



**DOCTORADO EN CIENCIAS SOCIALES 2010-2015**

**Acreditación de la CONEAU (230/11)**

Tesis para Obtener el grado de

Doctora en Ciencias Sociales

*Las voces de la memoria en la novela argentina contemporánea:*

*Militantes, testigos e hijos/as de desaparecidos/as (2000-2014)*

Victoria Daona

Directora: Rossana Nofal

Co-Directora: Elizabeth Jelin

Noviembre, 2015



**FORMULARIO "E"  
TESIS DE POSGRADO**

*Este formulario debe figurar con todos los datos completos a continuación de la portada del trabajo de Tesis. El ejemplar en papel que se entregue a la UByD debe estar firmado por las autoridades UNGS correspondientes.*

Niveles de acceso al documento autorizados por el autor

El autor de la tesis puede elegir entre las siguientes posibilidades para autorizar a la UNGS a difundir el contenido de la tesis:

**a) Liberar el contenido de la tesis para acceso público. (X)**

b) Liberar el contenido de la tesis solamente a la comunidad universitaria de la UNGS:

c) Retener el contenido de la tesis por motivos de patentes, publicación y/o derechos de autor por un lapso de cinco años.

a. Título completo del trabajo de Tesis:

**Las voces de la memoria en la novela argentina contemporánea: militantes, testigos e hijos/as de desaparecidos/as (2000-2014)**

b. Presentado por (Apellido/s y Nombres completos del autor):

**Victoria Daona**

c. E-mail del autor: **vicdaona@gmail.com**

d. Estudiante del Posgrado (consignar el nombre completo del Posgrado):  
**Doctorado en Ciencias Sociales UNGS- IDES**

e. Institución o Instituciones que dictaron el Posgrado (consignar los nombres desarrollados y completos): ): **Universidad Nacional de General Sarmiento (UNGS) – Instituto de Desarrollo Económico y Social (IDES)**

f. Para recibir el título de (consignar completo):

- a) Grado académico que se obtiene: **Doctora**  
b) Nombre del grado académico: **Doctora en Ciencias Sociales**

g. Fecha de la defensa:        /        /  
   día    mes    año

h. Directora de la Tesis (Apellidos y Nombres): **Nofal, Silvia Rossana**

Co- Directora: **Jelin, Elizabeth**

i. Tutor de la Tesis (Apellidos y Nombres):

j. Colaboradores con el trabajo de Tesis:

k. Descripción física del trabajo de Tesis (cantidad total de páginas, imágenes, planos, videos, archivos digitales, etc.): **198 páginas, 3 imágenes. Total: 213 páginas.**

l. Alcance geográfico y/o temporal de la Tesis: **Argentina; 1976- 2014**

m. Temas tratados en la Tesis (palabras claves): **Novelas argentinas contemporáneas, Memoria, Terrorismo de estado, familismo**

n. Resumen en español (hasta 1000 caracteres):

En esta tesis de doctorado analizo once novelas argentinas aparecidas entre 2000 y 2014 en donde distintos/as actores/as escriben y re-escriben -desde el presente- sus sensaciones, apreciaciones, recuerdos y pareceres en torno a los años ´60 y ´70 en Argentina, las luchas revolucionarias y los acontecimientos que revertieron en aquel entonces el curso de sus vidas para siempre. Para llevar a cabo este trabajo, establecí tres series literarias que distinguí entre: las voces de los militantes, las de los testigos y las de los/as hijos/as, atendiendo a las voces narradoras de cada novela y que me permitieron establecer vinculaciones entre quienes narran en esas ficciones y los/as diferentes actores/as sociales que en el espacio público se disputan diferentes sentidos y versiones sobre cómo armar un relato de la violencia política y la represión estatal en Argentina durante la década de 1970.

o. Resumen en portugués (hasta 1000 caracteres):

Esta tese de doutorado analisou onze romances argentinos publicados entre 2000 e 2014, onde diferentes atores escrever e reescrever - do presente - sentimentos, memórias, idéias e opiniões em torno dos anos ´60 e ´70 na Argentina, as lutas revolucionárias e os eventos que mudou o rumo de suas vidas para sempre. Para realizar este trabalho estabeleceu três séries literárias que distingui entre: vozes de militantes, testemunhas e as crianças. Isto me permitiu analisar cada vozes de contadores de histórias de romance e estabelecer ligações entre quem narrar essas ficções e os diferentes atores sociais que competem para diferentes sentidos e atualizações sobre como montar uma história de violência política e a repressão de estado na Argentina durante a década de 1970 no espaço público.

p. Resumen en inglés (hasta 1000 caracteres):

In this thesis of doctorate, I analyze eleven Argentine novels which appeared between 2000-2014 where different actors write and re-write, from the present time, their sensations, appreciations, remembrances and the events that changed the course of their lives forever. For the purpose of this paper, I established three literary groups: those of the activists, the sons and daughters and the witnesses; which correspond to the narrators in each novel and which have allowed me to make associations between the ones who are narrating those fictional stories and some actors who dispute different meanings and versions about how to account for the political violence and repression caused by the state in Argentina during the 70's.

q. Aprobado por (Apellidos y Nombres del Jurado):

Firma y aclaración de la firma del Presidente del Jurado:

Firma del autor de la tesis:

## Resumen

### **Las voces de la memoria en la novela argentina contemporánea: militantes, testigos e hijos e hijas de desaparecidos/as (2000-2014)**

En esta tesis de doctorado analizo once novelas argentinas aparecidas entre 2000 y 2014 en donde distintos/as actores/as escriben y re-escriben -desde el presente- sus sensaciones, apreciaciones, recuerdos y pareceres en torno a los años '60 y '70 en Argentina, las luchas revolucionarias y los acontecimientos que revertieron en aquel entonces el curso de sus vidas para siempre. Para llevar a cabo este trabajo establecí tres series literarias que atienden a las voces narradoras de cada novela y que me permitieron establecer vinculaciones entre quienes narran en esas ficciones y los/as diferentes actores/as sociales que en el espacio público se disputan diferentes sentidos y versiones sobre cómo armar un relato de la violencia política y la represión estatal en Argentina durante la década de 1970.

Por un lado analicé las novelas que recomponen la voz de quienes fueron jóvenes militantes guerrilleros/as en los '70 que construyen la narración de sus años de juventud: las novelas seleccionadas fueron *Detrás del vidrio* (2000) de Sergio Schmucler y *La Anunciación* (2007) de María Negroni. Por otro lado trabajé con novelas de testigos y contemporáneos/as de aquellos/as, que también escriben sobre su juventud, pero principalmente escriben para hablar de los/as otros/as. Las novelas de esta serie fueron *Un hilo rojo* (2000) de Sara Rosenberg; y *Con estos ojos míos* (2012) de Francisco Mondino.

Por último analicé las novelas de los/as hijos/as de esos/as militantes, quienes presentan una mirada diferente sobre la elección de sus padres y madres y la convicción de sus ideales para apostar a esa lucha. Esta última serie estuvo dividida en dos: por un lado reconocí novelas que siguen la línea militante de los organismos de DD.HH., sea tanto para cuestionar esas políticas como para adherir a ellas. Trabajé aquí con *La casa de los conejos* de Laura Alcoba (2008), *Soy un bravo piloto de la nueva China* de Ernesto Semán (2011), *Pequeños combatientes* (2013) de Raquel Robles y *Diario de una princesa montonera. 110% Verdad* de Mariana Eva Pérez (2012). Por otro lado analicé novelas que

plantean diferentes modos de abordar esa condición de hijo, no sólo desde las estéticas, sino también desde el contenido de las tramas. Aquí trabajé con *Los Topos* de Félix Bruzzone (2008), *Una misma noche* de Leopoldo Brizuela (2012) y *Una muchacha muy bella* de Julián López (2013).

Al analizar estas novelas en conjunto pude ver que existe una poética particular en torno a ese pasado –el de las luchas revolucionarias de los años 60 y 70, el del terrorismo de estado y el del proceso de construcción democrática- que se construye en la fusión entre el lugar de enunciación de cada narrador en la ficción y las marcas del tiempo presente de esas enunciaciones. Esto es así por la proximidad que existe entre el tiempo histórico en el que tienen lugar esas disputas en torno a los sentidos del pasado y la emergencia de estas narrativas. En todas las novelas seleccionadas es el lugar de enunciación que asume cada narrador el que establece diferentes perspectivas de composición de los trabajos de memoria. Pensar en “poéticas de la memoria” me permitió establecer diferencias entre: las novelas de aprendizaje que vinculé con las voces militantes; una poética del testigo fuertemente marcada por una estética realista que no se permite transgredir los límites de la verosimilitud; y una poética de los hijos.

Asimismo, distinguir entre estas voces – las de los/as militantes, los hijos e hijas y los testigos- me permitió analizar la conexión que existe entre las figuras a partir de las cuáles se ha ido construyendo el relato del pasado dictatorial argentino (figuras que en su mayoría afirman el lazo que une a quien reclama con los desaparecidos) y las voces a partir de las cuáles la ficción ha reinterpretado esos discursos. A lo largo de este trabajo mostré cómo la novela argentina contemporánea recupera esas figuras para hacerlas hablar sobre el terrorismo de estado desde la primera persona; lo que me permitió ver hasta qué punto sigue vigente la legitimidad del familismo, entendido en los términos que propone Elizabeth Jelin (2010). Por otra parte, también me interesó indagar en las múltiples temporalidades que presenta cada narración, en tanto estas pueden estar ligadas no sólo a las nuevas generaciones sino también a las nuevas preguntas de sus protagonistas, a nuevas formas de decir o reflexionar al respecto. Por último, me detuve a pensar cómo aparece el género en estas novelas y revisé de qué manera se construyen las figuras femeninas y masculinas en las tramas.

## Summary

### **The echoes of memory in contemporary Argentine novel: activists, witnesses and sons and daughters of missing persons (2000-2014).**

In this thesis of doctorate, I analyze eleven Argentine novels which appeared between 2000-2014 where different actors write and re-write, from the present time, their sensations, appreciations, remembrances and the events that changed the course of their lives forever. For the purpose of this paper, I established three literary groups which correspond to the narrators in each novel and which have allowed me to make associations between the ones who are narrating those fictional stories and some actors who dispute different meanings and versions about how to account for the political violence and repression caused by the state in Argentina during the 70's.

On the one hand, I've analyzed the novels that have restored the voice to those who have been young activists or guerrillas in the 70's. They build the narrative of their years of youth: the selected novels were *Detrás del vidrio* (2000) by Sergio Schmucler and *La Anunciación* (2007) by María Negroni. On the other hand, I worked with novels of witnesses and contemporaries of the former, which also write about youth, but they are mainly written to talk about the others. The selected novels were: *Un hilo rojo* (2000) by Sara Rosenberg; and *Con estos ojos míos* (2012) by Francisco Mondino.

Finally, I analyzed the novels of the activists' sons and daughters, who introduce a different perspective from their parents' choice and their beliefs to fight for their ideals. This last group was divided in two. First, I recognized novels which follow the activists outlines of HRRR organisms, whether to questions or to adhere to their policies. Here, I worked with: *La casa de los conejos* by Laura Alcoba (2008), *Soy un bravo piloto de la nueva China* by Ernesto Semán (2011), *Diario de una princesa montonera. 110% Verdad* by Mariana Eva Pérez (2012) and *Pequeños Combatientes* by Raquel Robles (2013). Then, I recognized novels which consider different ways of approaching the condition of being a son or a daughter; not only from the aesthetics, but also from the plot. In this case, I analyzed the

novels: *Los Topos* by Félix Bruzzone (2008), *Una misma noche* by Leopoldo Brizuela (2012) and *Una muchacha muy bella* by Julián López (2013).

By analyzing these novels together I could see that there exists a common poetic in relation to that past; the past of the revolutionary fights of the 60's and 70's, of the state terrorism and the process of building democracy. This poetic is created through the union between the narrator's place of enunciation in the fiction and the enunciation's signs in relation to the present time. This is so, due to the nearness between historical time of these disputes in connection to the meaning of the past and the emergency of these narrations. In all the selected novels, it is the place of enunciation taken by each narrator what establishes differences between the initiation novels which I connected with activists' voices, a poetic of the witness which is strongly determined by a realistic aesthetics which does not allow breaking the limits of authenticity and a poetic of the sons and daughters.

Likewise, differentiating these voices, those of the activists, the sons and daughters and the witnesses, allowed me to analyze the connection that exists between the figures out of which the story of the past Argentine dictatorships has been built (most of them confirm the bond which connects the persons who claim with the missing persons) and the voices out of which the fiction has interpreted those stories. Throughout this paper, I've showed how the contemporary Argentine novel brings back those figures to make them speak about the state terrorism in first person. This has allowed me to check whether the legitimacy of familismo as portrayed by Elizabeth Jelin (2010). In addition to this, I was also interested in investigating about the multiplicity of times presented in each novel, since they cannot only be connected to the new generations but also to the new questions raised by the protagonists and new ways of speaking or reflecting about it. Finally, I stopped to think how gender is portrayed and I went over the way in which feminine and masculine figures are built in these stories.

## Agradecimientos

Las idas y vueltas en torno a esta tesis fueron infinitas desde el momento fundacional en el que me senté a pensar las primeras ideas de lo que sería el proyecto con el que ganaría la primera beca de CONICET hasta este texto que entrego aquí. Entre un momento y otro pasaron ocho años que coinciden con todos los años que hace que me fui de Tucumán para instalarme en Buenos Aires con la excusa de hacer este doctorado.

Me acompañaron en ese momento y me acompañan hoy con la misma intensidad, mi mamá Claudia, mi hermano José, mis hermanas Juliana, Lucía, María y Ana Luisa, mi prima hermana Florencia (¡nunca mejor puesto este título!). Me acompañaron al inicio de ese viaje y se quedaron para siempre en mi corazón, mi papá afectivo, Luis y mi entrañable abuela Cachito. Es este el núcleo fundacional de mis afectos y de la ternura. A ellas y ellos, gracias.

Gracias siempre a Rossana Nofal, porque en 2005 me dijo que sí cuando llegué a buscarla con las cartas de Rodolfo Walsh para no sé qué cosa y después de Walsh vino Mauricio Rosencof, y las mujeres, y hoy toda esta serie de cuentos y novelas. En el medio el amor, los dragones, las bendiciones, las poéticas y las coronas de reina de corazones. Gracias como siempre por confiar y por todo lo que se viene.

Gracias a Elizabeth Jelin –Shevy- a quien descubrí en la lectura de *Los Trabajos de la memoria* (2002) y con quien tengo el placer de trabajar desde el año 2010. Gracias por las preguntas siempre estimulantes y por abrirme la puerta para animarme a jugar en el mundo de las ciencias sociales. Gracias también por el cariño.

Gracias a Laura García, compañera y queridísima amiga, con quien compartimos lecturas y otras complicidades. A Susana Kaufman por esas maravillosas ideas de “subjetividad” y “transmisión”. A Silvina Merenson y a Alejandra Oberti, quienes leyeron esto cuando todavía era un proyecto y cuyas ideas me ayudaron a “ordenar un poco”.

Gracias a mis compañeras y compañeros del IDES: Agustina Triquell, Carolina Dursi, Jimena Caravaca, Lucila Dallaglio, Alejandro Dujovne, Sara Perrig, Pablo Gudiño

Bessone, Irene Orobia y Miguel Ballario. Por todos los días, todas las ideas y todos los proyectos.

Gracias a todas/os mis compañeros/as del equipo Tucumán, a los/as del Grupo Interdisciplinario de Investigadores en Formación del IDES, a los/as de la *Revista Prácticas de Oficio*. Todos, espacios de mucha construcción colectiva y estímulo intelectual

Gracias también a CONICET por el financiamiento íntegro de mis estudios de posgrado y el de muchísimos/as otros/as becarios/as que –como yo- podemos gozar de los beneficios de una política científica inclusiva. Mi deseo y mi compromiso de trabajar siempre para que esa inclusión sea una política de estado permanente.

Gracias a Elida, Lucía, Paula y todas y todos los Canitrot, por el cariño porteño de familia.

Gracias a Gabriel por el amor de todos estos años, por los proyectos y por las vidas que provocamos juntos.

Gracias a Juan por todo, simplemente.

Para Gabriel y Juan

Para Claudia, mi mamá

A la memoria de Luis Alberto Kersul

Si el camino surge de la nada  
será que mi canción,  
llegó hasta el sol  
Si algo te sacude sin sentido  
será que la canción,  
llegó hasta el sol  
La tristeza se va  
como una luz  
todo es armonía,  
a mi alrededor  
y está bien.

Alguien va subiendo la colina  
será que la canción,  
llegó hasta el sol  
y otro va muy loco,  
hundido en su mente  
será que la canción,  
llegó hasta el sol.  
Una brisa volará  
en el amanecer  
y un extraño tiempo,  
nos envolverá por fin.  
Esta noche se oirá  
dentro de tu piel  
no hay ningún momento,  
que se pueda comparar,  
al amor  
Si se escucha el eco  
si el viento dice adiós  
será que la canción  
llegó hasta el sol.

