Abrazos de osos. Sensaciones cálidas, necesarias. Otros se nos fueron metiendo en la piel, en las voces, en las risas y en la emoción con que nos acogían. ¡Todos mirando a Mario para ver sus reacciones! Él, como siempre, haciendo chistes mientras trataba de no conmovirse demasiado... Yo, ¡intentando entender todo!

El lugar, de ensueño: el Palacio Feltrinelli nos susurraba '¡Bienvenidos!'. El paisaje como pintado especialmente para nosotros. Lago di Garda: ¡no te olvidaremos nunca!

Y cuando conocimos la historia del Palacio pensé: qué paradojas se dan en la vida...

La vida de Mario ha estado repleta de paradojas...

Hay una que quiero compartir. Habíamos ido a Argentina para la presentación del libro. Después de varios días, le propusieron a Mario ir a la ESMA con un documentalista que estaba haciendo un trabajo sobre los bebés robados. Fuimos Mario y yo, una amiga en común que fue la que propuso esto, el documentalista y su camarógrafo. Anduvimos por el Casino de Oficiales y en cada rincón Mario comentaba qué había sido ese lugar en aquella época: la celda de las embarazadas, el quirófano, etc. El aire se fue poniendo espeso. A Mario la voz se le enronqueció. En un rincón, en el último tramo, cuando lo filmaban comentó que fue ahí donde empezó a tener esperanzas de quedar vivo, de poder volver al mundo. ¡Todos teníamos un nudo en la garganta!

Bajamos la escalera y Mario se dio cuenta de que ahora la veía por primera vez, que la veía sin la capucha que tenía que llevar puesta. ¡Silencio total de nosotros! Seguimos bajando y ya afuera el documentalista le pidió que le dedicara el libro. Justo abajo de donde veníamos... Le dio el libro y Mario se lo firmó. Mi amiga y yo nos miramos y no dijimos ni una palabra. Pero era una foto detenida en el tiempo... Vaya paradoja...

Volvamos al Congreso. Cantidad de amigos y conocidos. Y nos envolvió la calidez de los amigos: Fernando, Yvette, Abril, Ana, Nora, Marco, Caterina, Emilia y tantos más... Emilia, como gallina con los pollitos, atenta a las necesidades de todos y cada uno. ¡Qué bueno sentir que nos conocíamos desde siempre! Me emociona todavía recordar cómo se le acercaba a Mario gente que sólo lo conocía por el libro o los relatos... Con una mezcla de afecto, respeto y alegría. ¡Fueron los días más hermosos que he pasado en mi vida exceptuando algunos de orden personal!

Nos fuimos aclimatando y ¡queríamos absorber TODO! No se puede todo, no es posible estar en más de un lado a la vez. Había que elegir... ¡Qué difícil! Y los amigos rodeándonos... qué buena sensación... ¡Bienestar total! ¡Comiendo con todos, bebiendo con todos!

Hablando de amigos, tengo que agradecerle tantas cosas a Fernando. Sin él, el libro no hubiera sido escrito, de eso estoy absolutamente segura. Por la manera delicadísima en que encaró temas difíciles para Mario, el modo en que se aproximó a las dificultades de expresar sentimientos, no lo voy a olvidar nunca. Siempre entendiendo, sintonizando el sentir del 'otro'. Gracias a él, Mario pudo decir muchas más cosas, expresar lo que tenía 'olvidado' en el fondo de su conciencia, hacer aflorar nuevas maneras de ver las situaciones. Y yo, sentada cerca pero no al lado, escuchaba, aportaba algo olvidado, comentaba lo que me iba apareciendo (con mejor o peor suerte) y sobre todo entendía de nuevo a este extraño personaje que la vida me puso delante.

Aprendí mucho, tuve que desaprender mucho también, amoldarme quizá a una manera más reflexiva de ver las cosas (soy más impetuosa, menos

cuidadosa y ¡más lapidaria en mis juicios!). Claro que no hablo de la vida cotidiana, ese es otro tema. Hablo de entender y aprender a convivir con un sobreviviente. No es nada fácil o es facilísimo, depende...

Aprender a reconocer inflexiones de la voz, cambios en la mirada, brusca tensión de los músculos, cosas mínimas que para Mario podían ser máximas. Para él, las cosas esenciales son importantes. Las otras, ¡no le importan en absoluto! Lo escribo y no tiene el peso de la vida vivida... Pero vivir esto junto a él fue un ejercicio de ligereza y hondura, de paciencia e impaciencia. Mario tiene otro código para vivir después de todo lo que ha pasado. O yo lo aprendía o no podíamos estar juntos. Así de simple (o de complejo).

Mesa Redonda: emociones más desatadas, cuentos, relatos, preguntas... Claro, yo conocía la letra. No en vano estuve casi todo el tiempo cuando Fer venía a Miami y con esa dulzura y cuidado que lo caracterizan intentaba que Mario hablara de sus sentimientos. Algunas veces lo lograba. Otras, cambiaba el rumbo según el 'viento'.

Mucha expectación en la sala. Todos y cada uno se reconocían en alguna parte del libro. Todos y cada uno teníamos nuestras propias historias para agregar, comprender, disentir o aprobar. El depositario de todo esto al principio no se dio por aludido. Después, lentamente, comenzó a darse cuenta que el homenaje era no solo para él sino para todo lo que él sigue representando. Le cuesta aceptar que él es único. Por timidez, temperamento y estilo.

Y yo empecé a recordar... Cuando con su cuadernito de tapas duras tomaba notas ¡hasta en la playa! Cuando le propuse escribir lo que me iba contando porque me parecía terrible que se perdiera en una charla entre los dos. Cuando le propuse que me dictara lo que se iba acordando. Probamos y no pudo: a medida que hablaba escuchaba dentro de sí los gritos de los compañeros y no podía seguir. No insistí...

Cuando se juntaba con otros sobrevivientes preparando los alegatos para el exterior, siempre fue tarea colectiva. Yo cebaba mate y escuchaba. A veces, trataba de no desmayarme al oír cosas terribles. Y pensaba: si ellos aguantaron lo que aguantaron, ¡cómo me voy a desmayar yo solamente por escucharlos! Apretaba los dientes y seguía cebando mate... Pero el horror era y sigue siendo muy grande. Los de 'afuera' no podemos imaginarlo.

Cuando entramos al galpón en Barracas donde se había 'reconstruido' un campo de concentración en telgopor pintado para la película de Marco [Bechis] y Caterina [Giargia], Mario me explicaba: «¿Ves? Ahí estaban las celdas, ahí el 'quirófano', ahí la lavandería». Los ruidos para mí eran comunes. Para los sobrevivientes, el ruido del carrito de la comida era diferente y festejado.

Creo que en esa filmación todos nos volvimos un poco más locos. Marco que 'entraba' y 'salía' de la locura porque era el director. Caterina, quien de repente no aguantaba más y yo corría a abrazarla y hablarle despacito. Ella a su vez cuando veía que todo me sobrepasaba, me extendía su brazo para sostenerme...

El tema es la solidaridad. Eso es lo que sentí en el Congreso cuando estábamos escuchando a la gente y andábamos por los pasillos. Cuando comíamos y cuando reíamos. Cuando estuvimos en la mesa redonda de presentación del libro y cuando íbamos a las actividades que el Congreso preparó para que todos disfrutáramos un poco más. Solidaridad de todos los voluntarios que trabajaron para nosotros (¡y no debe haber sido fácil!). Solidaridad de todos los que nos rodeaban para que nos sintiéramos ‘en casa’. Fue como beber cuando uno tiene sed: calma por dentro, nos hace sentir más humanos, nos conecta el uno con el otro de diferente manera. La clave del congreso, para mí, fue la solidaridad. Y el afecto. Que fue mucho más allá del que se da en cualquier congreso donde uno va y lee y selecciona a quienes quiere escuchar. Allí entre todos hicimos que pasara algo diferente. ¡Por suerte! Porque es imborrable y Mario se lo merece.

Y creo que todos crecimos un poco más, y aprendimos un poco más y fuimos mejor gente un poco más... ¡Gracias!

## **Bibliografía**

Levi P., 1989, *Los hundidos y los salvados*, Madrid, Muchnik.

Villani M.-Reati F., 2011, *Desaparecido. Memorias de un cautiverio. Club Atlético, el Banco, el Olimpo, Pozo de Quilmes y ESMA*, Buenos Aires, Biblos.



## LAS MÚLTIPLES DIMENSIONES DEL TESTIMONIO.

### ENTREVISTA A FERNANDO REATI<sup>1</sup>

Fernando Reati (nacido en Córdoba, Argentina), desde 1982 reside en Estados Unidos, donde trabaja como profesor de Lengua y Literatura Española en la Georgia State University, Atlanta. Acabó su doctorado en 1988 y desde entonces trabajó activamente como profesor en instituciones como el Middlebury College y la University of Alabama. En 1990 ganó una beca de investigación del National Endowment for the Humanities. En 1976 transitó por los centros de detención clandestina, siendo secuestrado por ocho días en la D2 de Córdoba y permaneciendo luego encarcelado por cuatro años y medio. Las temáticas de su investigación son la literatura testimonial, los campos de concentración, la memoria y el Holocausto. Entre sus estudios, *Nombrar lo innombrable: violencia política y novela argentina 1975-1985* (1992) representa el primer trabajo significativo y sistemático sobre la producción literaria de los años de la dictadura argentina y sobre la posibilidad de nombrar tales experiencias. En *Desaparecido, memorias de un cautiverio: Club Atlético, el Banco, el Olimpo, Pozo de Quilmes y ESMA* (2011), recoge el imprescindible testimonio de Mario Villani como desaparecido sobreviviente. Ese texto se pudo escribir tras las largas entrevistas, charlas grabadas, correos y conversaciones telefónicas que Reati hizo con Villani entre 2008 y 2010, principalmente en Miami. Se trata, así, de un texto a medio camino entre la biografía y el testimonio.

En el I Congreso Internacional Literatura y Derechos Humanos, presentó su ponencia *Memorias de los hijos de desaparecidos: una autoficción ficticia en «Una muchacha muy “bella”* en la sesión dedicada a *Testimonio y memoria: política y poesis*. Moderó la mesa redonda «*Garage Olimpo*»: *film y testimonio en Argentina. Una conversación con Marco Bechis y Mario Villani* y, junto a Mario Villani, la conversación *A propósito del libro «Desaparecido, memorias de un cautiverio»*, con Nora Strejilevich, Abril Trigo, Emilia Perassi y Ana del Sarto.

---

<sup>1</sup> Entrevista realizada por Serena Cappellini (Università degli Studi di Milano) en Gargnano (Bs), Italia, el día 02/07/2015. Transcripción y edición realizada por Marianna Scaramucci (Università degli Studi di Milano).

S. CAPPELLINI: ¿Qué significa 'género testimonial' para Ud. como persona y como estudioso?

F. REATI: La palabra testimonio se popularizó a partir de los años sesenta, pero ha ido cambiando con el tiempo, se ha ido modificando muchísimo. Seguimos usando el concepto de testimonio a partir de esa base: Miguel Barnet; los textos de los años sesenta y setenta; textos de literatura militante, de denuncia; textos para agitar. Pero obviamente ha cambiado mucho. Creo que por conveniencia seguimos usando el término testimonio y englobamos en eso un montón de cosas diferentes. Lo que fue la novela testimonio de Miguel Barnet, y otras cosas que ahora llamamos testimonio, son muy diferentes. Por ejemplo las memorias carcelarias, que hay tantas. Pero sigue siendo útil como concepto general. Es una cuestión de definición de género, que de por sí es una pregunta muy importante y que no tiene una respuesta definitiva, porque seguimos elaborando y agregando nuevas cosas a lo que llamamos testimonio. Lo que supongo que ha ocurrido es que se ha ido tomando más conciencia de que el testimonio tiene características de ficción que antes no eran tan evidentes. Que existían, pero que no las veíamos, porque se asumía que el testimonio era la voz verdadera de un testigo que porque ha sido víctima de una injusticia está validado para hablar con un estatuto de verdad que quien no lo ha vivido no tiene. Este es el concepto, la idea original del testimonio. Creo que ahora hay más conciencia de que todo testimonio es una ficción, lo cual no significa que sea menos válido o verídico: es otro tipo de verdad. Se ha expandido el concepto de testimonio en el sentido de entender que todo es una construcción retórica y verbal, y que todo es una interpretación de los hechos. Ningún testigo recuerda exactamente lo que le ocurrió, sino lo que ha ido reconstruyendo en su memoria, pero además mediatizado por una serie de otros elementos que son los que yo fui descubriendo cuando trabajé junto con Mario Villani en el libro *Desaparecido*. El testimoniante, en este caso Mario Villani, no solamente ha ido reelaborando sus memorias con el tiempo sino que esa memoria se ha ido modificando por una serie de factores, entre ellos: el tiempo transcurrido; las cosas que él ha leído; la participación que él ha tenido en juicios; los cambios políticos que han ocurrido; las lecturas que ha hecho en veinte o treinta años, después de los hechos. Todo eso ha ido transformando su memoria. En ese sentido hay una reconstrucción ficticia. Y cada vez más me inclino a pensar que el testimonio es una autoficción.

Por otro lado el testimonio está mediatizado, a veces, por un entrevistador, un editor, unas políticas de mercado, una elección de una tapa, elecciones de tipo estéticas, si se arma en capítulos o narración prolongada, o punto de vista, etcétera. Todo eso modifica lo que creíamos que era el testimonio puro. Ese es el primer punto, el testimonio no es más o menos auténtico que una obra de ficción, que una obra de un novelista. Es otra re-

construcción, que puede tener algunos elementos a favor como que el testimoniante sí vivió lo que cuenta, pero de todas maneras la reconstrucción de esa experiencia en el discurso verbal pasa a ser otra cosa. El mismo testigo nunca nos puede contar lo que vivió. Nos puede contar la manera en que él recuerda y reconstruye lo que vivió.

Este es un aspecto de la pregunta, por otro lado la pregunta me hace pensar en cuál es la función del testimonio, para qué sirve. En las primeras décadas, a partir de que nació este concepto de testimonio, se pensaba que el testimonio es para el 'nunca más', para que no se repita, una denuncia para que eso no vuelva a ocurrir: o sea que es una proyección *a futuro*. Se testimonia para que en el futuro no vuelva a ocurrir lo mismo. Cada vez más, pienso que va a ocurrir de nuevo, porque la historia de la humanidad es tal que siempre ocurren cosas así, si no en el mismo lugar, en otro. Entonces, hay ese elemento, sin duda, el testimoniante siente que testimonia para que eso no se repita, pero yo creo que cada vez más la función del testimonio es entender lo que pasó, o sea una proyección hacia atrás, hacia el pasado. El testigo testimonia para poder entender qué fue lo que le ocurrió. Esa es otra evolución que el testimonio ha ido sufriendo a lo largo de las décadas, por lo menos en mi experiencia.

S. CAPPELLINI: Hablamos ahora del lector: según Ud. ¿cómo puede acercarse y apasionarse a un tema tan difícil y arduo?, y una vez que se quede enredado, ¿cuál es su rol en el eje de la memoria? ¿Ya es suficiente con leer?

F. REATI: Otra pregunta muy polémica, porque en el testimonio, en su manifestación original, como tenía esta dimensión de literatura política, de militancia, la idea era motivar al lector a militar, a tratar de impedir que volviera a ocurrir lo que el testimoniante estaba contando. Es decir, gestionar una militancia. Sin duda que eso puede ocurrir. El lector puede sentirse movido, impulsado a militar o a dedicarse a alguna causa social a través de una lectura. Eso ocurre todo el tiempo. Y sin duda es una función que el lector puede tener a partir del testimonio. Pero a mí me parece que más interesante que eso es de qué manera el lector relaciona lo que lee con su propia experiencia humana y sus propios traumas. Lo digo porque, en mi caso particular, yo llevo estudiantes norteamericanos a Argentina con un programa de derechos humanos. Y en este caso, como estamos exponiéndolos a una situación traumática argentina, que no tiene nada que ver con la de ellos, yo no podría esperar que eso los motivara a dedicarse a la defensa de los derechos humanos en Argentina, o a ningún tipo de militancia. Entonces ¿cuál es el objetivo? A lo largo de los años he ido viendo que el mejor resultado es cuando los estudiantes pueden aprender de la situación traumática y de cómo la resolvieron los que vivieron ese trauma, para asociarlo a su propia situación traumática. Si es un estudiante negro, puede ser su

experiencia como negro en Estados Unidos; si es un estudiante gay, puede ser su experiencia como persona que ha sufrido discriminación por su identidad sexual; si es una persona que sufrió abuso sexual cuando niño o niña, le puede servir para procesar su propio trauma. Mi experiencia ha sido esa: si el testimonio es para un lector argentino, puede ser que sirva para motivar una participación en política, etcétera. Pero tal vez más interesante es cuando motiva otra cosa, que puede ser un crecimiento personal y una resolución de otros tipos de traumas, a través de simplemente comparar y ver como otras personas, en otra situación, en otra historia, han podido salir adelante de un trauma. Que puede ser completamente diferente, o sea, un trauma político es completamente diferente de un trauma sexual, por ejemplo. Pero, en última instancia, trauma es trauma, en el fondo no hay mucha diferencia entre cómo las personas procesan situaciones de trauma y salen o no salen de ese duelo. Así que esta sería la otra dimensión de la función del lector del testimonio, y quizás la más importante.

S. CAPPELLINI: Hablando entonces del papel de la universidad, ¿cuál es el rol de un estudioso de estos temas en la transmisión de la memoria? Pensando por ejemplo en un texto como *Nombrar lo innombrable*.

F. REATI: Posiblemente lo mismo, o sea, dos dimensiones. Depende a qué lector va el texto. En el caso argentino, si lo lee un lector argentino, mi satisfacción ha sido haber contribuido un granito de arena a la lucha por la memoria en Argentina. Hemos llegado donde hemos llegado en Argentina, a las políticas de memoria que hay hoy en día, a partir de los Kirchner, etcétera, a partir de una lucha de muchas décadas, de miles y miles de personas, gente de derechos humanos, sobrevivientes, madres de hijos, desde gente muy conocida hasta personas que han contribuido un pequeño granito de arena. En este sentido mi satisfacción es pensar que ese libro o algún otro pueda contribuir a esa constante lucha por la memoria en que está inmerso un país cualquiera, en este caso Argentina, que está siempre reescribiendo, en que siempre se está discutiendo para ver qué versión de la historia va a prevalecer. Y eso nunca termina. Si yo he podido tocar a un argentino y modificar un poco la percepción de esa persona respecto a nuestro pasado, siento que con eso ya he cumplido una función. Y para un lector no argentino, lo mismo que decía respecto a estudiantes norteamericanos, porque hoy estamos escribiendo para una generación que todavía recuerda lo que ocurrió, o todavía lo vivió, pero en cien años esto será historia y nadie se va a acordar de todo esto que vivimos. No vamos a estar ya. Es lo mismo que pensar en las Guerras Napoleónicas, o pensar en la Primera o la Segunda Guerra Mundial: es decir, a un lector que ya no está relacionado emotivamente con la situación traumática que estamos narrando, ¿en qué le sirve? La Primera Guerra Mundial a mí, en lo personal, no me afecta emocional-

mente, yo no tengo ninguna conexión con ella, pero si leo algo que me enseña sobre la condición humana en general, entonces ese texto ha funcionado. Esa sería otra satisfacción, pensar que ojalá algo que uno dice o escribe pueda contribuir a esa futura educación de otras personas que lo vean en la distancia, sin una conexión emocional, pero que puedan aprender algo de esa experiencia que tuvieron estas otras personas muy ajenas, muy lejanas, de otro país, de otra generación, pero que tienen en común con nosotros lo humano.

S. CAPPELLINI: Entonces la clave es la conciencia humana. ¿La conexión entre literatura, arte y derechos humanos es la conciencia humana?

F. REATI: Yo diría que sí, porque, obviamente la primera intención es actuar en lo político, como argentino quiero influir en lo que pasó en Argentina, pero en realidad eso es muy pequeño: en el gran panorama de las cosas eso va a pasar, en cincuenta años eso ya pasó. Lo que realmente va a quedar de todo esto, de todas las palabras que hemos dicho, de las miles de personas que han escrito y han hablado, es lo humano, es lo que tengo en común con experiencias humanas que todos compartimos. En este sentido me puedo sentir identificado con un sobreviviente del Holocausto, un soldado de la Primera Guerra Mundial, un soldado de las Guerras Napoleónicas que sobrevivió al invierno ruso. Es decir, eso es lo que va a quedar, lo otro es mucho más un detalle...

S. CAPPELLINI: La última pregunta quiere abrir una ventana sobre el futuro de este género, puesto que ya han pasado más de treinta años desde la época de la dictadura, pero sigue el propósito de contar lo que pasó: ¿qué significa hoy testimoniar y quién es el heredero del testigo? ¿Por qué el grito del testimonio sigue siendo tan potente como para justificar su actualidad y relevancia en la escena literaria?

F. REATI: Voy a hablar del caso argentino, que es el que conozco. En este momento se sigue escribiendo testimonio por parte de la generación que vivió los hechos, porque hay mucha gente que siente que se hace vieja, ya empiezan a sentir que van a morir y quieren escribir lo que vivieron. Están apareciendo muchos testimonios nuevos de gente que vivió la cárcel o sobrevivió al campo y que nunca había pensado hacerlo y ahora de pronto escribe sus memorias. Muchos de muy poca calidad literaria, más que nada una catarsis, gente que necesita contar lo que vivió. Lo cual es absolutamente válido, positivo, entendible. Y de todos esos textos pueden surgir algunos muy buenos, alguna joyita oculta que estaba esperando ser descubierta. Pero obviamente esa generación ya está dejando el escenario.

Lo más interesante para estudiar son los nuevos testimonios de las generaciones jóvenes, que eran muy niñas, o ni siquiera habían nacido, porque están testimoniando otras cosas, que tienen que ver con los efectos a largo plazo del terrorismo de Estado, de la dictadura. A veces con conciencia y a veces sin conciencia de lo que están diciendo. Entonces, si un joven de veinte años hoy escribe algo que de alguna manera testimonia los efectos que el trauma ha tenido en sus abuelos o en sus padres o en él mismo mediante transmisiones intergeneracionales, eso también sería testimonio. Pero están testimoniando ya no sobre lo que ocurrió en los años setenta, sino sobre lo que ellos viven como efecto de lo que ocurrió en los años setenta. Tal vez eso explica por qué el testimonio sigue teniendo muy buena salud: porque ha habido un recambio generacional. Entonces, si bien hay muchos testimonios que siguen atados al pasado, los más interesantes son los que están hablando del presente. Y de todas maneras, aún los que están atados al pasado en realidad no están hablando del pasado, sino de cómo vivo hoy lo que viví en el pasado, a veces conscientemente por parte del autor, a veces no. En pocas palabras, el testimonio no es tanto sobre el pasado sino sobre el presente. Lo cual parece una paradoja. Pero en realidad estamos testimoniando nuestra vivencia presente de lo que ha quedado en nosotros del pasado.

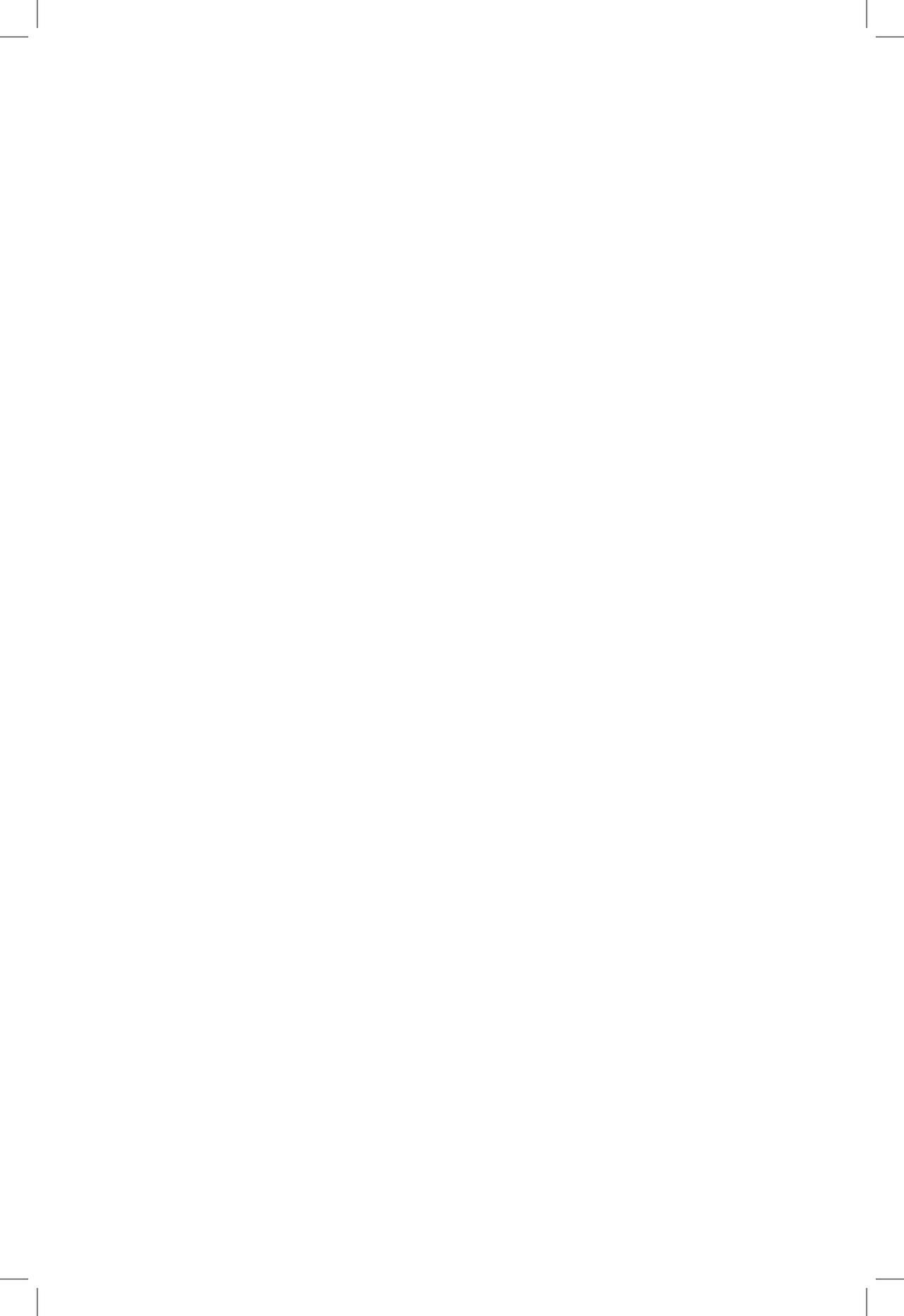
S. CAPPELLINI: ¿Le puedo hacer una última pregunta, un poco crítica quizás? ¿Cuál es la relación entre literatura testimonial y mercado editorial? ¿Entre textos con un sentido muy íntimo, muy fuerte y el mercado?

F. REATI: Es un problema que se ha estado discutiendo mucho en este congreso, lo que Emilia Perassi llamó el 'mercado de las memorias'. Es verdad, hay mucha gente que ha alertado contra el peligro de que la memoria se convierta en un producto, o una moda. Sobre eso no sé. Es quizás muy pronto para saber qué va a ocurrir. Lo único que podría decir es que si hay un mercado de memorias, lo que es muy probable por la gran difusión y número de publicaciones, tenemos que aprovecharlo. En vez de tratar de oponernos a ese mercado con una actitud purista, más bien tratar de aprovecharlo. Y, como en todo mercado, hay buenos productos y malos productos. Es como usar el internet, que es muy malo para algunas cosas pero muy útil para otras. Hace ya bastante que se viene hablando del peligro de que la memoria se trivialice, de que se convierta en museo, en cosa muerta y que esta sea una forma de matar la verdadera memoria porque se convierte en un elemento estático. Pero lo cierto es que seguimos hablando y escribiendo y discutiendo. Entiendo a los que son muy pesimistas, pero yo no tengo tanto miedo, no me preocupa. Me parece que sigue siendo muy saludable, y si bien puede haber un montón de malos productos en ese mercado, sigo viendo que aparecen muy buenas cosas. Habría que ser prudente, ser consciente de que hay un uso político, comercial, editorial, una moda. Hay gente

que vive de eso. Hay carreras enteras y cientos de estudiantes y profesores que viven de eso. Pero no creo que por eso tengamos que tener demasiado miedo. Es algo que podemos controlar, y quizás los beneficios son más que el problema. En el balance, ganamos más que lo que perdemos con la existencia de eso que llaman mercado de memorias. En última instancia, la alternativa, ¿cuál sería? Si hay una alternativa utópica, idealista de una memoria colectiva, militante, ese es un ideal, pero no es necesariamente la realidad. Pero la otra alternativa posible sería que no hubiera memoria, que es lo que querían los regímenes militares. Entre esas opciones, este llamado ‘mercado de memorias’, con todos los defectos que pueda tener, es mucho mejor que la alternativa. Yo estoy muy contento de haber llegado donde hemos llegado. Siento que es una batalla que hemos en gran medida ganado. Hemos logrado imponer una memoria —defectuosa, comercializada en algunos aspectos— pero hemos logrado que no muera algo que unos sectores estaban interesados en que se olvidara completamente. Y eso ha sido una lucha de muchos años, de mucha gente. En ese aspecto, creo que el testimonio tiene muy buena salud. Quizás se ha anunciado muchas veces su muerte, y, como dicen... ‘¡Ahí sigue vivo!’. Y creo va a seguir con buena salud, eso espero.



## DOSIER ALICIA KOZAMEH



DEL DERECHO A LA MILITANCIA AL DERECHO DE LAS  
MINORÍAS: LAS NUEVAS PERSPECTIVAS DE LOS DERECHOS  
HUMANOS EN LA OBRA DE ALICIA KOZAMEH  
(PASOS BAJO EL AGUA, OFRENDA DE PROPIA PIEL, ENI  
FURTADO NO HA DEJADO DE CORRER)

María A. Semilla Durán  
UNIVERSITÉ LYON 2

Es público y notorio que la primera parte de la obra de Alicia Kozameh —y, probablemente, la más estudiada— se centra en las problemáticas relacionadas con las experiencias de la prisión y del exilio; consecuencias a la vez individuales, personales, y colectivas de la represión instaurada por la última dictadura militar argentina, y cuyo ejercicio concreto precede y desborda las fechas históricas que van del 24 de marzo de 1976, día del golpe de estado contra el gobierno de María Estela Martínez de Perón, hasta el 10 de diciembre de 1983, fecha de la asunción del presidente democráticamente elegido Raúl Alfonsín. Ya se ha demostrado suficientemente que desde la muerte del Presidente Perón y durante todo el período del mandato inconcluso de María Estela Martínez de Perón, “Isabelita”, —del 1 de julio de 1974 al 14 de marzo de 1976— los planes de disciplinamiento y exterminio del adversario político, y muy particularmente de las organizaciones revolucionarias partidarias de la lucha armada, habían comenzado a ponerse en aplicación. La prueba: la prisión de Alicia Kozameh y de otros muchos militantes populares data del año 1975, el mismo en el que se llevan adelante los sangrientos operativos militares contra el Ejército Revolucionario del Pueblo (de ahora en adelante E.R.P.) en la provincia de Tucumán. Hay que decir también que la condición de prisionera política oficial y oficializada —en tanto reconocida orgánicamente como tal por las autoridades correspondientes— preserva la vida de muchos de esos detenidos, que no

son sometidos a secuestros clandestinos, como ocurrirá con los aprehendidos después del golpe de Estado, la absoluta mayoría de los cuales pasará a integrar la siniestra categoría de los desaparecidos.

La producción literaria y ensayística sobre ese período de la historia argentina es vasta y abarca casi todos los géneros; todos los mecanismos del sistema represivo han sido esclarecidos, analizados, expuestos; los testigos han dicho su palabra y los escritores han dado cuerpo a sus ficciones a partir de esas matrices históricas. La memoria ha sido cultivada y problematizada y, lo que es aún más importante, los juicios por crímenes de lesa humanidad a una buena parte de los responsables del exterminio han concluido ya en más de 500 condenas y continúan desarrollándose.

El aporte de Alicia Kozameh a esa tarea de narración, de testimonio, de búsqueda obsesiva de la verdad, de memoria y de denuncia; pero también de articulación ficcional y estética, artística, de una vivencia ante la cual las palabras parecen impotentes, es crucial. Obras como *Pasos bajo el agua*, *259 saltos, uno inmortal* u *Ofrenda de propia piel* vuelcan en la escritura no sólo el relato de una experiencia, sino los avatares de una voluntad resistente y de un cuerpo atravesado por el dolor, la perplejidad y el abandono; perturbado hasta en sus más íntimos repliegues, y sin embargo armado —en todos los sentidos del término— contra cualquier tentativa de disciplinamiento arbitrario.

Numerosos críticos<sup>1</sup> han trabajado ese sistema de textos en los que lo colectivo, la solidaridad entre los prisioneros, la imaginación reactiva, la determinación sin fallas hacen frente al dispositivo represivo, se cuelan entre sus intersticios y lo derrotan, en la medida en que no pierden la libertad de pensamiento ni la capacidad de nutrir la gracias a la puesta en común de los saberes. Todos han señalado, de una manera o de otra, la importancia de una tonalidad propia, la de esa escritura visceral, anclada en el cuerpo y guiada por él, que escarba tanto en las entrañas del sistema como en las propias, y que parece no hallar sus límites en el momento de indagar los comportamientos, los pensamientos, las angustias. El círculo cerrado de la clausura que remite obsesivamente a la observación y el autoanálisis, la elaboración de prácticas capaces de preservar la vida y con ella el derecho al imaginario, la reflexión en torno a las apuestas del poder y sus fracasos forman parte ineludible de la materia con la que Alicia Kozameh amasa sus primeras ficciones, las más explícitamente políticas.

Todos esos temas mantienen una relación estrecha con las violaciones de los derechos humanos, ya sea por la detención arbitraria, la práctica de la tortura, la persecución política, la extorsión, la privación de asistencia médica, la cosificación o el aislamiento. Pero también por el exilio, el desarraigo, la pérdida de los afectos y las referencias culturales, la irreparable

---

<sup>1</sup> Vid. por ejemplo los artículos de C.M. Tompkins, G. Lucero-Hammer, R. Dahl Buchanan, E. Pfeiffer, Z. Moret, J. Boccanera, todos en E. Dimo ed. (2005a); vid. también M. A. Semilla Durán (2001) y (2013), entre otros.

fractura de la imagen de sí y del mundo. Más allá de las cicatrices visibles de los cuerpos, se despliegan las cicatrices secretas de la subjetividad, sometida a innumerables y persistentes presiones, desafíos, renunciamentos y reconstrucciones.

#### I. EL DERECHO A LA MILITANCIA: SER QUIEN SE QUIERE SER

Los textos de Alicia Kozameh que toman como materia prioritaria los tiempos de la prisión y del exilio no se construyen necesariamente en torno a discursividades partidarias y explícitas, ni al relato histórico propiamente dicho. Los contextos se dan por conocidos, las identificaciones adhieren a la categoría general de presas políticas, sin distinguir los signos de procedencia; no se teorizan proyectos ni matices. La narración se diseña según dos derroteros precisos: el de la experiencia encarnada en el cuerpo y los afectos; el de las estructuras ideológicas profundas que determinan las maneras de percibir el mundo. De allí que lo político sea mucho más que un discurso: una indagación en profundidad de las representaciones sociales dominantes y un asedio crítico a las mismas. Si leemos transversalmente la obra de Alicia Kozameh, podemos percibir la reiteración de ciertas matrices simbólicas, en las cuales la figura de la prisión excede con creces su alcance literal, para convertirse en metáfora de ciertas modalidades del existir, y muy particularmente de la condición femenina; y que ese «clima de asfixias diversas» del que habla Sara en *Pasos bajo el agua* (2002: 41) se despliega mucho más allá de las prisiones institucionales y alude a los encierros culturales, familiares y psicológicos: «Estar preso era un infierno. Pero estar fuera de la cárcel navegando los ríos pantanosos de una sociedad desintegrada, no era estar libre. Era otra forma del mismo infierno» (Kozameh 2001: 113).

La libertad recuperada a la salida de la cárcel se revela rápidamente ilusoria; la subjetividad modificada por la experiencia de la clausura porta consigo sus condicionamientos, tensiones y ausencias. El adentro devastador ha acabado por ser también nutriente; el exterior devastado ya no permite el más elemental reconocimiento, y los círculos concéntricos de la coacción ya no se definen sólo en términos espaciales, sino también temporales: «La prisión de los veintidós años, la prisión de los cinco y la prisión de los doce. Y siempre, antes y ahora, la misma necesidad de saltar hacia lo imprevisible y liberarse» (Kozameh 2004: 119).

Esa liberación a la que se aspira no es ya la de los movimientos, sino la de las decisiones; la que garantice la preservación y la integridad del sujeto, la armonía del ser y el existir, la coincidencia del cuerpo y el pensamiento. Nos hemos desplazado casi a un plano ontológico, en el que la independencia frente a los mandatos de todo orden, internos y externos, 'produce el ser' y la lucha por conseguirla se asimila a una salvación laica: «La única inde-

pendencia sucede en la constante lucha por lograrla. [...] Uno se salva en la lucha, a uno lo salva el traqueteo de la lucha» (Kozameh 2013:65).

La noción misma de exilio como pérdida, tal como la definen Fichmann y Ross,

[e]xile forces individuals to adjust to a new reality. Their present and future seem disconnected from their past. Exiles experience social and cultural disorientation and face the process of mourning the loss of nuclear family, home, friends, language, culture, legal status, and dreams or ideals (1990:135),

central en varias composiciones, sufre una especie de mutación conceptual: si la cárcel es un exilio con respecto a la vida en la sociedad urbana, el exilio literal es una expulsión del mundo hasta entonces propio, una caída vertiginosa en una realidad otra, desconocida y a menudo hostil. La reflexión que enlaza pasado y presente revela la realidad de los exilios interiores, que ya no dependen de un cambio forzado de lugar ni de una exclusión impuesta, sino de las reglas familiares y sociales cotidianas, de los roles atribuidos a cada uno en la dinámica educativa, de los disciplinamientos de puertas adentro. Lo que se va poniendo paulatinamente en evidencia es el auto-exilio, el repliegue en sí mismo, el peso de la diferencia que es otro factor de exclusión naturalizado; el poder, en fin, de los que tienen el poder.

Frente al muro de los mandatos y las palabras que lo sostienen, frente a la exigencia constante de desidentificación que presiona para que toda actitud crítica naufrague y se produzcan las mutaciones ideológicas exigidas por la obediencia o el consenso, frente a la obligatoriedad de la adecuación, la reivindicación de la militancia se afirma en todos los planos —militancia política por la libertad, por el derecho a pensar, por la igualdad de los géneros, por las virtudes de la imaginación— como una necesidad vital: «Porque no siempre es posible ser lo que se es» (Kozameh 2001: 59), pero no hay sujeto autónomo si ese ser no se despliega, crece y se afirma. Por eso los desgarros del exilio, literal o figurado, son tan profundos: porque alienan, dividen, fragmentan y dispersan lo que debería ser una unidad móvil pero articulada, reconocible; un yo hilado por el tiempo y por los actos, en el que se entrelazan la voluntad y el cuerpo:

Y qué se hace para estar donde se está. Qué se hace para lograr que la mente siga al cuerpo o para que el cuerpo no se resista a las direcciones que elige tomar la mente. Llegar a donde uno está, finalmente. Y ser capaz de permanecer allí. Que el cerebro llegue a donde está el cuerpo y lo espere (Kozameh 2001: 179).

Las narradoras saben sin duda que ese objetivo es inalcanzable para los que se han iniciado en las lógicas de la errancia. No ignoran tampoco lo que

la multiplicidad de referencias, identidades y amarras puede aportar a su construcción. Pero hay un núcleo inalienable que debe seguir siendo, una ‘correspondencia’ que restaurar, una coherencia que perdure más allá de los lugares donde se está sin estar. Para sobrevivir a la inadecuación sin fin del desarraigo: «Con una mano se sostiene el mundo y con la otra se van empujando las puntas blancas de los huesos que asoman por las aberturas, las heridas infringidas a lo largo de los años, de la historia, de la sucesión y las acumulaciones» (Kozameh 2001: 183).

La reflexión de Rosi Braidotti puede ayudarnos a pensar ese proceso, así como su concepto de *nomadismo*, en la medida en que permite concebir una nueva forma de relación entre lo local/identitario y lo global fluctuante, y que

constituye una práctica articuladora que subraya el hecho de que los sujetos están en tránsito, pero al mismo tiempo, lo suficientemente anclados en una posición histórica como para aceptar la responsabilidad que les cabe en ella (Femenías-Ruíz 2004).

Para Braidotti, precisamente, desde el nomadismo lo político no es más que la toma activa de conciencia de la fragmentación como característica propia del sujeto. Las narradoras de Alicia Kozameh, otras tantas derivaciones de un Yo autobiográfico a la vez ficcionalizado y encarnado, tienen una conciencia aguda de la fragmentación producida por los acontecimientos históricos; y aunque no formulen la hipótesis de su universalidad, sí hacen de esa conciencia un instrumento político de gran potencia, ligado a una actitud discursiva capaz de testimoniar: «A cada minuto, de todos y cada uno, y de nosotros mismos» (Kozameh 2001: 61).

Las subjetividades, como las identidades, devienen laberínticas, proliferantes, precarias. Y el primero de los derechos humanos es consolidarlas, tejer sus tramas, darles sentido. En una palabra: resistir. Los textos dedicados a la experiencia carcelaria han desarrollado ampliamente este aspecto. Pero las prácticas de la resistencia los trascienden ampliamente. Alcira niña resiste para seguir siendo ella misma a pesar de las amenazas paternas y las extorsiones maternas, y erige estrategias que oscilan entre la evasión hacia los territorios fundacionales del imaginario y la escritura o los estallidos de la más cruda violencia. Es allí, en esas primeras lides de la infancia, donde la idea misma de los derechos humanos germina, ligada a la reflexión sobre los esquemas dominantes del autoritarismo familiar y el cuestionamiento de sus enigmáticos designios: «¿Qué soy? ¿No soy un ser humano? ¿No es eso lo que soy?» (Kozameh 2003: 117).

Libro tras libro, lo que se irá desplegando será una suerte de arqueología del autoritarismo en todas sus formas, que al indagar en su naturaleza y manifestaciones pone en evidencia la propagación de sus efectos: del núcleo familiar a la jerarquía social, de lo individual a lo comunitario, de lo laboral

a lo geopolítico, de la masculinidad a la femineidad, de la impotencia a la escritura, los textos van trazando una cartografía del abuso, pero también del desafío que puede oponersele: «Pero quiero poder producir mi independencia. Y tener la fuerza interior de dar un salto y apartarme, sin por eso haber desaparecido de la historia» (Kozameh 2003: 119). Apartarse de esa matriz familiar en la que se está, como dice Edith Dimo, «a merced del abuso de la figura paterna» (2005: 115).

Desafiar la autoridad del padre, racista, machista y golpeador; escapar a la mirada acusadora de la madre y a su victimización culpógena; encerrarse a escribir a escondidas para construirse más allá de los obstáculos: ese esquema de comportamiento sienta ya las bases de las opciones ulteriores de las Saras o las Alciras que se oponen al poder arbitrario y brutal de los militares, se asumen libremente como combatientes y escriben minuciosamente minúsculos libros clandestinos para no dejarse someter por los carceleros. Frente al acoso y la muerte, la afirmación del derecho a una subjetividad ‘producida’ por la conciencia: «Celebremos lo que amamos, lo que elegimos, lo que sentimos como nuestro en la fibra de los propios huesos» (Kozameh 2004: 94).

## 2. ACOSOS AL GÉNERO

Uno de los temas que han sido cada vez más abordados en los últimos años en Argentina es el de las violaciones sufridas por las prisioneras políticas, explicitadas como nunca antes por los testimonios emitidos en el ámbito de los juicios a los militares, y consideradas desde no hace mucho tiempo como crímenes de lesa humanidad en el contexto del terrorismo de Estado. Conviene recordar que este planteo es el resultado de una evolución política y jurídica, ya que los iniciales reclamos por los derechos humanos no hacían hincapié en ese tipo de atropello como una práctica específica. Según Liza Tornay y Victoria Álvarez,

En 1985, las víctimas del terrorismo de Estado fueron testigos y su palabra fue adecuada a la escucha legal que ordenaba el relato según las normas de producción de la prueba jurídica. A través de esos testimonios las víctimas recobraban su condición de sujetos de derecho pero se trataba de un sujeto universal, abstracto, sustraído de su situación concreta histórica y existencialmente. Es ese yo de género, es ese yo mujer el que no es escuchado porque su posibilidad misma de consideración está ausente en la norma que construye el concepto de sujeto de derechos. La norma carece de la posibilidad de enunciación pero las mujeres que sufrieron violencia de género no dejaron de decirlo a pesar

de la sordera que presentaba la jurisprudencia en ese momento (2012).