*Será que la canción llegó hasta el sol*  
Luis Alberto Spinetta

## Índice

- <b>Una nota autobiográfica</b> -----	1
<b>Posiciones</b> -----	8
<b>Consideraciones en torno a los estudios de memoria</b> -----	9
- A propósito de <i>Los trabajos de la memoria</i> de Elizabeth Jelin. Edición y reedición	-12
- Sobre la temporalidad de las memorias y la (im)posibilidad de saldar cuentas con el pasado-----	17
- Las luchas por la legitimidad de la palabra: entre la voz del testigo y el familismo---	21
- La representación de las mujeres en las luchas por la memoria: más allá de las figuraciones de la “víctima” y/o “la traidora como puta” -----	25
<b>Consideraciones en torno a los estudios de literatura</b> -----	30
- Narrar en primera persona: experiencia y composición-----	32
- Entre la ficción, la autobiografía y la dificultad de fijar algunas fronteras-----	40
- Diálogo intergeneracional-----	48
<b>Ficciones</b> -----	54
<b>Una puerta de entrada al corpus y una manera de leer</b> -----	55
- Estructura de los capítulos-----	58
<b>Las voces de los/as militantes</b> -----	59
- <i>Detrás del vidrio</i> (2000) de Sergio Schmucler-----	61
- <i>La Anunciación</i> (2007) de María Negroni-----	71
- Leer en el cruce-----	81
<b>Las voces de los testigos</b> -----	88
- <i>Un hilo rojo</i> (2000) de Sara Rosenberg-----	90
- <i>Con estos ojos míos</i> (2012) de Francisco Mondino-----	97
- Leer en el cruce-----	101
<b>Las voces de los/as hijos/as</b> -----	108

- Hijos e hijas en el espacio público-----	109
<b>Las voces de los/as hijos/as I-----</b>	<b>115</b>
- <i>La casa de los conejos</i> (2008) de Laura Alcoba-----	115
- <i>Soy un bravo piloto de la nueva China</i> (2011) de Ernesto Semán-----	122
- <i>Pequeños combatientes</i> (2013) de Raquel Robles-----	127
- <i>Diario de una princesa montonera</i> (2012) de Mariana Eva Perez-----	132
- Leer en el cruce-----	137
<b>Las voces de los/as hijos II-----</b>	<b>145</b>
- <i>Los topos</i> (2008) de Félix Bruzzone-----	145
- <i>Una misma noche</i> (2012) de Leopoldo Brizuela-----	152
- <i>Una muchacha muy bella</i> (2014) de Julián López-----	161
- Leer en el cruce-----	167
<b>Conclusiones-----</b>	<b>174</b>
- Recuperando lo dicho-----	175
- A modo de cierre-----	184
<b>Anexos-----</b>	<b>186</b>
<b>Bibliografía-----</b>	<b>191</b>

## Una nota autobiográfica

“La intimidad de un crítico...  
¿a quién puede importarle?”  
(A. Giordano 2006: 208)

1.

El 21 junio de 2012 nació Juan, mi primer hijo. Ese mismo día, cuatro años antes, mi padre moría frente a mí<sup>1</sup>.

Si bien científicamente la conexión entre esa muerte y ese nacimiento resulta azarosa, simbólicamente el hecho de haber sido testigo y protagonista de ambos acontecimientos representa para mí no sólo una fuerte movilización afectiva sino también intelectual. En la historia familiar entre mi papá y Juan, estoy yo mediando y completando un diálogo intergeneracional en el que me interesa mirar hacia el pasado para comprender los acontecimientos y las acciones que marcaron la vida de mi padre y mi madre y en consecuencia también la mía; al mismo tiempo que proyecto desde el presente un futuro para mi hijo. Mientras todo esto sucede en el plano del pensamiento, Juan le dice abuelo a la foto de un hombre al que sólo conoce por las cosas que ha escuchado.

Mi tesis de doctorado está atravesada por estos hechos que simbolizan las preguntas que me hago a mí misma desde que sucedieron y que son las que le dan origen a este trabajo. Preguntas que giran en torno a la composición de los relatos y su transmisión, cómo nos cuentan y cómo contaremos nuestras genealogías familiares, quienes las cuentan y quienes las contarán en el futuro, cuánto de ficción hay en los relatos que se transmiten de generación en generación y cuántos de esos acontecimientos serán olvidados o silenciados. Pero además esta tesis está enmarcada temporalmente en un período singular de la historia Argentina que es el que va desde el último Golpe de Estado hasta la actualidad.

Mi objeto de estudio es una serie de novelas argentinas aparecidas entre 2000 y 2014 en donde distintos actores escriben y re-escriben desde el presente sus sensaciones, apreciaciones, recuerdos y pareceres en torno a los años '60 y '70 en Argentina, las luchas

---

<sup>1</sup> Llamó papá a Luis Alberto Kersul, el segundo marido de mi madre, con quien compartí todos los años de mi vida desde que lo conocí en 1990 hasta que murió en 2009.

revolucionarias y los acontecimientos que revertieron en aquel entonces el curso de sus vidas para siempre. Son relatos autodefinidos como ficciones en donde hay un fuerte trabajo de memoria, en tanto, ponen a jugar en un presente, sentidos de ese pasado que se resignifican ante sus nuevas miradas. En las novelas seleccionadas, veremos que hay un cruce entre las distintas temporalidades que asume el relato del pasado y lo generacional como óptica desde la que los/as autores/as se posicionan y escriben.

2.

De todos los hechos que componen la biografía de mi padre, para esta tesis rescaté sólo algunos y armé con ellos el relato que les comparto a continuación.

Mi papá nació en Monteros, una localidad al sur de la provincia de Tucumán, en junio de 1949. En marzo de 1968 se traslada a San Miguel, la capital de la provincia, para estudiar ciencias económicas. Su vida de estudiante estuvo marcada por la política universitaria y la música de The Beatles. Cuando le preguntábamos por esos años siempre contaba lo mismo: que en las asambleas de la facultad el máximo orador era Mario Roberto Santucho –luego jefe del Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP) y en ese momento, alumno de la misma facultad- y que aunque no entendía la letra, la canción “And I love her” de The Beatles le ponía la piel de gallina.

En noviembre de 1970 como corolario de las fuertes crisis económicas y sociales que la provincia de Tucumán venía sufriendo desde el cierre de los ingenios en 1966, se producen manifestaciones obrero-estudiantiles que fueron reprimidas por la Policía Provincial -en ese momento al mando de Jorge Rafael Videla y que se conocen con el nombre de “El Tucumanazo”. En junio de 1972 luego del cierre del comedor universitario, los estudiantes toman la Quinta Agronómica en señal de protesta y el gobierno provincial reprime fuertemente. El 24 de junio muere el estudiante Víctor Villalba. Estos incidentes se conocen como “El Quintazo”. Mi papá participó activamente de estos enfrentamientos y recordaba con orgullo que había aparecido una foto suya en el diario *La Gaceta*, que es el más importante de la provincia, aunque la verdad es que nunca le prestamos demasiada atención al asunto.

En 2011 fui a los archivos del diario para conocer cuál había sido la cobertura que había hecho de los acontecimientos ocurridos entre 1970 y 1972 y encontré la foto que lleva fecha del 25 de junio de 1972, el mismo día en que se da a conocer la muerte del estudiante Villalba. Mi papá aparece de fondo, sentado con otros dos compañeros sobre una pared del comedor universitario, con la mirada perdida y una honda al cuello, están escuchando al rector de la universidad hablar sobre lo que estaba ocurriendo en la provincia.

En mi casa hay otras fotos, unas que forman parte del álbum familiar y son de algún enero entre 1971 y 1972. Mi papá y dos amigos están posando al costado de un Citroën, tienen de fondo la Cordillera de los Andes. Esas fotos son de cuando se fueron a conocer “el Chile de Salvador” como le gustaba decir y se quedaron muchos meses más de lo que habían planeado porque cada vez que se acercaba la fecha alguno de ellos se enamoraba perdidamente “y había que hacerles el aguante a los amigos”. Ya no me acuerdo si volvieron en abril o junio, da igual, lo que sí sé es que en los carnavales de 1973 mi papá conoció a su primera mujer y en noviembre de 1974 nació mi hermana mayor. Cuando le pregunté a la madre de mi hermana si tenía más datos sobre aquel viaje me contestó: “lo que sé es que fue una aventura de amigos (de joda) nada de política”. Y si bien es probable que esta sea la versión real de los hechos, prefiero quedarme con la versión romántica de mi padre y construir su relato en términos de verosimilitud.

En el marco de la Megacausa de la Jefatura de Policía en Tucumán, en junio de 2010 un testigo dio a conocer documentación secreta de la policía durante los años de dictadura en donde aparecen 293 casos de secuestros, la mayoría de ellos con la observación “DF” (Disposición Final) que significa que fueron asesinados. Entre “los listados de Clemente”- tal como se conocen estos documentos- hay además de los secuestros, una nómina de “DS (delincuentes subversivos) que se encontraban en la clandestinidad pero cuya captura se hacía necesaria y otra de “Operativos aprobados pendientes de ejecución”. En esta última lista, la de los operativos pendientes de ejecución, hay 28 nombres. El número 18 es mi papá.

En este relato que armé para mí y que es el que transmito cuando me preguntan sobre él, mi padre es un héroe y aunque sus hazañas no trascienden los límites de mi afectividad, su

foto en el diario y su nombre en las listas me da pie para pensar que en el momento histórico en el que le tocó ser joven, apoyar las luchas revolucionarias, aunque sin militarlas, era noticia y causa de persecución. Y también me lleva a descubrir que si la policía hubiese ejecutado el operativo 18 de la lista, yo no escribiría esto que ahora escribo y mi hijo Juan ni siquiera tendría un relato de ese abuelo que no es mi padre y al que mi madre conoció en los años ´90, lo que me lleva a pensar en lo contingente de esta genealogía familiar sobre la que decido plantar bandera y construir una narrativa.

3.

Este relato sobre mi padre, cuya significación sólo tiene importancia para mi familia, me permite pensar -a mayor escala- en cómo la novela argentina construye en el presente los cuentos de los años ´60 y ´70 y como esos cuentos circulan y dialogan con otros textos sobre el período cuyo carácter documental habilita a las novelas a construir un universo ficcional verosímil en relación a los acontecimientos del pasado. El ejercicio de escritura del apartado anterior se arma sobre una base empírica que puede constatarse en los documentos públicos que se adjuntan como anexo, pero principalmente se sostiene por una sucesión de relatos que se narran y se transmiten y que pueden resumirse, a grandes rasgos, en tres tipos: lo que mi padre nos contó, lo que otros/as me contaron sobre él y lo que yo puedo contar en base a lo que me contaron, a los documentos y a lo que viví junto a él.

Lo curioso es que estos tres tipos de narraciones también pueden identificarse en las novelas seleccionadas y es por ello que la organización de esta tesis girará en torno a tres voces narradoras. Por un lado analizaré las novelas que reconstruyen la voz de quienes fueron jóvenes militantes guerrilleros/as en los ´70 que construyen la narración de sus años de juventud: las novelas seleccionadas son *Detrás del vidrio* (2000) de Sergio Schmucler y *La Anunciación* (2007) de María Negroni. Por otro lado, me interesa mirar las novelas de quienes fueron testigos y contemporáneos/as de aquellos/as, que también escriben sobre su juventud, pero principalmente escriben para hablar de los/as otros/as. Las novelas de esta serie son *Un hilo rojo* (2000) de Sara Rosenberg; y *Con estos ojos míos* (2012) de Francisco Mondino.

Por último quiero analizar las novelas de los/as hijos/as de esos/as militantes, quienes presentan una mirada diferente sobre la elección de sus padres y madres y la convicción de sus ideales para apostar a esa lucha. Esta última serie está dividida en dos, puesto que dentro de las voces de los/as hijos/as pueden reconocerse una serie de novelas que sigue la línea militante de los organismos de DD.HH., sea tanto para cuestionar esas políticas como para adherir a ellas; y una serie de novelas que plantea diferentes modos de abordar esa condición de hijo, no sólo desde las estéticas, sino también desde el contenido de las tramas. En la primera serie trabajaré con *La casa de los conejos* de Laura Alcoba (2008), *Soy un bravo piloto de la nueva China* de Ernesto Semán (2011), *Diario de una princesa montonera. 110% Verdad* de Mariana Eva Pérez (2012) y *Pequeños Combatientes* de Raquel Robles (2013). En la segunda, lo haré con *Los Topos* de Félix Bruzzone (2008), *Una misma noche* de Leopoldo Brizuela (2012) y *Una muchacha muy bella* de Julián López (2013).

En todas estas novelas, el punto de partida es el tiempo presente, desde aquí me interesa mirar cómo en el campo de la ficción todos estos actores sociales están escribiendo y recuperando ese pasado desde lugares diferentes, pujando por instalar o desinstalar algunas versiones cristalizadas en el espacio público que, sospecho, entran en relación con el discurso de los organismos de Derechos Humanos -sea tanto para avalarlo como para transgredirlo- pero que en todos los casos, se legitiman a partir de la vinculación que existe entre las biografías de los narradores y narradoras y las temáticas de sus novelas. Es decir, creo que las narrativas sobre los años '70 en Argentina no superan la instancia de legitimidad que les da el uso de la primera persona y es por ello que los/as narradores/as se posicionan siempre en el lugar de quien posee la experiencia de aquello que narrará. Esto nos coloca frente a una escritura estrechamente ligada al testimonio, que es el género por excelencia para escribir sobre el período -dejando de lado los textos históricos-. Esta afirmación, supone pensar en la sensibilidad social que despiertan estos temas por la contemporaneidad que existe entre los/as narradores/as y los temas en cuestión.

Es aquí en donde resulta pertinente para esta investigación utilizar la noción de “memorias”, en los términos que propone Elizabeth Jelin en *Los trabajos de la memoria* (2012), quien sostiene que recordar supone tener una experiencia pasada que se activa en el

presente y que tiene la intención de ser comunicada como una “memoria narrativa”. Para Jelin, toda memoria implica una narración que se construye sobre la base de una selección en la que juegan un papel importante los olvidos y los silencios voluntarios o involuntarios, lo que conlleva a entender que el sentido de las memorias pueden cambiar por múltiples factores, entre ellos el paso del tiempo, el cambio en los/as narradores de dichas memorias, evidencias que aparecen y antes no estuvieron, entre otros. Sirva como ejemplo el relato de mi padre sobre su viaje a Chile, la interpretación de su ex esposa y mi recorte.

Las series propuestas para este trabajo están compuestas por novelas que construyen interpretaciones de un pasado que se va moldeando en el entrecruzamiento de las historias familiares y/o amorosas de los personajes con los acontecimientos históricos que marcaron el rumbo de la violencia política en el país al mismo tiempo que incidieron en sus vidas privadas. Entre los personajes de las novelas hay quienes llevaron al extremo las consignas de “Patria o muerte”, y otros que -como mi padre- coquetearon con los movimientos subversivos sin involucrarse por completo en las dinámicas de las organizaciones. Y también hay hijos e hijas que preguntan, investigan o se callan ante las historias de sus mayores, tal como hago yo ahora con este trozo de historia personal y como seguramente también lo hará Juan cuando empiece a preguntarse el por qué de algunas cosas de este mundo

En suma, esta tesis intenta pensar cómo las novelas construyen la relación entre acontecimiento, interpretación, temporalidad, memoria y transmisión y cómo esa construcción y su recepción en la esfera pública forman parte de un momento histórico particular cuyas significaciones serán distintas en otra época. Como señala Jelin, si se quiere comprender la configuración de un discurso sobre el pasado, hay que considerar que ese discurso se construye desde el comienzo del acontecimiento y que se irá revisando y resignificando en los períodos siguientes por la existencia de “emprendedores de memorias” que no dejan que ese pasado se olvide, pero también por la presencia de las nuevas generaciones y sus preguntas novedosas en relación al pasado (Jelin 2012).

En los capítulos que siguen propongo primero detenerme en la noción de memoria que me permite dar cuenta del momento de conformación del campo de estudios sobre memoria en

Argentina, así como también, de los postulados teóricos sobre los que se construyó dicho campo. Luego haré un recorrido por las diferentes formas narrativas que asumió en el espacio público la representación de la violencia política de los años '70 y la figura de los/as desaparecidos/as desde la restitución de la democracia en 1983 hasta la actualidad (2015). Por último analizaré en detalle cada una de las novelas.

El objetivo final de esta tesis es reconstruir un panorama de la novela argentina actual que aborda temas relacionados con la última dictadura militar y los modos en que esa época de violencia se reconstruye en diferentes relatos, siempre privilegiando las narraciones en primera persona que posicionan a quienes narran en el lugar de protagonistas o testigos directos de los acontecimientos. Lo cual entra en relación directa con las estrategias de elaboración y denuncia que propusieron los organismos de Derechos Humanos desde el comienzo de sus luchas a fines de la década de 1970.