Si los primeros relatos no insisten en «los tratamientos represivos atravesados por relaciones jerárquicas de género» (Torney-Álvarez 2012), los cambios operados en la concepción de los derechos del hombre y en el estudio de las cuestiones de género habilitan nuevas lecturas y jurisprudencias en la década de los noventa, introduciendo la discusión de la violencia sexual como violación específica de derechos humanos en el contexto de prácticas sistemáticas de violencia:

En este caso fue de vital importancia la crítica que hicieron al concepto tradicional, abstracto, universalista de derechos humanos. En 1993, la Conferencia Mundial de Naciones Unidas sobre Derechos Humanos llevada a cabo en Viena, reconoció por primera vez que la violencia contra las mujeres constituía una violación de derechos humanos (Torney-Álvarez, 2012).

Finalmente, en 1998 la Corte Penal Internacional, mediante el Estatuto de Roma, la tipificó como crimen de lesa humanidad, equiparándola así a las otras figuras ya tipificadas y aplicadas en los procesos.

Alicia Kozameh no incluye en sus relatos de la cárcel el problema de las violencias sexuales a título testimonial, sin duda porque el hecho de haber sido una prisionera declarada puede haber funcionado como un límite a las prácticas más agresivas contra las detenidas. En sus libros aparece la violencia física del maltrato, el golpe o los espasmos de la picana, que sufrieron la mayoría de los presos, sin distinción de género. Como para muchas de las mujeres comprometidas políticamente de la época, la cuestión no se planteaba en términos diferenciales: la categoría que los identificaba era la de la militancia, no la del género. Sin embargo, la escena de la violación aparece en otros escritos de más clara filiación ficcional. Estamos pensando en *Vientos de rotación perpendicular*, relato cuasi fantástico que recrea la práctica de las desapariciones asimilándolas a un cataclismo natural que todo lo destruye a su paso. Durante la mayor parte del relato la narradora cuenta lo que ve o lo que le dicen que ha ocurrido, habla del destino de los otros que ya no están. Pero hacia el final hay una ruptura radical, un salto imprevisto hacia el otro lado del espejo: la narradora se encuentra de pronto allí donde ‘algunos’ de los faltantes han sido reunidos, adonde llega, como ellos, absorbida por una fuerza irresistible, por un ‘embudo’ misterioso:

Quizá en algún momento veamos algo, logremos descubrir algún indicio. Además de lo que me pareció ver cuando iba entrando en el sótano. La mujer que se parecía tanto a la dueña

del mercadito italiano. Dos hombres sosteniéndole las piernas abiertas y metiéndole en la vagina algo como una rata. Viva. Ella mirando, lívida (Kozameh 2004: 87).

El horror estalla de pronto como un fragmento de paisaje infernal, y la degradación de la mujer a través de una forma específica de tortura, la de sus tratos y destratos sexuales, la priva de su humanidad, no sólo por el atropello de la violación propiamente dicha, sino por la forma y el instrumento con que se ejerce. El crimen de lesa humanidad cristaliza en esa imagen monstruosa de un cuerpo híbrido, objeto inerte invadido por la animalidad, receptáculo abyecto y territorio sobre el cual se ejerce el implacable poder del torturador. Recordemos con Liza Torney y Victoria Álvarez que: «En el marco de las relaciones jerárquicas de género existentes, los cuerpos de las mujeres se transforman en territorios donde los hombres ejercen su soberanía» (2012).

Ahora bien, con la figura de la violación ocurre lo mismo que con la reivindicación del derecho a ser quien se es, que hemos analizado antes: su representación excede el terreno del terrorismo de Estado y se instala en el centro de los universos sociales y familiares. Una vez más Alicia Kozameh avanza sin esquivar los riesgos, allí donde el cuerpo de la mujer, considerado siempre como un botín, ya no es el de la enemiga política sino el de la vecinita de al lado o el de la niña con la que se convive y con la que se ha sellado un implícito pacto familiar; o bien el de la propia esposa legítima. Más allá de la contextualización histórica que produce circunstancias excepcionales de castigo o exterminio, lo que se indaga es la estructura misma de las relaciones de género, sus determinaciones culturales y comportamentales, la toma del poder sobre los cuerpos y las subjetividades, configuradas por protocolos educativos y morales tan rígidos como arbitrarios.

Los casos más explícitos de esa jerarquización de género remiten al contexto familiar, vecinal o escolar. La autoridad represiva del padre, siempre dispuesto a la amenaza y el golpe, ejercida sobre las mujeres de la familia, es una matriz despótica contra la cual rebelarse, pero también una marca indeleble en la conciencia, que no siempre está en condiciones de distinguir la violencia espontánea de la violencia provocada o personalizada: «Por eso mismo yo sé con seguridad que cuando me pega lo hace porque tiene muchas ganas de pegar. O de pegarme a mí». Ruth, Alcira y Eni están a la merced de la violencia de género, y la condición subalterna de Eni (de *Eni Furtado no ha dejado de correr*) en el interior de la familia es la que explica que sea ella la víctima de acoso sexual. El *pater familias* vuelca en esa violación su propia ausencia de autoestima, en la medida en que su sumisión a las instancias jerárquicas de las que depende su inscripción laboral, así como otras frustraciones de tipo político y social, tienden a ser compensadas por un poder omnímodo sobre el cuerpo indefenso de la niña.

Falso incesto o incesto por sustitución, según la interpretación de la pro-

pia Alcira, el gesto de apropiación del cuerpo de Eni destruye el tejido familiar y libera la danza de los estereotipos machistas, a los cuales adhiere sin ninguna distancia crítica Ruth, al responsabilizar a la niña de lo ocurrido, como también harán durante un tiempo las monjas del colegio. La culpabilización de la víctima opera en todos los niveles, y la lógica del ‘uso’ del cuerpo femenino es legitimada por todas las instancias en juego. Hará falta el reencuentro, treinta años más tarde, de Alcira y Eni para volver a pensar lo vivido y darle la palabra a quien nunca tuvo voz: «¿Qué sabe un niño? ¿Qué sabe una nenita a la que un hombre mayor le mete los dedos entre las piernas? [...] ¿Cómo va a saber, la nena, hasta dónde se puede dar permiso para que le guste, y cuándo tiene que no gustarle más?» (Kozameh 2013: 88-90). Y más adelante: «A una la atropellaron, la obligaron. Se aprovecharon del miedo de una. Esa es la cosa» (2013: 280). Sólo que, en el juego complejo de las posiciones familiares y las historias personales, ese reconocimiento del sufrimiento de Eni se hará a costa de otra violación, psicológica esta vez: la que ejerce Alcira forzando a Eni a contarle lo que ella ha querido olvidar para poder reconstruirse. Como si, a pesar del amor que ha perdurado y la sana intención de perforar los abscesos escondidos en los pliegues de la memoria, la subalternidad de Eni no pudiera ser, ni entonces ni ahora, más que un terreno propicio a los abusos. Si a ello le sumamos los que podríamos llamar abusos estructurales ligados al género y a la precariedad económica y social —pobreza, trabajo doméstico, embarazos múltiples y precoces, violencia física ejercida por el primer marido, etc.—, Eni se convierte en el símbolo por excelencia del destino de las mujeres que no pueden escapar a su circunstancia. Con una salvedad: que ella también es un ejemplo de resiliencia, que ha encontrado su camino hacia una paz posible, que no se ha dejado vencer por la adversidad, y que está en condiciones de defenderse de la nueva intrusión en su vida; es decir, de adoptar la misma actitud resistente que la propia Alcira ha venido cultivando desde la lejana niñez compartida. Si Alcira se oponía a la autoridad parental para seguir siendo quien era, aun a costa de la estigmatización que marginaliza: «Pero yo soy así. Y cuando les digo “Yo siento así”, ellos me contestan: “Estás loca”. Y gritan. Mucho. Así que debo estar loca» (Kozameh 2003: 116), Eni protege ante los embates de Alcira los bordes del trauma: negarle el relato minucioso es cerrar la puerta a nuevas penetraciones:

Ese asco es mío. Es mi asco. [...] Me quiere quitar lo que es mío.  
Y no tengo muchas cosas. Es una de las pocas cosas que tengo.  
Y si se lo doy, o si ella me lo quita, ¿quién voy a ser yo, después?  
No. Eso, no. Yo tengo cosas adentro de mi cabeza, de mi cuerpo,  
que no voy a compartir. Yo siento que largar mis secretos, o lo  
que sentí en algún momento, sería como sacarle ladrillos a mi  
edificio (Kozameh 2013: 278).

Si en los contextos morales y educativos apuntados, y según la propia definición de Ruth, «los machos son los que tienen la llave, por supuesto. Ellos abren y cierran todas las puertas» (Kozameh 2013: 34), y si las mujeres son ‘las que esperan’, las ‘esclavas’, las que no saben ‘que pueden decidir’, Alcira y Eni adultas han remodelado sus subjetividades, la una a partir de su historia política, su experiencia de la prisión y del exilio; la otra a través de su itinerario arquetípico de abandonos y abusos. Ambas son ahora conscientes de los errores y las trampas, no reconocen otra autoridad que la del propio saber, y han aprendido a identificar y deconstruir la cadena de dominaciones que las acecha:

si los jefes son eso, un pedazo de cuerpo muerto todo pinchado y cortajeado, por donde salen líquidos asquerosos, negros, verdes, marrones, rojos, babas de todo tipo, que huelen tanto a basura, a mugre, ¿por qué a veces uno puede quererlos? ¿Por qué a veces uno espera que ellos digan lo que hay que hacer? ¿Por qué todos creemos que ellos son los que deben cuidar de toda una familia, o todo un país, o todo un mundo? ¿De dónde sacamos esa idea, chiquita? ¿Estamos todos mamados, o qué? (Kozameh 2013: 137).

Pero ese discurso da cuenta también de las ambigüedades inherentes al tejido de relaciones entre los géneros: la tensión entre la conciencia y los afectos, los esquemas adquiridos y la liberación de las conciencias, la tentación de la sexualidad y el rechazo del abuso; sin excluir las contradicciones internas y los mandatos coactivos que el rol masculino impone a los mismos que lo reivindican. La obsesión de Jorge, el vecinito de *Patatas de avestruz* que sueña con ‘operarla’ con un cuchillo robado en la cocina de la madre y que reaparecerá, ya adolescente, con el mismo deseo y otras fantasías, muestra metafóricamente la dinámica interna de las representaciones sexuales patriarcales y sus rituales, ya totalmente incorporada en la infancia. También en *Patatas de avestruz*, Alcira vive una experiencia de abuso sexual a la que la somete el tío/padre de Graciela, la vecinita muerta. La obscenidad de la experiencia que se desarrolla en el encierro del garaje es registrada desde una perspectiva infantil que no es de azoramiento ni de terror ni de rechazo, sino más bien de fascinación: «yo sé que quiere que meta mi mano, que ahora no tiene tierra, en el pantalón gris para que le toque lo que tiene adentro» (Kozameh 2003: 61).

Eni, evocando la violación de la que fuera objeto, no niega su perplejidad ante una forma de violencia sin dolor que le hace entrever el placer: «Porque el maldito sabe, sabe muy bien que tocándola despacito, suave, a la piba no le va a doler y, peor, hasta algo le puede gustar, aunque sepa que está mal» (Kozameh 2013: 90).

El abuso es así claramente identificado, pero el deseo que puede hacer surgir no es negado; los hombres que detentan el poder parental pueden usarlo para destruir a quienes están bajo su tutela, como el padre de Alcira, o, por el contrario, para contenerlos y cuidarlos, como el de Eni. Las mujeres son consideradas como un botín y tomadas a saco por la institución patriarcal, pero algunas, como Ruth, la madre de Alcira, o las monjas del colegio donde encierran a Eni, son cómplices de sus designios en la medida en que no se reconocen en las víctimas y, como los depredadores, las hacen responsables de los atropellos que las afectan. Las diferencias o las identificaciones de género no bastan para construir solidaridades; las diferencias de clase, de educación, de religión, las prescripciones ‘morales’ atraviesan y desarticulan el colectivo femenino, y cuando todas esas contradicciones se exponen, como en el caso del triángulo perverso Ruth/Julio/Eni, toda la construcción discursiva de los hechos gira en torno al rechazo de las responsabilidades hacia la única —y por definición la más débil— víctima. En ello, Ruth y Julio, a pesar de sus antagonismos irreconciliables, atados por un ‘contrato’ social, trabajan juntos en la expulsión de Eni, transformando a la víctima en instigadora, y a la niña púber en buscona.

No por casualidad, finalmente, es Eni adulta quien encuentra siempre el tono justo para transcender su propia historia individual y llegar, por los caminos de una reflexión autónoma, a la deconstrucción de unos mecanismos de poder que se verifican en todos los planos de la actividad humana, individual o social: «Todo el mundo trata de atraerte: para que compres ropa, para que pruebes drogas, para que te sumes a lo que ellos quieran, para que te abras de piernas. Tu papá también» (Kozameh 2013: 88). Todos los poderes: los países hegemónicos, los militares, los superiores jerárquicos, los padres, los esposos despliegan estrategias de seducción para afirmar su supuesto ‘derecho’ al abuso, basado en la fuerza. Lo que nos remite inmediatamente al terreno de los derechos humanos y a los discursos contruidos para justificar lo injustificable. El discurso más inmediata y lúcida política viene así a expresarse por boca de Eni, a quien nos negamos a identificar como la víctima por excelencia, en la medida en que su experiencia es también la de la resiliencia. Y es su propia manera de pararse frente al mundo la que la lleva a defender, aun ante Alcira, a quien percibe en última instancia como la presencia exterior que viola, no ya su cuerpo, sino su conciencia y su memoria, el derecho de preservar de la narración los episodios más dolorosos de su historia, recurriendo incluso para ello a una retórica radical cuyo potencial ofensivo no ignora. Si Alcira, en su intento denodado por desenterrar verdades y replantear la dialéctica de poder y resistencia —«Repito: reanalizar la cuestión del poder. Hasta dónde, hasta cuándo nos entrena en la resistencia» (Kozameh 2013: 181)—, no vacila, al imaginar las manos de su padre explorando el cuerpo de la niña, en establecer una relación analógica entre la violación política de los derechos humanos y la violación carnal

a la que es sometido el cuerpo de Eni: «[manos] [d]escompensadoras, devastadoras, poderosas, en posesión de todas las armas, *dando sobre la niñita que eras un golpe de Estado masivo*<sup>2</sup>, delincuente, abyecto» (Kozameh 2013: 109); Eni al tratar de conservar para sí la integridad de su experiencia recurre al mismo término de comparación pero invirtiendo la relación de fuerzas:

Basta, porque vos sos una irresponsable y una irrespetuosa. No te importa nada, pero nada, de lo que sienten los demás. *Ya parecés los milicos que tanto criticás, con esto de andar quitando, arrancando, robando, torturando y matando*<sup>3</sup> (Kozameh 2013: 305).

Esos ‘saltos’, esas rupturas permiten la instauración de un espacio polémico en el interior del texto, donde toda afirmación es sometida a crítica y a discusión. No podemos dejar de reconocer en estas relaciones discursivas entre Alcira, Eni y la ausente Mariana, la chiquita, quien es elegida por Eni como interlocutora privilegiada para proferir las verdades que no quiere confiar a Alcira, una variante más de la estrategia narrativa ya utilizada por Alicia Kozameh en *Patas de avestruz* (2003), *Natatio Aeterna* (2011) o *Basse danse* (2007): pluralidades encarnadas y contradictorias, juego de dobles o de triples, cohabitación de los inconciliables, prácticas analíticas —e incluso psicoanalíticas— donde se asedian las motivaciones de cada uno y se alerta sobre las consecuencias subjetivas de la radicalidad. Si Alcira recurre sistemáticamente a una retórica relacionada con los actos de escarbar, horadar, cavar, penetrar, ‘ir a buscar el hueso en el fondo de la fosa’, es decir, de explorar el fondo de la conciencia, el fondo de la memoria, el fondo oscuro de los silencios: «desenterrá lo que te duele, ponélo encima de la mesa» (Kozameh 2013: 303) para hacer de la palabra —de la narración— un instrumento terapéutico, Eni se los apropia para afirmar su voluntad de no ceder a una invasión para ella tan dolorosa como la que sufriera su cuerpo en la niñez:

parece que te habías pasado la vida hurgando donde no se debe, haciendo pozos donde hay que tapar, y para qué, para qué, decíme, para venir a cambiar todo lo que estaba bien, para sacar a la luz, donde molestaban porque uno tiene que verlos, esos cadáveres inmundos, que huelen mal, que ahora uno tiene que ver y oler, y llenarse de todo ese asco otra vez (Kozameh 2013: 252).

Como para los personajes que hablan desde el exilio territorial, para Eni, atrapada en el exilio de la propia memoria, el objetivo es preservar el equilibrio duramente adquirido gracias a una forma de sentido común directamente derivado de la experiencia, reunir sus pedazos dispersos en el santuario de una

2 El énfasis es nuestro.

3 El énfasis es nuestro.

subjetividad autónoma : «Nada tuyo ni de ellos, quiero. Lo único que quiero es ver si puedo quedar entera» (Kozameh 2013: 306). La exhortación terapéutica —¿autoterapéutica?— de Alcira, su lección prescriptiva de introspección halla así sus límites en una réplica que confirma definitivamente la fragilidad de toda construcción cognitiva y define el eje mismo de todas las búsquedas en un movimiento inclusivo, ya que ninguna certeza autoriza la exclusión del Otro ni la intrusión inconsulta en su ser más íntimo: «Aprendí a quedarte con la duda. Bancáte la duda, Alcirita. Madurá» (Kozameh 2013: 306). La habitual actitud contestataria de Alicia Kozameh frente a todas las manifestaciones del autoritarismo alcanza aquí un grado superlativo, en la medida en que la autoridad que se cuestiona es la de uno de los personajes que funcionan, en la economía general de la obra, como *alter ego* de la autora. Con lo cual asistimos a dos tipos de impugnación de las estructuras autoritarias del relato: la de la voz autoral, la de los personajes narradores. La convicción que conduce a poner en discusión todos los discursos incluye, en el espacio deliberativo, los fundamentos mismos del texto que estamos leyendo. La duda, único motor del conocimiento posible, deviene así el soporte mismo de la escritura.

## Bibliografía

- Boccanera J., 2005, *El cuerpo atraviesa la belleza y el horror: «259 saltos, uno inmortal»*, de Alicia Kozameh, en E. Dimo (ed.), *Escribir una generación: la palabra de Alicia Kozameh*, Córdoba, Alción Editora: 139-143.
- Braidotti R., 2000, *Sujetos nómades*, Buenos Aires, Paidós.
- Dahl Buchanan R., 2005, *El cuerpo tiene la palabra*, en E. Dimo (ed.), *Escribir una generación: la palabra de Alicia Kozameh*, Córdoba, Alción Editora: 41-50.
- Dimo E. (ed.), 2005a, *Escribir una generación: la palabra de Alicia Kozameh*, Córdoba, Alción Editora.
- , 2005b, *La construcción de los espacios en «Alcira en amarillos» y «Mungos Mungos»*, en *Escribir una generación: la palabra de Alicia Kozameh*, Córdoba, Alción Editora: 113-121.
- Femenías M.L.-Ruíz M.Á., 2004, *Rosi Braidotti: de la diferencia sexual a la condición nómade*, «Revista Escuela de Historia» 3.1, <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=63810305> (última consulta: 12/12/2016).
- Fischmann Y.-Ross J., 1990, *Group Treatment of Exiled Survivors of torture*, «American Journal of Orthopsychiatry» 60.1: 135-142.
- Kozameh, Alicia, 2001, *259 saltos, uno inmortal*, Córdoba, Narvaja Editor.
- , 2002, *Pasos bajo el agua*, Córdoba, Alción Editora.

- , 2003, *Patas de avestruz*, Córdoba, Alción Editora.
- , 2004, *Ofrenda de propia piel*, Córdoba, Alción Editora.
- , 2007, *Basse danse*, Córdoba, Alción Editora.
- , 2011, *Natatio aeterna*, Córdoba, Alción Editora.
- , 2013, *Eni Furtado no ha dejado de correr*, Córdoba, Alción Editora.
- Lucero-Hammer G., 2005, *Reconstrucción de la subjetividad en «Patas de avestruz» y «259 saltos, uno inmortal»*, en E. Dimo (ed.), *Escribir una generación: la palabra de Alicia Kozameh*, Córdoba, Alción Editora: 31-39.
- Moret Z., 2005, *Escritura, censura y representación del cuerpo*, en E. Dimo (ed.), *Escribir una generación: la palabra de Alicia Kozameh*, Córdoba, Alción Editora: 77-87.
- Pfeiffer E., 2005, *El cuerpo-texto en «Patas de avestruz»*, en E. Dimo (ed.), *Escribir una generación: la palabra de Alicia Kozameh*, Córdoba, Alción Editora: 53-75.
- (ed.), 2013, *Alicia Kozameh: ética, estética y las acrobacias de la palabra escrita*, Pittsburg, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana/University of Pittsburg: 217-230.
- Semilla Durán M.A., 2001, *Estrategias de resistencia: cuerpo y espacio en «Pasos bajo el agua», de Alicia Kozameh*, en M.A. Semilla-Durán (ed.), «Resistencias. “Textures”» 20: 147-159.
- , 2013, *Cuerpo individual y cuerpo colectivo: la materia de la resistencia en «Bosquejo de alturas», de Alicia Kozameh»*, en E. Pfeiffer (ed.), *Alicia Kozameh: ética, estética y las acrobacias de la palabra escrita*, Pittsburg, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana/University of Pittsburg: 217-230.
- Tompkins C.M., 2005, «*Pasos bajo el agua*» y «*Bosquejo de alturas*» de Alicia Kozameh: *tortura, resistencia y secuelas*, en E. Dimo (ed.), *Escribir una generación: la palabra de Alicia Kozameh*, Córdoba, Alción Editora: 13-29.
- Torney L.-Álvarez V., 2012, *Tomar la palabra. Memoria y violencia de género durante el terrorismo de Estado*, «*Aletheia, Revista de la Maestría en Historia y memoria de la FaHCD*» 2.4, <http://www.aletheia.fahce.unlp.edu.ar/numeros/numero-4/textos-de-otros-estudios-de-posgrado> (última consulta: 12/12/2016).

ALICIA KOZAMEH: DE LA EXPERIENCIA  
DE LA VIOLENCIA A LA CREACIÓN ESTÉTICA  
(*OFRENDA DE PROPIA PIEL, BASSE DANSE, MANO EN VUELO*)

Marie Rosier  
UNIVERSITÉ LUMIÈRE LYON 2

La cuestión de la literatura y los derechos humanos es más que nunca actual. Los ejemplos de privación de libertad, represión y violencia son numerosos. Y muchos escritores declararon —después de los campos de concentración— y siguen declarando, que existe un antes y un después de una catástrofe humana. Ryoko Sekiguchi, una escritora japonesa, dice que sintió que algo se rompió después de Fukushima<sup>1</sup> y que esta grieta está presente ahora en cada una de las páginas que escribe en pos de las huellas de lo que fue y ya no existe. Así, la literatura tiene ese poder de dar cuenta de un cuadro referencial al mismo tiempo que permite al escritor expresar la intimidad de la experiencia vivida.

La última dictadura argentina (1976-1983) es otro de los muchos ejemplos de violencia extrema dirigida contra grupos de seres humanos. Fue un intento de suprimir a toda una generación de militantes. Alicia Kozameh fue una de ellos y sobrevivió al genocidio. A partir de su experiencia de la violencia vivida en carne y hueso<sup>2</sup>, queremos analizar cómo desplaza su escritura a otros territorios que tratan de otros encierros, otras violencias y

---

1 No sólo se trata de la catástrofe natural en sí sino también de la gestión asesina de las autoridades justo después del evento en el sentido en que perpetraron la catástrofe natural en humana.

2 Alicia Kozameh fue raptada en 1975 porque militaba en el Partido Revolucionario de los Trabajadores. Los militares la secuestran en el Sótano de la jefatura de la comisaría de Rosario donde pasa 14 meses con 29 prisioneras sin ver la luz del día. Luego la trasladan a la cárcel 'legal' de Villa Devoto en Buenos Aires, como prisionera política. En 1978, sale en libertad vigilada.

exclusiones. También nos detendremos en la cuestión de la libertad.

Por otra parte, mostraremos qué dispositivos estéticos la autora experimenta en su escritura ficcional desde *Ofrenda de propia piel*, pasando por *Basse Danse* hasta *Mano en vuelo* a través de diferentes géneros literarios: relatos, novela, poema. También nos gustaría poner en evidencia que esta transformación estética de varias realidades hace funcionar el concepto de memoria ejemplar de Tzvetan Todorov, lo que le permite a la autora inscribirse en una lucha por los derechos humanos.

Leer a Alicia Kozameh es entrar en un mundo lleno de luz y sombra, de relámpagos y oscuridad, de espacios abiertos y cerrados. Es una escritura fuera de lo tradicional y llena de poesía. Todos sus textos son una muestra de resistencia a diversos poderes, y en ellos los protagonistas siempre resisten al poder represivo buscando una manera de escaparle. Estas figuras de la resistencia le permiten al lector reflexionar y adoptar una posición ética. Lo que percibimos también es que desde *Pasos bajo el agua* hasta *Eni Furtado no ha dejado de correr*, la autora hace que su escritura esté en constante renovación y ofrece discursos estéticos llenos de imaginación y originalidad.

En la crítica, se comentó con extensión *Pasos bajo el agua*, la primera obra publicada de Alicia Kozameh, de la cual es costumbre decir que es un testimonio ficcionalizado de su experiencia y de la de sus compañeras de cárcel. Escribir fue la razón primera de ser de este texto, pero pensamos que una de las razones secundarias fue testimoniar a través de una escritura solidaria<sup>3</sup> (Díaz 2007: 322). Y precisamente, en la cuarta obra publicada de Alicia Kozameh, *Ofrenda de propia piel*, leemos relatos que ponen en escena la solidaridad de las prisioneras desde una escritura que va y viene entre memoria individual y colectiva. En esta recopilación, la escritora vuelve a unos relatos ficcionalizados de la cárcel después de dos novelas que no se centraban en este tema. Entonces, nos parece interesante empezar un análisis desde este punto y seguir con los dos libros ulteriores.

*Ofrenda de propia piel* se divide en dos partes, una con unos relatos de cárcel y otra titulada *Cárceles complementarias* que trata de otros tipos de encierros. Hemos podido verificar que en el corpus crítico existente, no se ha detenido en el análisis de dos de los relatos del volumen: *Último mensaje* y *La forma*. Cada relato cierra cada sección, y esta especularidad nos parece interesante.

### ÚLTIMO MENSAJE (2003-2004)

El texto tiene la forma de una carta de una prisionera Sara, la flaca (como la

---

3 «I know which groups I belong to, and I know clearly that without solidarity, those of us in the prison group would never have survived. As long as I have creative energy, I will be writing about these essential experiences» (Díaz 2007: 322).

narradora de *Pasos bajo el agua*), dirigida a una amiga, la Gorda. Es obvio que se trata de una carta inverosímil, porque en 1976, ya no se podía ni escribir ni recibir cartas en el sótano de la jefatura de la comisaría de Rosario. Sin embargo, recurrir a la forma de la carta confiere más ‘realismo’ al relato de los hechos. Es una carta escrita en un momento idóneo (lo decimos de manera irónica) porque la víspera, tuvo lugar el golpe militar del 24 de marzo de 1976. Esto le da un efecto de inmediatez al relato, al mismo tiempo que el tono sarcástico ya surge desde el principio del texto. Todo lo que se escribe de las prohibiciones es verdad, pero no pasó el día después del *putsch* sino tiempo atrás, antes de 1976, ya que a partir de esta fecha, las condiciones de detención se volvieron más duras y los prisioneros se encontraron incomunicados (como lo vemos por ejemplo en *Pasos bajo el agua*, cuando se suelda una chapa de metal contra las rejas de la celda).

Alicia Kozameh recurre a la ironía cuando la narradora escribe que no pueden ‘ponerse poéticas’ las prisioneras en sus cartas, porque así lo pidió la censura. Es una manera de subrayar que las celadoras de la censura no podrían comprender la poesía ni su lenguaje oblicuo y metafórico. La ironía se halla entre paréntesis que, por supuesto, sería imposible añadir al texto si fuera una verdadera carta escrita en el contexto represivo. En otros paréntesis la escritura de Alicia Kozameh es humorística: «(ay, me parece que se me fue la mano en el tono poético; espero que no sea un problema)» (2004: 92)

Son también inverosímiles todos los apartados en los que la narradora afirma que ya no tiene lugar para escribir, porque si fuera verdadera la carta, sin duda aprovecharía el espacio disponible para dar curso a la escritura y no para negar su posibilidad.

Como lo veremos, los antagonismos están muy presentes en la obra de Alicia Kozameh y aquí se encuentran en la pulsión de vida, en la solidaridad del ‘nosotras’ de las de abajo, en oposición a la pulsión de muerte de las de arriba, las celadoras y las de la censura. En cambio, el ‘nosotras’ de las del interior, las prisioneras, entra en comunión con el ‘ustedes’ de los del exterior, los amigos y familias y todos se funden en el ‘nosotros’: «Todos vamos a tener que ser excepcionalmente valientes y fuertes» (Kozameh 2004: 91). Tal como podemos verificarlo en la obra entera de Alicia Kozameh, hay un diseño hecho de líneas verticales y horizontales. En efecto, M. Foucault (1975: 276) describe que en la cárcel la comunicación y, por lo tanto, la dominación, se distribuye de manera vertical. El poder se construye en el eje de esta línea vertical a la que se oponen las prisioneras, ubicadas en la línea horizontal definida por la solidaridad y los actos de resistencia. Por otra parte, puesto que ya no se podrá comunicar, Sara escribe: «Nosotras, desde este sótano, necesitamos de ustedes lo mismo que ustedes, desde afuera, necesitan de nosotras: apoyo afectivo» (Kozameh 2004: 92). La línea horizontal es también la de la comunicación no verbal entre el interior y el exterior, el lugar de un ‘compartir mental’, de ‘la confianza mutua’.

Casi al final de la carta, Sara concluye:

«Todo lo que tengo en términos de lugar es el espacio mental en el que me cabe una libertad absolutamente inviolable, incontestable, y tan incorregible y propia, que sólo el que está en condiciones de encierro como éstas puede conocer» (Kozameh 2004: 94). Cabe subrayar que para Alicia Kozameh, al contrario de Michel Foucault (para quien hay resistencia porque hay libertad por todas partes), la libertad fuera de la cárcel no existe, porque vivimos en un mundo de obligaciones y la prisión sólo es uno de los muchos ejemplos de la no libertad. Tampoco en aquella época se podía sentir libre fuera de la cárcel porque Argentina era un gran campo de concentración. Si se liberaron a unas prisioneras, tal como fue el caso de la propia escritora, las ex presas sufrían amenazas e intimidaciones y seguían otros compañeros en la cárcel.

En la cárcel se puede también ser más libre que en el exterior: durante una conferencia, Alicia Kozameh declara que ella y sus compañeras eran más libres en la cárcel porque eran más libres en su mente; es decir, se instalaban en 'un espacio mental' propio. Esta declaración nos remite a la famosa frase de Jean-Paul Sartre, «Nunca fuimos más libres que bajo la ocupación alemana»<sup>4</sup>, que sólo se puede comprender si se considera que cada acto de resistencia era una conquista para la libertad. La cárcel de Sara y sus compañeras es un espacio paradójico lleno de pulsiones de vida y muerte.

Precisamente, en el interior mismo de *Ofrenda de propia piel*, Alicia Kozameh trata de otras historias de contradicciones y encierros.

## 2. LA FORMA (1994)

En este relato se expresa un narrador masculino y hay que decir que no es muy común cuando la escritora es una mujer. Primero, 'la forma' es misteriosa, surrealista, un poco angustiosa y casi fantástica, porque el narrador es el único en verla.

¿Qué anuncia la forma? ¿Es positiva o negativa? O mejor, ¿comparte ambas categorías?

Es una forma circular, transparente, «oscurecida por zonas, rojiza en el

---

4 «Jamais nous n'avons été plus libres que sous l'occupation allemande. Nous avons perdu tous nos droits et d'abord celui de parler; on nous insultait en face chaque jour et il fallait nous taire; on nous déportait en masse, comme travailleurs, comme Juifs, comme prisonniers politiques; partout sur les murs, dans les journaux, sur l'écran, nous retrouvions cet immonde visage que nos oppresseurs voulaient nous donner de nous-mêmes: à cause de tout cela nous étions libres. Puisque le venin nazi se glissait jusque dans notre pensée, chaque pensée juste était une conquête; puisqu'une police toute-puissante cherchait à nous contraindre au silence, chaque parole devenait précieuse comme une déclaration de principe; puisque nous étions traqués, chacun de nos gestes avait le poids d'un engagement. Les circonstances souvent atroces de notre combat nous mettaient enfin à même de vivre, sans fard et sans voile, cette situation déchirée, insoutenable qu'on appelle la condition humaine» (Sartre 1949: 11-14).

costado» (Kozameh 2004: 121), una forma oximorónica. Y la forma de ‘la forma’, ¿cómo es? Es una burbuja de jabón, un grano, «esa bolsa de polietileno llena de agua con tintas y acuarelas» (Kozameh 2004: 122), pero no contiene el dentífrico vertido en ella porque el tubo puede esconder mensajes y armas como en *Último mensaje*, otro texto que seguramente la censura hubiera encontrado demasiado poético.

Es una forma esperada pero que puede angustiar, sobre todo cuando va conectada a la historia del gato<sup>5</sup>, que es alegoría de la violencia social al mismo tiempo que es símbolo de la resistencia de los dominados y que pasa de boca en boca, como un cuento, una fábula.

La historia del gato está llena de contrastes entre la casa tan grande, clara, limpia y el horror que se acerca: «porque parecía imposible que en medio de tanta claridad, de tantas pulcritudes, algo de esta naturaleza hubiera sucedido» (Kozameh 2004: 123).

Y ¿qué es este ‘algo’? Es el relato de la historia del gato, que ocurre en una familia rica con dos niños, un gato de ojos verdes y empleados domésticos.

Es de notar que mientras el narrador habla de esta historia, el relato vuelve sobre ‘la forma’ que atraviesa este segundo relato paralelo o intercalado, procedimiento al que recurre Alicia Kozameh en muchos de sus libros. Para nosotros es propio de la representación de la memoria, y concurre a la fragmentación del texto.

Dice el narrador de ‘la forma’: «Quién sabe por qué tiembla. Quizá sabe de este gato. Y lo recuerda. O se siente responsable» (Kozameh 2004: 124). ‘La forma’ es misteriosa, omnisciente, potente, porque parece poder influir el curso de las cosas y podría ser responsable del desenlace final. Es interesante esta relación entre ‘la forma’ y la historia del gato porque la escritora construye así relatos duales que van penetrándose para elaborar espirales narrativas muy representativas de su escritura.

Centrémonos ahora en los cocineros: son inmigrantes chinos, respetuosos y discretos, con reivindicaciones salariales que los patrones siempre se niegan a satisfacer. Toman la decisión de rebelarse, sea cual sea el precio a pagar. Una noche pelean los patrones y los cocineros; el gato desaparece, la cena de la noche ulterior es riquísima y el lector comprende, en la dimensión implícita de las palabras que siguen, el horror de la historia: «¿Qué clase de carne tan tierna y tan sabrosa era?» (ibídem); «Y todos terminaron de cenar, y con el horror mordiéndoles el interior de los estómagos salieron a buscar el gato por las calles» (ibídem). El horror se personifica y se vuelve boca que devora las entrañas de los que mordieron la carne tan obscenamente sabrosa.

En ese momento del doble horror, el de haber cocinado el gato y el de haberlo comido, vuelve ‘la forma’: «La forma me recuerda de este gato. Tan

---

5 Una historia verdadera en la que, para vengarse de sus patrones, unos empleados domésticos les preparan el gato de la casa para la cena.

exudado a través de los poros de sus dueños» (Kozameh 2004: 124-125). La imagen es fuerte: la digestión del horror se opera en los conductos del cuerpo, en el sistema de depuración del organismo, lo ingerido se metaboliza; el gato es evacuado a través de las secreciones, de los fluidos corporales y es expulsado por el sudor de la piel. Pero si bien la carne del gato es expulsada, ¿cómo podrá olvidarse el horror del acto?

El horror es «incorporado al ciclo de la vida» (Kozameh 2004: 125) y es precisamente esto lo que expresa la escritura de Alicia Kozameh: el horror forma parte de nuestras vidas, y 'la forma', como la historia del gato, «vienen del mismo lugar. Del mismo continente» (ibídem). Se trata de un espacio contradictorio, que puede ser violento pero que también puede seducir, como 'la forma' seduce al narrador y lo alivia, le sustrae peso al cuerpo y a la conciencia, como una entidad que absolviera los pecados. 'La forma' es vida y muerte y cabe añadir que si los gatos son habitualmente sinónimo de la vida renovada, en la obra de Alicia Kozameh son símbolos del 'horror', como en *Pasos bajo el agua* por ejemplo.

¿Y si 'la forma', la burbuja, el grano, fueran un ojo divino, o bien el del estado terrorista que lo ve todo? El ojo que muestra que la libertad es utópica, sobre todo cuando la represión contamina y satura todos los espacios. También 'la forma' podría ser una metáfora de la muerte que se acerca al narrador; y la muerte del gato podría recordarle su propia muerte. Pero 'la forma' es ambigua, porque también puede verse como una amiga imaginaria. Contradictoria, como la vida misma.

### 3. BASSE DANSE (2007)

La contradicción también es central en *Basse Danse*, la novela posterior a *Ofrenda de propia piel*. En nuestra opinión, es una alegoría de los mundos en los que nos toca vivir, 'una cárcel complementaria' en la que Alicia Kozameh logra expresar la violencia y las tensiones cotidianas, creando a un protagonista de dos cabezas y construyendo una narración múltiple, a partir de varios estratos espaciales. En una entrevista, Alicia Kozameh declara: «*Basse danse* es una metáfora de las contradicciones humanas, de este mundo, y una parodia de ciertas conciliaciones y convivencias, que no parecen ser tan posibles» (Andradi 2005: 176). Así que esta tensión permanente, regida por relaciones de poder, representa una sociedad dura, individualista, e incluso la autoridad del poder arbitrario y de las sociedades pasadas y actuales.

Un elemento esencial es la dualidad constituida por los hermanos siameses, quienes resisten al infernal encerramiento en que se hallan a través de la palabra, del lenguaje (hay múltiples puestas en abismo: creación, invención de ficciones, narración e interpretación de sueños). Hay que decir que en los textos de Alicia Kozameh, la resistencia vista como el espacio más

abierto es la que toca al campo literario. Y esta resistencia remite a la creación, considerada como una fuerza que conduce hacia la apertura de otros horizontes. Lo logra la escritora en esta novela especular en la que los lectores ‘saltan’ de un espacio a otro a través de diferentes estratos temporales. Además, en este texto, el tiempo es circular e infinito: no hay indicaciones de tiempo o son borrosas. El doble se mueve en un espacio cerrado, confuso, sin ningún vínculo con el exterior. Los movimientos de los siameses son limitados, es como si estuvieran atados a los objetos de su cotidiano: el sillón, la cama. Este tiempo y este espacio pueden ser una metáfora de la experiencia carcelaria de Alicia Kozameh y la de toda una generación, pero también de tantas otras situaciones de alienación propias de la sociedad contemporánea.

La violencia culmina en la relación de dependencia forzada de los siameses. Ancón es el que manda, el que ejerce su poder y violencia (mental y física) en su hermano. Pero Tofé siempre intenta resistirle:

- Si te callaras la boca, Tofé *si te dejaras cortar esa lengua que tenés, yo me ofrezco para el servicio, no hay problema*, le harías un gran bien a la humanidad. Si me dejaras en paz.
- No puedo. Lo siento. Si te dejo en paz, ¿qué hago con todo lo que tengo adentro? (Kozameh 2007: 18)

A lo largo de la novela, se tratará de una lucha violenta para sobrevivir en la cárcel de este cuerpo y de esta casa sin ventanas. La tensión entre ambos hermanos no se detiene nunca porque sus deseos se oponen en cada ocasión: «–Yo quiero quedarme quieto en algún lado. –Yo necesito moverme» (Kozameh 2007: 15). Es cuestión entonces de resistir de manera simultánea al poder ejercido por el otro tal como lo describía Michel Foucault en sus reflexiones sobre las relaciones de poder y resistencia. Los puntos de resistencia son móviles y nunca definitivos entre ellos. Sólo al final de la novela, los hermanos encontrarán una manera de vivir juntos incluyendo sus deseos e identidades opuestos. En efecto, Tofé es homosexual y está de acuerdo travestirse para que Ancón acepte que se conviertan en una pareja. Esta decisión es el punto culminante de las muchas mentiras que tienen que construir los hermanos para sobrevivir.

#### 4. MANO EN VUELO (2009)

Alicia Kozameh juega constantemente entre diferentes géneros y ahora nos referiremos brevemente a *Mano en vuelo*, publicado después de *Basse Danse*. Se trata de un largo poema que consta de dos espacios: uno, el de la voz de un testigo; el otro, el de la voz de la mano desmembrada de un niño iraquí

o de cualquier otro país en guerra porque no hay contexto referencial. Una constante en la escritura de Alicia Kozameh es la polifonía de la que habla Bajtín (1970: 33), polifonía que permite no dar una versión definitiva de las problemáticas tratadas.

Este poema se puede considerar como otra alegoría de la violencia, significada en esta mano que vuela, sinécdoque del cuerpo y el alma de un niño o niños sacrificados por «la imbecilidad humana» (Kozameh 2009: 100) o las grandes potencias, en nombre de la lucha antiterrorista. A este propósito, Pilar Calveiro subraya con mucha inteligencia que en nombre de dicha lucha, los gobiernos se permiten invadir «cualquier territorio a nivel mundial y dictar también una legislación de excepción a nivel internacional» (Calveiro 2013: 10). Es lo que denuncia Alicia Kozameh en este poema, tan desgarrador tal como lo es la trompeta diatónica de Ibrahim Maalouf en *Beirut*, un tema compuesto justo después de haber vivido el estallido de un coche-bomba. Un poema lleno de preguntas y negaciones propias del ‘ya no vivir’ que se funde en la pulsión de vida extrema de la escritura.

El testigo de la primera parte parece ser inmóvil, habla desde un punto fijo y rueda, como una cámara fija, todo lo que ve desde lejos. La voz poética dice:

Voy quedándome atrás  
voy quedándome retrasado, a la distancia (Kozameh 2009: 30).

Es una voz llena de preguntas retóricas: «Y qué hacer, qué debo hacer» (31) y sin brújula, es un testigo asfixiado por lo que ve: «Me desoriento, me desoriento, me ahogo» (33). En estos tres fragmentos, las repeticiones o variaciones de repeticiones son numerosas y es un procedimiento que irá utilizando mucho la escritora en el poema. Le confieren más énfasis al tono dramático del texto.

La voz del testigo traduce una cierta incapacidad por reaccionar frente a una violencia lejana. Nos parece decir que somos nosotros los salvados, ileos de guerra ‘local’, quienes nos ahogamos en el parálisis y contemplamos a los hundidos.

También queremos subrayar el recurso a las imágenes fragmentadas para hablar de la mano cortada, a las descripciones minuciosas, casi microscópicas, medicales, de cada parte de la mano. Esto pone de relieve la violencia sufrida por el niño y el horror que representa la desmembración:

con los bordes enrojecidos de los huesos,  
me dejan ver el hambre de la muñeca por  
su vena faltante, por el tendón desconcertado (23).

Entonces, la mano tiene una función de legibilidad de la violencia porque gracias a ella el testigo de la mano presencia sucesos violentos que no siem-

pre comprende bien al mismo tiempo que la mano es 'testigo del testigo' como lo escribe Alicia Kozameh en la apertura de la segunda sección. Pero por otra parte la mano es un 'no testigo' que no mira y no responde a las preguntas. También las contradicciones en el poema son numerosas y la escritora suele recurrir a formas del oxímoron:

No voy a ningún lugar  
Me ven en vuelo y sin embargo  
No me desplazo (Kozameh 2009: 44).

La doble negación, la afirmación del movimiento junto a su negación enfatizan los antagonismos que lleva la imagen de la mano.

Ella se mueve, vuela por los aires, lo ve todo en picado e incluso es testigo de su propia muerte que ya no es sino transparencia, nada:

Bailo  
Hasta que dejo  
de bailar (Kozameh 2009: 47).

Y el verso final, «Me consumo» (102), como un meteorito que entra en el atmósfera terrestre.

Es testigo de su fin y del horror de su muerte, da un testimonio de las múltiples desapariciones de aquí, de fuera, de ayer y de ahora, es el testigo integral de Primo Levi: «No hay mejor punto de visión» (Kozameh 2009: 64) dice.

Así que pensamos que todas las formas literarias a las que recurre la escritora expresan la libertad literaria, puesta al servicio de la construcción de una memoria ejemplar. En efecto, la memoria ejemplar, según Tzvetan Todorov, permite «utilizar el pasado con vistas al futuro, servirse de las lecciones e injusticias sufridas para combatir las de hoy, dejar el 'sí mismo' para ir hacia el otro» (2004: 31-32)<sup>6</sup>.

Podemos decir entonces que en los textos que analizamos (y en los ulteriores), Alicia Kozameh construye una memoria ejemplar en la medida en que abre la reflexión a la colectividad, lo que le permite al lector y a la escritora generalizar la experiencia original y compararla con otras, en otros espacios y otros tiempos. También la escritora está a favor de una memoria activa que no se estanca en el pasado, necesaria para actuar y arrancarnos de la inmovilidad: «Nada se olvida, realmente. Además yo no tengo interés ni voluntad de olvidar. Lo que tengo es una fuerte, profunda, necesidad de recordar. La memoria es indispensable para el aprendizaje» (Bustos)<sup>7</sup>.

6 Traducción nuestra de: «Utiliser le passé en vue du présent, de se servir des leçons des injustices subies pour combattre celles qui ont cours aujourd'hui, de quitter le soi pour aller vers l'autre».

7 «No podemos permitirnos el olvido. Todo lo que se olvida se repite, y lo último que

La experiencia de la cárcel es así un punto de partida, el de una nueva vida en la que se integra la experiencia personal de la privación de derechos, para orientar la escritura hacia otras privaciones, otras violencias. Tratar estos temas es obrar a favor de los derechos humanos, porque designar la violencia es actuar, pensar la problemática del poder y propiciar una transformación que desplace las líneas existentes. Estamos convencidas de que, al escribir, Alicia Kozameh resiste al poder vertical porque, como lo decía Deleuze, «Crear es resistir» (Boutang 1988). Ella logra transformar esa línea vertical del poder en la línea horizontal de la solidaridad, de la escritura como espacio de libertad en el que explora diferentes géneros —veáanse los tres textos de los que hablamos y los ulteriores—, recurriendo a los relatos intercalados, los antagonismos, la polifonía, la ironía y la fragmentación. Su escritura permite suscitar una reflexión global sobre el poder y acerca de las maneras de resistirlo porque, como lo escribía Foucault, poder y resistencia no se pueden disociar. También es importante que una voz femenina pueda hablar y ser escuchada porque pertenecía, como lo dice Jorge Boccanera (2000) en su libro *Redes de la memoria*, a una generación de escritoras ‘ninguneada’ puesto que en Argentina tardaron en reconocer su experiencia traumática y su trabajo de resistencia y memoria. Pensamos que la escritura múltiple de Alicia Kozameh participa también de los trabajos de la memoria (Jelin 2002) conducidos por las asociaciones argentinas desde hace casi cuarenta años, por la sociedad civil y otros artistas. En Argentina, el compromiso y la militancia en los derechos humanos es desde hace unos años todo un logro —aunque incompleto— ya que, como lo dice la flaca en su *Último mensaje*, «la Justicia, así, con mayúscula» era inevitable (Kozameh 2004: 91)<sup>8</sup>.

## Bibliografía:

Andradi E., 2005, “Escribo para saber”: conversación con Alicia Kozameh, en E. Dimo, *Escribir una generación: la palabra de Alicia Kozameh*, Córdoba, Alción Editora: 171-184.

---

necesitamos los argentinos y el mundo es que ciertos períodos de la historia se repitan. La memoria individual produce la memoria colectiva. No debemos dejar vaciar las fuentes del recuerdo, porque sin recuerdo no hay acumulación de experiencia. La experiencia es la base de la sabiduría. Necesitamos la experiencia para tomar decisiones adecuadas. Necesitamos la memoria, una memoria activa, profunda, inteligente. Necesitamos ser mejores. » Bustos, Andrea, “Nunca más, entrevista con la escritora Alicia Kozameh”, [http://www.bordercrossing.at/AROUND\\_THE\\_GLOBE/002/NewArticle6.html](http://www.bordercrossing.at/AROUND_THE_GLOBE/002/NewArticle6.html).

8 Agradecimientos a la profesora María Angélica Semilla Durán por su lectura atenta.

- Bakhtine M., 1970, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil.
- Boccanera J., 2000, *Redes de la Memoria/Testimonio y ficción. Escritoras ex detenidas*, Buenos Aires, Ediciones Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos.
- Boutang P-A., 1995, *L'abécédaire de Gilles Deleuze*, 90'.
- Bustos A., "Nunca más". *Entrevista con la escritora Alicia Kozameh*, [http://www.bordercrossing.at/AROUND\\_THE\\_GLOBE/002/NewArticle6.html](http://www.bordercrossing.at/AROUND_THE_GLOBE/002/NewArticle6.html) (última consulta: 02/07/2015)
- Calveiro P., 2013, *El mundo actual es terriblemente violento*, «Revista ñ. Suplemento Clarín», 13/06/2013, [http://www.revistaenie.clarin.com/ideas/politica-economia/Pilar-Calverio-entrevista\\_0\\_937106653.html](http://www.revistaenie.clarin.com/ideas/politica-economia/Pilar-Calverio-entrevista_0_937106653.html) (última consulta: 11/12/2016).
- Díaz G., 2007, *Conversación con Alicia Kozameh*, en *Women and power in Argentine Literature*, Austin, University of Texas Press: 311-322.
- Foucault M., 1975, *Surveiller et punir*, París, Editions Gallimard.
- Jelin E., 2002, *Los trabajos de la memoria*, Madrid/Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores.
- Kozameh A., 1987, *Pasos bajo el agua*, Buenos Aires, Editorial Contrapunto.
- , 2004, *Ofrenda de propia piel*, Córdoba, Alción Editora.
- , 2007, *Basse danse*, Córdoba, Alción Editora.
- , 2009, *Mano en vuelo*, Córdoba, Alción Editora.
- , 2013, *Eni Furtado no ha dejado de correr*, Córdoba, Alción Editora.
- Sartre J-P., 1949, *La République du silence*, en *Situations. III*, Paris, Gallimard: 11-14.
- Todorov T., 2004, *Les abus de la mémoire*, Paris, Arléa.



## EL LENGUAJE DE LOS MARGINADOS: *OUTSIDER* Y CUERPOS EXTRAÑOS EN LA OBRA DE ALICIA KOZAMEH

Erna Pfeiffer

KARL-FRANZENS-UNIVERSITÄT GRAZ

### INTRODUCCIÓN: DIFERENCIAS

Cada ser humano es diferente. Cada texto de Alicia Kozameh es diferente. En cada texto —sea novela, cuento, poema o testimonio—, la escritora argentina emplea procedimientos diferentes para expresar conceptos diferentes.

En lo que no se diferencia es en la manera en la que la autora se acerca a esas diferencias, la actitud con que se enfrenta a ellas. Con absoluta curiosidad por explorar en la infinitud de matices graduales de ese caleidoscopio de las más variadas diferencias, sean estas étnicas, religiosas, genéricas, sociales o políticas. Con absoluta tolerancia y desaprensión para ver desde cerca, incluso con lupa literaria, aun las más curiosas ‘aberraciones’ de la Naturaleza (y de la naturaleza humana). Pero con absoluta intolerancia respecto a cualquier tipo de lesiones de la dignidad y de los derechos humanos.

Así es posible que se meta, por ejemplo, ‘dentro de la piel’ del autoritario, machista y militarista Ancón, en su novela *Basse danse*; así es posible que someta a ese muy especial personaje a un escrutinio escrupuloso en cuanto a sus pensamientos íntimos, escamoteados, escondidos hasta de su hermano ‘siamés’ Tofé (que comparte el mismo cuerpo, pero no el mismo cerebro con él). Como lectores/as, sin embargo, nunca tendremos la sensación de que el narrador o la autora misma simpaticen con él. Es más: hacia el final de la novela, el ‘hacedor’ de este texto hace que el cínico, agresivo, misógino homofóbico con marcada tendencia suicida se haga ‘seducir’ por su doble dulce, dependiente, travesti, homosexual, optimista y amante de la vida, a pesar de todo.

En lo que sigue, quisiera hacer hincapié en las diferencias de enfoques, de tratamientos estilístico-estructurales, y en los distintos ángulos de acercamiento a esa casi inconmensurable gama de excentricidades, a ese gabinete de curiosidades que es el mundo, en diferentes textos de Alicia Kozameh y, más concretamente, *Patas de avestruz* y *Basse danse*.

### I. PATAS DE AVESTRUZ (1989 – 2003)

Esta novela es, de por sí, una *rara avis*, ya que su publicación en alemán precedió a la del original en seis años: la versión castellana tardó catorce años en salir impresa, a partir del momento en que quedó terminado el manuscrito (agosto de 1989). Y no en última instancia porque la parte que le concierne a un personaje ‘especial’ dentro de ella suscitó incomodidades, susceptibilidades, suspicacias en una potencial editora: Mariana, con su habla probablemente catalogada como ‘código restringido’, ‘deficiente’ por cierto tipo de lingüistas, no debería haber aparecido con su propia voz, según la propuesta de un personaje muy conocido dentro de la escena editorial española, que le sugirió a la autora ‘suprimir’ a esa voz demasiado ‘rara’<sup>1</sup>. Cosa que Alicia Kozameh, por supuesto, no hizo. Prefirió esperar hasta que le llegara la hora de salir ‘ilesa’ a la coprotagonista de su novela, una niña/joven espástica, hermana mayor de la protagonista ‘sana’ Alcira. Los dos personajes literarios comparten —dicho sea de paso— rasgos característicos e hitos biográficos con dos personas reales: Liliana y Alicia Kozameh. Como Mariana al final de la novela muere —al igual que Liliana en la vida real—, suprimir los breves pasajes que expresan sus sentimientos y deseos habría sido equivalente a matarla otra vez, literalmente, literariamente. Pero la autora, muy por el contrario, practica lo que Volker Klotz (1982: 319) llama «narrar como des-matar» y titula el cuento que redacta su personaje Alcira en el penúltimo capítulo de la novela *Y no soy asesina* (Kozameh 2003: 177).

¿Cuáles son los procedimientos especiales para darle expresión a este personaje ‘diferente’ en *Patas de avestruz*?<sup>2</sup>

1 La cita textual de una carta del 1 de junio de 1995 dirigida a Alicia Kozameh reza: «Me atrevo a opinar que si la rehiciera sería una gran novela. Y puesta a arriesgarme, le diré que yo suprimiría los balbuceos de la hermana enferma, y creo que ahí no me equivoco. Si el libro fuera mío, suprimiría los parlamentos que no son de la protagonista».

2 Trato de sistematizar, aunque lo más importante es que se la *deje hablar*, tal como es, sin ‘mejorar’ ni ‘corregir’ su habla, como sí sucede, por ejemplo, en *Gaby Brimmer*, libro escrito por la misma espástica Gaby Brimmer en colaboración con Elena Poniatowska (1989), donde la escritora mexicana ‘elaboró’, ‘pulió’, ‘enmendó’ lo escrito por la ‘minusválida’ en forma ‘imperfecta’ o ‘no literaria’, quién sabe si en ‘lenguaje estándar’ (comp. Pfeiffer 2015).

### 1.1. Procedimientos formales

1) Todos los pasajes que le corresponden a Mariana están separados del resto del texto con una estrellita arriba y otra abajo; 2) los párrafos quedan formateados con alineación horizontalmente centrada en medio de la página, casi como poemas, y 3) el texto puesto en cursiva. A veces, sobre todo cuando se trata de citas breves, intercaladas en las partes en primera persona que le pertenecen a la hermana sana, éste es el único distintivo. Por ejemplo en el mismo principio, en el capítulo primero: «*Mamá, hambe* debe decir, y yo debo oírla» (Kozameh 2003: 9, cursivas en el original)<sup>3</sup>.

### 1.2. Procedimientos lingüísticos

El lenguaje de Mariana, que al principio de la novela tiene ocho años y al final, cuando se muere, la edad de veintiuno, se reproduce con las calidades fonéticas, léxicas y sintácticas en que, supuestamente, una persona con dificultades articulatorias por la parálisis espástica se expresaría.

#### 1.2.1. La fonética

Por un lado, se suprimen consonantes como la ‘r’, difíciles de articular, incluso para niños ‘normales’: «*Fío*» en vez de «Frío» (14), «*Hambe*» en vez de «hambre», «*pué*» en vez de «puré» (9). También desaparece la ‘g’ en «*teno*» (por «tengo», 80). Otras consonantes se ‘deforman’, como por ejemplo la ‘s’, que se convierte gráficamente en ‘z’, lo cual me parece indicar que la hablante practica el ceceo: «*baldoza*» en vez de «baldosa», «*Zuelo*» en vez de «Suelo», «*bolzo*» en vez de «bolso» (ibídem). La ‘s’ con frecuencia se suprime completamente: «*me guta*» en vez de «me gusta» (50), «*etá*» (80), incluso desaparece junto con la ‘e’: «*tá*» en vez de «está» (30, 58). A veces, la ‘r’ se convierte en ‘d’: «*dojo*» en vez de «rojo», «*quiede*» en vez de «quiere», «*bdazo*» en vez de brazo», «*Gdita*» en vez de «Grita» (ibídem). Los diptongos se transforman en vocales simples: «*bena*» (85, 104) por «buena», «*tene*» por «tiene» (85). A veces se insinúa que la hablante alarga algunas sílabas acentuadas: «*papaá*» (14), «*ma-maá*» (22)<sup>4</sup>. El sonido de la ‘ch’ se convierte en ‘t’: «*muto*» por «mucho» (111), «*cucaata*» por «cucaracha» (85) o «*Dulzelete*» por «Dulce de leche».

<sup>3</sup> En lo que sigue, todas las citas de la obra misma (entre paréntesis) se refieren a esta edición.

<sup>4</sup> También se dan casos de reduplicaciones como estas, típicas para el habla infantil: «*pa-papaá*» (14), «*Mama-má*» (22).

### 1.2.2. El léxico

El léxico de Mariana se circunscribe a vocablos elementales de supervivencia, como personas, nombres propios, partes del cuerpo, alimentos y bebida, la casa y sus partes, ropa, juguetes y medios audiovisuales, animales, bienes de primera necesidad, algunos colores y sensaciones elementales, por ejemplo: *papá, mamá, Alzi, bdazo, pelo, banana, dulzelete, comida, fideo, aua* (por *agua*), *zuelo, dincón, paded, camizeta, pantalón, muñeca, zine, toca-discos, jiafa, cucaata, peine, dojo, zeleste, hambe, miedo, caca*. Prevalcen los sustantivos, adjetivos y verbos muy frecuentes del vocabulario básico, como: querer, dar, doler, poner, venir, estar, gustar, traer, llorar, tener, pegar, tirar, bailar, cantar, ir, ver, hacer, vestir. En cambio, casi no aparecen preposiciones, pronombres, conjunciones o artículos, es decir, el lenguaje especial del personaje carece de las llamadas ‘palabras funcionales’.

### 1.2.3. La sintaxis

Las frases que enuncia Mariana son extremadamente cortas; las más de las veces no superan las dos palabras, como es normal en niños de dos años, en el llamado ‘estilo telegráfico’, es decir, primeras combinaciones de dos palabras, formadas fundamentalmente por sustantivos y verbos. Huelga decir que prácticamente no existen las frases subordinadas sino solo yuxtapuestas.

Parece que no evoluciona mucho el lenguaje de Mariana en el transcurso de la acción, aunque hacia el final aprende algunos vocablos nuevos y las frases se hacen casi imperceptiblemente más largas que al principio: las oraciones más extensas constan de cuatro o cinco palabras: «*Dincón paded hay luz*», «*Ma-maá, caca, quedo acé caca*», «*Alzi, vetime, pantalón quedo*» (138).

Lo que hasta aquí suena como una enumeración de ‘defectos’ es, al contrario, un gran logro: el de haber resistido a los mecanismos de mercado que le pidieron a la autora suprimir en su totalidad el discurso de la persona con discapacidades funcionales, silenciarla por completo en algo así como ‘eutanasia’ simbólica. En *Patatas de avestruz*, en cambio, se nos presenta una capacidad enorme de observación y de recuerdo, activado por medio de la hipnosis, a la que se sometió Alicia Kozameh en la segunda mitad de los años ochenta para poder evocar, incluso acústicamente, la voz de la hermana muerta hace mucho tiempo en la realidad (en el año 1970).

Así tenemos que ver en este texto con un raro tipo de solidaridad fraterna, donde destaca una relación de fuerte identificación o simbiosis con la hermana espástica y donde se trata de insertar al cuerpo ‘abyecto’, con su modo de hablar ‘restringido’, incapaz de caminar y finalmente muerto, a través de dos procedimientos: por un lado de una manera ‘visual’, descri-

biéndolo muy detalladamente desde el punto de vista de la hermana menor, muy apegada a ella; y reflexionando sobre la relación ambivalente entre amor y rechazo, todo esto reforzado por la evocación posterior inducida en las sesiones de hipnosis, muchos años más tarde. Un ejemplo:

Debo verla, seguramente, ahí, debe ser así, debo verla torciendo esa rodilla hacia afuera, sentada sobre el suelo de baldosas casi grises de un patio con zonas amarillas. Debo verla, ese pelo grueso y lacio, esa tiniebla. [...] Debo ver su brazo rígido extenderse en el espacio tratando de señalar un objeto llamativo, quiero, algún quiero rojo o amarillo que cuelga de un clavo o que aparece por entre los cubos de madera metidos en la canasta de mimbre pintada de azul (2003: 9).

Por otro lado la autora emplea el ya descrito método ‘seudofonético’, casi lingüístico, imitando los verdaderos sonidos, léxico, sintaxis e interjecciones de la discapacitada, dándole una palabra que pretende ser auténtica en capítulos impregnados por el eco de sus medios de expresión, tal como podrían haber sonado en la realidad. Los mismos hechos narrados se remontan a los años cincuenta y sesenta del siglo veinte, cuando no había en la Argentina métodos de rehabilitación adecuados. Liliana, la hermana en la vida real, murió sin dejar testimonios auténticos, porque nunca le fue posible alcanzar un nivel de expresión por escrito (y no creo que nadie le haya grabado la voz en vida). Por esto, nos encontramos ante la necesidad de confiar en el testimonio de la hermana ‘sana’, quien no solo noveliza la vida de Liliana sino también su propia vida, tan impregnada por la relación con aquel ser querido, pero perdido para siempre. En terminología de Thomas G. Couser, este tipo de escritos se llamaría *relational life writing*: «narratives whose primary subject is not the writer but a proximate other, such as a blood relative or a partner, or the relationship between the author and that other» (2009: 12). *Relational life writing*, pero en forma ficcionalizada, no de manera testimonial ni autobiográfica.

Este cuerpo-texto, que es *Patas de avestruz*, en su momento culminante de superación y unión de los opuestos, se constituye en enunciador de un mensaje existencial: que es posible integrar lo débil y lo fuerte en una misma persona sin tener que ‘matar’ continuamente a uno de los dos aspectos, como sería la respuesta tradicional. Lo ‘defectuoso’ puede ser rehabilitado, redimido y reintegrado sin ser ‘vencido’ o sacrificado; al contrario: al aceptarlo como otra faceta de lo mismo, la persona que lo hace resulta ella misma enriquecida, y crece mediante el conocimiento del Yo, que simultáneamente es la Otra, la Diferente.

## 2. BASSE DANSE (1993 – 2007)

Otra novela de Alicia Kozameh que tiene que ver con ‘cuerpos especiales’, diferentes, *outsider*, es *Basse danse*, que en varios sentidos hace juego o pareja con *Patatas de avestruz*. Por un lado, también tuvo una historia de edición ‘rara’: su manuscrito —según las informaciones que me dio la propia autora— ya había quedado terminado en 1997<sup>5</sup>, pero no se publicó hasta diez años después. Quiere decir que este ‘incubo’ también requirió un larguísimo período de incubación, en realidad siete años en el viejo siglo XX, otros siete en el nuevo milenio. Se trata precisamente de este cambio de épocas, de esta esquizofrenia del siglo, de esta mirada bizca para atrás y para adelante, para derecha e izquierda. De modo que el largo proceso de gestación no extraña en el caso de un libro tan especial, cuyos extra-ordinarios protagonistas constituyen un ejemplo extremo de otredad, de ser mitológico, híbrido, bicéfalo; de —para aducir citas textuales de la novela— «engendro» (Kozameh 2007: 96), de «lo contingente» (37), de « [e]sta dualidad y esta dicotomía. Esta bifurcación» (153). Uno de ellos (¿o el conjunto?) es / son llamado/s por su propio padre «Bestia. Animal. Cuadrúpedo» (161). Aunque por todos los medios estructurales, literarios, lingüísticos y retóricos se subraya, a todo lo largo y ancho del texto, el hecho de que se trata de dos mentes, dos cabezas, dos cerebros, dos voces, dos visiones con sus peculiaridades bien marcadas, también se acentúa constantemente el factor de que estas dos personalidades diametralmente opuestas comparten un solo cuerpo, inseparable, indiviso (¿individual?).

¿Cómo es posible esto? A pesar de que nunca, jamás, se menciona la expresión «hermanos siameses», al cabo de un período de desconcierto total, el lector/la lectora poco a poco va ganando certeza de que no queda otra solución para el enigma que le atañe descifrar. Veamos otra vez la ‘hechura’ de esta insólita obra: estructuralmente, queda conformada por (o fragmentada en) distintos tipos de texto. Más que nada, prevalecen los pasajes dialógicos, de modo que a trechos se lee más bien como una pieza teatral y no como narrativa<sup>6</sup>: conversaciones entre los dos hermanos y de estos con otras personas, soliloquios en los que un hermano se dirige al otro mientras este, supuestamente, está

5 Al final del texto dice «Los Ángeles, 1993-2005» (Kozameh 2007: 285). 1993 es la fecha en que Kozameh había empezado a trabajar en la novela; conservo emails de la autora de junio de 1996 donde dice que todavía le falta pulir los diálogos e insertar párrafos de un tratado sobre la vida social de las hormigas, más unas «voces» con pensamientos filosóficos de los personajes. Por esa época me mandó por correo una primera versión cruda de la novela (que en aquel entonces, a falta de título, solíamos llamar ‘la sinnombre’ o ‘la sinn’), pero el proceso de redacción se alargó al menos hasta finales de 1996, cuando quedó completo el manuscrito, aunque todavía sin corregir. El 17 de septiembre de aquel año Alicia Kozameh me escribe que, por fin, le encontró un título: *Basse danse*, después de un trabajo intenso de investigación sobre danzas medievales italianas, españolas y francesas.

6 Un poco a la manera del Galdós tardío, en su fase de teatralización de la novela (*El abuelo, Casandra, El caballero encantado, La razón de la sinrazón*).

durmiendo. Además, aparecen relatos de sueños, un tratado sobre las hormigas y diferentes disquisiciones filosóficas de diversa e incierta autoría, que no es fácil de detectar. Hablan varias voces diferentes pero no siempre claramente distinguibles, a no ser que el/la recipiente se atreva a una auténtica labor de detective, indagando en preferencias, expresiones típicas y constitución psíquica de los personajes. Aun así, algunos párrafos no se pueden atribuir a un hablante determinado; podrían pertenecer o a un tercero, externo, omnisciente, o a la dualidad misma de los dos hermanos irreconciliables.

Esto viene reforzado por el hecho de que la mayoría de estos pasajes reza en primera persona del plural, abarcando a los dos enunciadores del mensaje:

Recorremos las mismas páginas. Pisoteamos el mismo césped incipiente y verde y las mismas hojas adelgazadas, ocre y crujiertes. Mordemos las mismas palabras alrededor de los mismos temas. Nos advertimos uno al otro sobre los mismos peligros. Incurrimos en los mismos errores. Nos ponemos en evidencia. Nos delatamos por idiotas. Por distraídos. Nos conmueven las mismas miradas. Las mismas recetas de cocina (Kozameh 2007: 200).

Por lo demás, se oscila constantemente entre diversas personas gramaticales, sobre todo entre la primera y segunda del singular, síntoma de este mono-diálogo interior:

¿Qué más necesitás de mí? ¿Qué otras franquezas pretendés que descubra? ¿Para qué, decime? Sos inútil, inútil hasta el punto de no darte cuenta de cuánto te pesa la vida. No querés verlo, al pequeño detalle. No querés tener nada que ver con ninguna forma del raciocinio. Te escapás de cada dificultad. De cada contradicción. De cada miedo. Y decís que querés vivir. Que la existencia te llena y te satisface. Te satisface. Qué palabras elegís, hermanito (21).

Las formas del plural también contribuyen a dar los primeros indicios acerca de la naturaleza especial de la pareja humana indisolublemente unida; primero el lector/la lectora no percibe nada raro cuando uno de los dos dice por la mañana «Vamos a levantarnos» (15); pero en seguida uno se queda dudando, sin entender por qué tienen que ir los dos a sacar una camisa del ropero: «¿No podemos ir hasta el closet y sacar la azul de algodón?» (ibídem).

Por otro lado, llama la atención que en cuanto a los miembros del cuerpo que normalmente vienen en pares de a dos (como brazos, piernas, pies y manos), cada hermano posee un solo ejemplar: «Mi insulto. A tu brazo, se refiere» (22). «A tu rodilla, con sus grotescos ruidos de bisagra pegoteada

de herrumbres sanguinolentos. [...] De esa mano alargada» (23). «Dejá de mover así el pie que no me lo banco más» (138). Más explícita, todavía, es la alusión de Ancón al método de masturbación que emplea su hermano: «Pajas, saber [sic] hacer. Eso sí te sale bien. Y eso que es la izquierda. Imaginate si además tuvieras una derecha» (279).

Aunque existe la teórica posibilidad de que Tofé sea simplemente manco, a estas alturas el lector/la lectora suspicaz ya se habrá formado una idea acerca de la 'diferencia' especial que marca a la pareja. Y son, otra vez, indicios muy corporales los que nos introducen en la índole específica de la unión indeleble, simbiótica, entre los dos gemelos; los ejemplos van por una escala ascendente de evidencia, porque primero uno podría sencillamente conjeturar que le da asco a Ancón ver a su hermano atiborrarse cuando dice lo siguiente: «Yo estaba pensando en comerme un chocolate, pero cada vez que quiero comer algo que me gusta hay algo que te tragás vos y me quita el hambre» (80). En este 'estadio de lectura', uno todavía no sospecha necesariamente que se podría tratar de un sistema único de digestión que comparten los dos. Pero a medida que avanza la acción, estos indicios se refuerzan, por ejemplo con referencia al sistema de circulación de la sangre: «No tenés forma de evitar que esos glóbulos rojos y blancos que producís y que parecen recubiertos de espinas circulen por mis venas y me raspen, me irriten, me inflamen» (106). Absolutamente clara queda la manera en que están unidos los hermanos, semejantes a un Janus bifronte, cuando Ancón empieza a fantasear de suicidio, queriendo matarse con un alambre que piensa poner alrededor de su cuello sin matarle a su hermano (135 y sg). Y, por si quedaran dudas, siguen citas como estas:

De ahí el eterno conflicto que surge entre nosotros cada vez que estamos leyendo un libro, o dos, o más de dos, y uno le pide al otro que le alcance el libro que necesita porque está más cerca *de su mano que de la propia* (174, el énfasis es mío).

¿Qué me mirás con la boca abierta? Se te va a caer la baba, idiota. Y me vas a ensuciar la camisa (178).

Yo te masturbo a vos con mi mano, vos me masturbás a mí con la tuya, y al mismo tiempo yo me estoy masturbando y vos te estás masturbando (277).

Pero a pesar de todo lo concreto, a pesar de la prevalencia de todo lo somático, a pesar de toda la sexualidad y violencia que se manifiestan en *Basse danse*, no cabe duda que la pareja de 'siameses' no representa sino una gran metáfora: la metáfora de la unión de los contrarios, la metáfora de la reconciliación de los opuestos, la metáfora de lo masculino y de lo femenino, la

metáfora de los victimarios y de las víctimas que quedan indisolublemente encadenados por la misma fuerza de los hechos que los hace odiarse mutuamente, al mismo tiempo que no hallan manera de separarse del todo, de independizarse y vivir una vida completamente autónoma:

Es otro: el nuestro [sentido] es esencial, medular, concentra toda su fuerza en cada palabra, universaliza la gran metáfora que nosotros más que nadie en este mundo representamos, sin haber decidido hacerlo, sin haber tenido la más mínima intención (49).

Por esto, también los nombres de los protagonistas son absolutamente absurdos e irreales, aunque simbólicos a ultranza: como en el lunfardo, como en el vesre, si se los pronuncia al revés, descubren un significado oculto, inherente en sus propias letras: Tofé como ‘fe-to’, no-nato, inmaduro, símbolo del futuro tal vez, de algo virtual que todavía no existe, que aún no se ha materializado del todo, pero también como «San Tofé» (106), parecido a Santa Fe<sup>7</sup>, a una persona de buena fe, alguien demasiado ingenuo, bonachón, o —tercera opción— «Tofecito» (ibídem), un *toffee*, un *tofi* o *tofe*, como propone el *Diccionario Panhispánico de Dudas* de la Real Academia Española<sup>8</sup>, un bombón de caramelo, algo demasiado dulce y blando, como el dulce de leche que le gustaba a Mariana. El nombre de Ancón, sin embargo, representaría otras tres posibilidades de interpretación: Conán el Bárbaro; un representante del ‘canon’, del pasado, de lo normativo, jerárquico, o, tercera opción, lisa y llanamente el militarista con su cañón, su agresividad y violencia, demostradas más de una vez en el transcurso de la acción.

Y para hacer una comparación con los textos de Alicia Kozameh sobre dictadura y presas políticas (que para este artículo he tenido que dejar fuera): se me ocurre que también Tofé y Ancón viven reclusos como prisioneros, en su casa, en su cuerpo, en su dualidad.

### 3. UNIÓN DE LOS CONTRARIOS: INTEGRACIÓN DE LOS *OUTSIDER* Y EXTRAÑOS

Por esto, *Basse danse* podría definirse como otra pieza más en el vasto mosaico de motivos centrales contenidos en otras obras literarias y testimoniales de la autora argentina, que todos tienen que ver de alguna manera u otra con los derechos humanos fundamentales. Dentro del caleidoscopio de la enorme diversidad temática que caracteriza la escritura de Alicia Kozameh, veo y leo este texto como continuación y condensación de una idea que ya impulsó *Patas de avestruz*: la de la simbiosis y de la dualidad en el marco de la diferencia<sup>9</sup>.

<sup>7</sup> La provincia argentina donde nació Alicia Kozameh.

<sup>8</sup> <http://lema.rae.es/dpd/?key=tofi> (última consulta: 01/05/2017).

<sup>9</sup> Hasta cierto punto, también *Natatio Aeterna* podría considerarse prolongación de esta idea, pero más bien en el sentido de pertenencia no a una dualidad sino a un grupo, una colec-

La de un sujeto a custodia, que está a merced de un personaje más fuerte, más vital, con más poder. Más tentado a abusar de este poder tal vez<sup>10</sup>. Pero que al mismo tiempo está unido con el ‘minus-válido’ por cierto ‘cordón umbilical’ —en *Patas de avestruz* puramente mental, de solidaridad entre hermanas, «despedidas por las mismas caderas» (Kozameh 2003: 9), en *Basse danse* muy literal, por compartir los mismos vasos sanguíneos, el mismo sistema de respiración, los mismos jugos gástricos e incluso el mismo órgano sexual.

Las dos novelas también comparten cierto simbolismo del título, ya que ambos contienen una pista, una huella, una insinuación que nos hace pensar en algún impedimento de moverse con agilidad. Pero mientras los avestruces, como bien se dice en la novela misma, tienen un solo pie y esconden la cabeza en la arena para no ver<sup>11</sup>, *basse danse* es el nombre de un baile medieval que les permite a los danzantes moverse aunque muy lenta y torpemente, sin levantar los pies del suelo y siempre cuidándose de no pisar los pies del otro, de la otra. Una obstrucción, un obstáculo, pero no una barrera insuperable, no una inhibición completa de avanzar, aunque fuera muy lentamente, con torpeza, a paso de tortuga. Pero de modo lúdico, con algo de alegría, danzando.

Tener paciencia con lo diferente, este me parece ser el ‘mensaje’ más general que se podría sacar como estímulo de estas dos novelas de Alicia Kozameh. No forzar lo otro para que sea como uno mismo. Tenerle respeto, incluso amarlo en su diferencia, aunque nos cueste, dejarlo vivir en su diferencia. «Estamos explorando el terreno porque tenemos que encontrar la forma más efectiva y que satisfaga los deseos de cada uno. Eso es el amor, Tofé. Y no es fácil» (Kozameh 2007: 138).

Ser diferente sin odiarse, tener conciencia de ser diferente sin odiarse, me parece que es el principio de la igualdad en la diferencia; me parece también que es el principio de los derechos humanos, tal como están formulados en la Declaración Universal de Derechos Humanos, que en su artículo dos le adjudica todos los derechos a cualquier ser humano, «sin distinción alguna de raza, color, sexo, idioma, religión, opinión política o de cualquier otra índole, origen nacional o social, posición económica, nacimiento o cualquier otra condición».

---

tividad (cfr. Pfeiffer 2013: 161-176).

10 Del abuso de este poder del más fuerte nos hablará Alicia Kozameh en *Eni Furtado no ha dejado de correr*, pero también en esta novela existe el lazo de solidaridad de una niña, de una mujer con otra, de diferente clase social.

11 «Soy un avestruz con pollera a cuadros rojos y verdes. Uso una sola pierna y un solo ojo. Soy un verdadero avestruz. No como los de verdad, que usan de a uno sólo la pierna. El que yo soy usa también un ojo menos. Estos son avestruces: los como yo. No los de verdad, que a lo mejor son chicas de cuatro años que gritan calladas cuando ven un papel violeta, y que tienen una hermana con piernas de avestruz. Piernas como patas de avestruz» (Kozameh 2003: 26). «Tenía las piernas como patas de avestruz. Los avestruces se esconden. Se van. O creen que se van. Al menos lo intentan. Esconden la cabeza. Sólo la cabeza. Ahí quedan, sin embargo, de cuerpo entero, no sea que se te ocurra querer olvidarlos. Eso es presencia, no ausencia. Aunque sea involuntaria» (Kozameh 2003: 168-169).

## Bibliografía

- Brimmer G.- Poniatowska E., <sup>1</sup>1989, *Gaby Brimmer*, México, Grijalbo (1979).
- Colla F. (ed.), 2013, *Dagas. Los cuadernos de la cárcel de Alicia Kozameh*, Poitiers, Centre de Recherches Latino-Américaines.
- Couser G.T., 2009, *Signifying Bodies. Disability in Contemporary Life Writing*, Ann Arbor, The University of Michigan Press.
- Declaración Universal de los Derechos Humanos*, [http://www.un.org/es/documents/udhr/index\\_print.shtml](http://www.un.org/es/documents/udhr/index_print.shtml) (última consulta: 01/05/2017).
- Dimo E. (ed.), 2005, *Escribir una generación: la palabra de Alicia Kozameh*, Córdoba, Alción.
- Klotz V., 1982, *Erzählen als Enttöten*, en E. Lämmert (ed.), *Erzählforschung*, Stuttgart, Metzler: 319-334.
- Kozameh A., 1987, *Pasos bajo el agua*, Buenos Aires, Contrapunto.
- , 1995, *Escribir es un drenaje doloroso*, en E. Pfeiffer (ed.), *Exiliadas, emigrantes, viajeras. Encuentros con diez escritoras latinoamericanas*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert: 90-108.
- , 1997, *Straussenbeine. Roman*, trad. de E. Pfeiffer, Viena, Milena Verlag (ed. orig., *Pasos bajo el agua*, Buenos Aires, Contrapunto, 1987).
- , 2003, *Patas de avestruz*, Córdoba, Alción Editora.
- , 2007, *Basse danse*, Córdoba, Alción Editora.
- , 2011, *Natatio aeterna*, Córdoba, Alción Editora.
- , <sup>2</sup>2012, *259 saltos, uno inmortal*, Córdoba, Alción Editora (2001).
- , 2013, *Eni Furtado no ha dejado de correr*, Córdoba, Alción Editora.
- Libânio A.L., 2009, *The Autonomous Sex. Female Body and Voice in Alicia Kozameh's Writing of Resistance*, Sarrebruck, Lambert Academic Publisher.
- Pfeiffer E., 1998, *Territorium Frau. Körpererfahrung als Erkenntnisprozess in Texten zeitgenössischer lateinamerikanischer Autorinnen*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.
- , 2004, *Alicia Kozameh: «Patas de avestruz», un caso extraño en el mercado del libro*, «GraFemas. Publicación de la Asociación de Literatura Femenina Hispánica», <http://www-pub.naz.edu:9000/~hchacon6/grafemas/article5.html> (última consulta: 01/05/2017).
- , 2008, *La esquizofrenia del milenio*, «Confluencia. Revista Hispánica de Cultura y Literatura» 23.2: 154-156.
- (ed.), 2013, *Alicia Kozameh. Ética, estética y las acrobacias de la palabra escrita*, Pittsburgh, PA, ILLI (Serie Antonio Cornejo Polar, 8).
- , 2017, *El cuerpo femenino y monstruoso en la obra de Elena Poniatowska, María Luisa Puga y Alicia Kozameh*, en C.Gronemann-A.López Labourdette-C.Sieber (eds.), *Cuerpos extra/ordinarios. Discursos y prácticas somáticas en América Latina y España*, Barcelona, Linkgua: 269-287.
- Portela M.E., 2009, *Displaced Memories. The poetics of Trauma in Argentine Women's Writing*, Lewisburg, Bucknell University Press.



## DESCIFRANDO UN MANUSCRITO TESTIMONIAL DE ALICIA KOZAMEH: LOS CUADERNOS DE LA CÁRCEL

Erna Pfeiffer

KARL-FRANZENS-UNIVERSITÄT GRAZ

### I. EL PROYECTO: PREHISTORIA DE DAGAS

En lo que sigue, quisiera dar fe del proceso de creación no de una novela, no de un poema, no de un cuento, sino de una suerte de ‘investigación colectiva’ que hemos realizado dentro de un grupo de trabajo organizado por miembros de la Universidad de Poitiers, del Centre de Recherches Latino-Américaines (CRLA), bajo la dirección de Fernando Colla y Sylvie Josserand.

Tema del trabajo era un testimonio histórico-literario único y sumamente valioso, tanto desde el punto de vista histórico como también desde una perspectiva de la historia literaria y sociocultural del Cono Sur: los cuadernos de la cárcel de la escritora argentina Alicia Kozameh (1953), que ella había escrito a mano entre el 25 de febrero de 1977 y el 18 de octubre de 1978 durante su reclusión como presa política en la cárcel de Devoto bajo la dictadura militar llamada eufemísticamente ‘Proceso de Reconstrucción Nacional’ por la misma Junta. Dos cuadernos que Alicia Kozameh había logrado sacar de manera clandestina al ser puesta en ‘libertad vigilada’, a finales del año 1978, con una amnistía de Navidad, escondiéndolos en el doble fondo de una bolsa cosida expresamente para el efecto, con tela muy gruesa para que no se notara el ‘polizón’<sup>1</sup>.

Una de las características de aquella aventura académica inolvidable consistía en que la autora misma colaborara estrechamente en todo el proceso de

---

<sup>1</sup> Este episodio verdadero se relata en forma ficcionalizada en *Pasos bajo el agua* (Kozameh 2002: 150) y en forma literaria, pero testimonial, en *Dagas* (en Colla [ed.], 2013: 19-61).

gestación, tanto de la página web como del libro impreso *Dagas* (lanzado al mercado a mediados del 2014<sup>2</sup>). Lo que sigue será, por ende, testimonio de un testimonio, testimonio de segundo grado, por llamarlo de alguna manera.

Trataré de recordar cómo empezó todo, y sabemos todos los que trabajamos en derechos humanos que la memoria desempeña una función muy importante en estas historias de testimonio. Tendré que empezar con dos ramas o, mejor dicho, dos ríos independientes de recuerdos y hacerlos desembocar en uno solo, confluencia de los dos, algo así como el Danubio azul (que también tiene dos fuentes): mi historia con Alicia Kozameh, y mi historia con Poitiers.

#### *'Afluente 1' – Alicia Kozameh*

Conozco a Alicia Kozameh desde el año 1989, que es cuando empezamos a escribirnos cartas —sí, fue la época de las cartas, escritas a mano o en máquina de escribir, de parte de Alicia también con dibujitos y otros detalles que, al parecer, ya había practicado desde siempre, entre otras cosas, en sus cuadernos de la cárcel.

En cierto momento, no estoy segura si ya fue en 1995, cuando nos vimos por segunda vez en Los Ángeles en su antigua casa de Dunsmuir Avenue (la primera fue en 1993), ella me mostró sus cuadernos de la cárcel, tesoro que tenía guardado en no sé qué secreto lugar. Sí estoy segura de que volví a ver dichos cuadernos en una visita posterior, en febrero del 2006, cuando Alicia ya vivía en su actual departamento (me quedé una noche en su casa) y extrajo de debajo de la cama, de una caja de cartón, esos cuadernos que —decía— iban a ser alguna vez de su hija Sara.

#### *'Afluente 2' – Poitiers*

En aquel entonces, yo ya había conocido a los profesores de Poitiers, porque en septiembre de 2004 había hecho una visita a la Universidad en una especie de cursillo que se llamaba *internship* y donde íbamos a ponernos en contacto con nuestros *homologues* —personas cuyos cargos dentro de las estructuras académicas eran similares y trabajaban en los mismos campos de investigación. Fue así como conocí a Fernando Moreno, Fernando Colla y Sylvie Josserand, quienes me mostraron una cosa para mí fantástica: un archivo especial para manuscritos de autores y autoras latinoamericanos/

---

2 Aunque el libro impreso lleva 2013 como fecha de publicación, de hecho salió en 2014, es decir que le pasó lo contrario que al *Quijote*, que en su edición príncipe lleva la fecha de 1604 (y se sabe que se distribuyeron algunos ejemplares para Navidad de aquel año), pero la posterioridad recordará para siempre 1605 como fecha de la primera edición. Mi propio ejemplar de autora de *Dagas* me llegó en septiembre del 2014.

as. Manuscritos precarios, delicados, únicos, en peligro de descomponerse, sea porque estaban escritos en papel barato, ácido o antiguo, sea porque la tinta iba a desvanecerse al estar expuesta a la luz solar, o cosas parecidas. Ese archivo, con su cámara frigorífica mantenida a temperatura y humedad constantes, a mí me pareció algo así como la ‘división de alta seguridad’, no digo de una cárcel, pero sí de un servicio de inteligencia hipermoderno. En seguida me vinieron a la mente los manuscritos de Alicia, y le mencioné a Fernando Moreno la posibilidad de que pudiera ponerlos en contacto.

### *Confluencia*

En junio de 2005, Fernando Moreno viajó a un intercambio académico en la Universidad de Oregon y de paso se fue a Los Ángeles a hablar con Alicia Kozameh sobre el tema. Se quedó en casa de ella unos días, y en ese momento vio también los cuadernos, uno de los motivos para que invitara a la autora al simposio *Escrituras de la memoria y del exilio. El testimonio de Alicia Kozameh, Reina Roffé y Luisa Futoransky*. Me parece que en aquel entonces, uno de los dos Fernandos —no recuerdo cuál— ya había hablado con Alicia sobre la posibilidad de que ella donara sus manuscritos al archivo; pero Alicia todavía no estaba decidida porque sentía una gran dificultad emocional a la idea de separarse de algo tan valioso, testimonio único de sus días como presa política de la dictadura militar argentina.