## **Posiciones**

## Consideraciones en torno a los estudios de memoria

La trayectoria de la noción de memoria en el campo de las ciencias sociales latinoamericanas es prolífica aunque relativamente corta. Los primeros usos de esta noción pueden rastrearse desde mediados de la década de 1990, período que coincide con la necesidad de dar respuesta a un contexto regional específico que era el de la salida de dictaduras sangrientas en la región con un saldo de miles de víctimas y de desafíos en los terrenos de la verdad y la justicia. En este capítulo quiero recuperar algunos textos que considero fundamentales no sólo para rastrear la genealogía de la noción de memoria -principalmente en la academia argentina-, sino también para entender los postulados de esta tesis y su consecuente desarrollo.

En un artículo de 1995, “La política de la memoria: el movimiento de derechos humanos y la construcción democrática en Argentina”, Elizabeth Jelin realiza uno de sus primeros acercamientos al análisis del surgimiento del movimiento de DD.HH en Argentina y a su participación en el proceso de construcción democrática iniciado con el triunfo de Raúl Alfonsín en 1983. De acuerdo a su investigación, la emergencia de estos organismos se inicia un tiempo antes del Golpe de Estado de 1976 y crece posteriormente dada la intensidad de la represión dictatorial. Esto, dice Jelin, dará lugar a dos vertientes dentro del movimiento: por un lado los organismos defensores de los derechos humanos conformados por “no afectados” por el terrorismo de estado (como SERPAJ, APDH y CELS, entre otros) y por otro lado los organismos de “afectados” (que en ese momento eran Madres y Abuelas de Plaza de Mayo y Familiares de desaparecidos).

A lo largo del artículo Jelin muestra cuales fueron las intervenciones y acciones que realizaron estos diversos organismos, a la vez que da cuenta –a partir del análisis de las consignas con las que se llevaron a cabo los reclamos de verdad y justicia- de las grietas que comienzan a surgir entre el gobierno alfonsinista y el movimiento de DD.HH, así como también de las grietas que empiezan a aparecer al interior de ese movimiento que hacia afuera se veía como un actor homogéneo. Los hitos que marcan estas tensiones pueden registrarse en un período corto de tiempo que coincide con la conformación de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP) a fines de 1983, las

sentencias del Juicio a las Juntas Militares en 1985 y la derogación de las leyes de Obediencia de Vida en 1986 y la de Punto Final en 1987.

A partir de estos sucesos se dividieron: por un lado los que avalaron las políticas conciliadoras del gobierno de Alfonsín; y por otro, los que las repudiaron al considerar que ese “manto de perdón” impedía que se concreten las condenas a los represores, lo que dejaba abiertas las heridas sociales provocadas por el terrorismo de estado y hacía crecer los temores en torno a que esos acontecimientos pudieran no sólo olvidarse, sino incluso repetirse a causa de ese olvido. Señalaba Jelin que uno de los aspectos más importantes de la lucha del movimiento de derechos humanos era su batalla contra el olvido que estaba anclada en la convicción de “que sólo a través del recuerdo permanente de lo ocurrido en la represión se puede construir una barrera contra la repetición de atrocidades similares (Jelin 1995: 136). Lo que la llevaba a preguntarse si era a partir de la memoria que ese temor al olvido podía combatirse y –en caso de ser esto afirmativo- quiénes serían los depositarios y custodios de esa memoria y cuáles los mecanismos sociales de su transmisión.

Jelin cerraba este artículo dejando asentado que los gobiernos democráticos que se habían sucedido desde 1983 no habían dado respuestas satisfactorias para la sociedad ni en el plano de las políticas estatales ni en el de la justicia; lo que generaba no sólo un fuerte descontento social, sino que sean los organismos de DD.HH -y principalmente aquellos conformados por víctimas y afectados/as directos/as- quienes ocuparan la escena social con sus reclamos de verdad y justicia. Este panorama la llevaba a advertir sobre los riesgos de que la memoria del pasado quede monopolizada por el grupo de afectados directos, clausurando de esta manera la participación de la ciudadanía ampliada en lo que llamaba “la reconstrucción ética de la sociedad” y los mecanismos de transmisión generacional que permitirían a las nuevas generaciones reinterpretar el sentido de lo transmitido en sus propios términos<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Dice Jelin: “En tanto el proceso de reconstrucción ética de la sociedad está anclado en el trauma del terrorismo de Estado y la política estatal oficial no reconoce institucionalmente esta experiencia, el respeto por los afectados y por su memoria se pueden convertir, paradójicamente, en un mecanismo aterrador y paralizador de las generaciones jóvenes, de aquellos que no han vivido la experiencia traumática en carne propia. Ser portador del dolor y de la memoria por haber sido víctima o testigo directo otorga un poder y una autoridad simbólica basados en el “monopolio” de los significados y contenidos de la verdad y la memoria.

Las reflexiones finales de Jelin en ese artículo de 1995 entran en consonancia con los temas de interés de esta tesis doctoral acerca de cuáles son las voces de la memoria que en la novela argentina contemporánea se disputan los sentidos del pasado. Distinguir entre las voces de los/as militantes, los/as testigos y los hijos e hijas, permite ver que existe una fuerte conexión entre: las figuras a partir de las cuáles los organismos de DD.HH han ido construyendo el relato del pasado dictatorial argentino, figuras que en su mayoría afirman el lazo que une a quien reclama con los desaparecidos -sean madres, abuelas, familiares, hijos/as o conocidos/as- y las voces a partir de las cuáles la ficción ha reinterpretado esos discursos; lo que tiene estrecha relación con las formas de transmisión de ese pasado y los modos en los que se está dando ese diálogo intergeneracional que señalaba Jelin. A lo largo de este trabajo mostraré cómo la novela argentina contemporánea recupera esas figuras para hacerlas hablar sobre el terrorismo de estado desde la primera persona, lo que me permitirá saber hasta qué punto sigue o no vigente ese monopolio de la palabra que advertía Jelin en 1995 y cuáles son los modos en que se está realizando a través de la ficción la apropiación de ese relato por parte de las nuevas generaciones.

Ahora bien, siguiendo con la cronología de la noción de memoria, podemos pensar que aquellas preocupaciones de Jelin en torno al monopolio de la palabra y el intercambio generacional, fueron el germen del Programa de investigación "*Memoria Colectiva y Represión: Perspectivas Comparativas sobre el Proceso de Democratización en el Cono Sur de América Latina*" financiado por el Social Science Research Council (SSRC) que se desarrolló entre 1999 y 2001 bajo la dirección de Elizabeth Jelin y Carlos Iván Degregori. Los resultados de esas investigaciones se publicaron entre 2002 y 2006 en la colección "Memorias de la represión" compuesta por doce volúmenes editados por Siglo XXI de España Editores y Siglo XXI de Argentina Editores.

---

Este poder puede, a su vez, ahogar los mecanismos de transmisión intergeneracional de la memoria, al no otorgar a las nuevas generaciones el permiso de reinterpretar, en sus propios términos y circunstancias históricas, el sentido de las experiencias transmitidas. Y esto es, a la larga, peligroso: sólo como parte de un proceso activo y dinámico de reinterpretación permanente puede la incorporación del recuerdo y la memoria de eventos históricos resultar significativa en la construcción de una nueva cultura y una nueva identidad colectiva" (Jelin 1995: 143).

En una entrevista que Laura Mombello le realiza a Elizabeth Jelin en el año 2014, hablando del estado actual de los estudios de memoria y pensando en perspectiva la génesis de aquel programa de investigación, Jelin sostiene que al momento de armar el proyecto en 1996, “lo que predominaba desde hacía una década eran investigaciones preocupadas por las cuestiones institucionales de las transiciones. Al mismo tiempo que había un “hueco social”; un hueco en el estudio de qué le pasaba a la gente, qué le pasaba a las sociedades en ese proceso de transición. Ahí empezamos primero con la idea de indagar qué es construir ciudadanía a partir de la presencia de movimientos sociales nuevos y diversos. Después, siguiendo la lógica de los movimientos sociales y prestando atención a lo que estaban reclamando, entramos a trabajar con el tema de la memoria. Como digo siempre, yo choqué con la memoria más que elegirla, porque al estudiar el movimiento de derechos humanos apareció el concepto usado por sus activistas. Ese fue el momento inicial” (Mombello 2014: 147).

De acuerdo con las palabras de la propia Jelin, en los inicios del proyecto, “memoria” aparece como una categoría nativa que servirá para desarrollar un método con el cual indagar los procesos sociales de construcción de ciudadanía en torno a los acontecimientos del pasado dictatorial. En *Los trabajos de la memoria* (2002) -libro que abre la colección “Memorias de la represión”- Elizabeth Jelin sistematiza y organiza -a partir de un aparato teórico ajeno y extranjero- un marco conceptual propio para pensar e interpretar dichos fenómenos. Se trata de un libro pionero, que sienta las bases de un modo de hacer investigación en torno a la noción de “memoria” desde una teoría social en Latinoamérica. En el apartado siguiente me detendré en el análisis de la primera edición del libro en 2002 y en el prólogo de su reedición en 2012, para luego delimitar la apropiación que haré de estos postulados teóricos en mi trabajo.

### **A propósito de *Los trabajos de la memoria* de Elizabeth Jelin. Edición y reedición**

Como ya señalé, en 2002 Elizabeth Jelin publica *Los trabajos de la memoria*. En la introducción retoma las inquietudes expuestas en el trabajo de 1995 en relación a las múltiples noticias que aparecen sobre las últimas dictaduras en la región y expresa que esa presencia de “un pasado que no quiere pasar” responde a un silencio institucional que las

sociedades quebraron por las iniciativas de los movimientos de DD. HH. A partir de allí, identifica tres premisas que considera centrales para abordar estas problemáticas a partir de un trabajo de memoria.

En primer lugar propone entender las memorias como procesos subjetivos anclados en experiencias y en marcas simbólicas y materiales, lo que le permite pensar los aspectos sociales y colectivos de la memoria, al mismo tiempo que le da pie para introducir una noción clave en relación a la especificidad de los procesos de memoria en el Cono Sur, que es la noción de trauma. En segundo lugar plantea la idea de reconocer a las memorias como objetos de disputa, conflicto y lucha, lo que apunta a prestar atención al rol activo y productor de sentido de los participantes de esas luchas (los emprendedores de memoria) y explica la idea de “trabajos de la memoria” que es la que da nombre al libro. Por último sostiene que es necesario “historizar” las memorias y reconocer que existen cambios históricos en el sentido del pasado que responden a los intereses y proyectos de los emprendedores.

Para Jelin hablar de “trabajos de la memoria” supone enfatizar lo activo de las personas y de las sociedades, poner el acento en los agentes que elaboran los sentidos simbólicos del pasado y en las disputas que esos agentes tienen dentro de la esfera pública. En épocas de gobiernos dictatoriales, sostiene, las memorias oficiales son las de los militares; la apertura democrática incorpora nuevas narrativas (alternativas) que hacen tambalear el relato único de lo oficial. Esta apertura significa un espacio de luchas por fijar los sentidos con una pluralidad de actores y agentes con demandas y reivindicaciones múltiples (Jelin 2002: 42). No se trata de un enfrentamiento entre dos fuerzas (la oficial y la alternativa), sino entre múltiples actores; no hay una sola memoria, sino que hay “memorias contra memorias”.

La vigencia de *Los trabajos de la memoria* desde su publicación hasta la actualidad llevó a su reedición en 2012, motivo por el cual Jelin escribe un nuevo prólogo en el que se pregunta qué ha ocurrido en esos diez años entre una edición y otra, “con el tratamiento del pasado de violencia política y represión” (Jelin 2012: 13)<sup>3</sup> y decide tomar algunos ejes para

---

<sup>3</sup> Utilizo las dos ediciones de *Los trabajos de la memoria* (2002 y 2012) de forma alternada. Si bien, en el cuerpo del texto no hay cambios sustanciales entre una y otra versión, el prólogo a la nueva edición resulta

reflexionar al respecto. En el primero de ellos -el paradigma de los derechos humanos-, su conclusión en 2012 no dista de la que había esbozado en 2004 en el artículo “Los derechos humanos y la memoria de la violencia política y la represión: la construcción de un campo nuevo en las ciencias sociales”, puesto que para ella todavía es necesario integrar a la noción de derechos humanos, no solo la violencia dictatorial, sino también las demás desigualdades históricas y estructurales que existen. En el segundo eje -el de las cuentas con el pasado- señala Jelin que el paso del tiempo ha evidenciado las dificultades que existen para saldar cuentas con el pasado y que esas dificultades pueden explicarse por la magnitud de los crímenes y daños perpetrados. Pero también porque las memorias tienen una temporalidad propia que no puede homologarse a la linealidad del paso del tiempo y que se entiende a partir de la existencia tanto de los “emprendedores de memorias” que no dejan que ese pasado se olvide, como por la presencia de las nuevas generaciones y sus preguntas novedosas en relación al pasado.

El tercer eje está centrado en la creciente institucionalización de las políticas de memoria y el riesgo de que esos usos de los acontecimientos del pasado violento se transformen en abusos de la memoria que saturan y/o clausuran los sentidos de dicho pasado, impidiendo que los mismos puedan integrarse en las dinámicas sociopolíticas de los momentos posteriores. En cuanto a la perspectiva de género dentro de los trabajos sobre memoria -el cuarto eje-, para Jelin sigue siendo una deuda pendiente al considerar que los trabajos que incorporaron un análisis de género piensan a las mujeres como víctimas, lo que las limita en su agencia e impide analizarlas desde otras perspectivas. Por último, se detiene a pensar el “familismo” de los derechos humanos en Argentina y señala que uno de los problemas que trae este modelo es que sitúa la legitimidad de las demandas en un solo agente -los familiares- y cierra la posibilidad de crear una cultura de ciudadanía que asuma la historia y la memoria como propias, sin importar los vínculos directos de los individuos con el pasado, lo que entra en conexión directa con las preocupaciones que ya había manifestado en el artículo de 1995 que abre este capítulo.

---

fundamental para mi análisis, al mismo tiempo que me interesa mostrar la vigencia de los postulados de Jelin de 2002 y por ello no unifico las fechas de publicación en las citas.

Jelin cierra el prólogo resaltando el carácter interdisciplinario de este campo de investigación que busca “relacionar el plano de las instituciones con los patrones culturales de sentido y con la subjetividad de los actores en un abordaje que trasciende los marcos habituales de cualquiera de las disciplinas de las ciencias sociales y las humanidades” (Jelin 2012:27). Se trata de analizar el fenómeno desde su complejidad, sin perder de vista que involucra diferentes niveles de manera simultánea y entrelazada. Esto le da pie para recordar que quienes asumen la tarea de investigar estas temáticas lo hacen la mayoría de las veces respondiendo tanto a inquietudes intelectuales, como a un compromiso cívico político que aboga por la construcción de sociedades donde los conflictos puedan abordarse sin violencia y con un sentido compartido de justicia. Lo que hace que se relacione directamente la idea de memoria a la de democracia, sin que haya una reflexión acerca de cuáles son “los aspectos concretos de la democracia en donde opera la activación del pasado dictatorial” (Jelin 2012: 28). Para Jelin el nuevo desafío del campo de estudios de memoria radica en la exploración de cómo se fue estableciendo esa relación entre memorias de la dictadura y construcción democrática –algo que ya había esbozado de manera incipiente en ese trabajo de 1995-, puesto que para ella estamos ante una cuestión candente que necesita de la labor de intelectuales críticos.

El libro *Los trabajos de la memoria* hace un fuerte hincapié en los actores sociales y sus agencias. Propone leer y comprender esas acciones no solamente a partir de sus intencionalidades y subjetividades sino a través del tiempo –historizandolas- sin perder de vista que dichas agencias e intenciones están ancladas en procesos subjetivos cuyas manifestaciones no se entienden a través de la linealidad del paso del tiempo, sino a partir de comprender la pervivencia del pasado en el presente, lo que supone pensar en las diferentes temporalidades que habitan en los relatos sobre el pasado. Para Jelin, tanto en 2002 como en 2012, pensar en términos de memoria requiere entender que los sentidos del pasado se manifiestan en el presente y en función de un futuro deseado.

En cuanto a mi trabajo y siguiendo la propuesta de Jelin, creo que son dos los conceptos clave para analizar mi objeto de estudio desde un abordaje de memoria. El primero de ellos –el de la temporalidad- hace alusión a la superposición de tiempos que perviven en el relato presente del pasado; el segundo –el de historizar- supone un trabajo academicista por

reconocer los períodos de esas temporalidades. En ambos casos, es a través de las narrativas que se pueden analizar las temporalidades e historizar sus hitos puesto que lo que se pone en juego es la posibilidad de armar un discurso transmisible que dé cuenta de cómo se van transformando los sentidos del pasado de acuerdo con el paso del tiempo<sup>4</sup>.

Partiendo de esa centralidad de las narrativas para entender cómo se construyen los sentidos del pasado, en esta tesis me interesa, por un lado historizar la aparición de las novelas enmarcándolas dentro de un mapa más amplio en donde quiero mirar el campo literario y el estado de las luchas por la memoria. Esto me permitirá ver cuáles son las posiciones dominantes al interior de esas luchas, cuáles residuales y cuáles emergentes (Williams 2009) y de qué manera se manifiestan estas posiciones en la ficción. Pero también me interesa indagar en las temporalidades, que pueden estar ligadas no sólo a las nuevas generaciones sino también a las nuevas preguntas de sus protagonistas, a nuevas formas de decir o reflexionar al respecto. Se trata de un doble movimiento en donde, por un lado me interesa hacer una cronología de la aparición de diferentes voces y temas en torno al pasado dictatorial argentino en su narrativa; y por otro lado, me interesa partir del presente y mirar desde allí cómo las narrativas componen ese relato del pasado.

Mi hipótesis es que las novelas construyen narrativas de la violencia política de las décadas de 1960 y 1970 que necesitan de la reflexividad del presente de cada enunciación puesto que no puede pensarse la esfera de acción de aquellas décadas, independientemente de los saldos que dejó esa violencia. Esto hace que nos enfrentemos a relatos que se construyen sobre la base de una experiencia testimonial en donde la primera persona es la voz que legitima –aún en la ficción- el relato del pasado. Lo interesante de las novelas del corpus es que en ellas conviven esos distintos niveles que para Jelin no pueden estudiarse de manera aislada si se quiere dar cuenta de la complejidad de las memorias y que atraviesan tanto el plano de las instituciones –desde el estado hasta la familia-; como los patrones culturales vigentes en los '60 y '70, pero también en los '2000 que es el momento de enunciar aquel pasado –que se hacen evidentes en las cotidianidades que esas novelas recomponen, así

---

<sup>4</sup> Un poco lo que se puso en juego al momento de armar un discurso sobre mi padre que pudiera transmitir de acuerdo a los aspectos que quería resaltar de su trayectoria.

como también en las subjetividades de cada individuo que asume la primera persona para narrar su relación con ese pasado de violencia política y dar cuenta de las marcas que esa violencia dejó en su subjetividad.

En cuanto a los aspectos a mirar, retomo tres de los cinco ejes que Jelin reconoce en el nuevo prólogo de *Los trabajos de la memoria* para analizar el estado del campo de estudios sobre memoria. En primer lugar, me interesa pensar cómo en las novelas se va construyendo o destruyendo la idea de que es posible o imposible saldar cuentas con el pasado y esto se hará a partir del análisis de las múltiples temporalidades que se hacen presentes en las narrativas. En segundo lugar quiero mirar cómo se manifiesta en las novelas esa legitimidad de la palabra y de las disputas que para Jelin está ligada a la idea del familismo. En las novelas, los/as narradores/as no son ajenos ni externos a ese pasado de violencia y a sus víctimas, por lo que me interesa analizar hasta qué punto –en la ficción– la familiaridad de los/as narradores/as con los acontecimientos es la que los habilita a hablar. Por último, quisiera poder pensar cómo aparece el género en estas novelas y revisar la idea de que las mujeres sólo aparecen como víctimas, sobre todo teniendo en cuenta el avance bibliográfico e intelectual que hubo y hay al respecto de la agencia de las mujeres en los últimos años.

Para ello propongo en lo que queda de esta primera parte, realizar un recorrido bibliográfico por las principales discusiones en torno a esos tres ejes que señalé y a partir de allí hacer el enlace con las novelas.

- **Sobre la temporalidad de las memorias y la (im)posibilidad de saldar cuentas con el pasado**

En el libro *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos* (1993) Reinhart Koselleck reúne distintos ensayos en torno al tiempo histórico y su representación en las distintas formas de hacer historiografía. Para él, el tiempo histórico “está vinculado a unidades políticas y sociales de acción, a hombres concretos que actúan y sufren, a sus instituciones y organizaciones” (Koselleck 1993: 14), por lo tanto su percepción y representación no puede ser homogénea ni unívoca, puesto que todos estos agentes –los hombres y sus instituciones– “tienen determinados modos de realización que les son

inherentes, con un ritmo temporal propio” (Koselleck 1993: 14), lo que lo lleva a pensar en la existencia y convivencia en cada presente de múltiples tiempos históricos, superpuestos unos a otros.

Koselleck propone comprender esa convivencia de múltiples pasados a partir de entender la relación que en el presente cada uno de esos tiempos establece entre pasado y futuro. Es desde esta consideración que distingue las categorías de “espacio de experiencia” y “horizonte de expectativas”, que son las que luego retoma Jelin en *Los trabajos de la memoria* (2002) para hablar de las temporalidades complejas en torno a la noción de memoria. Koselleck sostiene que si bien experiencias y expectativas por sí mismas no proporcionan una realidad histórica, son categorías adecuadas para tematizar el tiempo histórico no sólo por entrecruzar el pasado y el futuro, sino porque además “no existe ninguna historia que no haya sido constituida mediante las experiencias y esperanzas de personas que actúan o sufren” (Koselleck 1993: 335).

“La experiencia –dice- es un pasado presente, cuyos acontecimientos han sido incorporados y pueden ser recordados”, pero también la expectativa “es futuro hecho presente, apunta al todavía –no, a lo no experimentado, a lo que sólo se puede descubrir” (Koselleck 1993: 338). Es el presente el que gana centralidad en esta perspectiva, puesto que es en ese tiempo histórico que los hombres y mujeres actúan, viven, sufren y escriben la historia de acuerdo a la experiencia que en el presente tengan del pasado y en pos de ciertas expectativas en relación al futuro. Pero además, no todos los hombres ni todas las mujeres coinciden en dichas experiencias ni expectativas, lo que produce múltiples significaciones, interpretaciones y resignificaciones en torno a los mismos hechos. “Esos sentidos –dice Jelin en su relectura de Koselleck- se construyen y cambian en relación y en diálogo con otros, que pueden compartir y confrontar las experiencias y expectativas de cada uno, individual y grupalmente. Nuevos procesos históricos, nuevas coyunturas y escenarios sociales y políticos, además, no pueden dejar de producir modificaciones en los marcos interpretativos para la comprensión de la experiencia pasada y para construir expectativas futuras” (Jelin 2002: 13)

En este sentido resulta interesante el aporte de Paul Ricoeur en “La función narrativa y la experiencia humana del tiempo” (1999) en donde, siguiendo a Heidegger, plantea que la representación vulgar y narrativa del tiempo como sucesión lineal de instantes, oculta su verdadera constitución que puede dividirse al menos en tres estructuras temporales. La primera de ellas está próxima a esa representación vulgar y es la que considera al tiempo como el lugar en donde suceden los acontecimientos; la segunda es el tiempo de la historicidad, que hace hincapié en el pasado y puede considerar la distancia que existe entre la vida y la muerte y la tercera es la de la temporalidad que surge de la unidad plural entre pasado, presente y futuro (Ricoeur 1999: 184). Para Ricoeur es esta última representación del tiempo, la estructura que atraviesa el relato de la experiencia en tanto son narrativas que vuelven sobre un pasado desde el tiempo presente y dejando siempre abierta la posibilidad de su reformulación en el futuro.

Si bien no me detendré a reflexionar sobre las características narrativas que asume el relato de la experiencia, resulta importante decir que es en esta intersección en donde confluyen temporalidad y memoria, en tanto suponen siempre una reflexividad no acabada, sujeta tanto a las subjetividades y condicionamientos sociales de cada individuo (Williams 2003), así como también sujeta a las categorías que los constituyen y que van cambiando de acuerdo a las épocas particulares desde las que se piensa esa experiencia (Scott 2001). En este sentido es que cobra relevancia la propuesta de Jelin en torno a pensar las posibilidades de saldar –o no- cuentas con el pasado en términos de narrativas y significaciones, puesto que con el paso del tiempo incluso las experiencias ya hechas pueden modificarse, superponerse o impregnarse unas a otras. Además hay casos en los que las cuentas con el pasado quedan abiertas “porque hay crímenes y daños que no pueden ser reparados y todo intento de resolución está condenado al fracaso” (Jelin 2012: 17)

Este es el caso de los saldos dejados por el terrorismo de estado ejercido por la última dictadura militar en Argentina y los diferentes enfoques y estadios por los que pasaron las luchas y disputas por fijar un sentido del pasado por parte de los diferentes actores sociales que intervinieron en esas disputas desde diversos lugares: ya sea como protagonistas, testigos, familiares, agentes judiciales, políticos, activistas de organismos de DD. HH.,

miembros de la comunidad académica y nuevas generaciones, entre otros y otras, sobre los que volveré en el apartado siguiente. Como señala Jelin -en una escueta periodización de esas luchas-, en Argentina estas disputas pasaron de poner el foco en las violaciones durante la dictadura “a estar enfocados en el período anterior a la dictadura, incluyendo la cuestión de las responsabilidades en las modalidades de la lucha armada, para volver a centrarse en las violaciones durante la dictadura en el momento en que se reactualizan y multiplican los juicios a los represores” (Jelin 2012: 17)<sup>5</sup>.

En cuanto a la relación que puede establecerse entre la temporalidad compleja y el objeto de estudio de esta tesis, creo que en las novelas del corpus hay una convivencia de múltiples tiempos históricos que responden: por un lado al pasado de violencia política y a los cambios que se fueron gestando en el terreno público de acuerdo a los diferentes trabajos de memoria; y por otro lado, a la tradición literaria en la que esas obras buscan insertarse y a las diversas corrientes y manifestaciones que perviven en la literatura argentina y que cada una de estas novelas recoge, acepta, rechaza o transgrede de forma particular al momento de su producción y publicación. Esto es lo que señala Pampa Arán en su artículo “El relato de la dictadura en la novela argentina contemporánea. Series y variaciones” (2010), cuando se refiere a la doble dificultad de periodización que presentan las novelas que se escriben a finales del S. XX y principios del S. XXI y cuyas temáticas giran en torno a la última dictadura militar argentina.

Para Arán “los criterios de la periodización pasan tanto por las innovaciones formales que señalan algunas novelas, como por los vaivenes de las políticas sociales y la producción de nuevas zonas de la discursividad social, artísticas y no. En cuanto a lo temático –señala- es importante no dejarlas al margen de la literatura de fines del S. XX y vincularlas con las reflexiones sobre las formas y los lugares de la construcción de la memoria, la

---

<sup>5</sup> Si bien al momento de analizar las novelas recuperaré y profundizaré en las instancias y los detalles de esta periodización, resulta importante mencionarla en este apartado teórico, en tanto dan cuenta de esa relación compleja entre múltiples temporalidades que perviven en el tiempo presente y las posibilidades e imposibilidades que existen para saldar cuentas con el pasado de acuerdo a las características particulares de cada acontecimiento histórico y las huellas que esos acontecimientos dejaron en sus sociedades de origen.

naturalización del mal y la producción de nuevas subjetividades culturales” (Arán 2010: 4) Pero además, a ese vaivén que se debate entre las innovaciones formales y la construcción de memorias, debemos sumarle una tercera categoría que complejiza un poco más la periodización y que está presente en las novelas del corpus. Se trata del hecho de que estas novelas permiten reconstruir un clima de época particular, como fueron las décadas de 1960 y 1970, e identificar “estructuras de sentir” (Williams, 2009) que no sólo tienen que ver con la lucha revolucionaria sino también con los cambios culturales del momento en torno a la vida cotidiana.

En cuanto a las posibilidades o imposibilidades de saldar cuentas con el pasado, creo que no es una categoría aplicable al estudio y análisis de la ficción, en tanto es un terreno que no pretende restituir o instituir sentidos al pasado, sino que aspira a hacer circular otras y/o nuevas interpretaciones de ese pasado cuyas significaciones cristalizaron en la arena pública. Lo que sí es posible aplicar al análisis de la ficción son las categorías de Koselleck para analizar el tiempo histórico, me refiero a las categorías de “espacio de experiencia” y “horizonte de expectativas”. Esto porque las voces que narran las tramas de las novelas seleccionadas pueden identificarse con las voces de los actores sociales reales que están disputando esos sentidos del pasado en la esfera pública desde finales de la década de 1970 hasta la actualidad. Sobre esto trabajaremos en el apartado siguiente.

- **Las luchas por la legitimidad de la palabra: entre la voz del testigo y el familismo**

En “¿Víctimas, familiares o ciudadanos/as? Las luchas por la legitimidad de la palabra” (2010), Elizabeth Jelin sostiene que “la experiencia argentina puede ser tomada como un caso extremo del poder de la posición de “afectado/a directo/a y de las narrativas personales del sufrimiento en relación con las disputas acerca del pasado dictatorial de la década de los ‘70” (Jelin 2010: 227). Esto porque desde la restitución de la democracia, “la verdad” como prueba fehaciente de lo acontecido fue identificándose con las voces de quienes eran afectados directos del terrorismo de estado. En un primer momento la legitimidad estuvo dada por la voz de los familiares –principalmente nucleados en los organismos de DD.HH-

y luego se fue sumando la voz de los sobrevivientes de centros clandestinos de detención y exterminio y la de los activistas y militantes de los años '70.

Jelin va a explicar el por qué de la primacía de estas voces y su protagonismo en el terreno de las disputas por fijar los sentidos del pasado, analizando por un lado la centralidad que tuvo la figura de “la familia” como célula básica de formación y transmisión de valores en el discurso de la dictadura militar de 1976 y cómo los organismos de DD.HH. – principalmente Madres de Plaza de Mayo- se apropiaron de ese mismo discurso como justificativo de sus reclamos. Y por otro lado, analizando el creciente protagonismo que los/as sobrevivientes de los centros clandestinos de detención fueron asumiendo en la escena pública y política<sup>6</sup>.

En cuanto a la voz de los familiares y el lugar central que ocuparon desde un comienzo en los reclamos por la verdad y la justicia, en *El parentesco y la política. Familia y dictadura, 1976-1983* (1997), Judith Filc muestra cómo los militares sustentaron su régimen en un doble discurso estatal. Públicamente asumieron la imagen de un Estado- padre y protector que en la privacidad de sus acciones secuestraba, asesinaba y desaparecía a aquellos ciudadanos a quienes no consideraba sus hijos/hijas por ser malos/as argentinos/as. Dentro de esa estructura “estatal-familiar” las mujeres eran las encargadas de establecer identidades y transmitir ideología puesto que entre los roles destinados para ellas se privilegiaban aquellos que tenían que ver con la transmisión de la moral y las buenas costumbres de la argentinidad. “El uso que el discurso dictatorial hizo de la familia -dice

---

<sup>6</sup> En la entrevista que Mombello le realiza en 2014, dice Jelin al respecto: Para el movimiento de derechos humanos, víctima y testigo se juntaron. Por ejemplo, yo soy testigo de la dictadura, la viví, es parte de mi experiencia, pero en la definición de las violaciones a los derechos humanos, yo no soy víctima. Para la definición de víctima, en el paradigma de los derechos humanos y en la manera de interpretarlo por parte del movimiento, cuenta fundamentalmente la vejación corporal. Quienes no podían estar en la universidad o en un sindicato, quienes pasaron noches sin dormir y con miedo, o quienes perdieron el empleo o tuvieron que aceptar condiciones laborales y salarios miserables, pueden contarlo, pero –con buenos motivos– su experiencia no se incluye al hacer la cuenta de las víctimas directas. Para la noción de “afectados/as”, además, la definición pasa por el lazo sanguíneo, por la noción tradicional de familia. En términos sociales y en términos de investigación, me parece que en lo testimonial hay una deuda de recuperación de la idea de testigo, que es más amplia que la de víctima. Si uno acepta el paradigma de los derechos humanos, la centralidad es la víctima, no el testigo. (Mombello 2014: 150)

Jelin- como unidad natural de la organización social tuvo su imagen en espejo en parte del movimiento de derechos humanos –la denuncia y la protesta de los familiares eran, de hecho, las únicas que podían ser expresadas-. Después de todo, eran madres en busca de sus hijos” (Jelin 2010: 230).

En cuanto a los/as sobrevivientes, en *Traiciones. La figura del traidor en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión* (2007), Ana Longoni analiza las dificultades que existieron desde la restitución de la democracia para poder escuchar –sin prejuicios ni condenas- la voz de los/as sobrevivientes de los centros clandestinos de detención y exterminio. Para Longoni esos relatos tuvieron valor en dos sentidos puesto que por un lado fueron evidencias probatorias contra los represores, y por otro, fueron también un acto de militancia y resistencia. Sin embargo, considera que esos relatos fueron audibles solamente en las instancias judiciales en las que brindaban detalles de la vida en los centros y que esa limitación en la circulación de esos discursos encuentra explicación en una serie de hipótesis que giran en torno a lo molesto de la figura del sobreviviente en las disputas por fijar sentidos del pasado.