Por fin, encontraron una solución salomónica: Alicia no iba a donar los cuadernos mismos, que sí eran la herencia de su hija Sara, pero los *poitevinos* los iban a escanear, con un escáner especial y con mucho cuidado para que no se arruinaran los originales, durante una gira de lectura de la autora por Francia que duraba dos semanas, así que tenían suficiente tiempo para el proceso. Todo en alta resolución, por supuesto. Cuestión resuelta<sup>3</sup>.

### *Puente*

Tengo que volver a saltar al primer riachuelo, haciendo uso de un pequeño puente que acabo de divisar por ahí, que me facilita mucho eso de cruzar de una orilla a la otra: mi traducción de *Pasos bajo el agua* al alemán. Cuando esta se publicó, en 1999, en una editorial feminista vienesa (Wiener Frauenverlag), se reprodujo, antes del texto mismo de la novela, una foto con la ‘autorización de cuaderno’ del año 1977 y una página del mismo, haciendo uso de una de las ilustraciones de la primera edición castellana

<sup>3</sup> Y por añadidura, para que en Poitiers sí tuvieran un manuscrito de Alicia Kozameh, ella les donó el manuscrito de su largo poema *Mano en vuelo*, en un cuaderno muy lindo, más distintas versiones impresas con correcciones, hasta llegar al final. También les dio todas las versiones de *Dagas* (información personal de Alicia Kozameh, confirmada por email el 16 de octubre de 2015).

del texto (Buenos Aires, Editorial Contrapunto, 1987). La página del cuaderno, francamente, no sé cómo llegó ahí; tal vez Alicia misma se la haya fotocopiado y mandado a la editorial vienesa porque no se encuentra en la edición príncipe del original. Tampoco me acuerdo si en aquel entonces yo ya era consciente de que estos eran extractos de los famosos cuadernos de la cárcel, creo más bien que no, pero así y todo, fue mi primer contacto con ellos y la primera vez que se publicaron en Europa.

#### *Salto hacia adelante*<sup>4</sup>

Otro salto, esta vez en el tiempo, y hacia adelante en la cronología: varios años después, Sylvie Josserand, Chiara Bolognese y los dos Fernandos decidieron no solo publicar una versión en línea de los cuadernos mismos, sino también sacar un libro *sobre* ellos, en la recién fundada serie *Los Cuadernos de la Colección Archivos*, número primerísimo. A principios del 2012, recibí el texto *Dagas*, de Alicia misma, un cuento largo o ensayo donde ella a su vez reflexiona sobre sus cuadernos de la cárcel, viéndolos —y amándolos— como armas punzantes, dagas o puñales, como instrumentos de ‘in-dagar’ en las heridas de la historia.

#### *Salto hacia atrás*

Chiara Bolognese a su vez, algunos años antes de que esto sucediera (estamos dando otro salto hacia atrás), había dado una ponencia en el II Congreso Internacional *Escritoras y Compromiso*<sup>5</sup> bajo el título de *Palabras desde la cárcel: los cuadernos inéditos de Alicia Kozameh*; las dos (las tres con Alicia) estábamos en el mismo panel. Con motivo de ese congreso, el 29 de mayo de 2008 Chiara Bolognese también le hizo una entrevista a Alicia Kozameh en la famosa Residencia de Estudiantes donde muchos decenios antes ya se habían alojado Federico García Lorca, Luis Buñuel y Salvador Dalí y donde nos quedábamos muchos/as de los/las participantes del simposio (cfr. Bolognese 2008, donde también se pueden apreciar algunas páginas de los cuadernos).

Por fin, Sylvie Josserand y Fernando Colla me pidieron que yo también contribuyera al libro proyectado, tal vez porque hubiera sido —indirectamente— la ‘partera’ de todo el proyecto. Como no tuve buenos motivos para

4 Tal vez se note ya que en el momento de preparar este trabajo estaba traduciendo 259 *Salto, uno inmortal* al alemán, y me he contagiado del ‘método’ saltarín practicado ahí por Alicia Kozameh, un poco a la manera de los caballos en el ajedrez... La versión alemana de esa novela con tema del exilio salió en las ediciones del PEN austriaco, en la editorial Löcker, en mayo de 2017.

5 Organizado por Saint Louis University (Madrid Campus) y Universidad Autónoma de Madrid (Madrid, del 27 al 30 de mayo de 2008).

excusarme, y aunque no conocía el texto literal de los cuadernos —de hecho apenas los había vislumbrado en aquel entonces, debajo de la cama de Alicia en Los Ángeles— les dije que sí, que iba a escribir algo ‘inteligente’ (fue lo que me pidieron los *poitevinos*). Cuando por fin me llegaron las fotocopias en color de los manuscritos<sup>6</sup>, me llevé menudo susto: a pesar de que conocía bastante bien la letra de Alicia Kozameh —no por nada nos habíamos estado escribiendo cartas y tarjetas con dibujitos y todo desde 1989—, esto era otra cosa totalmente diferente: por las mismas condiciones de la cárcel, y como el papel era, en aquel entonces, un material valiosísimo que para los presos escaseaba, la escritora usaba una letra milimétrica, diminuta, a veces con lápices o biromes malísimos, dependiendo de aquellos que le dieran en la cárcel, seguramente. ¿Qué hacer ahora?

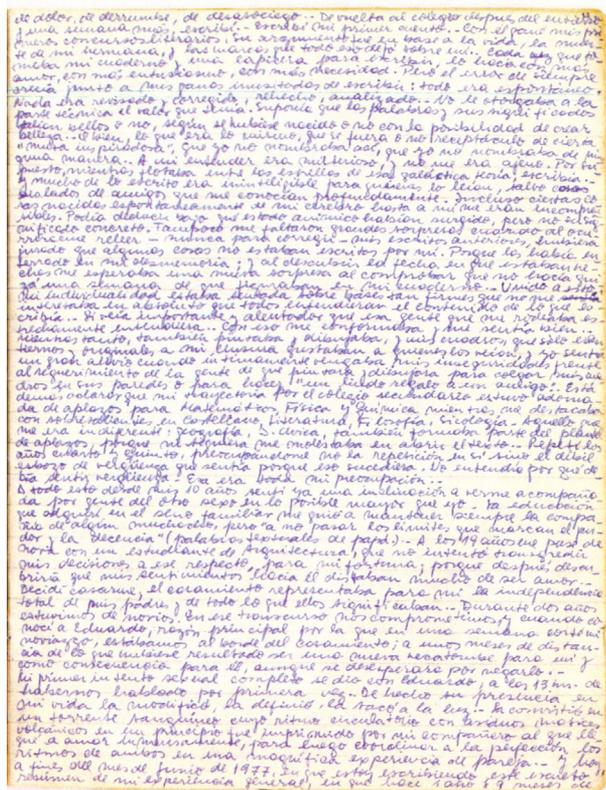


Fig. 1: página 13 (20) del primer cuaderno

(21 de junio 1977 – 1 de julio de 1977)

6 Si no estoy mal informada fue Paola Da Cunha quien sacó las fotocopias e hizo gran parte del trabajo mecánico (también hay que darle las gracias desde este lugar).

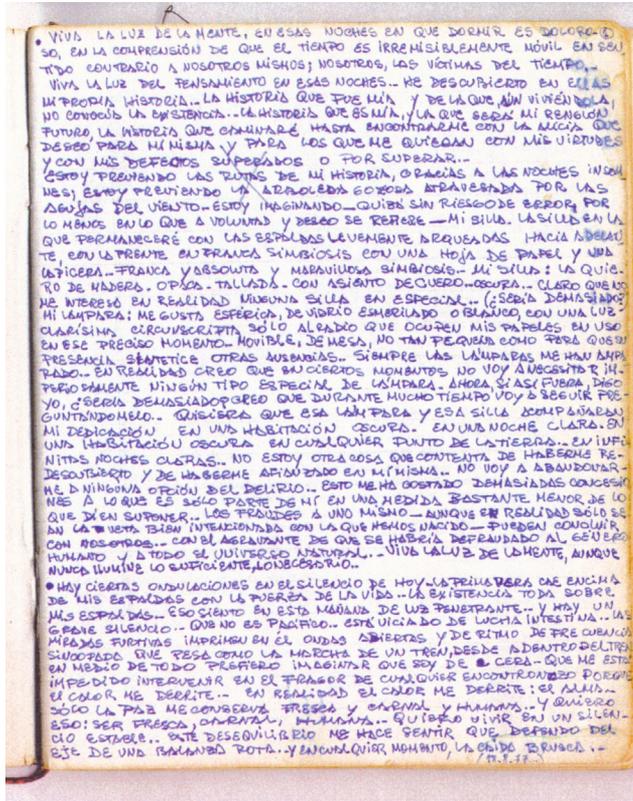


Fig. 2: primera página del segundo cuaderno  
(28 de agosto de 1977)

DESESPERACIÓN DE DESCRIFRAR

LA TRANSCRIPCIÓN

Me quedé con la sensación de que *nunca* podría analizar esos textos que apenas lograba descifrar, a no ser que... Ahora se verá que en cierto sentido las investigadoras que queremos hacer un trabajo serio tenemos que ser un poco locas porque me decidí a una cosa que me llevó meses de mi vida: transcribir, en su totalidad, estos textos en formato Word, para poder buscar por palabras clave, metáforas, símiles, repeticiones, fechas, etc. etc.

Como estoy casada con un matemático —y también se ‘contagian’ un poco estas afinidades— puedo dar un cuadro estadístico de mi empeño:

El primer cuaderno transcrito consistía de

85.036	caracteres
14.643	palabras
1269	renglones
235	párrafos
29	páginas

El segundo cuaderno transcrito consistía de

172.151	caracteres
29.827	palabras
2.679	renglones
1.022	párrafos
63	páginas

En total eran:

257.287	caracteres
44.470	palabras
3.948	renglones
1.257	párrafos
92	páginas

Algunas veces no estaba segura de si entendía bien la letra de la joven Alicia; en estos casos, la autora misma me ayudó, releyendo y corrigiendo mi transcripción. Este proceso conjunto concluyó el 20 de diciembre de 2012: era para mí un auténtico regalo de Navidad.

Algo me pesa el que estas versiones digitales de los cuadernos hayan quedado sin publicar hasta el día de hoy. A finales del 2013 les ofrecí mi material a los responsables de Poitiers, pero parece que tanto ellos como yo siempre vivíamos acosados y apremiados por otros proyectos urgentes, viajes, etc., de modo que esto queda todavía pendiente. Tal vez sea una buena oportunidad para acordarnos de este proyecto futuro, pero por supuesto, en primer lugar habría que preguntarle a Alicia Kozameh si ella misma quiere que se hagan públicos los cuadernos en su totalidad, legibles para cualquier lector o lectora que entre a la página web de Poitiers.

### *Las notas a los cuadernos*

La segunda fase de mi propio trabajo consistía en conseguirme las fotocopias de las notas que la autora argentina había confeccionado para Chiara Bolognese en 2010, para que ella entendiera los códigos secretos que había que emplear para burlar la censura dentro de la cárcel de Devoto. Me escribe Alicia Kozameh en un mail el 21 de abril de 2015:

Sobre tu pregunta: creo que a Chiara la conocí en Poitiers. Fernando Moreno me había hablado de ella cuando vino a casa, me parece. Y en medio de la comunicación, ella escribió algo sobre los cuadernos y me lo mandó, y al leerlo me di cuenta de que Chiara iba a necesitar más explicaciones, porque era imposible que pudiera entender todas las trampitas que yo había ideado (bastante ingenuas, pero si no sabés de qué se trata toda la interpretación cambia) para sortear la vigilancia de la censura. La cosa es que cuando me puse a ver los cuadernos me di cuenta de que yo misma necesitaba releer varias veces y recordar mucho. Fue un trabajo muy intenso por lo emocional. Muy duro. Lleno de ansiedad y de angustias. Tuve que interrumpir muchas veces. Mientras tanto iba escribiendo, y llené un cuaderno entero y medio, casi dos, creo.

Al cabo de varios meses me llegaron por fin estas notas, que también para mí eran importantísimas para mi futuro trabajo de análisis. Es que el paquete en que me mandaron las fotocopias por correo certificado se había perdido y durante varios días no le encontraron rastro. Por fin, el 4 de febrero de 2013, un día antes de que me fuera de vacaciones a la India, me llegó el paquete trasapelado: dos cuadernos de notas sobre los dos cuadernos de la cárcel, uno de 77 páginas (sobre el cuaderno n.º. 1), el otro de 263 páginas, sobre el cuaderno n.º. 2. Las fechas iban del 23 de marzo de 2010 hasta el 12 de mayo del mismo año.

### *El análisis*

De parte de Poitiers, me habían puesto una fecha límite de entrega, el 31 de marzo de 2013. Felizmente, me pudieron prolongar esa *dead-line* hasta el 10 de julio porque también todo el proceso de diagramación se había alargado, según parece. Yo entre tanto ya estaba trabajando en otro proyecto, una antología sobre escritores judeo-argentinos, y para investigar sobre el tema me iba para Argentina justo el 9 de julio (día simbólico, Fiesta Nacional), de modo que traté de terminarlo todo algunos días antes. Juro que no me

acuerdo cómo hice para robarle tiempo al tiempo, pero de alguna manera lo logré, con ayuda de la autora misma, que era esencial.

¿Que para qué cuento todo esto? Para que se vea —como todos lo sabemos muy bien— que tampoco en el mundo académico todo es coser y cantar y que a veces hay que remar contra viento y marea en los ríos de la historia para poder navegarlos sin naufragar. A continuación, daré algunos botones de muestra de cómo traté de avanzar, de manera más o menos sistemática, para el análisis de los textos.

### *Sistema de numeración*

Lo primero que hice, entonces, al tener a mi disposición todos los materiales, era ponerle algún sistema de paginación a los manuscritos para poder citarlos<sup>7</sup>. Para mí, puse unas siglas como c1p4, lo cual significaba: cuaderno 1, página 4. Además, Alicia Kozameh misma les había puesto una suerte de numeración a distintas partes de sus cuadernos, en un pequeño círculo, así: (1), (7), (18), etc., hasta el número (125), en la página 34 del segundo cuaderno, que es donde termina ese sistema. Y, por supuesto, estaban también las fechas de las distintas entradas, a modo de un diario íntimo. Entonces, con estas coordenadas, era ya bastante fácil encontrar un pasaje determinado y citarlo.

### *'Semillas' de obras literarias*

Segundo, empecé a cotejar elementos de los cuadernos con las obras literarias posteriores de Alicia Kozameh que conocía bastante bien, ya que había traducido varias de ellas al alemán. Vi, por ejemplo, que varias palabras o imágenes clave del cuento *Bosquejo de alturas* ya aparecían en los cuadernos de la cárcel:

- fulgor (c1p5(7)22/3/77)
- uñas (c1p6(11)9/4/77)
- dedos (c1p7(11)12/4/77)
- poro (c2p2 20/8/77; c2p12(54)17/10/77)
- risa, sonrisa (c2p8(39)29/9/77)
- párpados, pestañas, pies, dedos (c2p8(39)29/9/77)
- «tantas pieles» (c2p9(41)29/9/77)
- «caminar. Y después quiero correr» (c2p10(43)1/10/77)
- chispas (c2p12(54)17/10/77)
- «su caminata no era otra cosa que su pensamiento» (c2p13(61)18/10/77)

<sup>7</sup> Después vería —demasiado tarde para ambas investigadoras— que Chiara Bolognese había adoptado otro método y que no *compaginaban* nuestras citas, lamentablemente.

- «Se camina» (c2p15 ⑥ 12/11/77)
- «luz sin fulgor» (c2p22 ⑧ 6/2/78)
- «Camina – camina – camina» (c2p22 y sg. ⑧ 23/2/78)
- «un estallido luminoso perceptible» (c2p30<sup>8</sup> 21/8/78).

También el cuento *Alcira en amarillos* tenía sus antecedentes o ‘semillas’ en los cuadernos de la cárcel; lo más llamativo era, por supuesto, la repetición de la noción del color amarillo, que tenía connotaciones nefastas, tanto en el testimonio como en la ficción:

- [el color amarillo] (c1p4 ⑥ 16/3/77; c1p12 ⑨ 21/6/77)
- [clases de piano] (c1p13 ② del 21/6/77 al 1/7/77)
- pentagrama (c2p2<sup>9</sup> 20/8/77)
- nuestra esfera (c2p2 20/8/77)
- «en el aire amarillo» (c2p11 ④ 11/10/77)
- «amarilla de mediodía» (c2p11 ④ 11/10/77)
- «Mi sonrisa amarilla, por inevitable, frene a la sonrisa de los demás. Pero no puede ser más que amarilla» (c2p15 ⑥ 30/11/77)
- «Trozos de amarillo» (c2p22 ⑧ 6/2/78)

Los pájaros del cuento *El encuentro. Pájaros* también eran un elemento recurrente en los cuadernos de la cárcel:

- «Somos pájaros: sobrevolamos con las alas de la voluntad los paisajes terrestres reales» (c1p6 ⑩ 17/4/77)
- pájaros (c2p2<sup>10</sup> 20/8/77)
- «Los pájaros, en el accidente de la tarde, no alcanzan a piar su angustia» (c2p11 ④ 12/10/77)
- «un pájaro atacado y muerto» (c2p17 ⑦ 19/12/77)
- «Rosario es el lugar de los grandes encuentros para nosotras» (c2p31<sup>11</sup> 22/8/78)
- «han dejado de volar los extraños pájaros, los deshonorosos pájaros» (c2p35 ⑫ 18/10/78)

Y, por último, la hermanita que haría su aparición en la novela *Patatas de avestruz* también ya asomaba la nariz en los cuadernos:

- hermanita (c1p8 ⑭ 15/6/77; c1p9 ⑭ 15/6/77)
- «mi hermanita que duerme» (c2p3<sup>12</sup> 26-27/08/77)
- ataúd (c2p3 26-27/08/77)
- «quiero bailar, bailar hasta volverme loca» (c2p10 ④ 1/10/77)
- «danza salvaje» (c2p15 ⑥ 12/11/77)
- «¡Porque estoy libre y mi mente es fuerte y mi hermana está muerta, y cuán muerta está mi hermana, cuán enterrada desde hace siete años y

8 Sin numeración en círculo, ya que se trata de una carta en forma epistolar

9 Sin numeración en círculo, así como la cita siguiente de la misma página, «nuestra esfera».

10 Sin numeración en círculo.

11 Sin numeración en círculo.

12 Sin numeración en círculo, también la cita siguiente de la misma página.

- medio está mi hermana.» (c2p22 (84) 23/2/78)
- «Os saco la lengua, tiempo transcurrido» (c2p28 (113) 24/7/78)

### 2.3.3 Decidiendo el género del trabajo

Yo había querido escribir un artículo bien fundado en estas investigaciones que —dicho sea de paso— solo se habían hecho posibles porque había cometido la locura de transcribir la totalidad de los cuadernos manuscritos, de modo que pude buscar fácilmente por palabras clave dentro de los textos. Pero el tiempo volaba como los «extraños pájaros» del cuento arriba mencionado; en abril del 2013 tenía que irme a Los Ángeles para el simposio en honor a Alicia Kozameh en su cumpleaños 60, y me costó mucho tiempo y más energía editar el volumen homenaje que le habíamos preparado entre treinta y tres colegas y amigos escritores (cfr. Pfeiffer 2013) para que se lo pudiéramos entregar a tiempo<sup>13</sup>, y a principios de julio me iba a la Argentina para llevar a cabo la ya mencionada investigación acerca de la escritura judeo-argentina, de la cual Alicia Kozameh también formaba parte, ya que su madre es judía. Como en aquel entonces ya había empezado con las entrevistas a escritores y escritoras judeo-argentinos/as y ya tenía cierta rutina en esto de entrevistar a autores/as<sup>14</sup>, por fin me llegó como un flechazo la inspiración sobre lo que debía hacer para el proyecto *Dagas*: una entrevista a Alicia Kozameh acerca de sus cuadernos.

### 2.3.4. Entrevista a la vista

El resultado se conoce y, si no, está a la vista de todos y de todas en el volumen *Dagas* (cfr. Pfeiffer 2013). Con las preguntas que iban y venían como las golondrinas, pasando muchas veces el Atlántico, por email y por Skype, se aclaraba cada día más el misterio de los para mí enigmáticos cuadernos de la cárcel, empezando con la materialidad de los cuadernos, su encuadernación, el papel usado, las condiciones de censura que debían superar, pasando por la situación concreta en la cárcel (celdas, pabellones, sistema de comunicación, requisas, visitas de familiares, lecturas permitidas o prohibidas, diferencia de género, etc.) hasta los dibujos y detalles de los textos.

<sup>13</sup> En realidad, las primeras copias del libro impreso nos llegaron el mismo día de apertura del simposio.

<sup>14</sup> Además de estas conversaciones con escritores y escritoras judeo-argentinos/as, ya había publicado dos tomos con entrevistas a autoras latinoamericanas en los años noventa del siglo XX (cfr. Pfeiffer 1992, 1996).

### 2.3.5 Códigos secretos

Ahí fue cuando empezamos a hablar de los códigos empleados, cosa que encontré muy interesante y necesaria para comprender a fondo el contenido de los textos cifrados, de modo que me decidí a confeccionar también un glosario con las ‘traducciones’ que la autora me dio para ciertos términos e imágenes empleados. Algunas muy obvias en el contexto de una joven militante revolucionaria, como el sol rojo, otras más camufladas para no ser descubiertas por los censores, como los diferentes símiles que designaban cárcel o prisión. A mí misma nunca se me habría ocurrido, por ejemplo, que los sueños donde la joven hablaba de sus deseos de tener un hijo con su compañero, también preso, en realidad hablaban del futuro de la revolución y que solo querían producir para afuera la falsa imagen de un idilio de familia conservadora que engañara a los censores.

### 2.3.6 Cronología

Por último —y ya estamos llegando al final de mi reporte— me pareció sumamente interesante analizar el flujo o estancamiento del río cronológico dentro de la vida carcelaria y con él el ritmo de producción de los textos, de modo que al final marqué todos los días del calendario de los dos años en cuestión —1977 y 1978— donde Alicia Kozameh había podido escribir y dejé vacíos los que no, los ‘días del silencio’. En la entrevista, la autora me dijo que casi siempre había alguna razón especial para aquellos días silenciosos, sea la muerte de una compañera, traslados imprevistos, la llegada de nuevas prisioneras, o requisas violentas que les dejaban la vida en desorden, de modo que no encontraban cómo concentrarse en la escritura. A modo de prueba, pongo a continuación un cuadro con los meses de septiembre y octubre de 1977:

Septiembre 1977						
L	M	M	J	V	S	D
			1	2	3	4
5	6	7	8	9	10	11
12	13	14	15	16	17	18
19	20	21	22	23	24	25
26	27	28	29	30		

Octubre 1977						
L	M	M	J	V	S	D
					1	2
3	4	5	6	7	8	9
10	11	12	13	14	15	16
17	18	19	20	21	22	23
24	25	26	27	28	29	30
31						

## CONCLUSIÓN

Como conclusión —aunque en estas materias nunca habrá conclusión definitiva— puedo confesar que lo más importante en todo el proceso de elaboración de este material de testimonio fue la parte cooperativa, ya que sin la colaboración estrecha con la autora misma (al mismo tiempo personaje principal de los acontecimientos) nunca habría sido posible echar aunque fuera un poquito de luz sobre aquellos días oscuros de la cárcel y las distintas maneras de hacerlos soportables, transportables a través de la escritura. Esta supervivencia, de la persona misma y de sus textos que pueden dar testimonio, es el máximo logro de esta labor conjunta. Nosotros, como críticos e historiadores, solo podemos hacer las veces de foro para ampliar, tal vez, el número del auditorio, para intensificar, tal vez, el eco que encuentren sus palabras.

## Bibliografía

- Bolognese C., 2008, *Génesis del Fondo Alicia Kozameh*, entrevista realizada en la Residencia de Estudiantes de Madrid 29/05/2008, <http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/Kozameh/Presentation/Presentation.html> (última consulta: 01/05/2017).
- , 2009, *Palabras desde la cárcel: los cuadernos inéditos de Alicia Kozameh*, en Á. Encinar-C. Valcárcel (eds.), *Escritoras y compromiso. Literatura española e hispanoamericana de los siglos XX y XXI*, Madrid, Visor Libros: 917-936.
- , 2011, *El fondo Alicia Kozameh: palabras de la cárcel a la red*, «La Ventana» 25/03/2011, <http://laventana.casa.cult.cu/modules.php?name=News&file=article&sid=6077> (última consulta: 01/05/2017)
- , 2013, *Censura carcelaria y liberación por la escritura: el caso de Alicia Kozameh*, en E. Pfeiffer (ed.), *Alicia Kozameh. Ética, estética y las acrobacias de la palabra escrita*, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana (Serie Antonio Cornejo Polar, 8): 44-56.
- Colla F. (ed.), 2013, *Dagas. Los cuadernos de la cárcel de Alicia Kozameh*, Poitiers, Centre de Recherches Latino-Américaines – Archivos (Cuadernos de la Colección Archivos, 1).
- Kozameh A., 1987, *Pasos bajo el agua*, Buenos Aires, Contrapunto.
- , 1995, “Escribir es un drenaje doloroso”, en E. Pfeiffer, *Exiliadas, emigrantes, viajeras. Encuentros con diez escritoras latinoamericanas*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert: 90-108.
- , 1997, *Straussenbeine*, trad. de Erna Pfeiffer, Viena, Milena Verlag (ed. orig.: *Patatas*

- de avestruz*, Córdoba, Alción Editora, 2003).
- , 1999, *Schritte unter Wasser*, trad. de Erna Pfeiffer, con un epílogo de Saúl Sosnowski, Viena, Milena Verlag (ed. orig.: *Pasos bajo el agua*, Buenos Aires, Contrapunto, 1987).
- , 2003, *Patas de avestruz*, Córdoba, Alción Editora.
- , 2007, *Basse danse*, Córdoba, Alción Editora.
- , 2012, *259 saltos, uno inmortal*, Córdoba, Alción Editora (2001).
- , 2013, *Dagas*, en F. Colla (ed.), *Los cuadernos de la cárcel de Alicia Kozameh*, Poitiers, Centre de Recherches Latino-Américaines – Archivos (Cuadernos de la Colección Archivos, 1): 19-60.
- , 2017, *259 Sprünge (Salto Immortale inbegriffen)*, trad. de Erna Pfeiffer, Viena, Löcker-Verlag (edition pen, 60).
- Pfeiffer E. (ed.), 2013, *Alicia Kozameh. Ética, estética y las acrobacias de la palabra escrita*, Pittsburgh, ILLI (Serie Antonio Cornejo Polar, 8).
- Pfeiffer E., 1992, *EntreVistas. Diez escritoras mexicanas desde bastidores*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.
- , 1995, *Exiliadas, emigrantes, viajeras. Encuentros con diez escritoras latinoamericanas*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.
- , 1998, *Territorium Frau. Körpererfahrung als Erkenntnisprozess in Texten zeitgenössischer lateinamerikanischer Autorinnen*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.
- , 2004, *Alicia Kozameh: «Patas de avestruz», un caso extraño en el mercado del libro*, «GraFemas. Boletín Electrónico de la Asociación Internacional de Literatura Femenina Hispánica» agosto de 2004, <http://www-pub.naz.edu:9000/~hchacon6/grafemas/article5.html> (última consulta: 01/05/2017).
- , 2008, *La esquizofrenia del milenio*, «Confluencia. Revista Hispánica de Cultura y Literatura» 23.2: 154-156.
- , 2011, *Infancias perdidas e historias de familias nómadas en autoras judeoargentinas*, «Alba de América» 30.57-58: 69-83.
- , 2013, “Será más elocuente el tiempo” (*Entrevista a Alicia Kozameh*), en F. Colla (ed.), «Dagas». *Los cuadernos de la cárcel de Alicia Kozameh*, Poitiers, Centre de Recherches Latino-Américaines – Archivos (Cuadernos de la Colección Archivos, 1): 89-130.
- , 2014, *Alicia Kozameh* en E. Pfeiffer (ed.), *Mit den Augen in der Hand: argentinische Jüdinnen und Juden erzählen*, trad. de Erna Pfeiffer, introducción de Saúl Sosnowski, Leonardo Senkman, Florinda F. Goldberg y epílogo de Elisabeth Baldauf, Viena, Mandelbaum Verlag: 216-219.
- , 2017, *El cuerpo enfermo y monstruoso en la obra de Elena Poniatowska*, María Luisa Puga y Alicia Kozameh, en C. Gronemann, A. López-Labourdette, C. Sieber (eds), *Cuerpos extra/ordinarios. Discursos y prácticas somáticas en América Latina y España*, Barcelona, Linkgua: 269-287.





## INDAGACIONES DENTRO DEL ESTÓMAGO DE LAS TORMENTAS

Alicia Kozameh

*Nos vamos.  
En un rato volvemos a almorzar.*

Este dolor en el pecho. Más y más seguido. Creo que se está imponiendo una ida al médico. Que estas punzadas me despierten durante la noche es una historia nueva.

Compañeras queridas, les escribo para decirles que voy a ir al médico porque ayer me dieron unos dolores fuertes en el pecho, y el asunto es que no se trata de la primera vez. No les conté antes porque pensé que tendría que ver con alguna pavada de cansancio, y en ese caso para qué preocuparlas. Pero bueno, ahora sí les comento todo para que estén al tanto. Me dieron turno para el jueves, dentro de tres días. Si me vuelven los dolores antes de ese momento voy directo a que me vea cualquier otro médico. No voy a esperar. Ustedes crucen los dedos para que no sea nada. Porque no es mi intención hacerles la vida más sencilla ni aliviarlas de mi pesadez tan pronto como a ustedes les gustaría y probablemente se merezcan. De paso, estaba pensando que si alguna anda por Córdoba en estos días, juntémonos. No voy a pretender que las que viven en Suecia, o en España, o en cualquier otro país de los tantos que ocupamos en nuestras ansias internacionalistas, vengán especialmente a visitarme. Porque quién sabe si cuando logren llegar yo todavía voy a estar circulando dentro del área habitada por los vivos. Ja, fue una broma. No me reten. No, pero en serio, aunque sea las porteñas y las rosarinas, y las santiagueñas, y todas, podrían tomarse un micro y venir a chuparse unos mates. ¿Qué les parece? Contesten pronto. / Hola, hola! ¿Qué te anda pasando, compa? Empezá por cuidarte, y qué bien que ya tengas turno

para el médico. Ir a verte a mí me parece una perfecta excusa para salirme por unos días del eterno despelote de Buenos Aires. Yo voy. Chicas, ¿quién se suma? / ¿De qué días están hablando? ¿Ya pusieron fecha? / Todavía no. ¿Vos cuándo podrías? / Tendría que ser sobre el fin de la semana que viene o de la siguiente. / Ah, perfecto. Yo puedo cualquiera de los dos. / Chicas, hola. Yo estoy medio lejos, pero Bahía Blanca tampoco es el fin del mundo. No es que se me haya pasado por alto que mi bella ciudad no ha sido mencionada en esta simpatiquísima invitación, no es que no me sienta salvajemente discriminada, pero voy a disimular con todo mi heroísmo la tristeza que me da esta afrenta para ir a comprarme un pasaje sin dilaciones. Afinemos, compas. ¿Quién más puede? / Noticias desde el Norte: empiecen a cantar unas chacareras para recibirnos con todos los honores porque llamé a varias y por lo menos vamos tres de Santiago. / Chicas, qué lujo, yo casi lo había dicho en broma y por poco ya están aquí. / Ah, sí, claro. No digas que era una broma porque no te lo va a creer ninguna de estas sagaces que te honran con su lealtad y afecto. Vamos a ir a cuidarte, aunque resulte que no tenés nada preocupante. Lo que debés necesitar son unos mimos compañeriles. Andá acopiando morfi, que te invadimos. Después repartimos los gastos. Camas no te faltan. Si no, transportamos unas pocas cuchetas de alguna de esas cárceles de los alrededores de tu casa. Los amontonamientos son nuestra especialidad. Non preocuparum. Pero a mí guardame la piecita del fondo que tiene ese bañito, porque soy la más achacosa de las súper-viejitas, jaaa. / ¿Qué cárceles hay cerca de mi casa, delirante? / Che, ¿en qué andan? Yo voy porque no me pierdo ninguna juntada que no esté demasiado lejos. Sobreviví, nena, que ya vamos llegando. / ¿Les parece que serviría aportar con esos colchones inflables? Yo tengo uno doble y no es tan difícil de llevar. Está en una caja, pero lo saco y lo pongo en una bolsa. Contesten eso. / Chicas, pongamos un poco de orden. Concéntrense en el asunto de la fecha. Decidan, así podemos pasar a otros detalles. / ¿Cuántas vienen? / Vos despreocupate. Te caemos y punto. Lo demás viene después. Por ahora dedícate a ir al médico y a tenernos al tanto. Y no te hagas la creativa con el doctorcito porque no es cuestión de que lleguemos allá y vos no nos abras la puerta porque estás demasiado ocupada. / No sean malpensadas, che. Ustedes se olvidan de que existe Gonzalo. / Sí, dale, traé el colchón inflable. / Compas, de Rosario vamos cinco por lo menos. Para que vayan sabiendo. / ¿Va la Tuti? / No sé. La llamo y te digo. / Pero nena, ¿cómo vas a venirte desde Buenos Aires con un colchón inflable? No seas loca. Es mucho peso. / Hola, muchachas! Qué buena idea. Ya me hacía falta una juntada. Uno de esos dos fines de semana es el cumpleaños de Esteban, mi hijo mayor, pero ya hicimos una reunión el año pasado cuando cumplió los cuarenta, así que esta vez me excuso y me voy a verlas a ustedes, mis hermanas de la vida. Allí estaré. / Por lo que leo en los mensajes somos siete de Buenos Aires, una de Bahía Blanca, dos de La Plata, cinco de Rosario, tres de Santiago, y

ya sabemos que las locales van a ser muchas más, y eso aporta camas para las foráneas. Así que estamos bien. Ustedes ocúpense de los aspectos prácticos y yo voy a averiguar en mi barrio si hay alguna vecina que pueda ser reclutada para que haga de celadora y me la llevo conmigo, ¿les parece? Y hacemos una vaquita para pagarle el pasaje. / Jaaa, callate, ridícula. / Bueno, no es cosa de andarse con mediocridades. Si la hacemos, la hacemos bien y completa, jaaaaaa. / Bueno, digan: ¿llevo el colchón o no? / Genial, chicas, esto de una juntada en mi Córdoba natal, presente y futura, porque de la cercanía del aire de las sierras no me saca nadie. ¿Quién de las cordobesas la acompaña a la pobrecita enfermita achacadita al médico? Yo ese día trabajo a la mañana, pero puedo hacer dos turnos al día siguiente y cancelar el jueves para ir con ella. Avisen si hay otras a disposición así vamos varias. / Chicas, yo iba a ir con Gonzalo, pero vengan, vengan a casa y desde aquí salimos. Acompañenme ustedes y que el Gonza vaya a trabajar. El turno es a las 11 de la mañana, pero si llegan antes, tipo 8, tengo el agua lista para unos mates. Las facturas de la panadería que está a una cuadra y media son aceptables. Me va a venir de lujo. Y a eso de las 10 nos tomamos un taxi. / Bueno, parece que de pronto el Gonza ha sido desplazado enfáticamente. / No, pobre Gonza. Él sabe que lo que le pase a una es cuestión de todas. Y el que no sabe, que vaya a la escuela. / Chicas, qué bueno. Qué buen plan que la acompañen al médico. Sigamos con los detalles de la juntada.

¿Qué seríamos, quiénes seríamos sin los detalles? ¿Importa? El rojo de este sol desgarrado nos constituye, el recuerdo de quien nos ha acercado el alimento y de quien lo ha necesitado y requerido de nosotros nos da forma y contenido, todos estos músculos fortalecidos a pura proteína mental nos mantienen firmes y de pie frente al mundo, y una reiteración tras otra que pone una y otra vez la misma rúbrica en el mismo ángulo de la misma página nos da la seguridad de que la sangre avanza veloz por nuestras venas. No hay confusión posible: hemos elegido ser este abanico de colores combinados. De colores contruidos con las hilachas acumuladas del oxígeno que va rebasando nuestros pulmones y que, al final y desde el principio, habían estado siendo inoculadas con el mismo pigmento.

La potencia de las voces. La potencia de los colores y de los tonos que esas voces forjan y emiten mientras pasan a través de la garganta. Coros atravesando las tormentas.

Coros. ¿Coros de ángeles? ¿Coros de niños de escuela? O coros de apoyo a cantantes mediocres que necesitan extensiones de voz como si fueran de pelo. O coros de viejos y viejas tironeando hacia atrás, con el vigor que todavía les queda, el avance de las arrugas y los endurecimientos de las cuerdas vocales mientras logran engañar por un rato sus certezas sobre el paso de un tiempo a cada minuto más borroso y diluido. ¿Todos los coros? No, no todos los coros. Sí los que se nutren de silencios. De miradas. De señales. Los que se alimentan de mutismo para gestarse, para nacer y florecer dentro

de celdas diseñadas para un prisionero y en las que conviven, encerradas, cuatro. Y las paredes más o menos celestes de la celda. Y la letrina. Y la madera de la puerta. Barniz oscuro. La puerta, con pasador y candado que se abre y se cierra sólo desde afuera. La mirilla, que sólo se abre y se cierra desde afuera como metal retorciéndose. Coros. Mudos. Afásicos. Ensayos. Los ensayos de los coros a pura boca de labios apretados. Día tras día. Noche tras noche. Y una mañana, una mañana luminosa, de pronto la explosión desencadenada contra el aire en el centro del candente patio de recreo cercano al mediodía, estallido de perfección y de belleza desde adentro y hacia afuera de las bocas ahora abiertas en plena interpretación de la *Cantata de Santa María de Iquique*. Rebelión del arte de entender quién es una, quiénes somos todas. Extrañeza de la puesta en escena de lo inverosímil. De lo prohibido. Visión enajenada, incrédula, la de las celadoras. Las vichas con sus propias bocas abiertas en estado de congelación. Aviesas.

Su estado de hielo. Nuestro estado de fuego.

Y los filamentos vivos que movilizan la experiencia incrustada en el cuerpo, la experiencia intensificada en gritos y en fragmentos y en brillos, se expande y alcanza los rincones más ocultos, oscuros, silenciosos, a cada instante sin interrupciones después de cuatro décadas, hasta hoy y hasta todos los mañana venideros. El regreso del golpeteo contra las paredes del esófago, el golpeteo, el golpeteo contra los bordes de las costillas, el golpeteo de no saber qué sucederá en y con la vida de cada una, que no es ni más ni menos que la de todas, en el momento que le sigue al momento que llamamos presente. Y el sol, que sube. Y la niebla, que desciende sobre nosotros hasta inmovilizarnos. O al revés. Lo mismo da.

Instrumentos para la reconstrucción de nuestros arduos saberes. Poesía de las noches.

Los poemas. Estos poemas esbozados hoy, o cuarenta años atrás. Se buscan y no aparecen por ningún lado las diferencias. Poemas esbozados bajo el hormigueo punzante de ese no saber. De *ese* no saber y de ningún otro. Las letras en birome azul contrastando, agigantándose sobre el blanco rayado del escaso cuaderno carcelario, como llamas. Lava. La imagen como lava. La letra como lava en continuo derrame. Olas de aire callejero que no logran filtrarse, que no disponen de los medios para penetrar el tupido y enredado dibujo de la respiración cotidiana. Se resiste. No se resiste. Se resiste. No se resiste. Se resiste. Está bien, trato hecho: yo te cuento todo lo que me acuerdo sobre los empiristas, que es bastante, si vos empezás de una vez con *Ben Hur*, que Charlton Heston no deja de esperarme desde hace años, ansioso como es. Sé considerada, pobre dulce de mi alma, mi Charly. No me digas. Sí, te digo. Yo era la que le acaricia el pelo cuando él está caído con tanto latigazo cuando se lo llevan de esclavo, y después de la carrera en esos carromatos de mierda con pinchos asesinos en las ruedas y con caballos que seguramente no eran ni tan elegantes ni tan obedientes como los

pintan ahí. La que le da agua, soy. ¿Te acordás de la cara de bobalicón que pone cuando mira para arriba y la ve a la chica? Bueno, a esa cara la pone por mí. Ésa soy yo. ¿Cuál chica? La novia. No, nena, no, jaaa, no era la novia. Ah, ¿no? ¿Y entonces quién era? Era Jesucristo. ¿Jesucristo? ¿Cómo que era Jesucristo? No puede ser Jesucristo. ¿No viste cómo le acaricia el pelo, de lo más sensual? Y habló más bajo que va a venir la vicha y no tengo ganas de que nos lleven a los calabozos de castigo. Si nos van a llevar, por lo menos que nos caigan encima por alguna razón más relevante, ¿no creés? Te digo que era Jesucristo. No era Jesucristo. Era la novia, y dejame que sueñe, che. Era la novia y la novia era yo. Bueno, entonces, si eras vos ya te la sabés. ¿Para qué querés que te la cuente? Porque a veces pierdo un poco la memoria. Tengo derecho, ¿no? Hay pilas de cosas de las que no podemos olvidarnos, y la cabeza tiene sus límites. ¿Y te acordás de la parte de la lepra? Qué lepra. La lepra de la madre y la hermana. Ah, sí, que al final no era ninguna lepra. Sí, era, pero se produce el milagro. Mirá, lo único que me faltaba, no me jodan con los milagros. El gran milagro sería que alguien apareciera por aquí y nos abriera las celdas una por una, clanc, clanc, clanc, clanc, todas, y nos diera la libertad antes de los próximos diez años. Y, no sabemos. En una de éstas no salimos ni en veinte. O nos liberan a todas mañana a la mañana. Mejor volvamos a la lepra que como tema me suena más entretenido y esperanzador. Dale, leprosa. ¿Y entonces? ¿Cómo seguía?

Reinventos. Reinventos. Encendamos chisporroteos, carcajadas, brotes, alergias, curiosidades, despleguemos temblores, precipitemos destellos en medio de la persistencia del hambre. Pongamos en uso la energía que al cuerpo le sobra por no tener que digerir la comida ausente.