Entre esa serie de hipótesis que señala Longoni se encuentran: la imposibilidad que en los primeros momentos de la democracia tuvieron los organismos de DD. HH para asumir que si hubo sobrevivientes los/as desaparecidos/as estaban muertos. La necesidad de construir a esos desaparecidos como víctimas o héroes, despojándolos de su condición de militantes, hecho que entraba en contradicción con el discurso de los sobrevivientes que a mediados de la década de 1990 comenzaron a hablar de sus prácticas políticas y guerrilleras. Posteriormente, la sospecha en torno a sus sobrevividas y las acciones y/o estrategias que llevaron a cabo para sobrevivir, lo que en el discurso común se traducía en traición a los compañeros y colaboración con los grupos de inteligencia de las fuerzas armadas. Y por último, la dificultad de asumir que el sobreviviente “manifiesta la magnitud de la derrota que las dirigencias tratan de ocultar” (Longoni 2007: 43). Para Jelin el hito emblemático que muestra el cambio de esa posición a una posición de legitimidad de la voz de los/as sobrevivientes, se ve en el acto del 24 de Marzo de 2004 que se hace en la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA), en donde alcanzan una legitimidad avalada por el

reconocimiento del entonces presidente Néstor Kirchner y su auto-proclamación como “compañero” de aquellos desaparecidos/as y de esos/as sobrevivientes (Jelin 2010)

El problema que presenta para Jelin la primacía de estas voces es que suponen un alto grado de exclusión de otras voces sociales que forman parte de la ciudadanía; lo cual impide, todavía en la actualidad, que los sentidos del pasado puedan pensarse por fuera del relato de la experiencia propia. “La visibilidad y legitimidad de las voces ancladas en la pérdida familiar primero, en la vivencia corporal de la represión y en la participación cercana de la militancia política de los años ’70 después, parecen delinear un escenario político que define las nociones de afectado/a y ciudadano/a como antagónicas, dando preeminencia a la primera” (Jelin 2010: 245).

En las novelas seleccionadas para este trabajo existe una correlación entre la organización de las series y las voces que componen tanto el escenario de los/as afectados/as directos/as por el terrorismo de estado en Argentina, así como también las voces de los testigos – ciudadanos, siguiendo la propuesta de Jelin. El modo en que están ordenadas las novelas da cuenta de esa clasificación: militantes, testigos y familiares. Ahora bien, esta organización responde a la posición que asumen los/as narradores/as de cada novela en la ficción, no a la relación que existe entre las autobiografías de los/as escritores/as y las tramas de sus novelas<sup>7</sup>. Puesto que, si bien en muchos casos podrían establecerse paralelismos directos entre unas y otras, estos paralelismos no son suficientes para analizar todas las novelas del corpus, al mismo tiempo que es un enfoque que requiere de otra metodología para su estudio.

Además, creo que poder ver que la ficción está reproduciendo la lógica que impera en la esfera pública para el uso de la palabra y la apropiación de ciertos sentidos del pasado dictatorial en Argentina, nos permite pensar que esos sentidos del pasado aún están estrechamente vinculados a la legitimidad que da ser afectado/a directo/a y que estas disputas que se dan en el terreno social no escapan al mundo del arte y la cultura. Lo que

---

<sup>7</sup> Volveré sobre este punto en el segundo capítulo de esta tesis, en el apartado sobre los límites entre la ficción y la autobiografía

nos lleva a reflexionar sobre los límites de la representación de ese pasado y la autonomía de la literatura y a pensar en términos de una sociología de la cultura.

En este punto resulta importante hacer la pregunta de si existen dueños/as de esa memoria, puesto que al analizar las voces narradoras de la novela argentina contemporánea que recupera los temas del pasado dictatorial y de violencia política, se evidencia la dificultad que existe para pensar ese pasado más allá de la primera persona que puede decir “yo estuve ahí”. Lo que se relaciona con el desafío histórico que señala Jelin cuando nos exhorta a salirnos de las lógicas del familismo para poder “construir un compromiso cívico con el pasado que sea más democrático y más inclusivo” (Jelin 2012: 25).

Las preguntas que dejan flotando estas evidencias tienen que ver con los alcances de las políticas públicas en torno al pasado, pero también con el alcance de los emprendimientos de memoria y la posibilidad de interpelar a un conjunto más vasto de la población que los/as afectados/as directos/as y las personas interesadas por estos temas<sup>8</sup>. Lo que nos vuelve a colocar en el terreno de las disputas de sentido y de las temporalidades complejas. Pero además, nos lleva a preguntarnos por qué en la novela argentina contemporánea no existe un narrador omnisciente que hable sobre la última dictadura militar del país.

- **La representación de las mujeres en las luchas por la memoria: más allá de las figuraciones de “la víctima” y/o “la traidora como puta”**

En *Disappearing acts. Spectacles of gender and Nationalism in Argentina's “Dirty War”* (1997), Diana Taylor describe la sensación que le dejó ser espectadora de la obra de teatro del dramaturgo argentino Eduardo Pavlovsky -*Paso de dos*-, en donde se ponía en escena la relación entre una mujer sobreviviente de los centros clandestinos de tortura y exterminio en Argentina con su torturador y como luego de esa relación –que se sostenía en el sexo sadomasoquista- la mujer era asesinada por su amante/ torturador. Lo sorprendente para Taylor era la lectura que la crítica teatral y el público hacían de la obra, en donde consideraban que con su muerte la mujer terminaba venciendo sobre su torturador puesto

---

<sup>8</sup> Esto último entra en sintonía con el análisis que hace Jelin del discurso que da Néstor Kirchner en la ESMA durante el acto del 24 de marzo de 2004. (ver Jelin 2010)

que lograba mantener su silencio dentro del centro clandestino y también posteriormente. Como espectadora y feminista Taylor se sintió interpelada y molesta con la puesta en escena por las representaciones de mujer que allí aparecían, en tanto se construía una mujer cuyos valores morales se suspendían durante las escenas de sexo violento que mantenía con su captor, aunque luego los recuperaba ante el silencio leal para con los compañeros desaparecidos. La única salida posible para esta mujer, sostiene Taylor, era la muerte como instancia redentora de su traición de amor.

La posición de Taylor encuentra coincidencias con el análisis que hace Longoni sobre “Las traidoras como putas” (Longoni 2007: 136). Tras analizar una serie de textos literarios en donde las militantes que se enamoran de sus captores son consideradas traidoras a la causa revolucionaria, aunque ninguna haya dado información sobre sus compañeros/as a los militares, Longoni se pregunta: “¿qué implica que se considere como traición que –en lugar de datos o nombres- la mujer entregue su cuerpo y su corazón al enemigo? (Longoni 2007: 151). Y se responde que las implicancias tienen que ver con la dificultad que los viejos militantes encuentran para asumir los saldos y consecuencias de la derrota. “La doble condición de putas y traidoras para abominar a sus mujeres sobrevivientes se origina justamente en que en sus cuerpos entregados al enemigo se inscribe de una manera irreparable la magnitud de esa derrota (Longoni 2007: 155). El otro extremo de esta misma dificultad está en la representación de las mujeres como víctimas. Por eso en la puesta en escena de *Paso de dos*, la mujer es asesinada, conservando su lealtad hacía los compañeros, aunque habiéndose ultrajado a sí misma manteniendo relaciones con su captor.

En estas dos representaciones la figura femenina que prevalece es aquella cuyas acciones se juzgan desde la mirada de los otros. En la obra de Pavlovsky, es el público el que redime a la protagonista tras su silencio y posterior asesinato. En los textos que analiza Longoni, las mujeres son condenadas o perdonadas por otros, principalmente hombres, con los que esas mujeres se relacionan. En ambos casos queda silenciada la agencia de estas mujeres y/o la decisión de realizar ciertas acciones -como acceder a mantener relaciones con sus captores- en defensa de sus comunidades o familias. Es frente a este tipo de representaciones –o ante los testimonios femeninos que sólo narran las vejaciones y padecimientos que las mujeres

sufrieron durante sus detenciones- que Jelin sostiene que todavía es una cuenta pendiente en el campo de estudios de memoria la idea de integrar la perspectiva de género al análisis de los sentidos del pasado de violencia política en Argentina y el resto de la región.

Sin embargo en los últimos años –desde mediados de la década del 2000 aproximadamente- se ha avanzado en el intento por zanzar esa distancia entre las investigaciones sobre el pasado reciente y las perspectivas de género. Como principales promotores de estos cruces se encuentran los trabajos de Elizabeth Jelin, principalmente el que analiza los abusos sexuales como crímenes de lesa humanidad (2011)-; las compilaciones de 2009 y 2010, realizadas por las historiadoras Andrea Andújar, Débora D’Antonio, Fernanda Gil Lozano, Karin Grammatico y María Laura Rosa, quienes sostienen en la introducción a la compilación de 2009- *De minifaldas, militancias y revoluciones. Exploraciones sobre los ’70 en Argentina-* que les interesa “facilitar una visión del período permeada por las relaciones de género. Para ello procuramos dejar a un lado los relatos que presentan a las mujeres como víctimas del ocultamiento de las historias oficiales y pasar a analizar sus experiencias echando luz sobre la acción específica según grados y formas de intervención” (Andújar et al. 2009: 10). Y las investigaciones de Alejandra Oberti que analizan la participación de las mujeres en las organizaciones armadas de Argentina desde una perspectiva de género. (Oberti 2004/2005; 2015).

Quiero detenerme brevemente en el libro de Alejandra Oberti *-Las revolucionarias. Militancia, vida cotidiana y afectividad en los setenta* (2015)- porque allí la autora analiza la participación que tuvieron las mujeres tanto en Montoneros (brazo armado del peronismo) como en el PRT- ERP (Partido Revolucionario de los Trabajadores - Ejército Revolucionario del Pueblo) y para ello revisa los documentos internos y las publicaciones periódicas de estas organizaciones y las cruza con testimonios y entrevistas a militantes de aquellos años. Ese cruce de fuentes le permite observar que las mujeres desafiaron los estereotipos de género al participar de la lucha revolucionaria y asumir el compromiso de construir un futuro diferente, incluso sin tener la posibilidad de resignar los antiguos valores asociados a su sexo. Y aunque este desafío no se planteó como tal durante los años ’70 –esto lo puede ver a partir del análisis de los documentos-, para Oberti la agencia

transgresora de las mujeres se hace evidente en los relatos que sobre aquella época las militantes brindaron con posterioridad.

Siguiendo esta línea de análisis, en mi tesis de maestría *–Escritura de mujeres: intimidad, militancia y terrorismo de estado* (2012)- trabajé con una serie de narraciones escritas por mujeres que reconstruyen la década de 1970 desde diferentes posiciones escriturarias. La serie estuvo compuesta por relatos testimoniales en donde las mujeres se presentaban como protagonistas de sus narraciones, y por novelas que recuperaban la época a partir de la creación de personajes para los cuales la violencia política marcó y modificó el curso de sus vidas<sup>9</sup>. En esta instancia, la noción de experiencia –entendida a partir de un cruce entre los postulados de Joan Scott (2001) y Raymond Williams (2003)- fue clave para la comprensión de las tramas discursivas, puesto que las mujeres tanto en los testimonios como en las novelas, se constituyeron así mismas como protagonistas y testigos de aquello que elegían narrar.

El desarrollo de esa tesis me permitió arribar a la conclusión de que tanto en los testimonios como en las novelas seleccionadas, la cualidad femenina de los personajes incidía en sus modos de actuar y en sus formas de escribir, puesto que los condicionamientos sociales de género vigentes en la década de 1970 establecieron los roles y tratamientos que se les dieron a hombres y mujeres tanto al interior de las organizaciones guerrilleras como en las salas de tortura. Lo que dejaba entrever que la experiencia de la violencia política no fue la misma para ambos sexos y esa diferencia en las vivencias se plasmaba en las variantes de composición formal y temática que presentan las escrituras de unos y otras.

Es a partir de este último hallazgo que en este nuevo corpus de trabajo me interesa identificar esas representaciones de masculinidad o feminidad en los personajes e indagar de qué modo esas características inciden tanto en los modos de actuar de los personajes como en las formas de narrar esos relatos del pasado. Para ello es necesario analizar las

---

<sup>9</sup> El corpus estuvo compuesto por los testimonios: *La Escuelita* (1998) de Alicia Partnoy, *Mujeres Guerrilleras* (1997) de Marta Diana, *Pájaros sin luz* (1999) de Noemí Ciollaro y *Ese Infierno* (2001) de Actis et. Al. Y por las novelas: *La mujer en cuestión* (2003) de María Teresa Andruetto, *La casa de los conejos* (2008) de Laura Alcoba y *La Anunciación* (2007) de María Negroni. Se pueden consultar algunos de los resultados de esta investigación en Daona (2011; 2013 a; 2013 b).

novelas de la serie contemplando cómo la categoría de “género” incide en las producciones escriturarias, al mismo tiempo que es preciso no perder de vista las consideraciones sobre el papel que tanto los hombres como las mujeres desempeñaron dentro de las organizaciones revolucionarias en la década de 1970.

En síntesis, a lo largo de este capítulo tracé un itinerario por la noción de “memoria” desde sus primeros usos en el campo de los DD.HH y su posterior análisis y desarrollo en el mundo académico, que dio lugar a la conformación -en Argentina- del campo de estudios de memoria a finales del S. XX y comienzos del S. XXI. Para ello realicé un recorrido por una serie de trabajos de Elizabeth Jelin (1995, 2002, 2004, 2012) en tanto considero que el modo en que ella abordó estas problemáticas resultó pionero y fundador del nuevo campo de estudios. El análisis detallado de sus investigaciones me permitió pensar la incidencia que tuvo y tiene la noción de memoria en la esfera pública, a la vez que comprender los diferentes niveles de análisis que es preciso considerar a la hora de realizar una investigación desde esta perspectiva.

En el próximo capítulo realizaré un recorrido similar por las principales nociones del campo de las letras que tomaré para este trabajo con el fin de terminar de delimitar el marco teórico de esta tesis doctoral.

## Consideraciones en torno a los estudios de literatura

Miguel Dalmaroni en *La investigación literaria. Problemas iniciales de una práctica* (2009) sostiene que no es posible concebir una investigación literaria que se libre de lo que él denomina “las disyuntivas del corpus” a las que diferencia entre políticas y filosófico - epistemológicas. Las disyuntivas políticas son las que hacen referencia al posicionamiento desde el que el/ la investigador/a construirá y analizará su corpus, ya sea considerándolo “un inevitable ejercicio de violencia simbólica” (Dalmaroni 2009: 70) o un campo de batalla en donde se libran las peleas por lo que domina y lo que resiste. Las disyuntivas filosófico-epistemológicas, suponen reconocer la historicidad de cada corpus y en ese hecho no perder de vista que, aunque cada corpus es artificio de quien lo produce, solamente es posible porque hay una serie de elementos materiales que lo permiten.

En este trabajo de investigación tales disyuntivas no sólo están presentes, sino que además se encuentran entrelazadas. En primer lugar, el recorte que propongo no logra escapar a la arbitrariedad de mis elecciones, lo supone asumir que las novelas seleccionadas no responden a la totalidad de las novelas existentes sobre el período. Pero además, creo que al ponerlas en diálogo y organizarlas en serie se evidencian las tensiones de estas narrativas. Tensiones que no pueden pensarse por fuera del contexto histórico en el que emergen y al que hacen referencia –lo que supone historizar cada serie-, y tampoco pueden analizarse independientemente de la voz narradora que asume la progresión de cada relato, en tanto esas voces habilitan poéticas particulares que están dadas por esos lugares de enunciación, lo que vuelve a hacer evidente la necesidad de entender estos textos desde una perspectiva histórica a la vez que atender a las poéticas de composición de las mismas.

Como adelanté, para analizar el universo de sentido que construyen las novelas sobre el período de violencia política de los años ´70 en Argentina, propongo organizar tres series literarias de acuerdo a las voces narradoras de las novelas. En primer lugar analizaré la serie de los/as protagonistas (militantes hombres y mujeres) compuesta por las novelas *Detrás del vidrio* (2000) de Sergio Schmucler y *La Anunciación* (2008) de María Negroni. Luego trabajaré con una serie de novelas que recupera las voces de los/as testigos contemporáneos/as a los/as militantes (principalmente amigos/as y parejas), dentro de este

capítulo analizaré las novelas *Un hilo rojo* (2000) de Sara Rosenberg y *Con esos ojos míos* (2012) de Francisco Mondino. Por último trabajaré con dos series que recuperan las voces de los/as hijos/as. Por un lado analizaré las novelas *La casa de los conejos* (2008) de Laura Alcoba, *Soy un bravo piloto de la Nueva China* (2011) de Ernesto Semán, *Pequeños combatientes* (2013) de Raquel Robles y *Diario de una princesa montonera. 110% Verdad* (2012) de Mariana Eva Pérez, que reponen la voz de los hijos desde un lugar de empatía en relación a la lucha de sus padres. Por otro lado, trabajaré con *Los Topos* (2008) de Félix Bruzzone, *Una misma noche* (2012) de Leopoldo Brizuela y *Una muchacha muy bella* (2014) de Julián López, que presentan voces incómodas en relación a sus filiaciones y a los libros de la serie anterior.

Identificar estos sujetos enunciadore dentro de las tramas ficcionales me permite pensar, principalmente tres cuestiones que son las que desarrollaré en este capítulo. La primera de ellas tiene que ver con la relación que se establece entre la literatura y los temas sobre los que trabaja. Como señalé en el apartado sobre las disputas por la legitimidad de la palabra, creo que las novelas argentinas que en sus tramas retoman algunos de los tópicos de la militancia armada, la dictadura militar y/o los saldos que dejaron esos contextos, no logran despegarse de la posición de “afectado/a directo/a que señala Jelin (2002), o del testigo cercano, lo cual las lleva a estar muy cerca de la narrativa testimonial sobre el período, confundiendo –en muchos casos- las fronteras entre ambos géneros literarios a la vez que limitándose las poéticas a una forma de decir que está ligada a la posición de legitimidad que –dentro del campo de los DD.HH- alcanzan los/as escritores/as de dichas obras.

De hecho creo que al analizar estas novelas en conjunto, se evidencia una poética particular en torno a cómo narrar las luchas revolucionarias de los años 60 y 70, el terrorismo de estado y el proceso de construcción democrática. Se trata de una poética que se construye en la fusión entre el lugar de enunciación de cada narrador en la ficción y las marcas del tiempo presente de esas enunciaciones. En este sentido resulta clave para el desarrollo de esta tesis el estudio de las “poéticas de la memoria”, en tanto en el corpus aquí seleccionado, las poéticas no sólo están estrechamente vinculadas al sujeto que asume la

voz narradora y enuncia, sino que además dan forma a un modo de composición que varía de acuerdo al lugar desde el que se está narrando<sup>10</sup>.

La ambigüedad entre las fronteras literarias, será la segunda cuestión que me interesa analizar y que está asociada al uso de la primera persona que hacen las novelas del corpus, lo que en muchos casos se confunde con las propias biografías de los/as autores/as. Por último, quiero relevar la relación que la literatura establece con las disputas por fijar los sentidos del pasado y cómo la novelística argentina contemporánea da cuenta del diálogo intergeneracional que se está dando en el campo de las memorias. Diálogo que no sólo está ligado a las preguntas de las nuevas generaciones, sino también a las nuevas preguntas que sus protagonistas y testigos se están haciendo al respecto.

En las páginas que siguen propongo analizar estos tres ejes a partir de un cruce entre los principales postulados de la sociología de la cultura de Raymond Williams, los trabajos de Miguel Dalmaroni (2004), Beatriz Sarlo (2005), Rossana Nofal (2002; 2010) y Leonor Arfuch (2014) en el terreno de la crítica literaria y los aportes de Elizabeth Jelin y Susana Kaufman (2006) al campo de estudios de memoria.

#### - **Narrar en primera persona: experiencia y composición**

En *Marxismo y Literatura* (2009), Raymond Williams desestima la idea de que la obra de arte es un espejo que refleja la realidad en tanto piensa que “la consecuencia más perjudicial de cualquier teoría del arte considerado como reflejo es que, a través de su persuasiva metáfora física tiene éxito en su propósito de suprimir el verdadero trabajo sobre el material – en un sentido definitivo, sobre el proceso social material- que constituye la producción de cualquier trabajo artístico” (Williams 2009: 135). Por el contrario, Williams

---

<sup>10</sup> “Poéticas de la memoria en Argentina y Uruguay” es el nombre del proyecto que dirige la Dra. Rossana Nofal y al cual pertenezco. Se trata de un proyecto aprobado por la Secretaria de Ciencia y Técnica de la Universidad Nacional de Tucumán (H531F) cuyos objetivos principales son: inventariar las producciones poéticas referidas a las memorias de la violencia política, tanto en el campo cultural argentino como en el uruguayo; delimitar los alcances continentales de las nuevas formaciones; establecer los dominios borrosos y los dominios teóricos de las nuevas configuraciones poéticas de la memoria; profundizar y ampliar el conocimiento de las poéticas nacionales en la resignificación del pasado reciente.

propone la idea de “mediación” que permite dar cuenta de los procesos activos a través de los cuales se pueden describir las relaciones entre una sociedad y el arte que produce en un momento determinado de su historia. No se trata de una relación de encubrimiento o disfraz entre el arte y la sociedad, sino que es una relación inherente al objeto, un proceso positivo dentro de la realidad social puesto que forma parte de ella, intentando interpretarla, pero también creándola (Williams 2009)<sup>11</sup>.

En continuidad con estos postulados, en *Sociología de la cultura* (1994), Williams señala que en sus usos más comunes la mediación hace referencia a “lo indirecto de la relación entre la experiencia y su composición” (1994: 23) y cuyas formas de ese carácter indirecto pueden interpretarse al menos de tres maneras: a) como una mediación por proyección, cuando la realidad no se expresa en términos de contemporaneidad, sino que se proyecta como algo lejano y extraño; b) como una mediación a través de un descubrimiento a partir de una correlación objetiva en donde se componen una situación y unos personajes para expresar –de manera objetiva- sentimientos reales y subjetivos; c) como mediación en tanto que función de los procesos sociales fundamentales de la conciencia, “en la cual ciertas crisis que no pueden aprehenderse directamente se cristalizan en ciertas imágenes y formas artísticas directas” (Williams 1994: 23).

Dicha relación indirecta entre experiencia y composición junto con las tres posibilidades de manifestación que Williams describe, resultan interesantes para pensar de qué manera la literatura argentina construyó el discurso sobre el terrorismo de estado de acuerdo a las posibilidades de representación que en cada momento histórico asumió el tema de la violencia política en el contexto nacional. En la periodización propongo trabajar atendiendo a dos géneros literarios que asumieron la tarea de narrar la violencia política: el testimonio y la novela.

---

<sup>11</sup> El problema que Williams observa tanto al utilizar la noción de reflejo como la de mediación, es que estas nociones consideran que la realidad y hablar de la realidad resultan dos cosas diferentes. “El problema es diferente si comprendemos el lenguaje y la significación como elementos indisolubles del proceso social material, involucrados –los elementos- tanto en la producción como en la reproducción” (Williams 2009: 137/138). En este sentido, utilizar la metáfora de la mediación resulta reduccionista, puesto que no puede escapar de su función como intermediaria.

Como señalé en el apartado sobre la legitimidad de la palabra, los temas concernientes a la lucha armada, la violencia política y la represión estatal fueron pensados principalmente por quienes vivieron, combatieron y sufrieron esos años. Los/as afectados/as directos/as intentaron construir un discurso coherente que les permitiera dar sentido a esa experiencia extrema y elaborar los traumas del pasado. Para ello utilizaron formas convencionales de escritura en cuyas reglas no sólo se sintieron contenidos, sino que encontraron un lenguaje compartido con un amplio número de interlocutores, lo que posibilitó una mayor circulación y aceptación de esos relatos. Estas narrativas se valieron de diferentes soportes y registros que posibilitaron –y aún posibilitan- su circulación en la esfera pública. En términos discursivos los géneros predominantes para realizar estas operaciones fueron el testimonio, el ensayo y las formas autobiográficas.

En estas manifestaciones la experiencia personal del horror se plasmó en composiciones que se caracterizaron y legitimaron por el uso de la primera persona y la verosimilitud que la misma traía aparejada. Esa conjunción dio por resultado productos culturales que entraban en relación directa con la materia de sus composiciones. La violencia del terrorismo de estado sólo podía ser transmitida por quienes la habían padecido puesto que su materialidad había sido destruida y la única forma de atestiguarla era dando cuenta de lo vivido en carne propia. Textos como *Recuerdo de la muerte* (publicado en México en 1983) de Miguel Bonasso y *The Little School. Tales of disappearance and survival* (publicado en inglés en 1985) de Alica Partnoy dan cuenta de estas estrategias.

A mediados de los '90 junto con los relatos del horror comienzan a aparecer relatos preocupados por recuperar la acción política y militante de las víctimas que había sido anulada en los primeros testimonios. Esto produce cambios en los modos de composición formal. Textos como *La voluntad. Una historia de la militancia revolucionaria en Argentina* (1995) de Anguita y Caparrós en 1995 o *Mujeres Guerrillas. La militancia de los setenta en el testimonio de sus protagonistas femeninas* (1997) de Marta Diana, dan cuenta de ese pasaje del tono trágico a las reivindicaciones de la lucha armada y la exaltación de los ideales de la revolución. Para comienzos de la década del 2000 aparecen las primeras escrituras sobre la insurgencia armada en textos como *El tren de la victoria. Una saga familiar* (2003) de Cristina Zuker y *Monte Chingolo. La mayor batalla de la guerrilla*

*argentina* (2006) de Gustavo Plis-Sterenber. Es importante señalar que estas variaciones en el relato sobre el pasado tienen que ver con cambios en el enfoque y la intención de develar ciertos temas antes considerados tabú. Sin embargo no hay variaciones en cuanto a quienes narran estos relatos, que siguen representándose a sí mismos/as como afectados/as directos/as.

En *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión* (2005), Beatriz Sarlo problematiza esta correlación casi automática entre el relato de la violencia política y la voz de los/as afectados/as directos/as que presentan los testimonios, en tanto considera que esas narraciones asientan la veracidad de lo que narran en el uso aparentemente incuestionable del “yo”. En la inscripción de la experiencia –dice Sarlo- se reconoce una verdad que pareciera estar originada en el sujeto – lo que llama “giro subjetivo”-, como si la sola presencia de la primera persona la garantizara. Recupera una discusión teórica de los años ´70 en la que autores como Paul de Man y Jaques Derrida critican a la autobiografía como género autónomo, puesto que para ellos no hay sujeto exterior al texto, ni narrador que pueda homologarse al autor de un libro.

Para Sarlo esta posición radical que declara la no existencia de un sujeto de la experiencia no puede utilizarse para analizar relatos testimoniales como los de Primo Levi por ejemplo. Levi lejos de ser un sujeto discursivo habla por razones que ella llama “extratextuales” y que responden a cuestiones éticas respecto a la muerte masiva y organizada de miles de personas dentro de los campos de concentración nazi, así como también a las circunstancias de su sobrevivencia. Las condiciones de excepcionalidad tanto de la experiencia terrible del genocidio como de su sobrevivencia hacen que los testimonios de Levi y de otros sobrevivientes se consideren “experiencias extraordinarias, que no pueden mensurarse con otras experiencias” (Sarlo 2005: 47).

No obstante, dice Sarlo, es preciso poder distinguir el valor excepcional de una experiencia traumática -como es el caso del Holocausto o las Dictaduras militares en el Cono Sur- de otras experiencias banales en relación a lo cruento de aquellas. Esta distinción es necesaria para poder apartar de la idea de verdad/veracidad la noción de sufrimiento como si se tratase de su correlato directo. “Excepto que se decida adjudicar al testimonio un valor

referencial general del que se desconfía cuando otros discursos lo reivindican para sí” (Sarlo 2005: 48) esto último no tiene sentido, puesto que las condiciones de veracidad de un discurso no se encuentran en el texto sino fuera del mismo.

Aun así los relatos testimoniales presentan una retórica “realista-romántica” (Sarlo 2005: 59) a partir de la cual quienes dan testimonio pretenden saldar, al interior del texto, las condiciones de veracidad del mismo.<sup>12</sup> Esa retórica “realista-romántica” da a los relatos testimoniales una apariencia de “completitud” en la que la acumulación de detalles y la predominancia de la sentimentalidad de quien asume la primera persona desvían la atención de aquello que no se dice. Pero además presentan un relato sin fisuras en donde la experiencia del terrorismo de estado se construye como una verdad incuestionable, amparada en el “yo estuve ahí”. “El discurso de la memoria y las narraciones en primera persona se mueven por el impulso de cerrar los sentidos que se escapan; no sólo articulan contra el olvido, también luchan por un significado que unifique la interpretación” (Sarlo 2005: 67).

La propuesta de Sarlo pone en cuestión la legitimidad que en los relatos testimoniales pareciera inherente a la narración de experiencias propias, nutridas por los recuerdos de sus protagonistas. Esto hace evidentes las estrategias retóricas y discursivas de las que se valen los testimoniados, no sólo para presentar relatos cuyos sentidos sobre el pasado se encuentren cerrados, sino también para posicionar sus textos dentro de la esfera pública como referentes de veracidad. Para Sarlo la validez de la palabra testimonial no puede estar anclada al interior del discurso, sino que por el contrario debe sostenerse en marcas “extratextuales” que devuelvan a la experiencia personal su significación dentro de la experiencia colectiva, lo que supone establecer una distancia entre los relatos testimoniales

---

12 La cualidad romántica de esa retórica se refleja en dos aspectos: el primero es “el centramiento en la primera persona, o en una tercera persona presentada a través del discurso indirecto libre (...) el narrador confía en la representación de una subjetividad y, con frecuencia, en su expresión efusiva y sentimental” (Sarlo 2005: 75); el segundo hace alusión a la juventud como sujeto esencial de la memoria de esas décadas. La cualidad realista se evidencia en la acumulación de detalles que fortalece la credibilidad del narrador y la veracidad de su narración. El detalle, dice, supone intimidad en tanto permite identificar en un relato aspectos que componen la vivencia individual, le otorga a ese testimonio una veracidad que se asienta en la propia experiencia.

y otras formas más esteticistas de escribir sobre la violencia política en Argentina, como pueden ser las novelas que me interesan analizar en este trabajo.

Por su parte, Rossana Nofal en *La escritura testimonial en América Latina. Los imaginarios revolucionarios del Sur. 1970-1990* (2002) propone entender los testimonios como manifestaciones residuales dentro del sistema literario nacional y al pensar el carácter residual del testimonio desde la crítica literaria coloca al género dentro del campo de la literatura. Para Nofal estos relatos forman parte de las representaciones simbólicas de la literatura en tanto “no sólo representan una realidad sino que intentan disputar un espacio de interpretación de la misma” (Nofal 2002: 19). Para ella se trata de un género literario que rechaza las leyes de la representación artística y se imagina fiel reproductor de lo real, lo que lo acerca más a la crónica periodística que a la novela.

La propuesta de Nofal encuentra sintonía con la de Sarlo, para quien el relato testimonial sobre la violencia política en Argentina no puede analizarse sin tener en cuenta las marcas extratextuales que lo avalan. En “Desaparecidos, militantes y soldados: de la literatura testimonial a los partes de guerra” (2010), Nofal establece una clasificación del relato testimonial en Argentina atendiendo a tres figuras –desaparecidos, militantes y soldados– que organizaron el desarrollo de las narraciones de acuerdo a los distintos momentos que asumieron las luchas por la memoria en la esfera pública. Señala Nofal que en cada período los/as escritores/as –en tanto protagonistas de la historia y su relato–, estuvieron expuestos/as a múltiples sospechas, lo que los/as obliga –aún en la actualidad– a tener que explicar constantemente los motivos de sus relatos. Y esto se explica en el hecho de que “si bien han cambiado las preguntas y los personajes que construyen los testimonios, el saber sigue fuertemente ligado a un poder que lo autoriza” (Nofal 2010: 186). Poder que está fuera del texto y que –en la esfera pública– está representado por el poder judicial que es el que establece las penas y las condenas por los crímenes de lesa humanidad y el que restituye las identidades de los/as desaparecidos y de los/as nietos/as recuperados/as y también por el aparato estatal que es el que habilita y/o clausura las posibilidades punitivas de la justicia. .

Ahora bien, para pensar la relación que la novela argentina establece con el pasado dictatorial del país me interesa detenerme en la periodización que presenta Miguel Dalmaroni en *La palabra Justa. Literatura, crítica y memoria en la Argentina (1960- 2002)* de 2004, que va desde la década de 1980 hasta 2002. Dalmaroni señala que durante la década de 1980 imperó en la novelística argentina sobre la temática “el predominio de formas de representación oblicuas y fragmentarias” (Dalmaroni 2004: 155) que se oponían a los relatos testimoniales que exacerban las formas realistas para denunciar los crímenes cometidos por el gobierno militar. Novelas como *Respiración Artificial* (1980) de Ricardo Piglia o *Nadie nada nunca* (1980) de Juan José Saer se erigieron como referentes de esa corriente literaria en donde las ficciones “refractaban la experiencia del terrorismo de estado y sus efectos, mediante estrategias de reescritura (cita, montaje, parodia, etc.), de ciframiento más o menos alegórico, o mediante el trabajo textual con lo no dicho” (Dalmaroni 2004: 155).