Lujos del incendiario ejercicio de la memoria, los que cultivamos hoy cuando regresamos a nuestras celdas en la casa de alguna de las compañeras ex presas en ocasión de un cumpleaños, o de los cumpleaños de varias, o en ocasión de las más puras ganas, de la muy intensa necesidad de una juntada para saciar parcialmente, siempre parcialmente, la ansiedad de cercanía, de constatación de los acuerdos, de los abrazos acostumbrados que sigan sellando la vitalidad y la seguridad de este espacio de privilegio salvador que nos alimenta, que sigue latiendo sin desmayos. En la cocina, mientras van llegando las fuentes de ensalada, pizza —lo caliente de este lado, chicas— se oye un risueño Che, ¿quién cuenta *Ben Hur*?, y vuelven los chisporroteos, estas, aquellas carcajadas, las alergias, los temblores aquí y las toses allá, reacciones que se despiertan de su hibernación por el frotamiento de los cerebros y de los afectos y retoman su camino hacia las superficies y dan paso a un silencio oscuro, de tormenta, cuando la reciente muerte de la ávida de saberes empiristas irrumpe, y con la suya la de otra, y la de otra, y la de otra, y otra más, todas de los últimos diez años, invaden, se instalan a presión en cada cabeza y destroza los cráneos desde adentro, cráneos que se expanden y vuelan por los aires en una multitud de esquir-

las como dolorosa pirotecnia contra un cielo sin límites, nocturno. Bueno, bueno, chicas, ya está, párenla, no se van a ir nunca, ya saben, ninguna se va a ir jamás. Estamos todas y seguiremos estando. A ver, corazón, ¿vos al final qué trajiste? ¿Frutas o el martirio de rigor, la aburrida torta de vainilla? Se resiste. Se sigue resistiendo. Memoria de memorias. Indagaciones: ¿a qué era pertenecen las risas de hoy en la cocina de esta casa de un barrio de la ciudad de Buenos Aires en la que en el año 2016 vive una de las muchas ex prisioneras políticas de la Argentina de los setenta? Pertenecen a una era sin vestigios ni medidas de tiempo. ¿Quién se otorga la autoridad para constatarlo? Todas y cada una. No hay cómo negar el fenómeno: las risas mantienen el mismo sonido, el mismo timbre, la misma fuerza que ensancha el área de alcance de los ecos. Las razones de las risas surgen de las mismas miradas penetrantes, plenas, que siguen impulsándolas al mismo ritmo. Ni las razones de los llantos han cambiado. Los llantos contenidos. Apretados entre el espacio racional y la punta más escondida de la garganta: no se llora, compañeras. El llanto de una puede desarticlar los ánimos de todas. Hay que proteger el conjunto. Hay que bajar un manto de resguardo, de contención, que cubra las cabezas, los hombros, el cuerpo completo de lo que somos. Porque nada nos va a preservar de tener que enfrentarnos a la muerte. Y hay que realimentar los detalles, el recuerdo de las acciones. Hay que permitir la circulación de la sangre, la irrigación de los complejos caminos de la filigrana de lo que han sido las que fueron y de lo que somos las que somos. Tu cara alargada, angulosa, enmarcada por pelo negro y lacio y caído sobre los pómulos altos, tus cejas gruesas que expresaban sin siquiera moverse las imágenes de aquel compañero tan tuyo muriendo desangrado —cuidate, flaquita, y cuidá a los compañeros, seguí sin decir una palabra— ante tu mirar incrédulo, iracundo, en la brutalidad de aquella despedida y en la total convicción de cuál había sido y seguiría siendo tu camino. Y la pregunta nocturna desde la cucheta superior en cada celda que habitaste: ¿con qué estómago podremos aguantarnos lo vivido?, y la respuesta de cada compañera: con el estómago de las tormentas. Y tus manos fuertes y agitadas tratando de describir lo que no es posible calcular en medidas de dolor, que tu padre había sido secuestrado y torturado hasta la muerte más por tu militancia que por la suya propia. Y tu pelo casi rojo y enrulado, brillante, sacudiéndose entre la consternación y la pena ante la noticia de que tus dos hermanas, las mellizas, también pelirrojas y enruladas, habían sido sacadas a los golpes de tu casa frente a la presencia de tu madre en camisón, en medio de la noche, para no ser vistas nunca más. Y tu temperamento poderoso, extravertido, impulsivo, directo, ése que era capaz de defender a las mil doscientas que éramos en la cárcel que nos concentró a todas, ante la avidez de información y ante la necesidad de comprobarnos destruidas por parte de las llamadas autoridades carcelarias. Y tu carácter fácil y equilibrado, que nunca perdió aquella cualidad de privilegio que producía la calma

que llegaba a las mentes de todas en medio de los más arduos momentos de violencia y de sombras que solían parecer perpetuos. Y tu alto y desgarbado cuerpo flaco, siempre un poco hambriento, con tu pelo rubio en ondas en aquella eterna cola de caballo, tu cuerpo quebrándose en dos en la cucheta al comprender las palabras en clave de tu madre en la carta que te avisaba que tu hermano menor había sido asesinado en plena calle. Y tus piernas un poco arqueadas en las que nunca se juntaban las rodillas, que interrumpían los recorridos circulares durante los recreos cuando las compañeras te pedían que les enseñaras algo de italiano, y que escribieras lecciones en nuestros entrañables papelitos minúsculos para que los cursos pudieran circular de celda en celda. Tan instaladas en vivo, tan vivas y vitales en nuestras conciencias, que no hay manera de imaginarlas esqueletos. Despojos. Polvo de músculos y hueso. Por eso es que no morimos. Por eso es que nunca vamos a morir. Nunca vamos a desconcertar al grupo, ni poco a poco ni por sorpresa, con ninguna manera real ni simulada de partida. Sabemos que las que algunos creen que se fueron de la vida cotidiana están ahora comiéndose la cuarta parte de los platos que trajimos para hoy. Todas las observamos hacer sus apariciones y llevarse empanadas, lechuga, ensalada de pasta y tomates con atún, rebanadas de queso con uvas. Y cómo comen, nuestras compañeras, las supuestamente idas quién sabe a dónde. Tan lejos no deben estar, porque por más hambre que uno tenga, ¿quién viaja tanto para conseguir un par de empanadas? Aunque para continuar rondándonos en realidad deben necesitar una buena cantidad de combustible. Es incalculable esta satisfacción de verlas aparecer con tanto apetito. Es nuestro plan sin renuncias y es nuestra prerrogativa: la obstinada permanencia.

Alcáncenme la fuente con la lasaña que la voy a poner en el horno. Además, te digo, ese Heston era un vulgar reaccionario. ¿Charlton Heston? ¿Estás segura? Sí, y la verdad es que es una pena, pero su gran amigo era Ronald Reagan. No, no puede ser. Bueno, no sé, no sé. Porque si averiguás te enterás de que también estuvo firme al lado de Martin Luther King hasta el final. Y, sí, eso también puede ser, porque ya sabés cómo es. Estos actores, en todo caso, no saben dónde están parados. Van de aquí para allá como payasos. Manga de metidos donde nadie los llama. Viven con tanta avidez de omnipresencia que están ahí, siempre atentos, porque tienen que aprovechar cualquier agujerito, aunque entren a la fuerza y después tengan que salir como escupida. Al menos estuvieron por unos minutos, ¿no? No se resignan a ser lo que son: con todo el talento que quieras, pero sólo gente que la juega de otra gente. Tienen la consistencia de una ameba. ¿Sabés que te entiendo, pero no tanto? O sea: entiendo. Pero en una de esas sería mejor no ser tan drásticas. Si pensás un poquito más allá, cada tanto hacen su contribución a la memoria, al menos. Esas imágenes que ellos van dejando mantienen vivos los recuerdos, alargan las historias en el tiempo. Les dan un lugar en ese futuro del que no vamos a formar parte con nuestros pro-

pios cuerpos. Cada obra de teatro, cada película que se ha venido haciendo sobre lo nuestro, la verdad, nos mantiene actualizados y vivos. Puede ser, qué sé yo. Sí, sí, tenés razón. Es cierto. Che, ¿qué estás escribiendo? Poesía. ¿Poesía? Sí. Para darme un respiro. Respiro de qué. De novela, que es mucho más estructurada. Ay, el miedo a las estructuras... ¿Te sentís como en la celda cuando escribís novela? A veces. Ah, por eso escribís una novela detrás de la otra. Has quedado adicta a las celdas, mi querida. ¿Cómo podemos hacer para sacarte de ese vicio? Y, no sé. Quizá me ayudaría que me dieran la libertad. Pero no sé, no puedo garantizártelo, compañera del alma. Libres, estamos. Sólo hay que convencerse. Tendrías que lograr respirar hondo más seguido. Trato, te lo juro. ¿Y vos? ¿Respirás hondo? ¿Estás libre? Querida, a la libertad no la veo ni pintada en caja de fósforo, como no sé quién de mi familia solía decir. No sé qué carajo quiere decir esa palabra. ¿Y cuando termines con los poemas? Tengo dándome vueltas un par de imágenes para dos novelas. No sé con cuál voy a empezar, o si voy a ir escribiendo las dos, un poco aquí, un poco allá. Ah, ¿ves?, ¿ves? Somos lo que somos, hermana. Y vale la pena cultivar tanto lo que nos estalla de alegría por dentro como lo que no.

Registro, elaboración, y los recuerdos que se proyectan a un infinito rodeado de fronteras humanas. Intento de comprender las circunstancias vividas que nos apabullaron los estómagos como un ejército de tempestades. Que le sustrajeron el tiempo a la exploración profunda, minuciosa. El duro trabajo, el complicado escrutinio en el interior de cada célula del cuerpo del que escribe: la escritura.

Y sus compulsiones. La compulsión de empezar por la fecha. ¿Qué día es hoy? Y el lugar. Y la hora. ¿A qué hora esta idea va a ser sellada sobre este pedazo insignificante de papel? Dejar registro. ¿Qué estamos haciendo? ¿Registrar? Indagaciones: ¿registrar un momento y un lugar? No: queremos aferrarnos a la vida. O: sí, queremos dejar registro para aferrarnos a la vida. La especie a la que pertenecemos se desespera por conservarse. Por extenderse más allá de cualquier daño. De cualquier disfraz de designio. De todo plan previo que haya podido haberse malogrado. Más allá de inmensidades sobre las que no hay cómo prevenir ninguna catástrofe. Ansía con fervor —y las ansias bloquean la entrada del oxígeno disponible— que el planeta siga girando alrededor de su eje y alrededor del sol. La orden de las neuronas. La imposición de la naturaleza. Todo crece. Todo quiere crecer, multiplicarse, y nada ni nadie se resigna a bajar la cuesta. Pero la racionalidad mete la cola y desaparecen las razones. Y se diluyen los sentidos. Y recurrimos a poner fecha. Hora. Lugar. Y toda una variedad de inexactitudes. Entonces cae el ancla. Y se clava. Se hunde en el fondo del estómago. Y surge la seguridad. Brilla la certeza. Todos sabremos cuándo y dónde lo escrito fue escrito. Y cuando suceda que la memoria deje de garantizarnos el propio origen, estarán allí los datos de la supuesta realidad. Habrá esa huella. Habrá esa fibra.

Habrá ese canto de paz —s , claro, justamente—. Contribución a la Historia. Para salvaguardar a la Humanidad de ser arrasada por las tormentas del desconocimiento. Indagaciones:  para eso se escribe? S .  Hay intención? Hay un comando. Se produce un texto. El texto es la pregunta misma. Sin pregunta no hay texto. Sin pregunta no hay vida. Sin texto no hay pregunta. Vivir para dejar registro. Indagación:  para nutrir el presente? No: para nutrir el futuro. Indagación:  qu  es el futuro si no continuidad y apego a esto con lo que contamos, a estas tierras secas y fértiles, a estos cielos límpidos y tormentosos, a estos océanos de sal y de corales?

Pens s y pensás. Los pensamientos te consumen. A veces es más simple de lo que parece. Cada tanto bajó a la tierra y hacé pie, por favor. Uf. Hago lo que puedo. Creeme que hago lo que puedo.

 Y el olvido? Los terrores esenciales nacidos de los primeros olvidos. Terrores de la vigilia. Terrores durante el sueño. Terrores en la duermevela. Búsqueda de alivio y distensión. Distensión: puertas abiertas hacia el raciocinio. Raciocinio: puertas abiertas hacia la indagación. Indagaciones:  qu n se es sin los propios terrores?  Se existe sin los propios miedos? No. Y si fuera posible,  d nde? En la nada. Se es dudas. Se es ansiedad. Se es angustias. Se es cada momento de ignorancia. Se es todos los intentos frustrados. Cada tropezón. Cada pregunta obsesiva. Se es miedo. Se es terrores. Se es maneras de la desesperación. Se es valentía y avances por los caminos de los días y de las noches. Se es una sucesión de estallidos de dolor y de alegrías en la base del estómago. Te juro, hago lo que puedo.

Acá van dos fuentes de lasaña, una para cada punta de la mesa. Van las ensaladas. Va el pan. Bueno, ya, ya, dej  de trabajar que ya est  todo. Ven  a sentarte. Ya voy, ya voy. Chicas,  y lo de Córdoba?  Qui n se agrega al viajecito? Me muero de ganas, la verdad. Si vos vas, yo voy con vos. No es tan complicado. No, porque es en el fin de semana. Habría que comunicarse con las cordobesas por lo de las camas. Est  bien, yo les escribo. Chicas,  qu n era la que ofreció llevar un colchón inflable? Yo, pero no, callate que me sacaron rajando. Dicen que es muy pesado. Pesado y ridículo, nena. Bueno, che, no se burlen de mi buena voluntad. Por lo menos ofrecí.  A qu n más se le ocurrió ofrecer llevar algo pesado,  eh? Y, a nadie, naturalmente. Porque a nadie se le va a pasar por la cabeza una idea de tal originalidad, preciosa. Ay, miren la cara que puso, se ofendió, a ver las que est n cerca, d nle un abracito para que no se largue a llorar... Ja, pobrecita, tan sensible. Olvidate de tu colchón y alcanzame el pan, porfa. Mañana es jueves. Van las chicas al médico. A ver qué resulta. Lo de los dolores en el pecho, así, tan fuertes, me da mala espina. Bueno, par , puede que sea un poco de asma y nada más. De asma uno puede morirse, y bien lo sabemos. O sea, no es una cosa menor. Claro que no, pero no estamos en situación de cárcel. Ah, no s . Eso suena bastante discutible. Lo que sea. No lo hace menos problemático. Es cierto. A ver cómo hacemos para no preocuparnos tanto hasta saber algo



tienden a todo lo ancho de los cielos, por las nieblas que suelen protegernos del riguroso calor de algunos mediodías.

El timbre de las voces. La dirección que toman las palabras abarrotadas de sentido. Los acopios. Las palabras escritas, las historias, la Historia que habitamos. Los colchones inflables. La estructura. Las miradas agudas. El ritmo único de las sangres circulando a través de los mares, por cada continente, por cuerpos vulnerables por ser cuerpos, por cuerpos invencibles por el engrosamiento de la piel a pura marca, a pura nueva forma de sabiduría.

Y con cada respirar hondo, que inyecta oxígeno a los pensamientos que crecen, que se multiplican de a miles, se estrujan los cansancios. Se van liberando de fluidos los músculos exhaustos, los tobillos que habían quedado detenidos a mitad del camino, un poco confundidos, atascados, cada tanto, entre las paredes del estómago de las tormentas más amenazantes. Bajar la inflamación, reimpulsar el curso de la sangre, acomodarse el pelo, a veces, a veces no, sacudirse polvo, pelusas de la ropa, permitirse los zapatos más cómodos, los que nos esperan del lado de adentro a un costado de la puerta de calle, para calzárselos y poder retomar la larga caminata. Esa particular caminata que nos es tan nuestra, tan urgente, y que vuelve a comenzar una y otra vez, y una vez más, y otra, a cada indagación, a cada nueva señal enviada por los chispazos de la vida y de la muerte, a cada ritmo recuperado y reconstruido. A cada instante.

Por la equidad. Por la justicia. Por la memoria que fluye, viva. Como lava.

*Todo es presente.*



EL GÉNERO TESTIMONIAL Y EL TRABAJO SOBRE LA PALABRA.  
ENTREVISTA A ALICIA KOZAMEH<sup>1</sup>

Alicia Kozameh, narradora y poeta, nació en Rosario, Argentina. Estudió Filosofía y Letras en la Universidad Nacional de Rosario y militó en el Partido Revolucionario de los Trabajadores. Detenida política desde 1975 bajo la dictadura militar, pasó más de tres años de presidio en la Alcaldía de Mujeres de la Jefatura de Policía de Rosario conocida como 'El Sótano', y luego en la cárcel de Villa Devoto. Liberada en diciembre del año 1978 como parte de una lista de libertades de Navidad, y bajo libertad vigilada, continuará sufriendo persecuciones y amenazas hasta el momento de su exilio, en 1980, primero en Los Ángeles, y luego en México, D.F., donde trabajará como redactora en la revista literaria *La brújula en el bolsillo*. Con el regreso de la democracia en Argentina vuelve a Buenos Aires en 1984. En 1987 se publica *Pasos bajo el agua*, novela en la que ficcionaliza la experiencia carcelaria propia y la de otras compañeras, y que le costó el recrudecimiento de las amenazas policiales. Vuelve a Los Ángeles en 1988, donde actualmente reside enseñando en el Departamento de Inglés, Programa de Creación Literaria, en la Universidad Chapman de Orange County. Sus obras narrativas y poéticas, entre las cuales destacamos la mencionada novela *Pasos bajo el agua*, *Patatas de avestruz* (2003), *259 saltos, uno inmortal* (2001) novela dedicada a la temática del exilio, el libro de poesía *Mano en vuelo* (2009) y los cuentos de *Ofrenda de la propia piel* (2004), fueron traducidas a diferentes idiomas. A través del relato del abuso sexual a una niña, *Eni Furtado no ha dejado de correr* (2013), abre una reflexión acerca de la violencia y la memoria. En su última novela, *Bruno regresa descalzo* (2016), explora la manera en que muchos de sus compañeros hombres enfrentan el dolor de las pérdidas durante la represión política de los años setenta en su país.

---

<sup>1</sup> Entrevista realizada por Serena Cappellini (Università degli Studi di Milano) en Gargnano (Bs), Italia, el día 02/07/2015. Transcripción y edición realizada por Marianna Scaramucci (Università degli Studi di Milano).

En el I Congreso Internacional de Literatura y Derechos Humanos se dedicó una sesión completa a la vida y la obra de Alicia Kozameh, titulada *Derechos humanos, derechos de los marginados, derechos de la mujer: la coherencia de un combate*; y otra acerca de sus cuadernos carcelarios, titulada *Los cuadernos de Alicia Kozameh en el CRLA Archivos de Poitiers*.

S. CAPPELLINI: Estamos aquí en Gargnano, en este estupendo contexto, para desarrollar el tema del género testimonial. ¿Qué significa para Ud. hablar de y en este género literario? ¿Está de acuerdo con dicha denominación literaria? O sea, ¿qué significa género testimonial para Ud. como persona y como escritora?

A. KOZAMEH: Me parece que un texto pasa a pertenecer al género testimonial en el momento en que realmente elude lo que normalmente llamamos ficción. Considero que hay dos formas: lo de ficción testimonial es un poquito confuso, desde mi punto de vista, porque se puede escribir ficción basada en las experiencias vividas, pero ese texto no va a tener la función de dar un verdadero testimonio en términos concretos. Por ejemplo, mi novela *Pasos bajo el agua* no puede ser utilizada para los juicios a los militares. Entonces me parece importantísimo, independientemente de la ficción que se pueda producir basada en los casos tan nuestros, que exista el testimonio como género, pero que tenga la función de convertirse en un testimonio con efecto legal. Que el elemento legal esté de por medio, y que pueda uno decir: «hacemos justicia a través de ese género». En el caso del que escribe ficción, como yo, lo que funciona es que uno vaya y dé su testimonio oral. Pero la ficción es arte, utiliza otro lenguaje, es otro tipo de producción, y cada versión tiene su propio valor. Ambas lo tienen.

S. CAPPELLINI: Hablando de *Pasos bajo el agua*, Ud. escribió que ahí se revela un espacio difícil para la escritura y se vuelve paradójicamente el escenario de la obra. ¿Nos puede hablar un poco del espacio de la mente y de ese espacio de la escritura?

A. KOZAMEH: Yo escribo desde muy chica, y para mí la escritura es una especie de vehículo hacia la vida. Yo no puedo vivir sin escribir, y como escribo sobre mis obsesiones, experiencias tan intensas como la carcelaria, como la del exilio, se convierten en obsesiones y, por lo tanto, se vuelven escritura. Y sobre encontrar el espacio... —yo creo que nunca tuve el problema de tener que buscar y encontrar un espacio mental para la escritura de estos temas— en realidad, como el tema me llena la vida, me llena la escritura. Por lo tanto, no tengo problemas con el espacio mental. Lo que sí se produce, y es muy claro, es la interrupción del proceso de escritura. Es visible cómo la escritura se fragmenta, justamente por el hecho de que uno tiene el cuerpo

lleno y la mente llena de eso que nos obtura y que no comparte mucho el espacio con otros temas. Por ejemplo, yo voy caminando por la calle o manejando o haciendo algo de la vida cotidiana, y estoy constantemente pensando en las experiencias vividas. Cuando no estoy pensando en eso sino en algo diferente, esa línea de pensamiento queda de pronto interrumpida por imágenes de la experiencia. Así que creo que, más que tratar de encontrar espacio, yo trato de encontrar oxígeno que me abra un poco los espacios obturados por las intensas situaciones experimentadas.

s. CAPPELLINI: Se puede decir que en este género conviven dos elementos: el lado artístico y el del compromiso social. ¿Cómo desarrolla en sus obras la doble faz del testimonio literario? Es decir: ¿cómo se relacionan, dentro de sus textos, arte y derechos humanos?

A. KOZAMEH: Se relacionan en forma muy íntima, precisamente por esto de que yo escribo desde siempre. Y entonces primero soy escritora. Cronológicamente hablando, lo primero que hice en mi vida, desde muy chiquitita, fue tomar un lapicito y tratar de escribir palabras y tener ideas. Entonces para mí son una sola cosa, y no hay manera de diversificar o de separar. La literatura, la escritura, para mí son una ventana a la vida, y si la vida trae estos elementos que se han cruzado, como militancia, cárcel, exilio, los derechos humanos, por llamarlos de alguna manera, los testimonios, se incorporan a la escritura en forma muy natural. No hay nada que no esté completamente impregnado de esas particulares experiencias vividas, pero eso no significa que uno no escriba sobre otros temas. Yo escribo sobre otros temas, porque la vida abarca mucho más que la cárcel y el exilio, aunque estas hayan sido experiencias determinantes. Pero a veces, si uno escarba un poco, ve que los 'otros temas' suelen ser metáforas de lo mismo, de lo que a uno lo ha dejado más marcado, de eso en lo que uno siempre tuvo mayor interés.

s. CAPPELLINI: Como plantea Giorgio Agamben, el verdadero testigo ya no existe porque lo mataron durante el cautiverio y así problematiza la identidad del testigo. Además, Primo Levi escribió que los que experimentaron el cautiverio se pueden dividir entre quienes deciden callarse y quienes prefieren contar. ¿Un testigo se vuelve tal solo en el momento en el que habla?

A. KOZAMEH: Bueno, no sé... el que se vuelve tal en el momento en que habla es el testimoniante. El testigo, si decide testimoniar, se convierte en alguien que testimonia. Pero testigos pueden ser hasta las piedras. Y me pregunto, a riesgo de sonar simplista: si la identidad del testigo que decide dar testimonio queda problematizada y en dudas, ¿quiénes va a dar testimonio? ¿Los que no vivieron la experiencia?

S. CAPPELLINI: ¿Qué hizo de Ud. un testigo? O sea, ¿por qué decidió volverse alguien que testimonia?

A. KOZAMEH: Uno tiene esperanza de que con esta contribución de testimoniar la gente aprenda a hacer algo en función de que no se repitan los horrores. Y también es una contribución a la justicia. Justicia, porque los criminales deben estar separados de la sociedad. No hay muchas alternativas, porque van a seguir cometiendo el mismo tipo de crimen. Tienen una convicción ideológica y política. El que contribuye a un genocidio, a crímenes contra la humanidad, sabe lo que está haciendo. Entonces es importantísimo producir justicia, y si hay un dato que pueda formar parte de un hecho de justicia tiene que ser dicho, expresado, declarado, puesto sobre la mesa.

Además, una cosa es el tema de los juicios y otra cosa es el tipo de contribución que uno puede estar haciendo cuando habla frente a una clase o cuando habla en un congreso. Es alertar a la gente y ponerla en contacto con una realidad que quizás no conoció, porque el que no conoce esa realidad probablemente nunca llegue a hacer una contribución por la justicia o por la paz. No la hacen porque no sienten la necesidad, por el hecho de que no han vivido la situación, o no la hacen por miedo. Es importante hablar y hacer todo lo que nos pueda beneficiar para expandir el conocimiento. Yo doy clases, también, y todo lo que tenga que ver con el conocimiento es parte fundamental de lo que enseño, del conocimiento de lo crítico, de lo social, de lo histórico, y que se expresa en la literatura.

S. CAPPELLINI: ¿Nos puede decir algo con respecto al tema de la identidad, que también ha trabajado en la escritura de su obra *Pasos bajo el agua*, donde la protagonista es una mujer, Sara, que las simboliza a Ud. y a todas las otras mujeres?

A. KOZAMEH: Y a todas las otras mujeres. Me representa a mí parcialmente. Yo usé un personaje, Sara, que realmente tiene que ver conmigo, pero no en forma total. Hay un montón de elementos que incorporé a ese personaje por razones dramáticas porque no estaba por escribir en ese momento una enciclopedia. No podía poner un personaje para cada acontecimiento sucedido. Entonces yo me identifico con Sara muy parcialmente y hay capítulos específicos que realmente tienen mucho que ver con lo que ha sido mi propia experiencia —el capítulo de la detención y muchos otros elementos a lo largo del libro— pero todo está muy combinado. Por ejemplo, hay un espacio en el libro en el que una compañera se enamora del marido de otra: bueno, eso sucedió en un grupo de amigos en el norte del país. Yo no tuve nada que ver con eso. Otra cosa, por ejemplo, en la segunda versión (porque hay una versión en la que agregué más capítulos), en el capítulo en que hablo de la muerte de una compañera por falta de atención médica, le dedico el capítulo a ella. En

la primera versión no lo había hecho porque era una época en Argentina en que sus hijos estaban en Buenos Aires, eran chicos, y yo no quería ningún tipo de represalia en contra de ellos, no sabía lo que les podía pasar si yo ponía el nombre de la madre en el libro. También para borrar un poco ese episodio por cuestiones de identificación, conté la historia de forma diferente. Realmente ella murió de un ataque de asma, y yo lo ficcionalizo usando un problema hepático. Todo como para ir modificando las cosas. Pero ya después decido dedicarle el capítulo a Alicia País. Ya podía ser aclarado. Por eso no es un testimonio: es ficción. Ese libro es ficción, aunque haya mucho que se pueda asimilar como experiencia mía, porque está allí. Y es ficción desde el momento en que pasó al papel ¿no? Y sobre la identidad: las ex presas políticas argentinas de la última dictadura de hecho sentimos y actuamos como grupo, como bloque, y nos identificamos unas con otras. Nos mencionamos en plural. Nos referimos a “nosotras” constantemente. Esto está reflejado con énfasis en mi escritura, como por ejemplo en el cuento “Bosquejo de alturas” de *Ofrenda de propia piel*.

s. CAPPELLINI: Ud. crea imágenes, y aún más en este tipo de escritura, Ud. pensó mucho en crear a través de figuras retóricas, metáforas, imágenes... ¿Nos puede decir algo sobre estas imágenes? ‘La campera de Hugo’, por ejemplo, ¿existió?, ¿es un símbolo?, ¿o sólo experiencia?

A. KOZAMEH: Sí, existió. El caso de la campera de Hugo: él fue detenido un par de horas antes que yo. En el momento en que me detienen a mí en nuestra casa —además de que rompen, roban, destruyen, hacen un desastre, me pegan muchísimo a mí— entre los nueve asesinos que me llevaron, uno de ellos saca esta campera de Hugo (que es un nombre ficcional), se la pone y se va con la campera. Esa campera reaparece a lo largo del libro y reaparece durante la época en que yo estaba ya en libertad, pero él seguía preso, y me seguían por la calle. ¡Y el que me seguía era el mismo tipo con la misma campera! Lo de la campera se puede tomar como ficción testimonial, o testimonio ficcional.

s. CAPPELLINI: Una pregunta que a lo mejor le habrán hecho ya muchas veces: ¿los gatos son un símbolo o es experiencia?

A. KOZAMEH: Los gatos, los gatos... Los episodios que hay en *Pasos bajo el agua* en relación con gatos muertos reflejan experiencias que viví cuando era muy chica y era muy impresionable. Y volqué en el libro esto que para mí era un elemento de obsesión. Lo que no manifiesta literalmente mi experiencia es el momento en que Sara sale en libertad, llega a la casa de los padres (en el primer capítulo) y sube a la terraza. Cruza un gato y la asusta y eso sucedió como lo cuento. Pero lo posterior, cuando ella baja e imagina todos estos gatos, es

ficcional. En ese momento no imaginé eso. Estaba bajando rápido para ver a amigos que me habían ido a saludar porque yo acababa de salir en libertad. Pero en el momento de escribirlo algo se generó ahí que me hizo volver a esos episodios de gatos que termino incorporando a lo largo del libro. Lo que en realidad recupero en el momento en que estoy escribiendo el capítulo es la imagen de compañeros muertos, amontonados, enfermos, en los campos de concentración. Muy probablemente esa imagen haya tenido que ver con lo que uno conoce más, o que en ese momento se conocía más: las imágenes de los campos de concentración nazis y lo que hemos visto de los anteojos, montañas de anteojos, montañas de dientes de oro, cadáveres en montañas totalmente ya secos. Y yo hasta este momento no tenía la imagen de mis compañeros así, en esas fosas comunes, pero como todo es uno y uno es todo (¡como dice Led Zeppelin!), uno asocia. Yo insisto en que *Pasos bajo el agua* es ficción, y ni siquiera puedo decir autoficción porque no está basado únicamente en mi experiencia.

s. CAPPELLINI: A propósito de amigos: la hemos visto aquí con sus amigas, pues ¿cuál es su relación actual con las otras mujeres con las cuales transcurrió el tiempo en la cárcel?

A. KOZAMEH: La experiencia carcelaria fue extremadamente intensa. Esa intensidad da la energía para sobrevivir. Da la energía para la solidaridad. Da la energía para el afecto profundo. Porque las que estábamos presas, por lo menos en las cárceles en las que yo estuve, éramos militantes políticas en su gran mayoría. Nosotras queríamos un mundo mejor. Queríamos un mundo justo. Entonces se ve como muy difícil que uno pueda cambiar automáticamente porque está preso. El mismo proyecto nuestro anterior a la cárcel, el proyecto revolucionario, se continúa durante la cárcel con el mismo afecto que sentíamos por los compañeros. También se continúa posteriormente a la experiencia carcelaria. Algunos vivimos el exilio juntos, otros no, pero no importa. Para nosotros un compañero es un compañero y una compañera es una compañera, aunque nunca lo hayamos conocido personalmente. En Villa Devoto éramos mil doscientas y no nos vimos todas. Yo con las tres chicas que ustedes vieron no estuve nunca en la cárcel. La cárcel era la misma, pero las celdas o los pabellones eran muchos. Las conocí años después, y para nosotras fue y es como ser hermanas. Y es muy difícil que algo nos pudiera separar, solamente algo muy terrible. Es otro tipo de amistad. No es la amistad que se pueda generar entre personas en un mundo llamado 'normal'. La intensidad del miedo de que puedan sacar a tus compañeras para matarlas, el dolor sabiendo que se las lleven para ser torturadas, realmente producen una sensación que es equivalente a lo que se siente por uno mismo, al miedo por la propia muerte. En ciertos momentos las cosas se combinan de tal forma que nos sentimos como una. Ellas vinieron porque, bueno, yo estaba en Italia, ellas viven en Roma, y había aquí paneles sobre mi

trabajo, pensaron que desde un punto de vista emocional me iba a venir muy bien tener la compañía de ellas, porque son siempre un elemento de contención. Y lo son. Esa es la cosa. Lo mismo con la obra de teatro 30. Viajaron desde Italia a Lyon para acompañarme en esas circunstancias y ver la obra. Pero sobre todo porque en momentos así necesitamos estar juntas.

s. CAPPELLINI: Siempre hablando de ‘vosotras’, de ese ‘núcleo’, en los cuadernos, *Dagas*, hay un lenguaje cifrado, que Ud. denomina como «lenguaje en código» que sólo ‘vosotras’ entendíais: ¿nos puede explicar más acerca de ese nuevo lenguaje que construye?

A. KOZAMEH: Hay dos cosas, acá: una es ese lenguaje nuestro que no necesita palabras y que es de miradas, por las que sabemos lo que estamos sintiendo. Pero ¿qué pasa con ese libro que se llama *Dagas*? Allí hay un texto mío, *Dagas*, y que trata de la importancia de los cuadernos escritos en la cárcel. La importancia de esos cuadernos durante la época de su escritura y durante la época posterior, o sea actualmente... ¿qué importancia tienen para mí? Más o menos eso fue lo que me pidieron en la Universidad de Poitiers. El libro en sí se llamó *Dagas* porque en Poitiers decidieron usar el título de mi cuento, pero hay textos de distintas personas que han estudiado los cuadernos. Sobre los cuadernos escritos en la cárcel: en ellos utilicé una suerte de código, que improvisé, para tratar de sortear la censura. O sea, a los censores, que durante las requisas se llevaban los cuadernos y los leían y los devolvían si querían, les enojaba mucho que nada se entendiera. Pero tampoco yo quería que lo que escribía allí fuera entendido por la censura. Y mientras escribía se me ocurrían palabras, cualquier palabra, por ejemplo ‘piña’, y el código consistió en usar esa palabra para decir por ejemplo ‘revolución’. Pero después usaba la misma palabra para expresar cualquier otra cosa, de manera que era imposible que se entendiera, pero al mismo tiempo había cosas intermedias que el censor podía más o menos interpretar, y entonces de pronto me devolvía el cuaderno porque creyó que entendía. Con la explicación de ese método llené otros dos cuadernos para la gente que estudiaba mis cuadernos carcelarios y pudieran comprender el significado de lo que estaban leyendo. No podían analizarlos porque no entendían **CÓMO** estaba la palabra ‘piña’ aquí, aquí, aquí... ¡y no lograban saber qué pasaba con eso! Para hacerlo tuve que leer muchas veces los cuadernos otra vez, porque yo misma en ciertos casos me había olvidado de quién era o qué era representado por la palabra ‘piña’. Todo esto era para esquivar, para sortear la censura, y para no perder los cuadernos.

s. CAPPELLINI: ¿Nos podría explicar algo del rol de las imágenes en su literatura? ¿Es algo que le surge? ¿Se lo plantea antes? ¿Por qué hay tantas imágenes, evocaciones?

A. KOZAMEH: Los textos no son descriptivos por varias razones: primero porque es importantísimo producir una distancia, y por eso no escribo testimonio. Y de pronto las imágenes y las digresiones son una mediación que me permite escribir sobre el tema. Ésa es mi experiencia personal. Necesito la mediación que otorga el trabajo sobre la palabra. Es una cuestión de **íNDOLE** emocional: uno no puede estar tan cerca de algo que lo modifica. Y si me modifica tanto, la escritura se convierte en una masa poco comprensible para mí misma. Tengo que decirte que yo básicamente soy una artista, no artista visual (aunque dibujo), pero soy poeta. Entonces para mí la imagen, la metáfora, son la vida de la escritura. Así concibo mi propia escritura. Sin eso no voy a ningún lado. Y como uno escribe sobre cosas dolorosas, uno escribe sobre lo que le está molestando adentro, para poder deshacerse del dolor uno inventa juegos. Si uno juega un poco es para lograr expresarse sobre ese tema. Pero por otro lado soy poeta. La poesía, ya sabemos, es imagen, es metáfora.

S. CAPPELLINI: ¿Y quizás también sea para ayudar al lector?

A. KOZAMEH: Sí, al lector el juego lo ayuda. Algunos lectores prefieren una escritura llana, una escritura lineal, pero a eso yo ya no puedo contribuir mucho porque escribir linealmente me aburre, me hace perder el sentido de lo que quiero expresar.

S. CAPPELLINI: Aunque a veces pensamos que es más horroroso leer lo que pasa en una escena de tortura, pero quizás asusta más saber que está pasando algo que no se sabe, que no se ve...

A. KOZAMEH: Eso... los huecos, los espacios sin llenar son más sugerentes y producen mucha más intriga, y la intriga tiene mucho que ver con el terror y con el horror.

S. CAPPELLINI: Eso pasa también en sus obras: no siempre hay descripciones.

A. KOZAMEH: Sí, aunque yo no lo racionalizo demasiado cuando estoy escribiendo. Me puedo hacer un planteo general, pero prefiero no demorarme en descripciones, y es porque me duele a mí. No porque pueda dolerles a los demás.

S. CAPPELLINI: Hablando del lector: ¿cuál es el rol de un testimonio o de algo que, aunque sea ficcional, habla de esos temas? ¿Ya es suficiente que se lea o implica una lectura diferente, que la gente se movilice?

A. KOZAMEH: Hay varios tipos de lectores, pero por ejemplo los alumnos en la

universidad, a quienes uno les impone una lectura, y se espera que puedan sacar un cierto provecho de aprender sobre eventos que han sido tan duros y de los cuales ellos prácticamente no han escuchado hablar, como me pasa a mí en Estados Unidos. Muchos de mis alumnos, los que no son de origen latinoamericano, no tienen idea. Yo me lo tomo como tarea. Es mi militancia. Cuando enseño esos temas lo hago con mucha fuerza, y me tienen a mí, que lo viví, y el hecho de que yo lo haya vivido y que sea la profesora se convierte en una vía para que ellos lo sientan más cerca. Ésa es una intención mía: que ellos puedan entender cabalmente, o más o menos, la cuestión, para que alguno un día me diga «profesora, estoy en Amnesty International», o ese tipo de cosas. Y eso pasa, sucede, y es un logro enorme. Eso por un lado. Y por el otro está el lector que elige determinadas lecturas, y no necesariamente ése va a ser el lector más masivo. Pero bueno, con ese lector el diálogo no es forzado, porque si elige leer algo escrito por mí ya estoy en diálogo con esa persona. Supongo que ya ha tenido previos intereses en temas similares, y a lo mejor incluso ya tiene una conexión con asociaciones de derechos humanos o, bueno, puede iniciarse. Pero en términos de la relación que yo puedo establecer con el lector para mí es fundamental la calidad del trabajo. Es necesario que sea bueno para que perdure. Para que el lector no lo olvide, no deje el libro tirado quién sabe dónde. No quiero que eso pase. Lo que sí me interesa es que el lector pueda decir: «sí, esto está bien escrito», «esto va a permanecer en algún lugar algún día». Ése es el testimonio que yo espero tener la capacidad de llevar adelante, ése que puede mantenerse vivo por la calidad del trabajo. Trato de que eso sea así. Y la obsesividad que tengo me ayuda a ser muy detallista en el trabajo literario. El tiempo dirá si lo logro.

s. CAPPELLINI: Su obra se relaciona también con las dificultades del cuerpo...

A. KOZAMEH: Sí, yo asocio más este tema con la novela *Patas de avestruz*, en la que elaboro el tema de mi hermana, que era discapacitada y que murió cuando tenía veintiún años y yo diecisiete. Porque para mí la discapacidad es algo que puede representar injusticia. No con la pregunta, que sería un poquito banal, ‘¿por qué algunas personas tienen este problema y otros no?’, porque esos problemas son parte de la vida y del mundo en el que estamos. Pero de hecho la discapacidad en mi trabajo representa la injusticia y la lucha por conseguir un espacio digno para la gente discapacitada. Y representar a esas personas, colocar sus palabras, su sonido, su expresión en una novela, implica el deseo de otorgarles una existencia activa en la realidad cotidiana, y lograrlo sería un acto de justicia. Porque la gente que vive con este tipo de problemas muchas veces queda aislada. En este mundo no son aceptados con facilidad. La experiencia en Estados Unidos es un poco mejor, en el sentido de que la gente se traslada con sus sillas de ruedas de un lado a otro, pero en mi niñez a mi hermana no se la mostraba tanto, mi familia la ocultaba un poco. Y yo no

lo entendía, sólo lloraba sin saber por qué. Después lo supe. Yo decía: «¿Llevamos también a Liliana al cine?», y ellos: «No, no sé...». Y yo: «¡No, quiero ir con Liliana al cine!». Es lo mismo, en cierto modo, que la cuestión de los gatos muertos y heridos. Es una cuestión de cómo se siente la vulnerabilidad del ser que no puede manifestarse o que no puede realmente estar en plena actividad en este mundo. La sensación de vulnerabilidad que ellos transmiten es lo que de pronto despierta en alguien que tiene cierta sensibilidad la cuestión de la justicia. Y hay que luchar a favor de quienes tienen menos oportunidades. En los años setenta eso se llamaba intento revolucionario, de lo cual estoy enormemente orgullosa.

S. CAPPELLINI: La última pregunta quiere abrir una ventana sobre el futuro de este género: puesto que ya han pasado más de treinta años desde la época de la dictadura, pero sigue el propósito de contar lo que pasó, ¿qué significa hoy testimoniar y quién es el heredero del testigo?

A. KOZAMEH: Evidentemente el tema no es fácil. Ahora pasaron años, pero al inicio era muy dificultoso no solamente hablar sino, para el resto de la gente, escuchar lo que no conocía o sabía que había sucedido y de lo cual tendía a no enterarse. Yo siento que todo el mundo quiere o necesita hablar sobre lo que le pasó, en el fondo, y si el género testimonial va a abarcar lo que significa socialmente toda la clase de disturbios emocionales para una comunidad —la desigualdad y la injusticia y todas sus consecuencias—, siempre habrá quienes quieran decir lo que saben. Nada es perfecto y nada lo será, y siempre la gente va a seguir tratando de expresar las cosas que ha vivido, cuando esas cosas han marcado a un país y al mundo. Yo no creo que esto pueda perderse, y me interesa una sola cosa: antes, ¿cómo se llamaba esto? No se llamaba “género testimonial”. ¿Cómo se llamaría? ¿Cómo hemos llegado a saber lo que pasaba, por ejemplo, en los circos romanos? ¿Qué sería, esto? ¿Historia? Pero es historia testimonial, porque ha quedado el testimonio. Creo que no importa de qué forma queramos llamarlo. Lo que sí me interesa es que se produzca como hecho. Que quien tenga que decir algo, lo diga. Y que sea dicho a través de cualquier tipo de medio (el visual, el cine, las obras de arte en términos generales, el testimonio directo), porque la sociedad lo necesita para dar pasos adelante, para mejorar un poco esto tan imperfecto que tenemos como mundo. Creo que no hace mucho le hemos puesto este nombre y lo elevamos al estatuto de género, pero el testimonio ha existido desde siempre. Mi deseo es que sirva a la memoria y a la justicia.

## DOSIER NORA STREJILEVICH



## UNA SOLA MUERTE NUMEROSA Y LA POÉTICA DE LO TESTIMONIAL

Ana Forcinito  
UNIVERSITY OF MINNESOTA

### INTRODUCCIÓN

¿Cuáles pueden ser hoy los sentidos que renuevan una lectura de *Una sola muerte numerosa*, de Nora Strejilevich, veinte años después de su publicación, cuando la impunidad de los noventa ha sido cuestionada desde la política oficial que va desde el 2003 hasta fines del 2015 a través de numerosos juicios, reparaciones, y leyes que traen al escenario de lo visible los crímenes de lesa humanidad, las apropiaciones ilegales de bebés y recién nacidos, la violencia sexual como agenda central de los derechos humanos a partir del 2010, y la construcción de las luchas de la memoria y sus batallas ganadas? ¿Cómo puede recuperarse hoy un testimonio cuando en el 2016 se evidencian en Argentina los cambios en políticas de derechos humanos y cuando se han puesto en cuestionamiento desde una clara ruptura con el escenario del 2003-2015 muchos de los pilares simbólicos que ubicaron a Argentina al frente de la comunidad internacional en materia de derechos humanos y terrorismo de estado?

Leer hoy *Una sola muerte numerosa* es recuperar de alguna forma la urgencia que revestía en el momento de su publicación, marcada por los indultos y la impunidad de los noventa. El testimonio, que asienta denuncias y narraciones de testigos sobre violaciones a su dignidad, es al mismo tiempo, un género nomádico, que puede ser leído en diferentes umbrales de interpretación. Son justamente las marcas interpretativas de un tiempo específico las que transforman el sentido político de lo que viene a hacer

visible el testimonio. De ahí que una clave de lectura de los noventa (que puede privilegiar la urgencia de la denuncia para la derogación de las leyes de impunidad) no es la misma que la clave de lectura luego de la nulidad de las mismas, puesto quedan abiertas las puertas hacia discusiones sobre los intersticios de lo testimonial en la trama de la memoria y no solo en el reclamo de justicia.

En estas páginas propongo volver a repensar *Una sola muerte numerosa* a través de dos escenarios: el primero, el de la construcción (poética) de la memoria y con ello de una poética del testimonio<sup>1</sup>. Y en segundo lugar, el de la fuerza de la denuncia en relación con la violencia sexual, y con discusiones muy recientes sobre la violencia de género y el femicidio.

## I. MEMORIAS Y POÉTICAS

Proponer al testimonio como poético implica un abordaje que da cuenta del entramado de la memoria que, en este caso, se pone en escena como un entramado de voces. Mientras esas voces denuncian violaciones a los derechos humanos, la fragmentación e interrupción que produce el texto de Strejilevich pone en escena las interferencias en esa denuncia. Ya desde la dedicatoria de *Una sola muerte numerosa* pueden detectarse las múltiples voces que se traman en la escritura: «A quienes me contaron sus vidas hasta largas horas de la noche...» (Strejilevich 1997: 7). Este texto puede pensarse como una constelación de testimonios anónimos, citas de periódicos y citas del *Nunca Más* donde los testimonios y las declaraciones de víctimas y victimarios se entranan con historias más personales, con segmentos ficcionalizados y donde lo colectivo de la voz como estrategia de cohesión (que es reforzado por los múltiples testimonios) va acompañado de fragmentación y de un énfasis en las resquebraduras de la representación. Las narraciones no cuentan una historia del principio al final, sino que están interrumpidas, fraccionadas, reorganizadas y presentan diferentes perspectivas al cambiar las voces narrativas. No se identifican a los testigos, sino más bien se afirman voces a la vez múltiples y fragmentadas, muchas veces con sus nombres de pila (Gerardo, Abel, Olga, Hugo) y otras como voces anónimas. Se trata de un acercamiento desde la estética de la memoria, donde las imágenes, los lenguajes y los desplazamientos permiten la práctica de la memoria entendida no solo como un retorno al evento, sino además a lo borroso del evento, y a las voces autoritarias que pretendían hacerlo invisible.