Hacia mediados de los años noventa –sigue Dalmaroni– puede registrarse la emergencia de nuevas narrativas de la memoria del horror que se distinguen de aquellas novelas de comienzos de los ‘80. Dentro de esas nuevas manifestaciones Dalmaroni sitúa las novelas de Luis Guzmán *Villa* (1995) y *Ni muerto has perdido tu nombre* (2002), de Martín Kohan *Dos veces Junio* (2002) y de Carlos Gamerro *El secreto y las voces* (2002), entre otras. Considera que estas novelas “procuran abrir la posibilidad de narrar refiriendo por completo, y de modo directo, los sucesos y acciones más atroces o inenarrables” (Dalmaroni 2004: 159). Señala, además, que varios de estos autores habían declarado la intención de evitar todo tipo de esteticismo frente al relato del horror, “con arreglo a cierta prevención moral respecto de dos riesgos ideológicos: el de lo que podríamos llamar los efectos de belleza (...) y el riesgo de una moral de género, la moral del realismo, que estas novelas retoman parcialmente en la invención de las hablas de narradores y personajes, y cuya tradición arrastra un lazo tendencialmente seguro y cerrado entre sujeto y experiencia, narración y sentido” (Dalmaroni 2004: 160).

Para Dalmaroni esa moral que se ampara en el realismo y pretende evitar en sus novelas que el esteticismo de la prosa se confundiere con lo atroz de los acontecimientos que narra, se vincula, además, al hecho de que en algunas de estas novelas se construyen puntos de

vista narrativos que imaginan las voces de los represores o de sus cómplices directos en contextos de enunciación de marcada intimidad. Esto, por un lado contrasta fuertemente con los discursos que esos mismos represores comenzaron a dar en el espacio público. Y también contrasta con las voces del género testimonial, puesto que la novela de mediados de la década de 1990 hasta el comienzo de la década del 2000, no sólo hace hablar a los/as afectados/as directos/as, sino también a sus perpetradores, imaginando “las hablas privadas de los torturadores, asesinos y apropiadores en la rutina horrenda de los chupaderos, en las metódicas sesiones de tormento, en las miserias y vericuetos cotidianos del cuartel” (Dalmaroni 2004: 160). Lo cual completa el escenario de las voces que en la escena pública estaban disputándose los sentidos del pasado, con el agregado de que la novela al hacer hablar en primera persona a los victimarios los exponía a la atrocidad de sus propias prácticas, lo que en sus discursos aparecía morigerado.

La periodización propuesta por Dalmaroni llega hasta el año 2002. En las novelas que analiza la relación entre experiencia y composición si bien resulta menos evidente que en los relatos testimoniales, supone un proceso de mediación emergente que plantea nuevos registros de composición formal para escribir la experiencia de la violencia política. Registros que Dalmaroni evidencia en el cambio que asumen las formas entre la década del '80 y los primeros años de la década del 2000. Lo interesante es que en todos los períodos que fueron señalados, la figura y la voz de los/as afectados/as directos/as e incluso la voz de los perpetradores se hace presente para narrar aquel pasado. Las novelas de mi corpus de trabajo se escriben y publican entre fines de la década de 1990 y 2014 y en ellas también se evidencia el predominio de la voz de los/as afectados/as directos/as.

Mi hipótesis al respecto es que todavía la primera persona legitima lo que puede decirse sobre aquellos años tanto en la esfera pública y política, como en la discursiva y ficcional. Esto encuentra su justificativo en el hecho de que estamos aún frente a un tema de gran sensibilidad social que involucra a un alto número de damnificados –directos y/o indirectos- del terrorismo de estado. Escribir en primera persona es una estrategia de legitimidad que les permite a los/as autores/as hablar sobre la violencia política y el terrorismo de estado y jugar con las fronteras entre lo autobiográfico y la ficción, lo que genera zonas ambiguas dentro de los textos en torno a sus interpretaciones y

clasificaciones. Y si bien no es materia de este trabajo definir esas fronteras; creo que la elección de un tono autobiográfico para narrar los acontecimientos del pasado nos está diciendo algo en torno a las poéticas de la memoria desde las que la ficción recupera ese pasado.

- **Entre la ficción, la autobiografía y la dificultad de fijar algunas fronteras**

En un artículo-“Tierra de la memoria”- publicado en el diario argentino *Página 12* el 11 de abril de 2010, el escritor Carlos Gamerro reflexionaba sobre la literatura argentina que durante la dictadura militar y posteriormente había retomado y problematizado ese contexto histórico. A propósito de su novela sobre la Guerra de Malvinas, *Las Islas* (1998), cuenta Gamerro que para comenzar a escribir decidió entrevistar a ex-combatientes de Malvinas acercándose a ellos con cierta vergüenza por querer escribir sobre una experiencia que desconocía. “¿Cómo iba a escribir yo, que no había estado en la guerra, desde el punto de vista de un ex combatiente? ¿No estaban ellos, los que habían estado, mucho más capacitados para hacerlo?”(Gamerro 2010).

Sin embargo esos encuentros significaron para Gamerro dos descubrimientos. El primero de ellos fue descubrir que los ex –combatientes no necesitaban poner en palabras comprensibles para los otros aquello que habían vivido, puesto que compartían entre sí, no sólo la experiencia de la guerra, sino también el conocimiento de ciertas palabras cuyos significados no necesitaban descifrar<sup>13</sup>. En cambio para él que no había estado allí y para quien esas palabras que los ex –combatientes se decían no significaban nada en lo absoluto, era necesario construir esa experiencia no sólo con palabras, sino también con imaginación. El segundo descubrimiento tenía que ver con otro aspecto que era el que lo llevaba a querer escribir sobre un tema que desconocía pero del que se sentía cercano. Decía Gamerro:

Soy clase '62, la clase que fue a Malvinas. No fui a Malvinas. Malvinas, en ese sentido, me dejó la sensación de una vida, quizá también una muerte, paralela, fantasmal (la mía, si me hubiera tocado ir a la guerra). La ficción no sólo existe en la literatura, existe en cada uno de nosotros, en esas otras vidas posibles que se

---

<sup>13</sup> Algo en relación a esto puede leerse en la novela de Rodolfo Fogwill sobre Malvinas, *Los pichiciegos* (1983) y también puede leerse en la novela de Laura Alcoba, *La casa de los conejos* (2007) en torno a la palabra “embute”, utilizada en la jerga de las organizaciones armadas de los años '70 en Argentina y obsoleta en la actualidad, sobre la que la narradora de la novela habla sin definir. Algo al respecto de la novela de Alcoba escribí en “Había una vez una casa de los conejos. Una lectura sobre la novela de Laura Alcoba (Daona 2013).

desarrollan paralelamente a la que nos tocó, o elegimos. Ese fue mi segundo descubrimiento: que la literatura puede ser autobiográfica en negativo: la historia no de lo que nos pasó sino de lo que nos pudo haber pasado. (Gamerro 2010).

Entender la literatura como una autobiografía en negativo es una imagen estimulante y productiva que responde, además, a un rasgo de época en donde lo biográfico ocupa un lugar predominante. Leonor Arfuch en su libro *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea* (2002), define esa predominancia desde una espacialidad virtual que le sirve como “un horizonte de inteligibilidad para analizar esa ebullición cultural, mediática y hasta política que caracteriza nuestro presente y que hace de la persona y su peculiar circunstancia, de sus emociones y experiencias, de lo que acontece en el devenir de una “vida real” o en las diversas invenciones del “yo”, una narrativa privilegiada” (Arfuch 2014: 70).

En “(Auto) biografía, memoria e historia” (2014), la autora retoma esta noción para indagar sobre las relaciones que los objetos artísticos que toman como eje el relato de la violencia política –sean libros, fotografías o filmes<sup>14</sup>- establecen con las nociones de autobiografía y memoria y de qué manera resuelven ese vínculo. Para Arfuch este tipo de objetos presentan en su sola postulación tanto el compromiso “que supone trabajar una materia tan sensible para muchos, más allá de la modulación personal” (Arfuch 2014: 78) como el dilema “de respetar cierta fidelidad a los hechos sin perder la libertad metafórica, si pudiera decirse, que coloca a estas obras más bien del lado de la autoficción” (Arfuch 2014: 78). Al ubicar a estos textos entre el compromiso de trascender la modulación personal y el dilema de respetar la veracidad de los hechos sin perder la poética, Arfuch arriba a la conclusión de que estas manifestaciones se acercan al género autoficcional<sup>15</sup> que les permite a los/as autores/as “poner al desnudo la huella lacerante de la pérdida singular y en ese gesto hacer visible la tensión entre lo individual y lo colectivo” (Arfuch 2014: 78).

---

<sup>14</sup> Arfuch analiza en ese trabajo las películas *Papá Iván* (2003) de María Inés Roqué, *Los Rubios* (2000) de Ernestina Carri, *M* (2007) de Nicolás Prividera; los ensayos fotográficos: *Arqueología de la ausencia* (2000-2001) de Lucila Quieto, *Ausencias* de Gustavo Germano (2007) y los libros *Poder y desaparición* (1998) de Pilar Calveiro y *Ese infierno, conversaciones de cinco mujeres sobrevivientes de la ESMA* (2001) de Actis, Aldinini, Gardella, Lewin y Tokar

<sup>15</sup> Género que se caracteriza por ser una “ficción de hechos y sucesos estrictamente reales” –tal la definición que da Serge Doubrovsky, mentor del género en 1977. (en Amícola 2008)

Menos conciliadora con las formas autoficcionales, Beatriz Sarlo prefiere hablar de “un giro subjetivo” para referirse a la legitimidad alcanzada por la primera persona del discurso al narrar una experiencia del pasado. Para Sarlo, sobre ese desplazamiento hacia la verdad de la subjetividad se sostiene “gran parte de la empresa reconstructiva de las décadas del sesenta y setenta” (Sarlo 2005: 22) en Argentina. Movimiento que “coincide con una renovación análoga en la sociología de la cultura y los estudios culturales, donde la identidad de los sujetos ha vuelto a tomar el lugar que, en los años sesenta fue ocupado por las estructuras” (Sarlo 2005: 22)<sup>16</sup>. El problema que encuentra Sarlo al momento de analizar esas narraciones de memoria con fuerte inflexión autobiográfica es que “los acecha el peligro de una imaginación que se establezca demasiado firmemente en casa, y lo reivindique como una de las conquistas de la empresa de memoria” (Sarlo 2005: 55), olvidando que la legitimidad de la experiencia que esos relatos narran debe encontrarse en las marcas que están fuera del texto –marcas extratextuales como las llama- y que responden a acontecimientos que suceden –o sucedieron- en la esfera pública y que son -en última instancia- los que motivan la existencia de estos relatos.

Hacia el final de ese libro en el que cuestiona fuertemente el giro subjetivo de los relatos testimoniales, Sarlo se permite un elogio a la ficción y declara que “si tuviera que hablar por mí, diría que encontré en la literatura (tan hostil a que se establezcan sobre ella límites de verdad) las imágenes más precisas del horror del pasado reciente y su textura de ideas y experiencias” (Sarlo 2005: 163). Entonces analiza las novelas *Glosa* (1985) de Juan José Saer, *Dos veces junio* (2002) de Martín Kohan y *Los planetas* (1999) de Sergio Chejfec y luego sostiene que si bien la literatura no resuelve ni explica los problemas expuestos en el libro, dentro de ella hay un narrador que “siempre piensa desde afuera de la experiencia,

---

<sup>16</sup> En la actualidad, en el campo de las letras en Argentina hay una importante corriente de análisis crítico dedicada a estudiar lo que llaman “las escrituras del yo”. Entre otras obras y referentes, se pueden consultar los libros de Alberto Giordano *Una posibilidad de vida. Escrituras íntimas* (2006); *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual* (2008) y *Vida y obra. Otra vuelta al giro autobiográfico* (2011), entre otros artículos y presentaciones. Si bien consulté esta bibliografía, no la retomo en el desarrollo de la tesis puesto que la misma analiza específicamente literatura en donde el carácter autobiográfico se manifiesta explícitamente, y aquí me interesa trabajar más bien la idea de entender a la literatura como una posibilidad autobiográfica en negativo.

como si los humanos pudieran apoderarse de la pesadilla y no sólo padecerla” (Sarlo 2005: 166).

Esta última idea encuentra consonancia con las palabras de Gamero cuando descubre que es casualmente su condición de externo a la Guerra de Malvinas, la que le permite escribir sobre la guerra de una manera diferente a la que podrían hacerlo los ex – combatientes. Lo interesante es que esa condición de externalidad que él mantiene frente a Malvinas y que Sarlo le adjudica a los narradores de las novelas de Saer, Kohan y Chejfec –aunque en realidad se la está adjudicando a las personas de esos escritores-, es una externalidad que se legitima por la condición de no protagonistas de los escritores frente a los hechos que narran -lo autobiográfico en negativo a lo que alude Gamero (2010)-. Lo que no quiere decir que estas novelas construyan narradores/as externos/as a los hechos, sino por el contrario, en todas ellas, quienes hablan en el espacio de esas ficciones, lo hacen desde la condición de “afectados/as directos/as” o testigos de lo que están narrando.

Ahora bien, señalé al comienzo de este capítulo que en las novelas del corpus los/as narradores/as asumen el protagonismo de los acontecimientos que están narrando y enuncian desde ese lugar protagónico. Pero además en muchas de estas novelas –aunque no en todas- sus autores/as son víctimas o afectados/as directos/as del terrorismo de estado, lo que complejiza aún más sus enunciaciones puesto que los límites entre lo autobiográfico y la ficción se confunden y cuesta separar al/la autor/a de su obra, a la vez que obliga a repensar algunas categorías que reducen los textos a géneros literarios –tales como el testimonio, la autobiografía o la autoficción- que se ven excedidos en las tramas. De esto habló María Negroni en una entrevista pública que le realizamos en el *Núcleo de estudios sobre memoria* del IDES en septiembre de 2013 cuando se refirió al carácter autobiográfico de *La Anunciación* (2008). Dice Negroni: “este libro es absolutamente autobiográfico, el tema es que deberíamos preguntarnos qué es la biografía. Yo creo que toda escritura es autobiográfica porque sale de uno mismo lo que no quiere decir que sea referencial”<sup>17</sup>.

Los postulados de Paul Ricoeur acerca de “la identidad narrativa” (1999) resultan productivos para entender esta diferenciación que hace Negroni entre “lo autobiográfico” y

---

<sup>17</sup> <http://memoria.ides.org.ar/congresos-y-jornadas/actividades-realizadas-2013>

lo “referencial”. Para Ricoeur es fundamental entender que en el relato de ficción la identidad se conforma en el cruce entre las nociones de “mismidad” (asociado a lo “idem” o inmutable) y de “ipseidad” (que quiere decir propio y cuyo opuesto no es lo diferente si no lo extraño). Ricoeur pone especial énfasis en analizar la identidad narrativa desde su ipseidad que es lo que le permitirá ver cuál es la mutabilidad de esa identidad dentro de una estructura temporal a la vez que pensar qué es lo que puede llamarse “lo propio” de la identidad a la luz de sus cambios.

Recuperando las palabras de Negroni, me arriesgo a decir que lo autobiográfico de *La Anunciación* es aquello que estaba dentro la escritora, “lo propio” –o lo “ipse”- que no es lo referencial, o lo que efectivamente sucedió, sino lo que a ella esa experiencia de la militancia le suscitó al momento de la escritura. La autobiografía en negativo vuelve a cobrar significación aquí a partir de las palabras de Ricoeur en torno a la poética del relato, en tanto para él es esa poética la que permite hablar de una historia de vida de manera indirecta y sin que esté sujeta a la referencialidad de la realidad –como parámetro de verdad- y a la cronología de los hechos –como explicación causal del desencadenamiento de la trama-.

Esto último entra en sintonía con las palabras de Félix Bruzzone –autor de *Los Topos* (2008)- en una entrevista realizada en 2014, al justificar por qué en su novela utilizó la voz de un hijo de desaparecido. Dice: “era interesante narrar desde la perspectiva de un hijo, independientemente de que yo sea o no sea un hijo de desaparecidos. Porque inevitablemente para un hijo de desaparecidos hay una condición que es la de no poder saber lo que pasó, hay como un vacío originario, que va a tener que ser llenado con algo y no necesariamente o casi nunca con la verdad. Entonces esa ausencia de verdad, esa ausencia de certezas, me parecía súper productiva para contar una historia”<sup>18</sup>. Para Bruzzone la elección de la voz narradora habilita la posibilidad de una poética que se desprende de su condición de hijo de desaparecido pero que no es excluyente de otras posiciones. Se trata de una estilización de lo autobiográfico que le abre la puerta a una poética particular -sustentada en lo incierto y lo grotesco-, que no busca fijarse en un relato

---

<sup>18</sup> <http://momofuku.com.ar/2014/entrevistas-felix-bruzzone/>

autobiográfico referencial, sino por el contrario hacer estallar los sentidos de esa referencialidad.