El sobreviviente, sostiene Strejilevich (2006), busca construir puentes «entre el aquí y el allá» a través de su testimonio. Su narración, «que no puede recuperarse a nivel teórico sino vivencial», es el espacio en el cual

---

<sup>1</sup> Me acerqué a este testimonio de Strejilevich en *Los umbrales del testimonio* (2012). Mis notas en este ensayo están basadas en uno de los capítulos de dicho estudio.

el sobreviviente intenta explicar pero además entender hechos «que sobrepasan su capacidad de comprensión» (14). Demarca así un umbral del lenguaje, o del lenguaje comprensible, que supera lo vivido y no puede ser explicado ni comprendido. El testimonio, entonces, no puede sino prometer y cuestionar la expectativa de saber, de entender y de recordar. Hace visible un mundo incomprensible, pero también permite hacer visible el límite de lo visible, cancelando la ilusión de que es posible reconstruir la trama del pasado. La poética interviene en esta paradoja a través de un ejercicio de imaginación que recompone lo que no puede ser reconstruido desde un lenguaje marcado por la gramática y la normativa de la temporalidad lineal. Son entonces los fragmentos, las imágenes y las voces las que se ubican en los intersticios no solo de una progresión narrativa coherente sino además de una verdad irrecuperable (la de la restauración del evento), para dar cuenta de otra dimensión de la verdad y de la memoria, a través de la superposición de tiempos.

La memoria es aquí un acto poético, en la cual parece perderse el sentido y la lógica a través de una fragmentación y de saltos, grietas, o huecos que no hacen más que comprobar la imposibilidad misma de dar evidencia. En los años noventa, el testimonio de Strejilevich tenía la fuerza desgarradora de un entramado de voces, casi a la manera de un coro, frente a la impunidad. Los juicios del nuevo milenio pueden ciertamente transformar la lectura del testimonio, permitirnos adentrarnos más y más en lo que este testimonio reclama al estatuto de la verdad, para enfatizar lo que la voz de la denuncia (aun la que va precedida del juramento de ‘decir toda la verdad’) nunca logra condensar.

Tanto en el *Nunca Más*, un texto paradigmático del aporte testimonial de sobrevivientes en Argentina, como en el texto de Strejilevich la fragmentación que los caracteriza es una estrategia de representación que enfatiza lo colectivo y la polifonía del testimonio así como sus múltiples sujetos testigos. En el texto de Strejilevich son las voces las que se afirman. Ni siquiera su voz personal, que queda entrelazada con otras voces. Mientras se postula lo colectivo, también se refuerza lo fragmentario, es decir que hay un refuerzo de la idea de la reconstrucción de la memoria testimonial a través de las fisuras, de lo incompleto, de lo interrumpido, de lo que siempre continúa y, fundamentalmente, de la labor colectiva y creativa que implica la práctica del testimonio.

El hecho de que sea un texto híbrido (hay zonas ficcionalizadas o, al menos, no testimoniales en un sentido estricto, fragmentos de noticias en los periódicos o de declaraciones de los miembros de la Junta Militar) permite recorrer diferentes acercamientos al testimonio. La misma Strejilevich se refiere al testimonio como género híbrido que desconoce las fronteras entre la antropología, la literatura, el periodismo y la historia (2006: 17), y donde «la búsqueda de la verdad que el testimonialista lleva a cabo inspirado en

la confianza de otro (reportero, lector) es más bien la búsqueda conjunta de la verdad mediante un diálogo tácito entre el testigo y quien lo escucha» (ibídem). Estas apreciaciones ponen sobre la mesa la complejidad del testimonio para Strejilevich, situado en los bordes de otros géneros literarios, y que, al mismo tiempo, está definido por un deseo de verdad que no implica una renuncia a las limitaciones y las paradojas de esa búsqueda de la verdad.

Algunos testimonios anónimos que incluye Strejilevich pueden rastrear-se en la parte final, cuando incluye una sección de 'entrevistas orales'. A pesar de estos 'indicios de verdad', los textos subrayan simultáneamente la narrativa testimonial y su suspensión. No pretendo sugerir que sean textos ficcionales ni que erosionen la figura del testigo (ni en su sentido jurídico ni en su sentido escriturario) ni su autoridad narrativa, sino más bien que son textos donde el testimonio interrumpe a la ficción y viceversa, es decir, donde, en todo caso, lo que se narra no apunta solamente a los eventos, sino además a los sinuosos caminos que se atraviesan para recuperarlos, o al menos para bordearlos. En ellos se recuperan las estrategias de ficción en la medida en que ayudan a la tarea de reconstrucción de la memoria del testimonio.

Strejilevich privilegia en su texto el carácter colectivo del testimonio no sólo a través del juego metonímico a través del cual el 'yo' testimoniante representa a otras voces, sino en el intento de representar lo 'numeroso' de las voces testimoniales. Las historias que interrumpen este relato son fragmentos de voces e irrumpen en lo que podría pensarse como narración central. Hay un hilo narrativo en su historia que continúa en medio de esas voces que completan, contestan, aumentan y hacen difuso su relato. Su narración se plantea, literalmente, como una entre muchas otras, enfatizándose así la noción colectiva del acto testimoniante, y que puede percibirse ya desde el comienzo, en el epígrafe de Tomás Eloy Martínez, y al final del texto: «palabras escritas para que mi voz las articule acá, en este lugar que no es polvo ni celda ni coro de voces que se resiste al monólogo armado, ese que transformó tanta vida en una sola muerte numerosa» (1997: 200).

Esta articulación de la voz del sujeto narrativo se produce a través de cortes e interrupciones que hacen alusión doblemente a la imposibilidad de dar un testimonio completamente abarcador (a pesar de ser 'numeroso') y a la dificultad de lectura y de significación que se produce a través de esos cortes. En la forma de la escritura, en los vacíos y en los saltos puede notarse este acercamiento a la memoria como recuerdos plurales e irreconciliables. El relato de Strejilevich se interrumpe permanentemente con nuevas voces (que no siempre se identifican), a veces de fuentes orales y otras veces de fuentes testimoniales escritas. Hay un eje narrativo central, pero a la vez no lo hay: porque el texto enfatiza, más que la historia lineal, la dificultad de narrar lo que escapa a la representación. Hay un juego de polifonías que enfatiza simultáneamente la multitud de voces y la dificultad de construir

una narración única desde voces numerosas. El texto tiene marcas de las transiciones y las fragmentaciones, como el cambio a itálicas o el cambio de tamaño de las letras con las cuales muchas veces se evidencian los cortes entre la escritura y la oralidad.

La memoria de su hermano desaparecido se trama a través de recuerdos personales y voces ajenas. Por lo tanto, en ese intento de recordarlo a través de imágenes casi instantáneas, lo representa quieto a veces, en movimiento otras, de niño, de joven, en la escuela, en la militancia y lo evoca desde sus posibles pensamientos, casi como la voz en *off* de esas imágenes que se suceden:

Gerardo está fichado. NO viene a dormir a casa.

Gerardo apoya la violencia de abajo y desafía la violencia de arriba.

Gerardo teme porque lo siguen.

Gerardo insiste:

*Es como tomar conciencia, como verse repentinamente no perenne, como si te afanaran un cacho de vos mismo así, socarrona, sobradamente y te dijeran: “Quedate musa, bepi”, insinuándote que al fin y al cabo, quieras o no, te seguirán afanando —poco a poco, es cierto— hasta que no queden más que tus cenizas (Strejilevich 1997: 22).*

Incorpora a su narración la ‘voz’ de su hermano desaparecido. Esta voz de Gerardo, presente en su ausencia, sirve para testimoniar la vida de su hermano, su existencia, su historia, su pensamiento y con ello dar cuenta de lo contrario, su desaparición. Marcada con itálicas, sus palabras implican un salto, una irrupción dentro del texto, una irrupción tal vez imposible y no por ello menos presente. La voz de su hermano desaparecido, situada en el umbral de lo imposible, cobra vida a través del abandono del gesto testimonial puro y documentado y abre un pasaje, en un espacio de ficción nunca totalmente ficcional, al acto de delegación que implica el testimonio no sólo como denuncia, sino además como trabajo de duelo, como huella de la pérdida de ese otro por el que se viene a testimoniar.

En el texto de Strejilevich el contrapunto entre diferentes formas testimoniales es muy visible, precisamente por las referencias al *Nunca Más*, a testimonios orales recolectados por la autora, a citas de periódicos y a otros textos, entre ellos, *Rebeldía y esperanza* de Osvaldo Bayer. La intertextualidad se hace presente desde las primeras páginas, así como la contraposición de historias en este relato colectivo. Por ejemplo, la primera parte comienza con un poema del cual cito sólo las primeras líneas: «Cuando me robaron el nombre / fui una fui cien fui miles / y no fui nadie» (Strejilevich 1997: 13). La trama del texto presenta en espacios contiguos la identidad del detenido-desaparecido como una identidad silenciada y al mismo tiempo múlti-

ple y los fragmentos con declaraciones de militares: las primeras de Emilio Massera («No vamos a tolerar que la muerte ande suelta en la Argentina», 15), para pasar luego por Jorge Rafael Videla («Si es preciso en la Argentina deberán morir todas las personas necesarias para lograr la seguridad del país», 19) y el general Vilas («Hacemos nuestros operativos entre la una y las cuatro de la mañana, hora en que el subversivo duerme», 20). La narración ‘numerosa’ es también una narración conflictiva porque el texto propone la existencia de diferentes versiones y aspectos del recuerdo que muchas veces se transforman, al menos textualmente, en el contacto con otras voces que no se identifican con nombre y apellido, y que por eso se señalan como citas más colectivas pero también más ambiguas. Así su texto puede leerse como una invitación a recorrer la opacidad de los acontecimientos del pasado a través de voces claras y bien definidas, y a través de murmullos que también testimonian desde lugares más anónimos.

## 2. VIOLENCIA DE GÉNERO

Las denuncias a las violaciones sexuales en Argentina no aparecen por primera vez en los noventa o en el nuevo milenio. Ya en los ochenta, en el informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP), las mujeres denuncian los agravios sexuales. Vuelven a darse a conocer en los testimonios del Juicio a las Juntas (donde hay referencia a la violación dentro de las acusaciones). Las referencias a los agravios sexuales no son recientes, sino que tuvieron lugar desde el comienzo de la redemocratización, y, como puede verse en el siguiente testimonio del *Nunca más*, denuncian no sólo el agravio sexual sino además la normalización de la violencia sexual en la vida cotidiana. Sin embargo es el año 2010 que marca el quiebre jurídico con denuncias de agravios sexuales que pasan desatendidas. Me refiero al momento en que la Corte de Mar del Plata reconoce a la violación sexual que tuvo lugar sistemáticamente en los centros clandestinos como una violación a los derechos humanos.

El testimonio de Strejilevich también incursiona en esa parte del infierno hacia fines de los noventa para acercarse, en algunos de los capítulos, al agravio sexual en relación con la posibilidad misma de narrar o entender muchas de las experiencias de las mujeres en el centro de detención clandestino. En la primera parte, en la sección *Hombres de braguetas ágiles*, Strejilevich se detiene en esa particular forma de violencia recibida por las mujeres detenidas a través del asalto sexual. Esta parte comienza con una narración anónima de una mujer embarazada que describe su detención. Luego pasa al relato de una violación y lo interrumpe con un relato citado del *Nunca más* donde una ex detenida se refiere a la violencia ejercida contra una joven. A continuación sigue otro testimonio anónimo y luego la

narración va hacia atrás, a hablar de una niña asaltada por un hombre en un ascensor. Las narraciones, entrecortadas e interrumpidas hacen presente el agravio sexual pero no sólo en el centro clandestino sino además en la historia anterior de algunas mujeres antes del secuestro: «Un guante me tapa la boca. Una voz me promete placeres que no comprendo. En el tercer piso lo empujo, abro la puerta y salgo corriendo» (Strejilevich 1997: 19). La narración se enlaza a otros recuerdos, a muchos miedos, a muchos agentes de la violencia: «En la hora de historia imagino ejércitos de violadores, en la de geografía continentes de carne, montañas como esa barriga» (29). El testimonio de la violencia sexual en el marco del terrorismo de estado, y, en especial, estos intentos de plantear las intersecciones con la violencia de género fuera del espacio concentracionario resultan no solo centrales en las transformaciones que se van produciendo en la cultura y que habilitan claves interpretativas que llevan en definitiva a la posibilidad misma de interpretar la violencia de género como violencia de género (y se trata de un camino arduo, lento y sinuoso) y que culmina con la incorporación de la violencia sexual en el marco del terrorismo de estado como crimen de lesa humanidad, sino que además resultan actuales en cuanto a las transformaciones que se producen en el escenario de la ley en relación con la violencia de género. Las recientes discusiones sobre el femicidio y la violación sexual, permiten volver a leer testimonios como el de Strejilevich (al menos en los capítulos que dedica a esta cuestión) como un intento de intervención no solo en la denuncia de los crímenes del pasado sino en la reformulación misma de la criminalidad en cuanto a la violencia de género.

En otro de los capítulos del testimonio, *Adiós mundo cruel*, Strejilevich se detiene en los diferentes tonos (y tonalidades) que habitan la violencia, pasando del momento de violencia física extrema a otros momentos en que la violencia se ejerce a través de la suspensión de la violencia física: «Me arrastran a una celda, para que recapacite. El guardia es ahora una voz suave, íntima, paternal. – *Tranquilizate, nena, relajate*» (Strejilevich 1997: 30). Con historias múltiples y numerosas se van narrando, a voces, no sólo las expresiones de la violencia sino la del lenguaje que las acompaña, a veces injuriosamente íntimo como en la cita anterior, otras veces, violento: «– *Sos bosta, no existís* acota otra voz» (ibídem). Y así frente a un dolor casi absoluto («El dolor lo abarca todo», ibídem) se va fragmentando la narración y la voz testimonial para reduplicarse en un juego de espejos enfrentados que apuntan a múltiples voces, pero también a la confusión que genera la experiencia. El texto remarca no sólo la violencia de género sino además la dificultad de narrarla, y deja evidencia de sus restos indecibles e irrepresentables.

En este sentido es que puede pensarse que el testimonio en sí mismo es una práctica en proceso, una práctica inacabada que no puede sino dar cuenta de aquello que puede ser escuchado como denuncia pero que mantiene en silencio, o en las márgenes invisibles de su articulación, lo que no

puede ser escuchado. El género como parte integrante de lo testimonial es un ejemplo claro de este desplazamiento: las injurias sexuales habían tenido lugar pero sin embargo las narraciones de las mismas no se vuelven testimoniales sino hasta que son entendidas (leídas, escuchadas) desde la urgencia de la denuncia. En este sentido, el testimonio se hace posible sólo cuando en el marco de la interpretación se reconoce su denuncia. Sin ese reconocimiento no podría existir como testimonio, sino tal vez casi simplemente un como gesto testimonial. O, dicho de otra forma, se niega al testimonio como tal para dejarlo en el limbo de una gestualidad incompleta. Sin embargo, estos fracasos del testimonio (y en especial cuando se trata de sucesivos fracasos y de persistentes intentos) van abriendo paso a los debates (de género y violencia en este caso) que hacen posibles nuevas articulaciones de lo testimonial, nuevas interpelaciones a quien lee o escucha y muchas veces la aparición de nuevos testimonios como narrativas de urgencia. Como práctica inacabada y en constante transformación, el testimonio da cuenta de que los paradigmas de verdad están asociados también a los lenguajes dominantes que los sustentan (y en los cuales, la queja feminista debe hacerse oír, en términos de que son justamente esos lenguajes los que acallan la posibilidad de las mujeres de narrar sus experiencias, como todos los recientes debates acerca del género, la violencia y sobre todo la interpretación de la violación sexual, vienen a poner sobre la mesa).

*Una sola muerte numerosa* cumplió también el rol de construir el camino de la denuncia de la violencia de género, con una fragmentación que permitía denunciar el crimen y borrar los contornos que identificaban a las víctimas. Pero además, su fragmentación hace posible lecturas que remiten hoy en día a muchas de las discusiones tanto en torno a la trata de personas como al femicidio. La vigencia de estas denuncias (y de las estrategias para narrarlas) no puede obviarse en la Argentina de hoy, en la necesidad imperativa de luchar contra el feminicidio y la violencia de género en sus diferentes manifestaciones. Habilita, además, formas de testimoniar más borroneadas, que logran diseñar un espacio en lo visible para el testimonio en relación con la violencia sexual. Hoy en día y frente a la necesidad de repensar la narrativa testimonial que denuncia específicamente el asalto sexual y la violencia (esa que precede muchas veces al femicidio), el testimonio de Streljevich, con su poética, permite imaginar nuevas alternativas testimoniales. La importancia de este texto a la hora de revisitarse la práctica del testimonio es la de afirmar sus dificultades, y la de explorar sus silencios, sus dudas y sus secretos. Al mismo tiempo, la de poner en escena una invitación doble: por una parte, leer voces testimoniales como voces incompletas y detenidas que no pueden reconstruirse completamente y, por otra, enfrentarse a la reflexión acerca de los testimonios como relatos incompletos que no pueden restituir lo que ha desaparecido pero que logran mantener, gracias a la alquimia de su poética, el sentido de urgencia y de denuncia.

## Bibliografía

- Forcinito A., 2012, *Los umbrales del testimonio. Entre las narraciones de los sobrevivientes y las señas de la posdictadura*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert.
- Strejilevich N., 1997, *Una sola muerte numerosa*, Miami, North-South Center Press.
- , 2006, *El arte de no olvidar. Literatura testimonial en Chile, Argentina y Uruguay entre los 80 y los 90*, Buenos Aires, Catálogos.



UNA SOLA MUERTE NUMEROSA:  
UNA MEMORIA VIVA DEL ‘DESAPARECIDO’

Griselda Zuffi  
HOOD COLLEGE

Hay libros que uno reabre y relee, libros con los que uno establece vínculos íntimos. *Una sola muerte numerosa* es uno de ellos. Leí la primera edición, Premio Letras de Oro (Miami, 1996) poco después de su publicación. Llegó a mis manos en una conferencia organizada por Alicia Partnoy, autora de *La escuelita* y profesora en los Estados Unidos, y desde entonces ha viajado conmigo en distintas lenguas y reediciones (2002 en inglés; 2005/2006 en castellano) y en diversos países. Tuve también la suerte de coincidir con su autora, Nora Strejilevich, en una serie de espacios académicos (como sucedió recientemente en el I Congreso de Literatura y Derechos Humanos organizado por la Universidad de Milán) y así se fue tejiendo entre nosotras una amistad que se sale de la página impresa. Quisiera, sobre todo por esto, detenerme en estas páginas en algunos pasajes de *Una sola muerte numerosa* para concluir con la presentación del libro de Strejilevich en un salón de la conferencia en el Lago de Garda (siendo yo parte de la audiencia), desde una perspectiva más personal que académica.

El 16 de julio de 1977 marca un antes y un después en la vida de Nora. Es el día que la secuestran, el día en que, mientras ‘se la llevan’, grita en plena calle su apellido, ese «trabalenguas judío» difícil de pronunciar. Escuchará apenas el eco de su voz o, quizás, ni eso. Es un día que se convierte en «noche y noches que siguen siendo noches» (Strejilevich 2006: 40). Ya no podrá asir el tiempo del mismo modo, la Historia ha entrado en su historia para devastarla.

La vida queda atravesada por su secuestro y desaparición que se suma a la desaparición y muerte de sus seres queridos. Nora hace el duelo de un

modo poético, como cuando trae al presente de la narración el recuerdo de su padre, el hombre que vive en silencio el peso de la ausencia:

Cuando la pena es más agobiante, el tenue hilo de angustia se corta y acomete una calma parecida a la indiferencia. El rey de la selva, León, parece recuperarse. Pero lo suyo no es serenidad sino una tristeza que le devora la voluntad. Por no habituarte a convivir con la ausencia cerrarás los postigos de tu vida. No querés oír lo que supe de Gerardo. —Está muerto, eso es todo— me interrumpís. —Basta de detalles (Strejilevich 2006: 88).

Nora no suelta hilos. Busca incansablemente los detalles para componer un mapa que desarme el terror mediante las voces que, al hacer memoria, contradigan la irracionalidad de la Historia. Ante el ‘ejército de ideólogos’, como sentencia la voz del General Vilas, citado en el texto, irrumpen la risa burlona, el juego infantil, los cánticos militantes, las voces que se resisten a ser olvidadas (49). La denuncia por los secuestros se registra fuera de los marcos institucionales (inexistentes) en que transitan para hilarse en el recuerdo de un padre vencido: «una sombra lastimada te cuelga del cuerpo y no sé cómo curar la herida. Te tomo el brazo en la oscuridad, esa noche en que nos decimos el silencio» (96-97).

Nora regresa al país después de su exilio, rastrea las huellas en el pasado-presente donde aún impera el silencio, escucha atenta a otros testigos de la catástrofe, graba, toma nota, escribe y transfigura la escritura en un testimonio poético. Apuesta a la literatura, que le permite descorrer el velo de la crueldad de la maquinaria del Terror. Las voces colectivas acompañan la voz íntima de la narración, siempre cuidándose de no erigirse en víctimas, sino simplemente de dar cuenta de un absurdo que arranca desde el epígrafe de Tomás Eloy Martínez en *Lugar común la muerte* (1978), libro que también es hijo del exilio: «Desde 1975, todo mi país se transfiguró en una sola muerte numerosa que al principio parecía intolerable y que luego fue aceptada con indiferencia y hasta olvido».

Nora narra su historia, el secuestro, la desaparición, el exilio y el regreso sabiendo que no es la única que transita por el horror. Se despliegan así las voces de otros, testigos que ha escuchado, conocido, tratado. En un armado magistral intercala el testimonio propio y el de su comunidad, cuyos ecos se entrelazan, a la vez, al destino errante y sobreviviente de otros testigos, sus antepasados, refugiados en la Argentina. Testigos que pasaron por otra H mayúscula, la del Holocausto.

Los testimonios recogidos funcionan como gestos de resistencia frente al poder: «si es preciso en Argentina deberán morir todas las personas necesarias para lograr la seguridad del país» ¿afirma? Jorge R. Videla, en líneas que son burladas, en otros párrafos, con el antídoto que poseen los rebeldes:

la imaginación (16). «Contra la muerte, el relato» para retomar las palabras de Tomás E. Martínez en la crónica ya citada. El orden que estableció el Proceso de Reorganización Nacional queda relegado al sinsentido, aunque se trate de un sinsentido atroz que deja rastros imborrables. El léxico que inventaron para ocultar la tarea burocrática de los campos clandestinos se presenta a modo de juego verbal:

Chupar: secuestrar, chupadero: habitat natural del secuestrado.  
Secuestrado: el que está en la joda.  
Estar en la joda: ser militante o tener ideas que difieran de la militar.  
Idea militar: salvaguardar la Patria, la Familia, la Propiedad...  
(54).

Lo primero que cruza este texto es el umbral de lo que fue negado: la existencia de los Campos. Se trata de hacer presente al desaparecido, de darle un lugar a esa figura sombra 'ni viva ni muerta'. Las páginas más conmovedoras son las que Nora dedica a la desaparición de su hermano, Gerardo, junto a su novia, Gabriela Barroca, desaparecidos desde 1977. Se permite nombrar la desaparición en un tono de juego infantil:

– Fijate por la ventana si me siguen – decís, sosteniendo las palabras del borde para quitarles peso.  
– ¿Qué gano con mirar? En plena dictadura y vos jugando a escondidas con el cuco. – Te enojás y te vas. Salgo a mirar si te siguen. No veo a nadie. Tampoco a vos te vuelvo a ver (16).

La autora instala la posibilidad de narrar lo sucedido con la vacilación del recuerdo. Surgen interrogantes: ¿cuál es la verdad de lo sucedido?; ¿cómo escribir sobre un desaparecido, un hermano-desaparecido?; ¿cómo contar una historia desde la ausencia del otro y la presencia del que sostiene la muerte? La escritora/sobreviviente apela a lo que puede recordar y decide contar. *Una sola muerte numerosa* es la memoria viva del 'desaparecido', así definiría esta escritura donde lo siniestro se filtra en lo cotidiano en todas las esferas de la vida. Los desaparecidos no son lo que ellos —el ejército, la marina, los torturadores y diversos sectores de la sociedad— dictaminan que son: subversivos con armas. La construcción heroica de la militancia no tiene cabida en la narración. Nora opta por contar lo sucedido desde el día de su secuestro entrando por los resquicios de lo que a menudo se intenta olvidar para vivir. En primer lugar, los Campos. Los lugares de sombra, la vida en el campo clandestino Club Atlético y el afuera. Las voces de todos —padres, madres, hijos, primos, novias— se van uniendo. La experiencia de unos y de otros se van imbricando como las geografías que también se su-

perponen. No hay un territorio nacional ni transnacional que pueda devolverles la identidad, el sentido de pertenencia a una comunidad. Hay cortes y saltos en la narración que siguen los pasos errantes de la autora desde que salió del país y no encuentra asidero permanente en ninguno: Israel, Italia, Canadá, Estados Unidos. «El desarraigo fue y es mi segunda piel» dice Strejilevich en una entrevista de Paula Simón (2015: 679). Lo siniestro entra en el cuerpo individual y social y deja a toda la sociedad dislocada. Nunca se puede contar el hecho tal y como sucedió. La narradora revive su secuestro como lo tiene inscripto en la memoria corporal y afectiva. La experiencia del Estado de Terror aparece en un lenguaje que no es el de la denuncia, ni el de la verdad, ni tampoco el de la derrota. Un lenguaje que cuenta el borramiento de la identidad, individual y colectiva. La secuestrada, el día que la llevan, es la rubia, la judía, la nieta de una polaca inmigrante. Pierde su nombre en el campo. Ahora es K-48, pero también pierde su identidad cuando sale al exilio. La vivencia en el campo es la matriz de una imposibilidad radical:

Si me olvido me condeno,  
 Si no me olvido, me condenan  
 Liquidada de cualquier manera  
 No más aire, no más amigos, no más diarios, ni besos ni luna ni  
 trenes no más (Strejilevich 2006: 42).

El día que la llevan se suma a otro día, el que lo llevan a él, a Gerardo, o el día que la torturan o el mismo día que ella escucha y reconoce la voz de su hermano bajo tortura. Escribir sobre un desaparecido, para un sobreviviente, es de algún modo recuperar, con preguntas, lo que le fue quitado: «¿Fue así, Gerardo?» (88). El recuerdo de un pasado traumático se construye a fuerza de fragmentos, de saltos, entre países varios, voces y experiencias de otros que rememoran lo vivido y quizás pueden transmitirlos por primera vez. La narradora/sobreviviente busca recuperar todas las historias, el pasado reciente, el remoto, el familiar, el propio, el de todos los «afectados». Los responsables de la desaparición y la muerte también aparecen en el texto: se insertan como mensajeros del odio, por ejemplo, en comunicados del ejército cuyas sentencias, asesinatos y mentiras se registran con un tono irónico. Lo que quedó de ese lenguaje se contrapone a la experiencia y la voz humana de muchas víctimas. El secuestro vivido por la autora —«no todos los días uno abre la puerta para que un ciclón desmantele cuatro habitaciones y destroce el pasado y arranque las manecillas del reloj» (14)— se une al secuestro y desaparición de Gerardo. Nora reconstruye el secuestro como ella lo imagina y lo documenta:

No todos los días uno abre la puerta de su casa para dejar entrar  
 un tornado que desmantela habitaciones y destroza el pasado y

arranca las manecillas del reloj. No todos los días uno trata de escapar pero el reloj se movió la puerta torció la ventana trabó y uno está acorralado por minutos que no corren. Los segundos que podrían salvarlo han desaparecido. No todos los días uno tropieza y cae con manos en la espalda atrapadas por voces que emergen del remolino mientras el tiempo trastocado lanza al aire retazos de vida cotidiana. Uno está mareado por la arritmia macabra y se olvida de si mismo entre sillas dada vuelta cajones vacíos valijas abiertas colores cancelados mapas destrozados carreteras inacabadas y uno siente que las voces han dejado su clave y repiten: *Te querés escapar pendejo* y una boca enorme te abre y lo devora. ¿Fue así Gerardo? (88)

La reconstrucción de los hechos que aparece como elemento de prueba en un juicio ante un organismo de derechos humanos no es 'la verdad de los hechos' vivida por el testigo. Sólo a partir de la memoria que asalta el presente y de los testimonios de otros sobrevivientes se puede estar con los desaparecidos, quitarles su condición de ausentes. Por eso Nora interroga, no acusa.

Es una narración de una sobreviviente y tiene las marcas de lo que implica la sobre-vivencia, que deviene un laberinto poblado de oficinas destinadas a probar lo que se diseñó para que no hubiera pruebas. La autora se burla de los sistemas legales, del aparato burocrático, incluso de los organismos de derechos humanos. Da cuenta de las 'pruebas' que tiene que ofrecer ante la inmigración canadiense para refugiarse en su país, las que necesita para presentar ante las autoridades argentinas para recibir una 'indemnización, ya en democracia, la 'prueba' que muestre el grado de daño permanente o parcial de un órgano vital para determinar el tipo de reparación. Pruebas y más pruebas para demostrar que uno estuvo en un centro clandestino de detención, tortura y exterminio, en este caso el Club Atlético, donde fueron asesinadas más de 1.500 personas y que es hoy sitio de memoria (aunque por décadas permaneció invisible y enterrado, apenas una ruina bajo las columnas de una autopista, en plena capital).

El testimonio de denuncia, decía, se desplaza hacia lo recordado. *Una sola muerte numerosa* invita a pensar el pasado, reviviendo críticamente ese momento traumático. Sólo así, elaborando, trabajando el duelo, se permite construir una memoria que admite un futuro.

Y voy a desplazarme también yo a lo recordado, aunque en este caso no se trate de un pasado traumático. Quisiera cerrar mi comentario con mi memoria de la presentación de *Una sola muerte numerosa* en el Congreso *Donde no habite el olvido. Herencia y transmisión del testimonio en América Latina* (2015). Antes de que Nora presentara su libro pude observarla buscando un rincón tranquilo para leer las páginas que llevaba preparadas. Como quien

precisa un aliado en los momentos previos a algo que inquieta, me pide que escuche su ponencia. Entramos a la habitación 17 (número que la calma, me dice, porque es su talismán, su cifra preferida) y escucho su lectura en voz alta. Esto no sorprende, es parte del ejercicio académico, lo que me sorprendió es lo que vino después. Lo que había escuchado hacía unos instantes quedó en la habitación y se convirtió en su voz. Las páginas que llevaba en las manos quedaron de adorno sin siquiera buscar una línea para retomar el pensamiento. El conocimiento filosófico —que no le sirvió para sobrevivir en el Campo pero sí para elaborar el duelo— impulsa su trabajo. Pero hay algo más que no está en los autores leídos, en los libros que lleva en cada viaje y que son muchos en su haber: viajes y libros. Ese plus existencial es el que percibí, junto a tantos otros en el salón repleto: una reflexión donde experiencia, testimonio y elaboración del pasado se daban cita, coincidían en el mismo lugar, en este caso una sala del Palacio Feltrinelli. El público lo celebró. A tal punto su presentación logra esta comunión entre pensar y sentir, entre distancia y cercanía, entre reflexión y humor, que al terminar uno de los sobrevivientes de cinco campos clandestinos de la dictadura argentina, presente entre el público, Mario Villani, se le acerca para abrazarla y agradecerle. Le dice que siempre había querido llorar por todo *eso*<sup>1</sup> pero que no había podido hacerlo hasta ese momento. «Es la primera vez que se me piantó un lagrimón». No pudo haber mejor cierre para una ocasión donde vida, poesía, ironía y reflexión sobre el genocidio se dieron un abrazo.

## Bibliografía

- Andradi E., 2014, *Narrar para resistir. Entrevista con Nora Strejilevich*, «La Jornada Semanal» 14/12/2014, <http://www.jornada.unam.mx/2014/12/14em-ester.html> (última consulta: 12/12/2016).
- Forcinito A., 2012, *Los umbrales del testimonio. Entre las narraciones de los sobrevivientes y las señas de la posdictadura*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.
- Reati F., 2004, *Trauma, duelo y derrota en las novelas de expresos de la guerra sucia Argentina*, «Chasqui. Revista de Literatura Latinoamericana» 33.1: 106-127.
- Semilla Durán M.A., 2010, *El cuerpo convulsivo de la escritura: «Una sola muerte numerosa»*, de Nora Strejilevich, en C. González-D. Scavino et al. (eds.), *Las armas y las letras. La violencia política en la cultura rioplatense desde los años 60 hasta nuestros días*, Presses Universitaires de Bordeaux: 137-149.
- Simón P., 2015, *Un compromiso con la memoria, un compromiso con la vida. Entrevista*

---

1 Énfasis mío.

- a Nora Strejlevich, «Kamchatka. Revista de análisis cultural» 6: 665-683.  
Szurmuk M., 2000, «One Single Contless Death». *An Interview with Nora Strejlevich*,  
«Bridges. A Journal for Jewish Feminists and our Friends» 8.1-2: 101-105.  
Strejlevich N., 2006, *Una sola muerte numerosa*, Córdoba, Alción, 2006.



## EL ESPACIO DE LA MEMORIA HERIDA. ENTREVISTA A NORA STREJILEVICH<sup>1</sup>

Nora Strejilevich, escritora, investigadora y docente argentina, elabora en su obra los traumas relacionados con el terrorismo de estado, la desaparición forzada, la tortura y el exilio, a partir de su experiencia personal como sobreviviente. En 1977 fue detenida en el centro clandestino de Buenos Aires conocido como Club Atlético. Tras su liberación vivió en distintos países (Israel, España, Brasil) hasta ser finalmente aceptada como refugiada política en Canadá, donde se doctoró en Literatura Hispanoamericana en la Universidad de la Columbia Británica. Entre 1991 y 2012 fue docente en Canadá y Estados Unidos, siempre vinculando literatura y derechos humanos.

Entre sus ensayos se destaca *El arte de no olvidar: literatura testimonial en Chile, Argentina y Uruguay entre los '80 y los '90* (2006), donde reflexiona sobre la práctica testimonial en relación con el pensamiento crítico y la transmisión de la experiencia límite. Su novela *Una sola muerte numerosa* (1997, 2005, 2006) obtuvo el Premio Nacional Letras de Oro (USA 1996), fue traducida al inglés (*A Single Numberless Death*, 2002), al alemán (*Ein einzelner vielfacher Tod*, 2014), y adaptada a teatro (USA 2002). En Italia su historia ha inspirado la película *Nora* (Fabio Grimaldi, Stella di Tocco, 2005). En la actualidad se sigue dedicando a la escritura y a dictar seminarios sobre violencia estatal, arte y literatura en distintos países (Chile, Italia, etc.).

En el I Congreso Internacional Literatura y Derechos Humanos se organizó una sesión de lectura y conversación con la autora acerca de su novela *Una sola muerte numerosa*; Nora Strejilevich participó también en la mesa redonda *A propósito del libro «Desaparecido, memorias de un cautiverio»*, con Mario Villani, Fernando Reati, Abril Trigo, Emilia Perassi y Ana del Sarto.

---

<sup>1</sup> Entrevista realizada por Serena Cappellini (Università degli Studi di Milano) en Gargnano (Bs), Italia, el día 02/07/2015. Transcripción y edición realizada por Marianna Scaramucci (Università degli Studi di Milano).

S. CAPPELLINI: Estamos aquí en Gargnano, en este estupendo contexto, para desarrollar el tema del género testimonial. ¿Qué significa para Ud. hablar de este género literario? Y, si está Ud. de acuerdo con dicha denominación literaria, ¿qué significa género testimonial para Ud. como persona y como escritora?

N. STREJILEVICH: Ante todo gracias por la entrevista. Si bien una siempre habla desde sí, preferiría situar el tema del testimonio en su contexto, para que entendamos el origen de este ‘género’ testimonial. Hoy mismo presentaron acá su recorrido cronológico a partir del momento en que se decretó su existencia en Cuba. Y se mostró claramente que el testimonio surge a modo de respuesta a un proceso concreto, a una necesidad histórica y social, en este caso la de incorporar a la cultura vigente, hegemónica, voces que habían sido sistemáticamente silenciadas por marginales. El testimonio asume la labor de dejar hablar y de registrar las versiones de los habitualmente ignorados, y esas versiones no coinciden con la historia oficial. Esta tendencia se expande por América Latina donde sujetos sociales antes invisibilizados —mujeres, trabajadores, indígenas— acompañan a movimientos revolucionarios que los empiezan a tener en cuenta. Nace así lo que se da en llamar ‘género testimonial’, que es producto de una paradoja: al incorporarse el premio al Testimonio a los concursos de Casa de las Américas este género se legitima, se canoniza, y eso a menudo limita cualquier movimiento surgido de los márgenes. Cuando una forma discursiva, artística o política se transforma en algo apoyado por el estado se puede diluir su cariz contestatario. Podemos discutir si esto ha sucedido o no, pero no es el aspecto que me importa destacar. Lo que quiero puntualizar es que, en Sudamérica, el testimonio (y me refiero solo al contemporáneo, aunque podamos rastrear un tipo de escritura híbrida desde los orígenes de nuestra literatura) no encuentra ningún apoyo oficial, se mantiene como un tipo de escritura bastardo que acompaña, más bien, procesos de derrota de luchas colectivas. El testimonio en esta región es, por excelencia, la narrativa de la memoria herida, de un yo plural que protesta, denuncia, memorializa. Por su estrecho vínculo con la historia y la cultura el testimonio desarrolla características particulares: es multifacético. Por eso es muy difícil ponerse de acuerdo en sus modalidades si se lo piensa como género. Yo me inclino por una denominación más abierta y por eso hablo de espacio testimonial. A lo sumo lo pienso como una matriz donde convergen y de la que parten distintos géneros. Lo importante es que esta zona exista no solo para poner en escena el lado oscuro de la historia, su costo humano, el sufrimiento concreto que produce, sino porque cuestiona los parámetros, que nunca son estáticos, de literatura y cultura. Al entrelazar experiencia personal y colectiva, memoria e historia, estos textos abren un entramado de debates que interrogan a la ficción, a la verdad y a sus límites. En el testimonio toman la palabra seres de carne y hueso que asumen un yo narrativo, pero que

ante todo fueron atravesados por los conflictos o tragedias que rememoran y construyen como relato. ¿Es eso una novela? ¿Es ficción? ¿Es no ficción? Estas preguntas no se pueden responder de forma unívoca, por sí o por no, porque esta escritura pone en vilo las divisiones genéricas que determinan quién y cómo se puede o se debe contar. Si nos referimos a los testimonios de la derrota, el sobreviviente es el único que puede dar fe de esa historia porque los ‘vencedores’ borran las huellas de las masacres que cometen. Pero incluso si consideramos testimonios que acompañan las revoluciones, como el relato de Omar Cabezas sobre la lucha en Nicaragua, *La montaña no es más que una inmensa estepa verde*, solo unos pocos estaban ahí, solo unos pocos pueden dar fe de lo acontecido y contarlo. Y además, el que la memoria se plasme en relatos testimoniales es la mejor forma de incluir la subjetividad de lo vivido en el discurso socio-político-cultural de una época.

Alguien dijo que el estatuto del testimonio es su falta de estatuto. Son los paratextos los que, en última instancia, definen si a un texto lo podemos llamar testimonial. Un testimonio puede parecer una novela porque ambos desarrollan estrategias literarias similares. Hernán Valdés, escritor que estuvo en un campo de concentración en Chile, le dio a *Tejas verdes* la forma de un diario. El diario es, en este caso, una ficción, porque no existía la posibilidad de guardar un cuaderno en un centro de detención, de hecho Valdés lo escribe en el exilio. Esa estrategia nos habilita para catalogar su libro como novela. Sin embargo el propio autor, en prólogos de distintas ediciones, disiente con esa denominación: él insiste en que se trata de una experiencia vivida y se niega a que se la tome por ficción. La podemos llamar novela testimonial solo para destacar esta particular situación en la cual se construye una narración que quiere ser fiel a la memoria íntima, que quiere dejar sentado lo que la historia oficial a menudo niega, y que tampoco es autobiografía porque narra una experiencia colectiva puntual. Ya desde *Operación Masacre* de Rodolfo Walsh se habla de ‘literatura no-ficcional’ para referirse a esta forma literaria particular, consciente de su vínculo con la política y la historia. Pero es una denominación engañosa ya que entre memoria y ficción no existe una línea divisoria. Por eso es que los paratextos (ya sea un prólogo, o documentación de algún tipo) sirven de orientación, al dejar sentada la intención del autor o del conjunto de autores. Y aunque se trate de testimonios, eso no significa que muchos de ellos no se hayan construido con intención literaria. Para resumir, en este espacio testimonial habitan relatos orales transcritos, testimonios escritos como novelas, novelas que son testimonios de una época, novelas basadas en testimonios. Y también habitan este espacio las artes visuales y el cine. Yo diría que lo testimonial es un ámbito abierto a cualquier modalidad de testimonio. Lo que importa es que narre una experiencia traumática colectiva.

S. CAPPELLINI: Desde siempre este género provoca una cierta desconfianza en los historiadores porque, como escribe Didi-Huberman, «los testigos son por definición subjetivos y condenados a la inexactitud. Entretienen con la verdad que testimonian una relación fragmentaria e incompleta»<sup>2</sup>. En efecto, uno de los grandes problemas de este género es su uso en los juicios como relato de verdad. ¿Ud. cree que la narración histórica tiene que ver con la narración de la memoria? ¿En qué medida?

N. STREJILEVICH: Bueno, acá hay varios puntos: primero tenemos que preguntarnos sobre qué testimonia el testimonio. Una cosa es decir que hay un pacto de verdad y otra es que ese pacto de verdad tenga que ver con la exactitud de los datos. Hay un criterio de verdad muy difundido y asumido como cierto, tomado de las ciencias (aunque las ciencias ya lo hayan superado), que asume la existencia de una distancia entre el investigador y su objeto. Si bien en teoría esta visión es arcaica, en la práctica seguimos vinculando la verdad a este modelo, el del experimento. Este no es el tipo de verdad que aporta el testimonio. La verdad del testimonio es una verdad de experiencia. Es la verdad de la memoria que dice: ‘Yo lo viví, yo lo sufrí, y si no preguntente a algún otro’, como indica Ricoeur. Esto pasó, la humanidad llegó a ese punto estas cosas sucedieron. Que la memoria no sea fiel al pormenor de cómo sucedió, qué día, qué mes, qué año, si la sala tenía tantos centímetros o no, no es lo importante. Lo importante es que un ser humano padeció esa determinada situación, tan extrema que no parece verosímil. La verdad apegada al dato es indispensable en los juicios, que se basan en pruebas para imponer una condena. Por eso hago una distinción entre la verdad del testimonio narrativo, o en un ensayo, de la verdad del testimonio en tanto deposición judicial. La verdad judicial exige información. Y al decirlo ya tengo que corregirme porque esto tampoco es totalmente así, ya que en los juicios de lesa humanidad que se llevan a cabo en la Argentina la subjetividad ha entrado de lleno a jugar su papel; se le permite al testigo expandir su relato porque el impacto emocional da cuenta de su verdad, y porque el impacto del trauma pone en evidencia la dimensión de esos crímenes, que siguen siendo presentes. Y este giro, creo yo, es producto de la fuerza del testimonio, que en su potencia arrasa con estas distinciones. Retomando mi argumento, sin embargo, podemos distinguir dos formas de testimoniar y dos formas de vincularse a un testimonio. El testigo que sobrevive tiene que hilvanar los datos desorganizados de su memoria, darles una estructura, investigar, para presentar su caso en un juicio, para responder a las exigencias del ritual de la ley. En cambio en los testimonios vinculados a la literatura, el testigo puede expandir su memoria hasta donde pueda o quiera, su experiencia y sus conclusiones no se ajustan más que a su propio criterio (aunque pesen sobre el testigo las presiones de conciencia, políticas

<sup>2</sup> G. Didi-Huberman, 2004, *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, Barcelona, Paidós: 58.

y sociales que moldean toda memoria). En ese sentido no importa si el recuerdo es impreciso, si es incluso contradictorio, y los lectores no le pueden exigir precisión. Al fin y al cabo, siempre se testimonia desde el presente: un día puede uno recordar una cosa y otro día otra, con distintos matices. O el testimonialista puede privilegiar un aspecto de lo vivido y guardarse otros. Lo que está dando a conocer tiene que ver con el horror padecido, y la narración la hace a su medida. El eco de ese terremoto no se lleva muy bien con la precisión, lo cual no disminuye el peso contundente de la verdad de una vivencia que se trasmuta en lenguaje. No quiero, por esto mismo, confundir la verdad de la deposición con la verdad del testimonio. Y si la verdad del testimonio es fragmentaria, desordenada y frágil no importa porque, justamente, esta textura revela las marcas del padecimiento.

En cuanto a la narración de la memoria y la de la historia: hay momentos históricos que no pueden contarse sino a través de la memoria de sus sobrevivientes, por este simple hecho: los genocidas siempre borran o esconden las huellas del crimen y prácticamente no queda documentación, que es el material por excelencia al que recurren los historiadores. Tras un genocidio incluso ellos deben remitirse al relato de los testigos. Por eso es que los genocidios vinculan memoria e historia, las emparentan. Hoy por hoy ya no pueden separarse.

S. CAPPELLINI: Se puede decir que en este género conviven dos elementos: el lado artístico y el del compromiso social. ¿Cómo desarrolla en sus obras la doble faz del testimonio literario? Es decir: ¿cómo se relacionan, dentro de sus textos, arte y derechos humanos?

N. STREJILEVICH: En mi caso —y ahora voy a hablar en primera persona— en *Una sola muerte numerosa* revelo, en forma coral (porque incorporo muchos testimonios), el impacto que produjo la desaparición y muerte de mi hermano, de su novia, de mis primos hermanos, de los padres que no resistieron tanto dolor, de la muerte y desaparición de muchos compañeros y amigos. Entonces, no es que yo haga una propuesta de derechos humanos previa a la escritura sino que, al dar a conocer este desastre, tengo una intención: que otros se sensibilicen ante el alarido de los torturados, ante el crimen atroz que cometieron quienes los arrojaron al mar, ante la maldad desatada. Yo trato de darle una propuesta estética al relato porque en esa estética encuentro las ‘palabras para decirlo’ (como dice Perla Sneh), las palabras para transmitir la densidad de lo que pasó. Solamente con esas metáforas, con esa estructura resquebrajada que le doy al texto (y que no recomiendo como receta porque cada uno encuentra su forma de hacerlo) puedo acceder al núcleo emotivo de lo que pasó. Ese núcleo es, a la vez, un llamado ético al lector, porque estoy asumiendo una posición, estoy señalando una injusticia, tácitamente estoy diciendo: esto que fue no puede ser, no debe

ser. ¿Cómo pudo ser? ¿Cómo sigue siendo? Pero al mostrar este cuadro y suscitar estas preguntas no estoy siendo objetiva, estoy asumiendo la posición de quien fue victimizada y deja la posición de víctima gracias a la palabra. Porque tomar la palabra y firmar con el propio nombre es revertir lo que querían lograr: borrar la identidad, disolvemos, hacer de cuenta que nunca existimos. En *Una sola muerte numerosa*, además, a través de las voces que incorporo, expongo el compromiso político típico de los setenta, que es cuando se inició la cacería, e incluyo escenas con militantes comprometidos con la resistencia armada para no minimizar las complejidades de la época. Lo hago sin comentar las escenas sino mostrando el cuadro, desplegándolo como si se desplegara la memoria, por 'asociaciones libres'. Me importa que se entienda que esta historia no desembocó en un mar de sangre por arte de magia: el crimen colectivo fue diseñado y ejecutado por un conjunto de poderes, por eso al golpe se le llama cívico-religioso militar, y fue apoyado por muchos. Lo esencial es transmitir que una masacre es el límite al que la humanidad no debería llegar más, alertar sobre esa máquina de muerte que se pone en marcha una y otra vez. Las guerras de hoy son todas genocidas y los gobiernos autodenominados democráticos vuelven a armarse hasta los dientes para atacar a sus propios ciudadanos con la excusa del terrorismo. En *Una sola muerte numerosa* ubico a la manera de subtítulos, con ironía, ciertas frases de los represores que dan a entender el despojo al que nos sometieron, cómo nos fueron acorralando con su lenguaje (éramos 'subversivos'), cómo nos transformaron en tejido canceroso que había que extirpar. Contrasto este lenguaje, que llamo monólogo armado, con las voces que relatan sus vivencias de persecución, y la trama que va surgiendo confronta al lector con su propia actitud frente a los estados criminales que siguen pululando. En ese sentido el relato está vinculado a los derechos humanos, aunque no haga una exposición sobre el tema. Hay citas del *Nunca más*, que es la primera recopilación de testimonios orales publicada en la Argentina posdictatorial cuando la CONADEP (Comisión Nacional por la Desaparición de Personas), convocada por el presidente Alfonsín, reunió la mayor cantidad de información que pudo sobre los crímenes cometidos por el terrorismo de estado. No cito ese texto para teorizar sobre las prácticas genocidas y, menos aún, por suscribir al planteo de su prólogo original, que presenta la catástrofe como el resultado de una confrontación entre «dos demonios» (la llamada subversión y las fuerzas armadas). Lo cito para superponer las frases concisas y distanciadas de los testimonios recogidos por la Comisión (que incluyen el mío) con las voces que aparecen y desaparecen en el texto, narrando vivencias. Se pone así de manifiesto la diferencia entre la deposición legal y el testimonio en tanto despliegue de la subjetividad, única capaz de develar la textura del momento, de poner en escena sutilezas que la declaración oficial descarta. Combino estos dos lenguajes para mostrar la complejidad de la historia y la dificultad de narrarla. La estructura misma es un llamado implícito al lector, que se siente acosado por la

acumulación de escenas que tocan el absurdo y el grotesco pero son reales. Como presento textos breves hilvanados sin una aparente lógica, aunque la tiene, queda mucho terreno abierto a la interpretación. Es así como armé mi llamado a una reflexión vinculada a los derechos humanos; otros testimonios inventan sus propias sendas para lograrlo.

S. CAPPELLINI: Como plantea Giorgio Agamben, el verdadero testigo ya no existe porque lo mataron durante el cautiverio, y así problematiza la identidad del testigo. Además Primo Levi escribió que los que experimentaron el cautiverio se pueden dividir entre quienes deciden callarse y quienes prefieren contar. ¿Un testigo se vuelve tal solo en el momento en el que habla? ¿Qué hizo de Ud. un testigo? O sea: ¿por qué decidió ponerse en la categoría de los que decidieron contar?

N. STREJILEVICH: A ver, vamos a empezar por el final: no es que decidí ponerme en una categoría. Murió un grupo alrededor de mí y soy la única sobreviviente. No sentí que pudiera elegir otra cosa, no fue una elección sino una suerte de destino. Tampoco lo pensé como tal: se fue dando. Si uno sale de una situación de ese calibre no es que se pone a considerar qué va a hacer. Obra por impulso. Hay sobrevivientes que enfrentan otras variables, pueden tener hijos a los que no quieren transmitirles el peso de este dolor, por ejemplo. Cada circunstancia es distinta. Yo me fui y viví en diversos países, y, para mí, mi responsabilidad era ineludible: dar a conocer esta situación. Entonces, por un lado traté de denunciar el genocidio y, por el otro, para recomponerme, para recuperarme, para crearme una identidad que juntara las ruinas que quedaban de mí —porque tuve que dejar atrás mi mundo, mi lengua, mi universo—, necesité inventar una continuidad. Y esa creación de continuidad es la escritura, que me transforma en testigo y me despega de mi condición de víctima.

Con respecto a lo dicho por Agamben, que toma de Primo Levi la idea del testigo por delegación: esta expresión alude a que quien no llegó al estadio de «musulmán» no puede testimoniar sobre el proceso total de degradación. Así, por lo menos, entiendo lo dicho por el filósofo italiano. Puedo decir que el «musulmán», el prisionero más afectado y degradado en los campos de concentración nazis, el que llegó a ser un muerto en vida, el que murió ya estando muerto, encarna una paradoja: el testigo máximo del proceso de desintegración de un ser humano no puede declarar. Mientras que el otro, el sobreviviente, diríase que habla por delegación, porque no llegó a sufrir el resultado último de ese experimento con la condición humana pero está en condiciones de hablar. Yo no lo pienso así. Primero porque en nuestros centros clandestinos de detención, tortura y exterminio —CDTyE— no se seguían las mismas estrategias. No se llegaba, a pesar de las torturas

extremas, a un estado de degradación similar al «musulmán». En determinado momento había una selección y a ciertos detenidos les inyectaban una sustancia química que los sedaba para el ‘traslado’ (la solución final en su versión argentina). Los tiraban, dormidos, de aviones al mar o al río en los llamados vuelos de la muerte. Nosotros, los que no fuimos asesinados, no sabemos cómo fue esa experiencia, pero ellos tampoco, porque no estaban conscientes. De hecho, el crimen por antonomasia de la desaparición forzada es que a los detenidos desaparecidos les robaron la muerte (porque no podían despertar para asistir al instante en que uno deja de ser). De modo que no hay una diferencia radical entre el sobreviviente y el que muere sin saberlo, la única es que solo uno de los dos puede contar la historia. Nuestros centros clandestinos no pueden equipararse en ese sentido a los campos de la Shoah y todo testigo es testigo en primera instancia. No solo no me parece que este criterio pueda equipararse al nuestro sino que, además, esta paradoja (al menos tal como ha sido interpretada) paraliza el acto del testimonio. Veo al testimonio, en el Cono Sur, como un proceso de resistencia que se produce en etapas: enunciar con nombre y apellido lo que uno sufrió es la primera, porque en los campos el primer paso era quitarle el nombre al sujeto-víctima: darle un número, un código para iniciar la despersonalización. El objetivo es, de una u otra manera, ‘quebrar’ al detenido, es decir, que pierda su identidad rebelde y empiece a dar información y a sentirse mal consigo mismo por haberlo hecho. El objetivo es que su identidad contestataria se debilite. Y la segunda etapa, digamos, el acto de dar testimonio, es la reafirmación y la creación de una nueva identidad, la del testigo. Es la negación del borramiento planificado. Así entendido, el testimonio es un modo de resistencia.

Quisiera agregar, aunque no me lo hayas preguntado, que tampoco me resulta afín el término ‘indecible’, usado para afirmar que esta experiencia nunca puede realmente contarse porque rompe todos nuestros marcos de referencia, porque no hay palabras para nombrarla. En cierto sentido no está mal la expresión ya que lo indecible, como nos deja insatisfechos, es un motor para narrar, para intentar transmitir lo vivido una y otra vez. Y esto es, justamente, lo que nos sucede a los testigos: muchos nos pasamos la vida contando esta experiencia extrema, de una u otra manera. Sin embargo, como dijo Semprún, se puede aplicar este criterio a otros tipos de memorias: toda emoción es indecible y todas las metáforas son aproximaciones, por eso existe la literatura. Catalogar esta memoria de indecible puede paralizar (si es indecible es un misterio imposible de develar). En este punto coincido con Agamben, que dice algo similar. Prefiero considerar que, con todos sus límites, es posible decirlo, por supuesto como aproximación, como es inevitable tratándose del lenguaje.

S. CAPPELLINI: La última pregunta quiere abrir una ventana sobre el futuro de este género, puesto que ya han pasado más de cuarenta años desde la época de la dictadura, pero sigue el propósito de contar lo que pasó: ¿Qué significa hoy testimoniar y quién es el heredero del testigo? ¿Por qué el grito del testimonio sigue siendo tan potente como para justificar su actualidad y relevancia en la escena literaria?

N. STREJILEVICH: Como vimos en muchas ponencias del *I Congreso Internacional de Literatura y Derechos Humanos*<sup>3</sup>, en nuestros países el testimonio forma parte de la cultura, no solo en el ámbito discursivo y literario sino también visual (me refiero a los documentales filmados, en gran medida, por la generación de los H.I.J.O.S., que por ahora son los herederos del ‘género’). Como la estrategia del crimen estatal fue la de borrar las huellas, la de borrar la muerte, la de borrar a una generación, se recurre a técnicas testimoniales como forma de recomponer el tejido social. La cultura se ha ido acercando al testimonio. Por ejemplo, algunos novelistas que abordan esa época lo incorporan a la ficción: en *Dos veces junio* de Martín Kohan una detenida-desaparecida habla desde su celda y sus palabras son, prácticamente, la transcripción del relato oral de una testigo. Las ficciones que buscan verosimilitud al narrar esta experiencia son deudoras del testimonio.

También el testimonio persiste como forma de elaboración de la herencia traumática para la generación de la llamada posmemoria (lo que genera otro debate: si en nuestro caso se trata de posmemoria o, simplemente, de memoria). A mi juicio muchos hijos de desaparecidos son testigos directos, ya que presenciaron el secuestro de sus padres, o fueron secuestrados con ellos, o nacieron en centros clandestinos. O descubren, un día cualquiera, que quienes jugaban el papel de padres en sus vidas no lo eran. Esta generación utiliza, a veces, otras técnicas, incluso formas de distanciamiento y de ironía para elaborar su memoria. Es así como el testimonio se va renovando, pero a mi juicio no deja de ser testimonio.

Considero que vivimos la era del testigo a raíz del tipo de daño que le han hecho los genocidas a la humanidad. El testigo es la voz, por excelencia, a la que se puede recurrir para restituir el tejido social dañado por la destrucción de los vínculos, por el vacío que nos inyectaron. Por eso hay un viraje hacia lo testimonial en las artes, en el cine, en la literatura. Los testimonios transmiten la intensidad de ese acontecimiento partiendo de las voces de sobrevivientes que pueden decir yo lo viví, créanme. Estas historias así narradas pueden interpelar a los jóvenes de hoy, habituados a una hipertrofia de información, ficcional o no, proveniente de la comunicación virtual y de los medios (o ‘mentimedios’, como los llama Mempo Giardinelli). Estas voces los hacen sentirse afectados e involucrados, los arrancan de la pasi-

---

<sup>3</sup> *Donde no habite el olvido. Herencia y transmisión del testimonio en América Latina*, celebrada en Gargnano del Garda (BS, Italia) desde el 29 de junio al 4 de julio de 2015.

vidad de quien consume datos. Todo testimonio busca generar en el lector una reacción fundamental: que mire a su alrededor y sienta el impacto del mundo en que vivimos. Un mundo donde resuena el dolor de quienes hoy padecen persecución y discriminación, un mundo de refugiados, de civiles sometidos a guerras que en un par de imágenes muestra y oculta la televisión, un mundo de mujeres asesinadas por la violencia patriarcal. Este es el aporte del testimonio: que la audiencia deje de ser tal, que la gente se sienta interpelada por estas realidades, no para amargarse sino para intervenir y modificarlas.

## UNA REFLEXIÓN ULTERIOR



EL SILENCIO DEL TESTIGO:  
EL ETNÓGRAFO DE JORGE LUIS BORGES

Flavio Fiorani

UNIVERSITÀ DI MODENA E REGGIO EMILIA

El breve cuento *El etnógrafo* de Jorge Luis Borges fue publicado en 1969 por la editorial Emecé en el libro titulado *Elogio de la sombra*.

Al emprender este trabajo, de casualidad me crucé con el ensayo del antropólogo italiano Leonardo Piasere *L'etnografo imperfetto* (2002). Llama la atención el hecho de que *El etnógrafo* de Borges figura como prólogo al trabajo de Piasere sobre el conocimiento etnográfico. La solapa del libro ofrece al lector una pista interesante: el antropólogo considera el proceso de interpretación socio-cultural como un tipo de experiencia singular. El autor lo define «un experimento de experiencia», agregando que el oficio del antropólogo es más que nada compartir fragmentos de experiencias de las comunidades de sus interlocutores. La solapa declara: «Il principale strumento di conoscenza sta nella capacità di impregnarsi delle analogie, delle metafore, delle ironie, delle emozioni della cultura altrui, interiorizzandone il senso più a forza di empatia che di ragionamenti lineari» (Piasere 2002).

Se trata, por supuesto, de una frase a cargo del redactor o del editor de la colección en la que se publica el ensayo. Sin embargo, nos parece sugestivo que un antropólogo que antepone a su estudio el cuento del escritor argentino declare, al final de su análisis salpicado de citas borgeanas, que el único personaje que tiene nombre propio en *El etnógrafo* de Borges —el joven estudiante de antropología que en el mundo 'otro' aprendió algo que no quiere decir— no es el anti-etnógrafo y tampoco un etnógrafo fracasado, sino todo lo contrario: Fred Murdock es el prototipo del perfecto etnógrafo en un cuento que —afirma Piasere— «immortala l'eccezione: l'etnografo che decide di non scrivere, che non scrive» (Piasere 187). Murdock es un perfecto

etnógrafo porque no busca la interpretación y tampoco la gloria que —como afirma Pierre Menard— «es una incomprensión y quizá la peor» (Borges 1976: 58). En efecto el personaje del texto borgeano, que en dos años se ha impregnado del saber de los indígenas con los que ha vivido en la pradera, vuelve a su universidad habiendo aprendido algo que no quiere comunicar. Más exactamente, ha resuelto no revelar lo que ha conocido, no ser autor de un informe sobre su experiencia. Lo que trae de vuelta Fred Murdock es un precioso «secreto» que podría enunciar «de cien modos distintos y aun contradictorios» (Borges, 1989b: 368). Lo que aprendió en esas lejanías es algo sobre lo que quiere guardar silencio.

Hay una extraordinaria coincidencia entre el joven Murdock y el antropólogo Piasere acerca de la condición experiencial y fenomenológica del trabajo etnográfico en cuanto aventura epistemológica: ambos afirman que la etnografía no es una ciencia y, si acaso lo es, es mera frivolidad. En antropología no se llevan a cabo experimentos, y tampoco el trabajo de campo lo es. La pradera no es un laboratorio a cielo abierto. Es el mismo etnógrafo su campo de investigación, es su propio cuerpo la fuente de información y no solamente porque entra en resonancia con el medio en el que opera. La experiencia autobiográfica del etnógrafo se sitúa en un controvertido umbral, en la compleja trama de interacciones que se dan entre testimonio y ficción. Según Piasere el etnógrafo del cuento borgeano es una perfecta muestra de la ambigüedad en la idea de que las obras etnográficas son ficciones que ponen por escrito la apropiación de todo lo que excede los espacios propios. En su intento de conquistar teóricamente una ajenidad, el discurso etnográfico debe realizar una rigurosa invención de hechos reales, «pur ammettendo un alto grado di interazione tra realtà e immaginazione» (Piasere 2002: 17). En *El etnógrafo* de Borges, lo antedicho adquiere la forma de una aventura epistemológica protagonizada por el joven estudiante que regresa del “entre-lugar” ubicado en una reserva indígena al oeste de Estados Unidos rehusando comunicar el resultado de su investigación. El cuento no solamente desestructura la figura del testimonio, sino que también insinúa una irónica descalificación de la antropología como el saber privilegiado del lugar de la diferencia cultural.

Mabel Moraña ha ofrecido una mirada original en su interpretación del texto borgeano y de su astucia literaria al afirmar que «El cuento gira en torno a la supuesta existencia del secreto de Murdock, que no llega a conocerse y sobre el fenómeno de creencia por el cual el lector acepta la veracidad de las versiones múltiples que mediatizan la historia que finalmente llega al narrador» (Moraña 2004: 107). El relato —que «cuenta con un solo protagonista»— anuncia desde el cominanzo la calculada indeterminación de una historia cuyos «protagonistas son miles, visibles e invisibles, vivos y muertos» (Borges 1989b: 367). *El etnógrafo* pone en escena una suerte de *mise en abîme* porque se mueve en el entre-lugar originado por la duplicación infi-

nita de elementos antitéticos, como ser: civilización-primitivismo, pasado/presente, secreto/comunicación, saber empírico/conocimiento institucionalizado, oralidad/escritura, experiencia/discurso, naturaleza/cultura, realidad/ilusión. Al no volcarse en letra impresa, la investigación del joven que «no descreía de los libros ni de quienes escriben los libros» (Borges 1989b: 367) se torna un objeto inasible y el espacio del otro, el lugar del lector del cuento y el lugar del narrador se deslizan hacia la precariedad conjetural que encierra el enigma detrás del cual está la decisión del protagonista de no transcribir su experiencia. Por encima del progresivo distanciamiento que Murdock emprende a lo largo de su vida en la frontera, su iniciación en el lugar del pliegue se constituye como la verdadera marca del silencio que marcará su regreso a la ciudad tras su estancia en la pradera.

Como en las culturas que elevan la abstinencia a forma suprema de posesión, el etnógrafo borgeano logra una coincidencia absoluta con sus huéspedes en la medida en que ésta actualiza su memoria familiar, puesto que «uno de sus mayores había muerto en las guerras de la frontera»:

Acostumbró su paladar a sabores ásperos, se cubrió con ropas extrañas, olvidó los amigos y la ciudad, llegó a pensar de una manera que su lógica rechazaba. Durante los primeros meses de aprendizaje tomaba notas sigilosas, que rompería después, acaso para no despertar la suspicacia de los otros, acaso porque ya no las precisaba (Borges 1989b: 367).

Al emprender su tarea cuando «no sabe aún quién es» (ibídem), Fred Murdock se entrega al azar y vive una experiencia en un espacio liminar en busca de su verdadera identidad. Vive con los que están del lado de la desmesura no tanto para develar los misterios de la vida de los indígenas, sino para develarse a sí mismo en ese umbral, zona de separación-cruce-contacto-intercambio que es la frontera. El carácter performativo de la vivencia de Murdock radica justamente en la compleja elaboración cultural en la que se apoya el trabajo etnográfico. Pero *El etnógrafo* de Borges presenta la calculada ambigüedad del relato etnográfico porque desatiende su función principal: el joven decide no escribir. La ironía esencial del cuento radica en el hecho de que si bien la experiencia etnográfica del protagonista culmina en su devenir otro, el relato de dicha experiencia nunca llega a producirse, permanece un secreto no enunciable. Tal como el etnógrafo de Borges no subordina el conocimiento del otro a la obligación de formalizar su experiencia en un discurso, el relato juega con el desconcierto que genera en el lector la posibilidad de conjeturar el contacto con lo *otro* perturbador como un enigma inaccesible.

Sigamos por un momento rastreando afinidades y resonancias entre la ficción borgeana y los recursos del trabajo etnográfico. A través de lo que el léxico antropológico denomina ‘perducción’, el antropólogo lleva a cabo una

experiencia, a saber una adquisición inconsciente o consciente de esquemas cognitivo-existenciales que se cruzan con pautas anteriormente interiorizadas por medio de combinaciones, saltos, elementos superpuestos, interacciones que determinan un «experimento de experiencia»; en la práctica, el etnógrafo tuerce su propio espacio-tiempo, su propia vida, su estar allí para construir vivencias con personas que no forman parte de su vida cotidiana. Dicha perdición —opina Piasere— origina la pérdida total en lo que se refiere al producto etnográfico: narrar el experimento de experiencia pone de manifiesto cuán incompleto puede resultar el relato etnográfico (Piasere 2002: 184). Vivir y narrar culturas es, por consiguiente, una trabajosa mediación entre la perfección y el autismo, la verdad y la ficción. Especialmente porque el texto etnográfico se presenta como una narrativa del espacio que postula, simultáneamente, su propio lugar y el lugar del otro, debido a que el texto antropológico en cierta medida debe referirse a «quel processo di 'transazione costruttiva' risultante dal rapporto antropologo/nativi sul campo, e deve, in qualche modo, rifletterlo» (D'Agostino 2002: 15). Más aún: armar interpretaciones y proponerlas a un lector es —según Piasere— un ejercicio intelectual cuyas falacias pueden compararse a las de Pierre Menard, que busca la gloria reescribiendo el Quijote y trata «Ser, de alguna manera, Miguel de Cervantes y llegar al Quijote» (Borges 1976: 53). Algo no tan distinto de la experiencia etnográfica como una suerte de devenir-otro que suprime la marca externa del joven cuyo nombre es Fred Murdock.

La reflexiones del etnógrafo Piasere sobre su oficio y el cuento borgeano coinciden acerca de la drámatica metáfora de la creación literaria según Pierre Menard, autor del Quijote: una hazaña complejísima y de antemano fútil, ocasionada por la vanidad que aguarda todas las fatigas del hombre, repitiendo en un idioma ajeno un libro preexistente, una especie de palimpsesto en el que aparecen los rastros —tenues pero no indescifrables— de la previa escritura. El texto de Borges y la etnografía como práctica postulan también el rechazo de toda idea de escritura con sus presupuestos subjetivistas de autoría/autoridad (González Fisac 2009: 9). Para ambos, escribir la experiencia del otro puede reducirse a un ejercicio intelectual finalmente inútil, puesto que a menudo este acto de mediación cultural se reduce a otra metáfora: rebajar esa vivencia a la idea de la cultura como texto y armar un relato de los signos indígenas que sea compatible con las exigencias de un discurso cuyas reglas estilísticas son compartidas por el autor y sus lectores. En lo que se refiere a la arbitraria concatenación de toda escritura, Sylvia Molloy señala que el asombro del discurso borgeano «no reside en el aislamiento de lo extraño, fácilmente clasificable, sino en la extrañeza del dislate incorporado dentro de ese discurso» (1999: 139). Sobre todo si el conocimiento de la diferencia del discurso etnográfico se reduce a un artificio sospechoso y es «una sabiduría que se funda, no sobre un pensamiento, sino sobre una mera comodidad clasificatoria» (Borges 1989a: 198).

Solamente el etnógrafo incompleto necesita armar interpretaciones y ofrecerlas a sus lectores. El conocimiento etnográfico llevado consecuentemente a su propósito está atravesado por la paradoja de que sólo podrá lograrlo si renuncia a sí mismo, a elaborarse como saber de la diferencia, si renuncia a la escritura, si denuncia el lugar que le corresponde a toda ficción: ser una «escena de artificios que permite un reconocimiento pero no una identificación, por momentánea que sea» (Molloy 1999: 32). El etnógrafo sólo podrá hacer su trabajo si deja de ser etnógrafo (González Fisac 2009: 10). Hablar desde otro lado resultaría ser la imposible tarea de armar una retórica de la distancia que construye al otro con una escritura que pretende ofrecer una interpretación, desvelar el secreto inconmensurable que ha sido la permanencia de Murdock entre «los hombres rojos», «entre muros de adobe o a la intemperie» (Borges 1989b: 367): la pradera no es el lugar de la investigación antropológica, sino todo lo contrario: un límite interno que escapa a todo discurso. Lo que Murdock trae consigo no es el resultado del aprendizaje del etnógrafo-testimonio, sino la experiencia de la otredad que ha derivado en des-identificación. O, dicho de otra manera, Murdock trae una fisura inquietante que, paradójicamente, vuelve incomunicable su erradicación experiencial.

En la ficción borgeana se determina la inexorable desaparición del protagonista, la borradura del autor del informe, la borradura de todo discurso: con deliberada ironía Borges juega con la supuesta primacía del valor biográfico de la experiencia de Murdock (al ir a la pradera el joven carece de una identidad definida, se entrega al azar y aprende algo que no conocía), y al mismo tiempo insinúa que el sujeto —«en esas lejanías aprendí algo que no puedo decir»— (368) sólo puede afirmarse a cuenta de desaparecer. Por sobre todo debido a que alguien que carece de identidad —ironiza Borges— o sea que no es un sujeto reconocible, «no tiene nada singular» (367), pretende estudiar a los ‘otros’. Estamos en las antípodas del conocido planteo de Clifford Geertz acerca del trabajo del antropólogo («¿Qué hace el etnógrafo? Escribe»), porque Murdock regresa a su universidad sin un texto ni un relato, pero con un secreto no enunciable. Y no sólo porque el joven afirma que el secreto podría relatarse de cien modos distintos y contradictorios. Sino especialmente porque lo que el cuento pone en escena es que el distanciamiento progresivo de Murdock de su biografía anterior y la interiorización del mundo otro delatan el fracaso de la escritura etnográfica en cuanto enunciado arbitrario. Murdock no sabe cómo explicarle a su profesor que el secreto es «precioso» y que la ciencia (el saber antropológico) ahora le resulta «una mera frivolidad» (368). El relato no niega la posibilidad del desciframiento del otro, pero la desterritorialización del etnógrafo no ha sido un experimento científico sino un experimento sobre sí mismo.

Vivir en una zona fronteriza es desafiar, infringir los límites. La experiencia etnográfica, lo que podríamos llamar el ‘valor memorial’ que radica en la

rememoración de un pasado con su fuerte carga simbólica, no es enunciable. La articulación lenguaje, transgresión, frontera tanto física como simbólica, tanto territorial como subjetiva que implicaría el relato de Murdock, no puede escapar a la pesada carga vivencial consecuente al haber aprendido la «doctrina secreta» de su maestro el sacerdote, la que perdura como una huella imborrable de su existencia entre los «hombres rojos». De aquella distancia perturbadora Murdock trae un secreto sobre el que quiere guardar silencio y que permanece en el pliegue dominado por la melancolía.

En ese pliegue, ¿ha experimentado acaso el joven Murdock algún acto de transgresión irrevocable, el borramiento de la subjetividad civilizada? ¿El etnógrafo aprendió que el verdadero saber está en los 'otros' con un trueque de unos significantes por otros? ¿Ha descubierto ese *alter ego*, que habita en una zona oscura, en esa grieta que el sujeto transita al ubicarse fuera de sí en la frontera? El cuento insinúa que en esa erradicación experiencial Murdock tal vez ha descubierto otro yo, «una cifra escondida en la genealogía personal que de pronto se activa, y lo hace traspasar la frontera interior» (Moraña: 112). En lo que hace a la posibilidad de que la vivencia del protagonista haya culminado en un devenir-otro, Borges enumera las múltiples normas del trabajo etnográfico —son el terreno de la transgresión en el que habita Murdock— que el joven ha puesto escrupulosamente en práctica: habitar en la pradera, observar los ritos, vivir entre muros de adobe o a la intemperie, acostumbrar su paladar a sabores ásperos, tomar notas sigilosas, cubrirse con ropas extrañas, olvidar los amigos y la ciudad... En suma, habitar otro espacio, adoptar otras costumbres, «lograr que los hombres rojos lo aceptaran como uno de los suyos» (Borges 1989b: 367).

Este trajín instrumental del trabajo etnográfico de repente pierde importancia cuando el propio pensar de Murdock es alterado: «Llegó a pensar de una manera que su lógica rechazaba», «llegó a soñar en un idioma que no era el de sus padres» (ibídem). Su inconsciente es habitado por sueños en lengua indígena y desaparecen los recuerdos que lo vinculan con su vida anterior. El cambio en la sintaxis de su pensar pone en marcha el abandono de los parámetros de espacio y tiempo. En su lateralidad vital, la experiencia del etnógrafo-testigo se torna des-identificación. Luego, la nostalgia que Murdock experimenta de regreso a la ciudad expresa la memoria de un lugar ausente, deviene el lugar sentimental de Murdock como ser fronterizo que reivindica, desde su distancia perturbadora, el derecho de guardar su secreto. De esta manera la búsqueda del *ser* activa una interrogación sobre su *estar*, sobre la localización de un sujeto occidental que pone en tela de juicio la universalidad de una narrativa acerca de la experiencia del límite con las tribus del Oeste. Pero Murdock no transforma esa aventura experiencial del conocimiento etnográfico en una ficción que logre dar cuenta de la voz del otro y de su regresión a la vida salvaje.

El etnógrafo, nos dice Borges, se fue a la pradera no para llevar a cabo

un experimento científico sobre el 'otro', sino para vivir un experimento de experiencia. En cierta manera algo parecido a un *Bildungsroman*, por cierto nada que tenga que ver con las prácticas de las ciencias exactas. Y, por otra parte, el secreto que Murdock aprendió «no vale lo que valen los caminos que me condujeron a él» (1989b: 368). No es el lugar (la pradera infinita) o los hábitos adquiridos allí lo que importa para entender lo que Murdock *ahora* es. Porque ese allí, con su indeterminación absoluta, siendo cualquier lugar es la paradoja con la que Borges le dice al lector que la transformación no proviene de la oposición binaria aquí/allí. El cuento va suprimiendo la idea de origen como centro y, por consiguiente, todo parámetro de espacio y tiempo como supuesto para la definición del sujeto. En la otredad, el etnógrafo solo puede lograr su des-identificación. Enunciar la aventura intelectual del etnógrafo-testigo entre los hombres rojos sería para Murdock el relato de la pérdida de sí mismo debido a que la apertura hacia el otro ha descentrado al joven en forma radical.

A la misma ficción colonial del viaje a la otredad Borges recurre en *El informe de Brodie*, un texto de la colección de cuentos reunidos en *Elogio de la sombra*. En el cuento, el viaje a la otredad se expresa con una imposibilidad similar: la insuperabilidad de la distancia se convierte en el móvil principal de la ficción, porque el autor del informe encuentra en esa imagen-otra, que en realidad es la suya, la cotidianidad primitiva y las prácticas caníbales de los Yahoos que habitan «ciertas regiones selváticas del Brasil» y tienen una «naturaleza bestial» (Borges 1989c: 451). Sobre el nombre irreductiblemente oral de la tribu, el misionero escocés escribe un nombre literario y trata de exorcizar la otredad radical que nunca lo abandona y que aún lo visita en sus sueños tras su regreso a Glasgow: el cronista experimenta la fuerza seductora de «la irritación de los caníbales frente a los modos de comer de un cristiano [...] y trata de descubrir a toda costa una identidad abstracta que atenuara esa diferencia que él ahora comparte a su interior» (Andermann 2002: 85). El asco caníbal frente a los hábitos culinarios de un cristiano no solamente inscribe el relato en la tradición de viajes que la literatura universal nos ha propuesto bajo la marca del extrañamiento, sino que sirve para subvertir —en un complejo juego de espejos— los valores occidentales (Melis en Borges 1999: 129). Esta vivencia en la otredad produce deslizamientos sin fin y confirma la cualidad inestable de la identidad, toda vez que la invención de una historia-otra —el oficio del etnógrafo— se cruza con una otredad que «percute e intranquiliza» (Arfuch 2008: 45) y pone de manifiesto el simulacro de la identidad.

Lo que *El etnógrafo* vislumbra como una larga aventura del conocimiento, trabajo de campo, experiencia de la que habría de surgir la madurez humana e intelectual del joven estudiante, al poco tiempo se vuelve alteración del pensar y «deja al lector solo con el silencio de su personaje» (Moraña 2004: 112). Murdock «tomaba notas sigilosas, que rompería después, acaso para

no despertar la suspicacia de los otros, acaso porque ya no las precisaba» (Borges 1989b: 367).

Esta exploración de los límites (y en los límites) con las tribus del Oeste deviene inevitablemente en la decisión de no redactar una tesis que las autoridades académicas habrían dado de inmediato a la imprenta. La vivencia de Murdock demuestra que la experiencia biográfica y el aprendizaje tienen valor, pero no implican el ingente trabajo de ponerlo por escrito. Lisa y llanamente, Murdock le confiesa a su profesor que es imposible rodear de palabras a lo indecible, expresar con el lenguaje algo que debe ser guardado en secreto. A esta altura el lector entiende que el trabajo etnográfico es una condición experiencial y fenomenológica y no un conjunto de significados enunciados. No es un discurso que nombre y fije pautas de vida, hábitos, mentalidades. Es, en cambio, un viaje que descentra a un sujeto que permanece reducido «a su *llegar-a-ser*, que es el otro modo en que Borges representa su ‘esencial’ carencia de identidad» (González Fisac 2009: 6).

Descartada toda posibilidad que el método etnográfico dé cuenta de un conocimiento formalizado en un texto escrito, al etnógrafo le queda el espacio sin límites que se abre entre la imaginación y la realidad. Aunque su regreso no es una regresión como la del cronista Brodie, Murdock sufre la misma erradicación experiencial que lo lleva a experimentar el cruce y la transversalidad que se da en la frontera, a vivir «el no-lugar de una alteridad que en realidad es otra forma de sí mismo» (Moraña 2004: 112), con su trama de negociaciones en la que se juegan las identidades *in between*. El juego sutil entre la obligación de la escritura (en la que el etnógrafo en última instancia se apoya) y la imposibilidad de hacerlo porque el relato debería dar cuenta de una pérdida, es el recurso más eficaz para representar el yo fragmentado e inasible de Murdock, así como la indeterminación de un sujeto en devenir.

Escribir significaría poner por escrito y trabajar los múltiples significados que para Murdock ha adquirido, por ejemplo, la palabra *morar*: habitar otro espacio/tiempo, relatar la vida como un tránsito, transformar la errancia en experiencia, apropiarse de un espacio en el encuentro con el otro en su más rotunda otredad (étnica, lingüística, sexual, cultural), fluctuar entre lo mismo y lo otro, abandonar pertenencias, asumir esa otredad constitutiva del yo: menuda tarea especialmente para un sujeto indefinido desde el comienzo, para un joven que todavía tiene realmente que llegar a ser. Borrado del sujeto, se ha dicho: por un lado porque el etnógrafo se sostiene en última instancia en su escritura; por otro porque no hay que olvidar que se trata de una ‘historia’ y que adentro de ésta Murdock no es más que un personaje: «El caso me lo refirieron en Texas, pero había acontecido en otro estado. Cuenta con un solo protagonista [...]. Se llamaba, creo, Fred Murdock» (Borges 1989b: 367).

La historia que encontramos en la base del relato es un ejemplo más del

mecanismo sin fin de la reescritura, un relato en el que no hay certidumbres ni hechos verosímiles; al fin de cuentas el silencio de Murdock es un acto fallido, una paradoja más adentro de la mimesis narrativa según la cual el mundo es una escritura que se lee y se relee. La escritura testimonial, con su intento de reproducir en la letra a los otros y dar coherencia a lo heteróclito, no sólo no produce un discurso que dé cuenta de una apropiación (el saber, la cultura de las poblaciones del Oeste), sino que revoca la misma figura del testimonio, en cuanto a capacidad de descifrar la experiencia de la desmesura.

En la mitad exacta del cuento, Borges le ofrece al lector el dato que marca el radical cambio de rumbo en la experiencia del joven, y pone de manifiesto la alteración de su pensar: Fred Murdock llega a soñar en un idioma que no es el de sus padres. Aventuro que el conjunto de signos, los ritos esotéricos de la pradera, el estudio de las lenguas indígenas, los secretos que el brujo revela al iniciado, en suma el informe que debería ser volcado en el texto etnográfico, ese estar allí que supone toda experiencia etnográfica desencadenan una fundamental alteración del pensar, una suerte de *contra-tiempo* vivencial en la existencia fronteriza de Murdock. Estar en los límites, vivir la desmesura, pensar la experiencia del margen llega a ser para Murdock «un ser en el límite», que debe derridianamente entenderse como la tensión de la filosofía hacia la diferencia y la impugnación del margen (allí) para oponerlo a la supuesta centralidad del aquí (Arfuch 2008: 19). El cuento en efecto no niega la posibilidad del conocimiento viviendo en el límite, pero con el recurso del secreto deslegitima el trabajo etnográfico y su intento de instalarse como saber de la diferencia.

Sería desacertado igualar el viaje de Murdock a una interrogación filosófica. Al narrar una experiencia incommunicable por parte de un sujeto reducido a su indeterminación, el texto borgeano cuenta el distanciamiento de Murdock, la imposibilidad de ofrecer un testimonio de su vida entre los hombres rojos, la ausencia de la escritura. En el exceso de la experiencia fronteriza el protagonista se percibe a sí mismo como quien ya no es más un 'yo' sino un 'otro', un testigo que mantiene con su conciencia una relación de autonomía y alteridad, porque su verdadera ubicación reside en ese pliegue en el que el yo descubre en sí mismo a su 'alter ego'. La subversión de lo esperable (la decisión de no escribir su experiencia) y la obliteración del yo producen la deconstrucción de la figura del testimonio, así como la cancelación de la escritura como instancia de apropiación del saber.

La historia de Murdock nos cuenta la desaparición del etnógrafo y la imposibilidad para el lector de acceder al relato de su experiencia, junto con la obligación de moverse en la precariedad conjetural; al mismo tiempo, el cruce entre la memoria y el olvido nos brinda (como complemento dialéctico) la posibilidad de invención y enriquecimiento del cuento borgeano. Dicha posibilidad reside en la lectura, puesto que el único protagonista posible

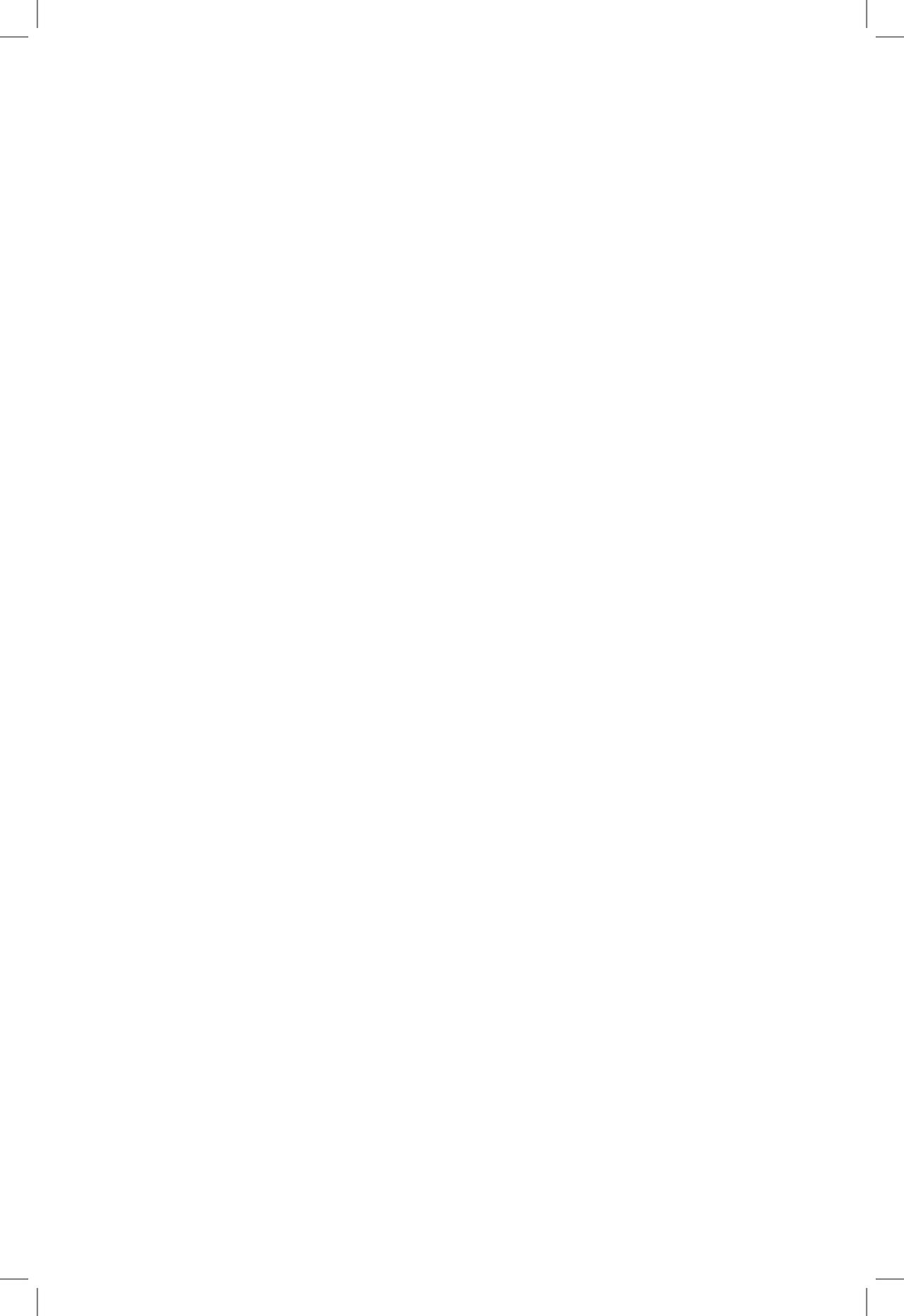
del cuento es el lector: al borrarse el etnógrafo de la 'historia' de Murdock, lo único que permanece es la historia misma, o sea el acontecimiento de la lectura. Al lector, cruce azaroso de todas las lecturas y de todos los lectores, único protagonista del texto literario, sostenido por esa performance infinita de la otredad que es la lectura, sólo le quedan «las infinitas lecturas posibles que hacen del texto un objeto inasible y cuyo principio y fin están siempre más allá de la mera letra impresa» (Ostria González 2000: 157).

El 'ahora' que cierra el relato —«Fred se casó, se divorció y es ahora uno de los bibliotecarios de Yale»— (Borges 1989b: 368) es el recurso con el que Jorge Luis Borges (relator de un relato contado por otros) irrumpe en el cuento. Ese 'ahora' reafirma el hecho de la lectura, es el ahora de la acción lectora, que convierte a cualquier texto en algo inabarcable, porque todo texto es susceptible de infinitas lecturas. En ese ahora que nos interpela, le corresponde al lector ponerse en juego y explorar esa infinita pradera que es la relación de nuestro yo con el otro, en la múltiple dimensión del mundo como escritura que se lee y se relee.

## Bibliografía

- Andermann J., 2002, *Antropofagia: testimonios y silencios*, «Revista Iberoamericana» 198. 68: 79-89.
- Arfuch L., 2008, *Crítica cultural entre política y poética*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Borges J. L., 1976, *Ficciones*, Madrid, Alianza (1956).
- , 1989a, *La penúltima versión de la realidad*, en *Discusión. (Obras Completas I 1923-1949)*, Buenos Aires, Emecé Editores (1932).
- , 1989b, *El etnógrafo*, en *Elogio de la sombra. (Obras Completas II 1952-1972)*, Buenos Aires, Emecé Editores (1969).
- , 1989c, *El informe de Brodie*, en *Elogio de la sombra. (Obras Completas II 1952-1972)*, Buenos Aires, Emecé Editores (1969).
- , 1999, *Il manoscritto di Brodie*, trad. de Lucia Lorenzini, Antonio Melis (ed.), Milano, Adelphi.
- D'Agostino G. (ed.), 2002, *L'uomo non ha che le parole*, en Aa. Vv., *Il discorso antropologico. Descrizione, narrazione, sapere*, Palermo, Sellerio editore.
- González Fisac J., 2009, *El hombre que nunca estuvo allí (a propósito de un relato de Borges)*, Universidad Complutense, E-Prints Complutense.
- Melis A., 1999, *Il 'realismo' di Borges*, en J. L. Borges, *Il manoscritto di Brodie*, Milano, Adelphi.

- Molloy S., 1999, *Las letras de Borges y otros ensayos*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- Moraña M., 2004, *Borges y yo. Primera reflexión sobre «El etnógrafo»*, en *Crítica impura. Estudios de literatura y cultura latinoamericanas*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert: 103-122.
- Ostria González M., 2000, *Borges: el elogio de la lectura*, «La Ortiga. Revista semestral de arte, literatura y pensamiento» 19-21: 151-162.
- Piasere L., 2002, *L'etnografo imperfetto. Esperienza e cognizione in antropologia*, Roma/Bari, Laterza.



## HEREDEROS DEL TESTIMONIO. EL CASO ITALIANO<sup>1</sup>

Emilia Perassi

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

### COLECTIVIZAR LA MEMORIA

Se debe a la autoridad de Emile Benveniste el arraigo en los estudios sobre el código testimonial de unos distingos etimológicos que estabilizan la polisemia del término ‘testigo’ de manera que su efervescencia semántica se encauce hacia el sentido más amplio que se utiliza actualmente. Como se recordará, en su *Vocabulario de las instituciones indoeuropeas*, Benveniste fija el radio de significación de la palabra infiriéndolo de sus raíces latinas, que indican una doble acepción: por un lado, la de *testis* (persona que presencia en cuanto «tercera parte» [*terstis*] un acontecimiento en el que están implicados otros dos actores); por el otro, la de *superstes* (persona «que subsiste más allá» de un determinado acontecimiento, después de que todo el resto ha sido destruido). «Substistir más allá», precisa Benveniste, no solo quiere decir «haber sobrevivido a una desgracia, a la muerte», sino «haber pasado por un acontecimiento cualquiera y subsistir más allá de este acontecimiento, por tanto haber sido testigo» (1983: 404).

En *Lo que queda de Auschwitz*, Agamben argumentará su discurso sobre archivo y testigo justamente a partir de esta segunda marca etimológica. El testigo en cuanto sobreviviente, el *superstes* elegido por el filósofo, será Primo Levi, cuyas palabras —sin embargo— conllevarán la inmediata y dramática discusión sobre la imposibilidad del testimonio, ya que los únicos que

---

<sup>1</sup> Una primera versión de este trabajo se editó en la revista *Confluencia* (University of Northern Colorado, vol. 29, 2013: 23-32) con el título *Testis, superstes, testimonium. Colectivizar la memoria: la literatura italiana y la dictadura argentina*.

han pasado totalmente por el acontecimiento —el *Lager*— son los muertos. El testigo integral es, pues, el que no ha sobrevivido. Lo que queda (de Auschwitz) es un testimonio parcial, construido sobre un vacío irreparable, que nadie podrá llenar jamás. En el horizonte ontológico revelado por el paradigma de la Shoah, los testigos en cuanto sobrevivientes tendrán una sola forma de autoridad: la de «poder hablar en nombre de un no poder decir» (Agamben 1998: 147), testimoniando pues la imposibilidad de testimoniar integralmente. Los verdaderos testigos, los ‘testigos integrales’, «son los que no han podido testimoniar ni hubieran podido hacerlo. Son los que ‘han tocado fondo’, los musulmanes, los hundidos» (Agamben 1998: 18). Esta es la paradoja del testimonio tal como se perfila en Agamben, ya que «no se puede testimoniar desde el interior de la muerte» (Agamben 1998: 35). La lengua del testigo es de hecho «una lengua que ya no significa, pero que, en ese su no significar, se adentra en lo sin lengua hasta recoger otra insignificancia, la del testigo integral, la del que no puede prestar testimonio» (Agamben 1998: 21).

Una enorme literatura se ha edificado alrededor del vértigo epistemológico levantado por la cadena de imposibilidades agambenianas. Entre los juicios más problematizadores, el del eminente historiador Enzo Traverso (2012). El hecho de que Agamben atribuya al campo de exterminio el carácter de «matriz escondida», de «*nomos*» —o ley— del espacio político en que vivimos, hace que la lectura de la historia de Occidente se cifre en una secuencia lógica de causas y de efectos cuya culminación causal son los totalitarismos y genocidios del siglo XX. En este sentido, y en opinión de Traverso, el concepto de campo de exterminio tal como lo elabora Agamben llega a adquirir un carácter metahistórico que de hecho lo vuelve inutilizable. Siguiendo a Norbert Elías, y exigiendo historicización para la Shoah, Traverso aboga por un estudio de las violencias masivas del siglo XX que se centre en el elemento en común que de hecho ellas tienen: el de haber sido violencias de Estado (Traverso 2012: 247). Solamente este tipo de estudio permitirá confrontarse con las aporías del proceso de civilización, materia histórica, no ontológica.

Si el *superstes* de Agamben certifica un sentido de la historia que en Auschwitz manifiesta su impasibilidad/imposibilidad, el de Traverso apela a la necesidad opuesta: la de volver a encontrar el sentido de la historia. Atravesado por la sombra de Benjamin en la perspectiva de Bensaïd, el ensayo sobre *Il secolo armato* señala divergencias y antítesis radicales entre el discurso historiográfico y el filosófico, ya que el primero —a diferencia del segundo— elige individuar su eje en una idea de la historia como forma, presencia y actividad (re)creativa del recuerdo: un recuerdo que entra en resonancia con la memoria de los vencidos y perpetúa desde aquí «una promesa de redención» (Traverso 2012: 18), cuya posibilidad se instala en un concepto de pasado como experiencia inconclusa. A los *superstites* les

queda la tarea de este cumplimiento. Su actuación está acondicionada por el cambio de paradigma que ha caracterizado el final del siglo XX: el pasaje del principio de esperanza al principio de responsabilidad, al resignificarse el eclipse de las utopías a través del llamado a hacerse cargo de la realidad, asumiéndola para conocerla, contarla, testimoniarla.

En el contexto de ese «desafío melancólico» (Traverso 2012: 195) indisoluble del recuerdo de los vencidos que da la tónica de los proyectos de cambio en la edad hipermoderna, la *open-ended nature* (Givoni 2011: 150) del testimonio parece reactivar algunos de sus núcleos semánticos arcaicos, o sea los que implicaban los temas de la transmisión, de la donación, de la herencia. En efecto, la «gloriosa genealogía» (Givoni 2011: 155) de *superstes* ha marginado la acepción de testimonio tal como se daba no solo en el griego *mártir* (que tiene vigencia básicamente dentro de una óptica de fe), sino en el latín del primer cristianismo: *testimonium*. Esta última ocurrencia parece específicamente interesante en la actualidad, ya que permite volver a abrir la reflexión sobre testigo y testimonio, considerados los imponentes desarrollos de sus prácticas discursivas y narrativas. Técnicamente, *testimonium* es un término de bibliólogos, utilizado para indicar un tipo bien definido y específico de literatura testimonial: la de los *testimonia*, colección o cadena de citas sacadas de textos proféticos veterotestamentarios y utilizadas en calidad de pruebas («proof from prophecy», comenta Falcetta, o «prophetic gnosis») (Falcetta 2003: 283) para aseverar los acontecimientos neotestamentarios. Se trataba de una práctica textual no exclusiva del cristianismo, sino de honda tradición griega y semítica.

Sin tener la intención de engarzar un fantasioso rosario filológico, considero sin embargo enriquecedora una reflexión que posibilite una interpretación más abierta de la complejidad de la categoría del testimonio, capaz de incluir las formas nuevas que se están presentando sobre todo a partir de las últimas dos décadas. Asistimos en efecto al rebrote (totalmente secularizado, por supuesto) de una práctica testimonial basada en la cita (literal, parafraseada o patrimonializada en el archivo de la memoria) de las narrativas de los testigos directos: un testimonio sin testigo, pues, que se apoya en el reconocimiento de una anterioridad textual memorable y memorializable. Sondar este tipo de práctica podría acompañar la indagación sobre el discurso testimonial en la hipermodernidad, donde la respetuosa escucha de los *superstites* compite con la urgencia de conformar/confirmar la significación ético-política de sus narrativas dentro del metatexto de la memoria colectiva. Dicha forma de la memoria implica, en efecto, una noción de ‘testimonio sin testigo’ estructurada alrededor de una ‘cadena narrativa de citas’, es decir, de la capacidad/facultad de sujetos póstumos de memorizar, para transmitirla, la voz-palabra del testigo directo.

Hay que decir, por otro lado, que algunos aspectos de la literatura testimonial contemporánea, y de los estudios que en la actualidad se refieren a

ella, parecen mover su eje de la presencia del testigo directo a un concepto de testimonio como acto comunicativo en el que el yo trasciende en ese ‘nosotros’ en nombre de los que se habla y a los cuales se dirige el gesto de rememoración. Especula sobre esto Paul Ricoeur, al referirse al testimonio como certificación de los acontecimientos más que como presencia en ellos (1972). A su vez, Givoni subraya la diferencia entre *witnessing* y *testimony*, a la luz de prácticas testimoniales nuevas como las de los cooperantes o la construcción de los archivos de la memoria. Las considera un acto político, cooperativo, solidario, a través del cual los herederos simbólicos recogen, guardan, transmiten los relatos de las víctimas, conformando una constelación de testimonios sin testigos: «testimony without a witness» (Givoni 2011: 150).

Estas formas del testimonio se fundan en la escucha de los sobrevivientes y en la responsabilidad de perpetuar su palabra. Responden a la urgencia de confirmar el significado ético-político de las narrativas de las víctimas y de construir por medio de ella el macrotexto de una memoria definitivamente compartida: para que esta memoria se edifique, es necesario acudir al recuerdo y a la cita de lo que ha sido depositado en los testimonios directos.

#### HACERSE TESTIGO

Por lo dicho, parece estar en acto un ulterior pasaje de la «era del testigo» (Wieworka 1998) a la ‘era del hacerse testigo’, un pasaje impulsado tanto por los cambios generacionales y el peligro a la declinación del recuerdo tal como lo conceptualiza Assman (1997), como por los procesos de institucionalización de la memoria. Estos procesos indican —opina Didier Fassin— que «la figura del testimonio es menos homogénea de lo que se suele pensar» (2008: 535). Implican además la necesidad de prestar atención a las prácticas testimoniales nuevas, como por ejemplo las de las organizaciones humanitarias («the second-hand testimonies») excelentemente estudiadas por Givoni (2011: 162), y al uso político del testimonio.

Si es aceptable lo que se ha dicho hasta aquí, sugiero ensanchar el campo de estudio a través de aquellas nuevas prácticas testimoniales que podríamos llamar *testimonios de tercer nivel*. Pertenerían a este campo los textos escritos en régimen de intertextualidad subyacente con respecto a los testimonios directos (primer nivel) y elaborados no solo desde la distancia temporal de los eventos (segundo nivel, por ejemplo el de los hijos), sino desde la geográfica, es decir desde otros contextos socio-históricos.

Me ha dado la ocasión para estas líneas sobre testimonio y transmisión, donación y herencia la multiplicación de obras que en el contexto de la literatura italiana contemporánea y a partir de los años noventa podríamos adscribir a la categoría de los testimonios de tercer nivel o reinventados.

Mencionaré algunas: *Le irregolari. Buenos Aires horror tour* (1999) y *Più di mille giovedì* (2004) de Massimo Carlotto; *Alluminio* (2007) de Luigi Cozzazi; *1978. Come un romanzo* (2008) de Manuela Correrós; *Buenos Aires troppo tardi* (2010) de Paolo Maccioni; el cuento *Las voladoras* (2003) de Laura Pariani; *Per vendetta* (2009) de Alessandro Perissinotto; *Giorni di neve giorni di sole* (2009) de Fabrizio y Nicola Valsecchi; *Due volte ombra* (2011) de Nicola Viceconti (2011). Las razones de tanta atención hacia la dictadura militar en Argentina son múltiples, desde el vínculo histórico entre Italia y Argentina por la vía de la migración hasta el eco de los procesos contra los militares celebrados en la península. No me detendré en estas razones, ya que han sido bastante bien estudiadas. Mucho menos investigada es la literatura sobre el tema, para entender, por un lado, si estos sujetos póstumos pueden considerarse autorizados, legítimos; por el otro, cuáles son las características formales de estas escrituras posteriores, cuáles sus fantasmas.

Indudablemente estas obras se constituyen a través de una cadena de citas. La historia que cuentan es una, y la repiten con redundancia<sup>2</sup>. A través de sus personajes, el lector adquiere conciencia de lo que pasó en la Argenti-

---

2 Valga como ejemplo paradigmático este párrafo, sacado de *Le irregolari Buenos Aires horror tour*, de Massimo Carlotto, que patentiza la necesidad de contar todo desde el principio, característica de los escritores italianos comprometidos con el tema de la dictadura militar argentina. Sus lectores desconocen casi completamente los hechos y se vuelve indispensable ser 'didácticos' para que la denuncia, la memoria, la interiorización solidaria encuentre especificidad y fundamento histórico: «Questo è l'Olimpo. L'hanno chiamato così i torturatori. Perché loro erano gli dei... [...] Qui subivano la trasformazione in desaparecidos. Entravano distesi sul fondo di automobili o furgoni, ammanettati e incappucciati, poi ne uscivano cadaveri o resi irrecognoscibili dalle torture. [...] ..venivano subito denudati ed erano costretti a rimanere sempre a capo chino, in silenzio, incappucciati e ammanettati. Veniva loro assegnata una sigla formata da una lettera e due cifre. Poi iniziavano gli interrogatori e i tormenti. Ovunque e sempre gli stessi: i torturatori infatti avevano seguito un identico corso di lucha antsubversiva nella base americana di Fort Gülick a Panama. E tutto ciò avveniva sempre alla presenza di un medico, il cui compito era di mantenere in vita il più a lungo possibile i prigionieri. La tortura più diffusa era la picana, amorevolmente chiamata dai golpisti "la piccola Lulù": elettrodi applicati su tutto il corpo. A un certo punto i sequestrati da interrogare furono così tanti che si dovette inventare la picana automatica, una rete di metallo dove veniva legato il prigioniero che riceveva una scossa elettrica di tre secondi ogni tre secondi per tre ore. Finte fucilazioni. Finte avvelenamenti. Ossa spezzate. Unghe strappate. Iniezioni di pentotal. El submarino: la testa infilata in un bidone pieno di urine ed escrementi. Morsi di cani addestrati. El cubo: immersioni alternate in vasche di acqua ghiacciata e bollente. Quasi tutte le donne e buona parte degli uomini subirono sevizie sessuali, i militari argentini reintrodussero l'impalamento che i conquistadores avevano soppresso nel 1558. Anche all'Olimpo "passarono" prigioniere incinte. Il caso più noto fu quello di Marta Vaccaro: venne sequestrata nel novembre del '78 con il marito Tito. Avevano entrambi vent'anni e lei era al settimo mese di gravidanza. All'inizio non la torturarono per non rischiare di perdere un buon affare, la vendita del bambino, ma la obbligavano a presenziare alle sessioni di picana del marito. Tito non parlò mai e alla fine decisero di interrogarla. La picchiarono sulle gambe con manganelli e catene fino a spezzare le ossa e alla fine, siccome questa ragazzina di vent'anni non apriva bocca, le applicarono elettrodi su tutto il corpo. I sopravvissuti dissero che nessuno di loro riusciva a spiegarsi come fosse arrivata a portare a termine la gravidanza. I primi giorni di gennaio del '79 nacque un maschietto. Scomparve insieme alla madre poche ore dopo» (Carlotto 1999: 52).

na entre 1976 y 1983. Los textos son unívocos. Al reincidir sobre los hechos mayores, llegan a conformar lo que podemos definir un ‘canon’ del relato de la dictadura: el secuestro, la búsqueda, la desaparición, la tortura, el robo de los niños, la muerte. La historicidad/verdad de la narración suele estar aseverada por unos recursos fijos: la profusa enumeración de las fuentes mencionadas en los paratextos (Maccioni, Valsecchi, Perissinotto, Correrros); la autoficción (Carlotto, Maccioni, Valsecchi); la inclusión —que sigue aprovechando del espacio paratextual— de cartas, notas, agradecimientos que certifican el asenso, la colaboración, el estímulo a escribir recibido por personalidades de la lucha en defensa de los derechos humanos (Estela Carlotto, Jorge Ithurburu, Adolfo Pérez Esquivel, Alfonso Mario dell’Orto, Manuel Gonçalves Granada) o por redes de solidaridad (Red por el Derecho a la Identidad, Tribunal Permanente dei Popoli de Bolonia, Abuelas de la Plaza de Mayo).

Su autenticidad está garantizada por la convocación, en la escena del texto, de la palabra legitimadora de las personas ‘reales’ que participan en la construcción de la ‘ficción’, otorgándole así el valor de testimonio. Estas voces pueden estar integradas por otros anexos documentales, otras huellas de realidad que exceden el texto y a la vez lo ponen en conexión con el ‘afuera’. A este respecto, uno de los casos más completos y voluntariosos es el de 1978. *Como un romanzo*, firmado por Manuela Correrros, que se construye de manera casi exclusiva alrededor de recortes de periódicos, informes militares, declaraciones, actas de interrogatorios, transcripciones de llamadas telefónicas, fragmentos de un diario de abordo de la Marina Militar Británica, fichas de evaluación de los servicios prestados en el ejército argentino por algunos de los actores, páginas de libros, partidas de nacimiento, e-mail, esquelas mortuarias, hasta el borrador de una confesión recibida por un cura y un glosario final para traducir el ‘semanticidio’ llevado a cabo por el idioma de los represores. La Realidad (citada) reproduce lo Real para eludir su resistencia a la simbolización y para llenar los silencios con la contuencia de las acciones individuales y colectivas. La representación se basa en la demostración: los hechos hablan de por sí. La colección de materiales extratextuales que conforma el texto permite una no-escritura cuya meta es el desvanecimiento del autor y la emergencias de los actores, cada uno persona y a la vez emblema de otros: las firmas al final de cada anexo individualizan y al mismo tiempo generalizan, convocando al individuo en sí pero también su función social, como tal serializable (médicos, periodistas, militares, industriales, comerciantes etc.). Hasta la firma de este ‘testimonio reinventado’ es ficticia y colectiva, imaginaria y real: bajo el pseudónimo del autor —Manuela Correrros— se reúnen los dieciséis autores del libro, resultado de la experiencia en un laboratorio de escritura, organizado y subvencionado por el ayuntamiento de Rosignano Marittimo, en la provincia de Livorno (Toscana). La escritora ficticia aparece también dentro de la narra-

ción construyéndola desde su interior, ya que son suyos los fragmentos del diario en los cuales se narra la desaparición de la hermana. Su testimonialidad actúa ‘en nombre de’ y ‘por poder de’, sintética, alusiva, acusadora. Al final se apunta: «ogni riferimento a fatti, persone e cose realmente esistenti è puramente volontario. Al contempo, ogni protagonista della storia è stato inventato» (Correros 2008: 175). La voz de los testigos se desprende del archivo físico para entrar en el archivo mnésico: la copia, en cuanto cita de miles de originales, garantiza la perdurabilidad del juicio de la memoria. Circulará en calidad de prueba permanente porque resulta permanentemente reproducible por la voluntad de quien rememora, a pesar de toda tentativa de remoción institucional de los documentos originales, testimoniando sin fin los acontecimientos, repercutiendo y difundiendo las evidencias gracias a la maquinización virtuosa de las técnicas del recuerdo. En este texto, la imaginación genera una operación que podríamos llamar de reparto de memoriosas octavillas, que reproducen técnicamente los originales, ‘fotocopiando’ los documentos y armando un dossier de pública circulación. Dándole la vuelta a la melancolía benjaminiana por la pérdida del aura, estos jóvenes autores no están en busca de una estética, sino de una ética. De la obra (moral) no importa la unicidad, sino la reproducibilidad, que soporta los procesos de la memoria y garantiza la vigencia del testimonio.

La reproducibilidad del testimonio para mantenerlo vigente y asequible más allá de las fronteras históricas y geográficas del evento, sigue siendo la marca postaurática de otro texto, *Giorni di neve giorni di sole* de Fabrizio y Nicola Valsecchi, que lleva un prólogo de Adolfo Pérez Esquivel y un subtítulo: «liberamente tratto dalla vita di Alfonso Mario dell’Orto». Dell’Orto firma la introducción y expresa su «emozionata gratitudine» (Valsecchi 2009: 9) a los dos autores por haber dado forma, comunicación y escritura a su pasado. A primera vista, la modalidad de producción de este testimonio parecería ajustarse al modelo inaugurado por Barnett/Montejo. De hecho, aquí no nos encontramos con una entrevista transcrita y estilísticamente reconfigurada, sino con una historia que el protagonista entrega a los escritores para que ellos le pongan palabra y la conformen en novela. La voz del protagonista no es emisora, ni en colaboración, del texto. Un acto de total confianza permite el abandono de esta voz a la mediación del otro, del que escribe, una confianza que vincula a los sujetos directos y póstumos de esta narración: todos convergen hacia el esfuerzo, la oblación, la renuncia de su propio yo en búsqueda de Patricia, la hija desaparecida de Alfonso, que se vuelve presente cuando el padre consigue colocar un cuadro de ella en la escuela de Piazza, la aldea lombarda de la cual salió como emigrante. Estas voces que se marginan, tratando en lo posible de desvanecer, se reúnen en una primera persona que es a la vez —y otra vez— real e inventada: no es la voz de Alfonso, ni la de Fabrizio y Nicola, sino una voz creada por la voluntad del recuerdo y en esto sola y múltiple, polimorfa y unívoca, que se erige

en homenaje y memoria de Patricia. Y, otra vez desde el paratexto, Mariana De Marco, hija de Patricia, le da todo el valor que merece a esta forma del testimonio que se ha construido a través de la historia y de las historias, hilando la red de la transmisión y de la continuidad del recuerdo:

La familia vuelta palabra.

La identidad reflejada a la distancia. Una distancia no del todo ajena, no del todo propia.

Manos desconocidas que toman y fusionan la propia historia, los anhelos y sueños más profundos y los vuelven texto, los vuelven eternos. Los exponen en páginas para que nadie los ignore. Los enmarcan en la orilla de ese lago, reflejando los rostros en el agua: rostros que brillan y resplandecen para siempre (Valsecchi 2009: 7)<sup>3</sup>.

#### DISPOSITIVOS

La distancia desde la que operan estas formas testimoniales otras discierne con exactitud lo vivido de lo narrado y permite volver a la razón básica de la escritura: en cuanto toma de posición —escribe Barthes— la escritura es el lugar donde se da un compromiso y una libertad; es «la elección de una conducta humana, la aseveración de un Bien determinado». Lengua y estilo son «dos fuerzas ciegas»; la escritura es «un acto de solidaridad histórica», que compromete al escritor con «la vasta Historia de los otros» (Barthes 2006: 13). En la solidaridad expuesta por el acto de la escritura, tal como se revela en los textos que estamos observando, parece juntarse el capital moral dejado en herencia por los testimonios directos en cuanto operadores de transferencia.

A su vez, la transferencia provoca procesos de recíproco reconocimiento entre los escritores y sus padres simbólicos. Un caso evidente es el de la pieza de Massimo Carlotto, *Più di mille giovedì. La storia delle Madri della Plaza de Mayo*. La obra se representó en Buenos Aires el 25 de marzo de 2001 en ocasión del veinticuatro aniversario del golpe. En la introducción, Estela Carlotto escribe: «Esta extraordinaria obra expresa a través de su contenido la más impresionante escenificación del sentimiento de una madre argentina despojada de un pedazo de ella misma: su hija desaparecida por la dictadura militar. He llorado quebrada» (Carlotto 2004: 3)<sup>4</sup>. La actriz (Gisella Bein) es una y personifica a Isabel Parodi, la madre. Son cuatro las voces *en off*: la de María Teresa Parodi, la hija; las de Margarita Peralta Gropper y

3 Las notas introductorias de Mariana De Marco y de Alfonso Mario dell'Orto son bilingües. Para Alfonso elegí la versión italiana, para Mariana la castellana.

4 La introducción de Estela Carlotto que abre el texto es bilingüe. Cito la versión en castellano.

de Agustina Paz, madres; la de Beatriz, la hija de Agustina, que sobrevive al secuestro en El Banco. El acto es único, muy breve. Los fragmentos hablados por las voces reenvían a la totalidad: a la desaparición, a lo apenas decible de la desaparición. El cuerpo sonoro prestado a los fragmentos provoca una epifanía dolorosa, a la que el público responde con un silencio estruendoso. Las dos últimas voces son las de Isabel, que habla desde la muerte de su hija, de los hijos («Sono in un qualche luogo, in una culla o tomba») (Carlotto 2004: 23) y la de un joven que se precipita de un avión sobre el océano hablando desde el principio de su muerte:

Freddo. Qualcuno mi sta strappando i vestiti. Freddo. Nausea. Qualcuno mi trascina. Mani mi spingono verso il vuoto. Mi afferro al bavero di una divisa. Non riesco ad aprire gli occhi. Sono troppo debole e il militare si libera facilmente. Mi lascerà in ricordo la zaffata del suo alito. Carne e vino rosso. Il rancio degli eroi. L'aria ghiacciata mi straccia i polmoni. Cado nel vuoto. Non riesco ad aprire gli occhi. Non riesco ad urlare (Carlotto 2004: 55-56).

Las Abuelas permitieron esta representación después de una honda y sufrida reflexión. La voz y las palabras ficticias dadas a sus muertos fueron la única manera de tratar de enfrentarse juntas, circundadas por miles de jóvenes argentinos, a una imaginación de lo real que fue tolerable tan solo por la confianza en el escritor italiano. En esta circunstancia se conformó un testimonio reinventado y colectivo de magnitud desconocida y a través de la mediación de Carlotto.

En todos estos escenarios narrativos el lenguaje mantiene la sobriedad y la lentitud propia del testimonio directo. Un estilo mediano transmite la intención de no sobreponerse al contenido: para conseguir articular algo el lenguaje tiene que colocarse por debajo de sí mismo, construyendo frases independientes y yuxtapuestas. Entre ellas y el vacío, la única semántica fuerte es un régimen de palabras fragmentadas y que no fluyen, que se integran solamente por el trámite del marco anecdótico, cargadas de un límite que asume a priori el fracaso de la decibilidad. En el caso de los escritores mencionados, esta sintaxis parece expresar también una forma de pudor: la escritura se queda en el umbral de una intimidad respetuosamente aludida pero no profanada por miradas ajenas, extrañas, extranjerías.

El tiempo que domina es el presente. Se reconduce así cada tiempo a una constante actualidad. Nos recuerda el colapso del tiempo en el universo concentracionario tal como lo había nombrado Jankélévitch: la «anticosa» (Mengaldo 2007: 117).

Otro aspecto en común entre estos textos italianos es el recurso al código

del realismo y la renuncia a los fuertes mecanismos de simbolización más propios de la serie argentina tal como se ha analizado, entre otros, en los trabajos de Fernando Reati (1992) o de Jorgelina Corbatta (1999). Una opción mimética que pudiera adscribirse al tema del colapso de lo simbólico como característica de la hipermodernidad. Al momento, sin embargo, parece más pertinente pensar en la especificidad de los lectores de estas obras: unos lectores a los cuales se les debe antes que todo ‘informar’, a fin de que se vuelva visible lo que ha sido totalmente obscurecido por la propaganda de la dictadura a nivel internacional, sin olvidar la complicidad y la responsabilidad de la política italiana en coadyuvar el silenciamiento de la represión. El diario de Enrico Calamai, *Niente asilo politico. Diario di un console italiano nell'Argentina dei desaparecidos*, de 2003, y el volumen al cuidado de Claudio Tognonato, *Affari nostri. Diritti umani e rapporti Italia Argentina 1976-1983*, de 2012, detallan la historia de esta infamia.

Al enfrentarse con estos silencios, los escritores eligen la sequedad de los acontecimientos, sin trabajarlos desde el punto de vista retórico, a exclusión del manejo de las voces narrativas. La evidencia de los acontecimientos se opone a su ocultamiento. La escritura se encarga, pues, de una suerte de redacción primordial del relato de la desaparición y edifica un relato canónico, basado en secuencias repetidas y redundantes, para fijarlo de manera perentoria en la memoria y disponerlo a la transmisión. Sus fuentes son los relatos de los testigos directos, tanto los consignados en los juicios o a los mismos escritores en conversaciones personales como los confluídos en libros.

Desde el punto de vista cronológico, el primer autor que apuntala las bases de este relato canónico (para el lector italiano) es Massimo Carlotto en su *Le irregolari. Buenos Aires Horror Tour*. Se trata de una autoficción (como la de Paolo Maccioni, *Buenos Aires troppo tardi*): a través de su viaje en búsqueda de su abuelo anarquista e inmigrado, Carlotto se desliza por una Buenos Aires nocturna, pasajero de un autobús cuyas paradas son las casas de los desaparecidos, cuyos nombres e historias se detallan minuciosamente. La obra sintetiza los innumerables testimonios recogidos por el *Nunca más* y los alterna con la reescritura de los testimonios dejados al escritor por algunas de las Madres y Abuelas. La historia de Massimo, su búsqueda, se desvanece en el texto. La historia del otro se vuelve ‘su’ historia, su narración. Un trato de concreta historicidad caracteriza este texto, dejándolo como herencia para la serie italiana sucesiva. Se elige ‘contarlo todo’, desde el principio, y quizás quedándose en este principio, y se enseñan de manera hipermediada los aspectos ‘históricos’ de la violencia, alternándolos con las historias individuales, que golpean al lector emocionalmente. El cuerpo de los desaparecidos entra en el texto con su carne y su sangre, abandonando su calidad fantasmática e inalcanzable, decible tal como lo ha sido durante los juicios por los testigos. El horizonte no es el de la elaboración del duelo,

sino el de la denuncia. Por eso en el lenguaje no se inscriben ni la desarticulación ni la indecibilidad, sino la evidencia sin ambigüedad de las pruebas. Desde el punto de vista simbólico, este tipo de escritura —muy a menudo organizada alrededor de un viaje como *quête* de sí mismo y del otro (o de sí mismo a través del otro)— maneja los motivos del encuentro, del movimiento a través de espacios desconocidos, del descubrimiento de verdades sumamente perturbadoras, del contacto con el dolor de los otros. Barcos, aviones, autobuses, carros, infinitas caminatas, cruce de fronteras, suma movilidad, son una constante en estas narraciones, cuyas otras imágenes de trasfondo son los puentes y el mar.

El punto de contacto suele establecerse a través de la «comprensione dei corpi», como lo define Pariani en el cuento *Las voladoras* (39), donde Leonie habla mientras que la «trasladan»<sup>5</sup>. También en *Alluminio*, de Luigi Cojazzi, el impacto sobre el lector se da a través de la inmediatez del sufrir del cuerpo, ya que en el incipit la palabra (interior y muda) la tiene un joven atado a una red metálica, durante una sesión de tortura. Un cuerpo no simbólico, sino ferozmente concreto, ocupa el corazón de estas narraciones. Su saber doloroso individualiza y universaliza a la vez, ya que en esta subjetividad martirizada el lector encuentra la posibilidad de entender la magnitud del horror:

È come la paura. Come il suo odore di alluminio e acido. È sentire le gambe tremanti, il ritmo affannoso del petto che sale e si abbassa. È sapere che non ce la farai. Che il cuore non ti basterà per un ultimo sforzo. Che non potrai più resistere. Che il tuo avversario è più forte di te. [...] Che le tue riserve non sono infinite. Che sei svuotato. Che non hai più nulla. E ti viene voglia di lasciarti andare, di chiudere gli occhi, con dolcezza, mentre le tue mani si stringono in un contatto palmare con la rete metallica su cui sei disteso. E tu sei lì, assorto in una strana preghiera, incurante ormai di quello che ti avviene attorno, e puoi finalmente scivolare in quello spazio non immaginabile, in quella forma senza forma, dove prende corpo il graduale cessare della

---

5 Dentro de la serie italiana de narraciones sobre la desaparición, se considera el cuento de Pariani como uno de los textos que con mayor determinación ha decidido 'decirlo todo', sin diferir imágenes, ni proteger al lector suavizando la imaginación del horror a través de lo no dicho: «L'uomo le aveva ficcato la picana nella vagina. Il corpo di suor Alice si inarcò, una scossa dietro l'altra. Non si rese conto di aver gridato perché qualcosa d'altro aveva emesso dentro di lei un urlo di oltraggio. Nell'ondata di terrore che la sopraffaceva le parve di vedere la scena dal di fuori: spettatrice impotente di una prigioniera che si dibatteva su un lettino agitando i capelli sudati nel ripetuto sbattere la testa da un lato all'altro. Negli orecchi l'eco infinito delle grida inutili di una piccola preda senza scampo tra le grinfie del suo predatore. In un mondo di folle terrore, dove vigeva solo la legge della giungla, anteriore a ogni grido umano; un universo di grugniti, ruggiti, ululati. Del resto i suoi torturatori tra di loro si chiamavano con nomi di bestia: il Corvo, il Topo, il Lupo, il Rospo» (Pariani 2003: 137).

preoccupazione per ciò che accadrà. / La paura, il suo odore di alluminio e di acido. La paura che mi assale quando il dolore è troppo forte, quando le forze del mio corpo se ne vanno. E mentre lui, il mio corpo, aspira a un'oblìosa deriva, io mi spavento al pensiero che sta per scagliarmi nelle forme dell'abbandono. E quando sento che non ho più niente da dare, quando sento che non so più come resistere, è allora che nasce dentro di me quella voce (Cojazzi 2007: 11).

Hay otro motivo unificador. Es un motivo menos solidario y más crítico y se refiere al apoyo dado por las instituciones italianas, por la Iglesia y la P2, a la represión. Una áspera actitud anticatólica se desprende a menudo de estos textos, que distinguen entre el Vaticano y la iglesia del pueblo. El juicio más explícito se da en Perissinotto. Al escribir sobre Christian Von Wernich, el primer cura condenado por crímenes de lesa humanidad, termina así su denuncia: «ma io vi dico che tutta la Chiesa dovrebbe essere condannata per crimini di lesa umanità, poiché nel santificare il fondatore dell'Opus Dei, ha santificato il confessore di Francisco Franco e di Augusto Pinochet» (Perissinotto 2009: 23).

A través de esta vertiente de la denuncia se patentiza, quizás, la razón última de estas obras: una razón que consiste en la voluntad de escribir una 'contrahistoria' de Italia, que deconstruya el mito de su propia benevolencia, fundado en la autoabsolución permanente de cualquier participación en las infamias de la historia general (empezando por la colonial) bien sintetizada en la ocurrencia popular de *italiani, brava gente*.

Sin duda y en su mayoría las obras mencionadas manifiestan un compromiso auténticamente solidario en la construcción de una memoria compartida fundada en la defensa de los derechos humanos. Pero el tema de la memoria en tiempos de mercado (Avelar, 2000), el tema de la obsesión por el trauma en una sociedad sin trauma (Giglioli 2011), el tema de la 'literatura de lo extremo' y de sus desvíos voyeurísticos (Laporta 2010), el tema del *fashioning of the self* a través del humanitarismo (Givoni 2011: 163), imponen ulterior profundización. Quiero por esto concluir con las palabras de Huysen (2003), que alertan sobre la no intrínseca relación entre pasión moral y coherencia cultural: «La posteridad no nos juzgará por haber olvidado, sino por haberlo recordado todo y, no obstante eso, por no haber actuado conforme a estos recuerdos».

## Bibliografia

- Agamben G., 1998, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Assman J., 1997, *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*, Torino, Einaudi.
- Avelar I., 2000, *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*, Santiago, Cuarto Propio.
- Barthes R., 2006, *Il grado zero della scrittura*, Torino, Einaudi.
- Bensaïd D., 2012, *Walter Benjamin sentinelle messianique*, Parigi, Les Presses Ordinaires.
- Benveniste E., 1983, *Vocabulario de las instituciones indoeuropeas*, Madrid, Taurus.
- Calamai E., 2003, *Niente asilo politico. Diario di un console italiano nell'Argentina dei desaparecidos*, Roma, Editori Riuniti.
- Calveiro P., 2004, *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*, Buenos Aires, Colihue.
- , 2008, *Tortura y desaparición de personas. Nuevos modos y sentidos*, in A. M. Zubieta (ed.), *De memoria. Tramas literarias y políticas: el pasado en cuestión*, Buenos Aires, Eudeba: 119-142.
- Carlotto M., 1999, *Le irregolari. Buenos Aires horror tour*, Roma, e/o.
- , 2004, *Più di mille giovedì. La storia delle Madri della Plaza de Mayo*, Torino, Edizioni Angolo del Manzoni.
- Cojazzi L., 2007, *Alluminio*, Matelica, Hacca.
- Corbatta J., 1999, *Narrativa de la guerra sucia en Argentina. Piglia Saer Valenzuela Puig*, Buenos Aires, Corregidor.
- Correros M., 2008, 1978. *Come un romanzo*, Lecce, Manni.
- Falcetta A., 2003, *The Testimony Research of J. Rendel Harris*, «Novum Testamentum» 45-3: 280-299.
- Fassin D., 2008, *The Humanitarian Politics of Testimony. Subjetification through trauma in the Israeli-Palestinian Conflict*, «Cultural Anthropology» 23: 531-558.
- Giglioli D., 2011, *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo*, Macerata, Quodlibet.
- Givoni M., 2011, *Witnessing/Testimony*, «Maft'e'akh. Lexical Review of Political Thought» 2: 147-169.
- Huyssen A., 2003, *Present Pasts. Urban Palimpsestes and the Politics of Memory*, Stanford, University Press.
- Laporta F., 2010, *Meno letteratura, per favore!*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Levi P., 1963, *La tregua*, Torino, Einaudi.
- Maccioni P., 2010, *Buenos Aires troppo tardi*, Cagliari, Arkadia.
- Mengaldo P.V., 2007, *La vendetta è il racconto. Testimonianze e riflessioni sulla Shoah*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Pariani P., 2003, *La voladora*, in *Le uova di Gertrudina*, Milano, Rizzoli: 35-49.
- Perassi E., 2013, *Testis, superstes, testimonium. Colectivizar memoria: la literatura*

- italiana y la dictadura argentina*, «Confluencia. Revista Hispánica de Cultura y Literatura» 29.1: 23-32.
- Perissinotto A., 2009, *Per vendetta*, Milano, Rizzoli.
- Reati F., 1992, *Nombrar lo innombrable. Violencia política y novela argentina 1975-1985*, Buenos Aires, Legasa.
- Ricoeur P., 1972, *L'Hermeneutique du temoignage*, «Archivio di Filosofia» 42.1/1: 35-61.
- Tognonato C. (ed), 2012, *Affari nostri. Diritti umani e rapporti internazionali tra Italia e Argentina*, Roma, Fandango.
- Traverso E., 2012, *Il secolo armato. Interpretare la violenza del Novecento*, Milano, Feltrinelli.
- Valsecchi F.-Valsecchi N., 2009, *Giorni di neve giorni di sole*, Gorle, Marna.
- Viceconti N., 2011, *Due volte ombra*, Bologna, Ginkgo Edizioni.
- Wieworka A., 1998, *L'ère du témoin*, Paris, Plon.





## TITOLI DELLA COLLANA

| 1 |

Liana Nissim  
*Vieillir selon Flaubert*

| 2 |

Simone Cattaneo  
*La 'cultura X'. Mercato, pop e tradizione.*  
*Juan Bonilla, Ray Loriga e Juan Manuel de Prada*

| 3 |

Oleg Rumyantsev and Giovanna Brogi Bercoff (eds.)  
*The Battle of Konotop 1659: Exploring Alternatives in East European History*

| 4 |

Irina Bajini, Luisa Campuzano y Emilia Perassi (eds.)  
*Mujeres y emancipación de la América Latina y el Caribe en los siglos XIX y XX*

| 5 |

Claire Davison, Béatrice Laurent,  
Caroline Patey and Nathalie Vanfasse (eds.)  
*Provence and the British Imagination*

| 6 |

Vincenzo Russo (a cura di)  
*Tabucchi o Del Novecento*

| 7 |

Lidia De Michelis, Giuliana Iannaccaro e Alessandro Vescovi (a cura di)  
*Il fascino inquieto dell'utopia.*  
*Percorsi storici e letterari in onore di Marialuisa Bignami*

| 8 |

Marco Castellari (a cura di)  
*Formula e metafora.*  
*Figure di scienziati nelle letterature e culture contemporanee*

| 9 |

Damiano Rebecchini and Raffaella Vassena (eds.)  
*Reading in Russia. Practices of reading and literary communication, 1760-1930*

| 10 |

Marco Modenesi, Maria Benedetta Collini,  
Francesca Paraboschi (a cura di)  
*La grâce de montrer son âme dans le vêtement.*  
*Scrivere di tessuti, abiti, accessori. Studi in onore di Liana Nissim (Tomo I)*

| 11 |

Marco Modenesi, Maria Benedetta Collini,  
Francesca Paraboschi (a cura di)  
*La grâce de montrer son âme dans le vêtement.*  
*Scrivere di tessuti, abiti, accessori. Studi in onore di Liana Nissim (Tomo II)*

| 12 |

Marco Modenesi, Maria Benedetta Collini,  
Francesca Paraboschi (a cura di)  
*La grâce de montrer son âme dans le vêtement.*  
*Scrivere di tessuti, abiti, accessori. Studi in onore di Liana Nissim (Tomo III)*

| 13 |

Nicoletta Brazzelli  
*L'Antartide nell'immaginario inglese.*  
*Spazio geografico e rappresentazione letteraria*

| 14 |

Valerio Bini, Marina Vitale Ney (eds.)  
*Alimentazione, cultura e società in Africa. Crisi globali, risorse locali*

| 15 |

Andrea Meregalli, Camilla Storskog (eds.)  
*Bridges to Scandinavia*

| 16 |

Paolo Caponi, Mariacristina Cavecchi, Margaret Rose (eds.)  
*ExpoShakespeare.*  
*Il Sommo gourmet, il cibo e i cannibali*

| 17 |

Giuliana Calabrese  
*La conseguenza di una metamorfosi*  
*Topoi postmoderni nella poesia di Luis García Montero*

| 18 |

Anna Pasolini  
*Bodies That Bleed*  
*Metamorphosis in Angela Carter's Fairy Tales*

| 19 |

Fabio Rodríguez Amaya  
*La Política de la mirada.*  
*Felisberto Hernández hoy*