Ahora bien, es importante decir que en el ensayo sobre “la identidad narrativa”, Ricoeur está pensando en narrativas en las que predomina el relato en tercera persona y en donde la voz de los personajes aparece mediatizada por la voz del narrador que organiza no sólo el desarrollo de la trama, sino también la trayectoria de ese personaje que es narrado, lo que lo coloca en una posición de subordinación en relación a lo que Ricoeur llama la mimesis de la acción<sup>19</sup>. “Cuando hablamos de mimesis –dice Ricoeur- hablamos al menos de dos cosas: por una parte, de la fábula de la acción que se desarrolla en el espacio de la ficción, y, por otra parte, del modo en que el relato, al imitar, de forma creadora la acción efectiva de los hombres, la reinterpreta, la redescubre o la refigura” (Ricoeur 1999: 227). La poética del relato aparece en esta doble configuración de la noción de mimesis que contempla tanto la fábula interna del texto como los modos en que ese relato reinterpreta la acción efectiva de los hombres. Se trata de reinterpretaciones que se acercan o se alejan del realismo –como género- de acuerdo a la intencionalidad de cada autor/a frente a su obra.

Pareciera que esta perspectiva ricoeuriana viene a esclarecer las zonas ambiguas en donde lo autobiográfico se confunde con lo ficcional, en tanto desde su perspectiva las fronteras que delimitan las figuras del/ a autor/a con el/la narrador/a- y el personaje son claras. El problema aparece cuando –como lo señalaron Arfuch (2014) y Sarlo (2005)<sup>20</sup>- los/as escritores/as juegan con esas categorías y se aprovechan de la ambigüedad de los géneros discursivos para construir narraciones confusas. Lo que se complejiza aún más cuando la

---

<sup>19</sup> Si recuperamos la pregunta por aquello que puede considerarse “lo propio” de un sí mismo en la extensión del relato, aparece el interrogante acerca de cuánto de esa “ipseidad” puede explicarse por fuera de la primera persona. Veremos esto en profundidad cuando analicemos *Los topos* (2008) de Bruzzone en donde el protagonista y narrador va atravesando distintas etapas y transformaciones en su vida que culminan con la transformación de su propio cuerpo en el de un travesti que se somete a cirugías estéticas para tener senos.

<sup>20</sup> Podría sumarse a los análisis que van en la línea de Leonor Arfuch (2014) y Beatriz Sarlo (2005), los trabajos de Josefina Ludmer en torno a lo que denominó “literaturas postautónomas”. Para Ludmer, las obras que se inscriben dentro de esta categoría, “reformulan la categoría de realidad: no se las puede leer como mero ‘realismo’, en relaciones referenciales o verosimilizantes. Toman la forma del testimonio, la autobiografía, el reportaje periodístico, la crónica, el diario íntimo, y hasta de la etnografía (...) Fabrican presente con la realidad cotidiana y esa es una de sus políticas. La realidad cotidiana no es la realidad histórica referencial y verosímil del pensamiento realista y de su historia política y social [la realidad separada de la ficción], sino una realidad producida y construida por los medios, las tecnologías y las ciencias (Ludmer en: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm>)

materia de la que tratan esos libros responden a temas de gran actualidad y sensibilidad social al momento de su emergencia y cuando quienes escriben se definen como afectados/as por dichas problemáticas.

A esto se refiere Mariana Eva Pérez –autora de *Una princesa montonera. 110% Verdad* (2012)- en una entrevista que el diario *Página 12* le realiza en mayo de 2012. En dicha entrevista, la periodista le pregunta a Pérez si encontró en su libro una forma de mezclar ficción y realidad, a lo que la autora responde que en la novela “está la realidad, están los sueños, y me interesó eso, que no se entienda bien... que sea confuso. Porque si no era todo con demasiada conciencia, quería que apareciera más ese mundo del inconsciente”<sup>21</sup>. Lo interesante es que sobre ese mismo aspecto en una comunicación personal que mantuve con ella a propósito de un trabajo mío sobre su libro en abril de 2013, Pérez me marca que: “sólo tengo una corrección para hacerte, del orden de lo testimonial (o sea, me re traiciono, o traiciono a la Princesa, con esta corrección)”<sup>22</sup>.

Esta última afirmación -“me re traiciono o traiciono a la Princesa”-, deja en evidencia la imposibilidad que encuentra Pérez para asumir a la Princesa como un personaje ajeno a sí misma (lo que la coloca del lado de la autoficción), a la vez que para desligarse de esas marcas extratextuales que para Sarlo son las que otorgan legitimidad a las narraciones del pasado reciente. Al mismo tiempo, deja entrever su posicionamiento como una voz legitimada dentro del campo, con autoridad suficiente como para transgredir ciertos discursos del pasado a la vez que para corregir interpretaciones sobre su propio texto. A propósito de esto, en otra entrevista -también de mayo de 2012, esta vez en el diario *El País*- dice Pérez: "creo que puedo aprovechar mi lugar. Supongo que nadie va a pensar que soy una jodida, y puedo abrir cosas que corren riesgo de clausurarse. No digo que la mía

---

<sup>21</sup> En: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-7245-2012-05-17.html>

<sup>22</sup> La comunicación que mantuve con Mariana Eva Pérez fue a través de facebook en abril de 2013, cuando yo le envíe un borrador del trabajo: “Princesas, combatientes y pilotos. Estéticas de filiación en las narrativas de los hijos/as de desaparecidos en Argentina” (Daona 2015) que puede consultarse en el nro. 13 de la *Revista TELAR*: <http://www.filo.unt.edu.ar/rev/telar/>.

sea una voz más legítima, sino más legitimada. Es un poco lo que ocurre con los chistes de judíos: si los hace alguien que no es judío, son nazis”<sup>23</sup>.

Las declaraciones de Pérez no sólo nos sitúan frente a la difusa frontera entre la ficción y lo autobiográfico, sino también frente al problema de la legitimidad de la memoria. ¿Quiénes se arrojan el derecho a ser los/as dueños/as de esa memoria? Se trata de una pregunta difícil de responder aunque provocadora en su formulación, casualmente por la tensión que existe tanto al interior del campo de los DD.HH, como del mundo académico y de la ciudadanía en general. Se trata, además, de una tensión constitutiva de las memorias, dada la diversidad de actores y actrices que se disputan diversos sentidos del pasado y que evidencian que -como dice Jelin- “no hay una sola memoria sino que hay “memorias contra memorias” (Jelin 2002: 6).

Complejizando la posición de Pérez, en una entrevista para la *Revista Ñ* en agosto de 2013, a la pregunta por el carácter autobiográfico de su novela, Julián López -escritor de *Una muchacha muy bella* (2013)-, responde: “en algún sentido es la historia ideal que quise tener: una madre desaparecida. 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”<sup>24</sup>. Luego, en otra entrevista sigue, “a mí no me tocó la desaparición en el seno familiar, pero sí a muchos de mis amigos y yo mismo crecí en la dictadura. Es también mi historia. Es una marca absoluta, innegable. Yo quería hablar de esto, de la memoria. Entonces hice una operación de apropiación. Lo siento como un derecho por haber pertenecido a esa generación”<sup>25</sup> (López 2013).

En su declaración aparecen tres aspectos que me interesa resaltar y desarrollar para cerrar este apartado. En primer lugar, está lo autobiográfico en negativo de lo que habla Gamarro que ha resultado de gran productividad para pensar estas zonas ambiguas a partir de definir las por lo que no son y que permite entender por qué López desea contarse un cuento ficticio que le explique la muerte de su madre desde un discurso reconocido y trascendente.

---

<sup>23</sup> En: <http://blogs.elpais.com/radio-buenos-aires/2012/05/una-princesa-que-rompe-con-la-correcci%C3%B3n-pol%C3%ADtica.html>

<sup>24</sup> En [http://www.revistaenie.clarin.com/escenarios/teatro/Saturnalia-Julian-Lopez\\_0\\_971303235.html](http://www.revistaenie.clarin.com/escenarios/teatro/Saturnalia-Julian-Lopez_0_971303235.html).

<sup>25</sup> <http://tiempo.infonews.com/nota/20661/la-aparicion-de-la-novela-mas-que-una-catarsis-fue-una-reparacion>

En este punto radica para mí la distinción entre pensar las ficciones desde esas fronteras difusas que no definen ni clasifican –así como los sentidos del pasado no cristalizan en una sola versión- y la “autoficción” como género, que es una categoría que no utilizaré en este trabajo porque no engloba a todas las novelas de esta tesis, ni siquiera a aquellas en donde los/as autores/s se declaran muy cercanos a los/as narradores/as de sus ficciones. En segundo lugar, López -al igual que Bruzzone- elige la voz de un hijo de desaparecido para narrar porque le habilita una poética particular, un tono, como dice el autor de *Los topos* (Bruzzone 2008) desde el cuál contar una historia.

Por último, en la respuesta de López aparece lo generacional como factor que posibilita la escritura. Para el autor de *Una muchacha muy bella* (2014) su cercanía a esos hijos/as de desaparecidos/as le permite “apropiarse” de un discurso que le pertenece por haber sido un ciudadano que formó parte de esa generación afectada por el terrorismo de estado -tal como Gamerro asume como propio el discurso de Malvinas por ser clase 62, que es la clase que fue a la Guerra-. Otra vez aparece aquí la pregunta por lo que habilita y legitima para hablar de ciertos temas a la vez que lleva a la pregunta por el lugar que ocupa lo generacional en la construcción de los sentidos del pasado y por la manera en la que se establecen –si es que lo hacen- los diálogos intergeneracionales.

#### - **Diálogo intergeneracional**

El libro *Subjetividades y figuras de la memoria*, publicado en 2006 y compilado por Elizabeth Jelin y Susana Kaufman es el último de la colección “Memorias de la represión” que se abre con *Los Trabajos de la memoria* (2002) de Jelin que analizamos en el primer capítulo de esta tesis. Al final del libro aparece una reflexión de las autoras sobre la propia “experiencia intergeneracional en el marco del programa de formación de investigadores jóvenes y de investigación comparativa sobre la construcción de memorias de la represión en los países del Cono Sur de América Latina, que da origen a la serie de libros en la que éste se inserta” (Jelin & Kaufman 2006: 183). Esta tarea de reflexionar sobre las dinámicas del programa de investigación –que reunió alrededor de 70 becarios/as de seis países (Argentina, Brasil, Chile, Paraguay, Perú y Uruguay) junto a investigadores/as formados/as- supuso para las autoras dar cuenta de la magnitud de esa experiencia de

investigación, aludiendo a diferentes temas que entraban en relación con la multidisciplinariedad en la formación de los/as investigadores/as y becarios/as, la multinacionalidad de los/as mismos/as, la experiencia del intercambio generacional y los dilemas que la reconstrucción del pasado plantearon a los/as becarios/as durante el proceso de sus investigaciones.

Cuentan las autoras que una premisa central del programa era que “tanto la experiencia intelectual como la experiencia vital de los/as distintos/as participantes debían ser tomadas en cuenta en la tarea. Como adultos/as, como jóvenes o como niños/as, todos/as –docentes y becarios/as- habíamos vivido los períodos de violencia política y de represión dictatorial” (Jelin & Kaufman 2006: 187). Es por ello que en los seminarios de investigación se creó una instancia inicial que se llamaba “llegando al tema” en donde se invitaba a que cada participante comparta con el resto las motivaciones que lo/a habían llevado a investigar el tema de la violencia política<sup>26</sup>. Explicitar estas motivaciones permitió comenzar a vislumbrar los alcances y limitaciones de un campo de estudios –el de la memoria- que en sus inicios–como queda explicitado en estas notas- no podía pensarse sin contemplar cuánto de esas investigaciones entraba en relación con las biografías de los/as docentes y becarios/as que estaban llevando a cabo la tarea. Lo que supuso un cuidado especial por mantener una postura crítica frente a los fenómenos que se investigaban, sin perder de vista las implicancias subjetivas que suponían para cada uno/a.

Para nosotras -dicen Jelin & Kaufman- orientar a los/as más jóvenes y poner en perspectiva los campos temáticos en los que aparecían nombres, lugares y narrativas sobre situaciones vividas que conocíamos o de las que habíamos estado cerca, implicaba recordar y revisar el propio involucramiento en el tema y en la época, que por edad nos afectó enteramente. Debimos confrontar con lo afectivo y lo ético al hacerlo. Y el actualizar memorias e interrogaciones ponía en tiempo actual –el tiempo real de la memoria- nuevas preguntas, dudas y huecos que las experiencias directas habían dejado sin palabras, sin comprensión o sin la posibilidad de ser transmitidas (...) Para los/as más jóvenes –generación que se corresponde con la de nuestros hijos- mirar el pasado desafiaba la estabilidad de ciertos relatos constituidos y estallaba en significaciones y resignificaciones hechas desde el ahora, cargadas de preguntas planteadas desde la contingencia de esa generación y su tiempo histórico (Jelin & Kaufman 2006: 188).

Esta última cita dejaba entrever que, en el campo de estudios en formación, para Jelin & Kaufman metodológicamente no era posible pensar un trabajo de investigación sobre la

---

<sup>26</sup> En esta clave puede leerse la nota autobiográfica que abre esta tesis.

violencia política en el Cono Sur sin considerar los saberes transmitidos por los/as docentes. Y sin tener en cuenta que esos saberes se legitimaban tanto en el conocimiento teórico respecto a ciertos temas como en las experiencias personales que tenían por haber vivido el tiempo histórico que se estaba estudiando. Pero tampoco era posible perder de vista la mirada de los jóvenes y sus preguntas novedosas frente a acontecimientos cuyos sentidos podían encontrarse cristalizados para los/as adultos/as. En esa convergencia de miradas generacionales diferentes que se daba en un tiempo presente determinado, surgían nuevas interpretaciones de esos sentidos del pasado.

Retomo aquí las reflexiones sobre esta experiencia concreta de investigación y formación porque en ella tuvo lugar un encuentro intergeneracional que, de acuerdo a las autoras, fue crucial en el desarrollo del campo de estudios de la memoria, en tanto les permitió a docentes y becarios/as poner en tensión las cristalizaciones de sentido sobre el pasado reciente que cada uno/a traía y hacerlas dialogar con las miradas de los/as otros/as. Ahora bien, es posible que la idea de un “diálogo intergeneracional” no sea del todo pertinente para describir los movimientos al interior de un grupo de novelas cuyas tramas giran en torno a los años ´70 en Argentina y es posible también que no pueda considerarse que los/as autores/as de esas novelas –que no pertenecen necesariamente a una formación o institución en común (Williams 2009)- busquen dar cuenta de ese diálogo. Sin embargo, me interesa hablar en estos términos, en tanto creo que es posible analizar las novelas del corpus a partir de considerar como semejantes las posiciones que unos personajes de ficción asumen en las tramas de ficción, con las posiciones que los actores sociales asumen en la esfera pública y desde las que intervienen en el campo de las memorias.

Se trata de una idea simple, en donde la palabra “diálogo” hace alusión a la conjunción de voces que conviven –no de forma armoniosa, sino más bien en tensión- en un mismo espacio y hablan sobre temas similares desde diferentes ópticas y cuyas diferencias pueden explicarse en gran parte por las diferencias generacionales, aunque no solamente. Sigo para esto, los postulados de Mijail Bajtín en “El hablante en la novela” (2011), quien introduce la idea de multilingüismo social para hablar de la diversidad de lenguajes o palabras que conviven en una sociedad y a través de las cuales los hablantes manifiestan sus posiciones

ideológicas y sus diferentes visiones del mundo. En la novela, ese multilingüismo se representa a través del habla de sus personajes y no pueden estudiarse las ficciones sin tener en cuenta que el personaje (el que habla) “es, esencialmente, un ser social, históricamente concreto y determinado, y su palabra es un lenguaje social” (Bajtín 2011: 70) y como tal posee en su constitución una considerable proporción de palabras ajenas transmitidas de diversos modos. “En este diálogo de los lenguajes –dice Bajtín- no sólo dialogan las fuerzas sociales coexistentes sino también los tiempos, las épocas, los días; es el diálogo de lo que muere, lo que vive, lo que nace” (Bajtín 2011: 106).

En cuanto al concepto de “generación”, Piere Norá en el artículo “Generation” (1996), entiende que el mismo puede definirse de dos maneras: por un lado teniendo en cuenta criterios meramente demográficos en el que una generación no es más que un grupo de personas que nacieron en un período determinado. Por otro lado, desde la ambigüedad de la representatividad, en este caso el foco está puesto en aquellos símbolos, acontecimientos o personalidades que representan a un grupo. El problema de esta última definición tiene que ver con las personas que quedan por fuera de ese grupo que se identifica como generación. Considera, además, que el concepto tiene una doble trampa puesto que en primer lugar una generación es, por su propia naturaleza, un fenómeno individual que cobra sentido cuando se visibiliza colectivamente y en segundo lugar, si bien la idea de generación está asociada a la continuidad, una generación solo se hace visible a partir de sus rupturas y discontinuidades en relación a las generaciones que la preceden<sup>27</sup>.

Ahora bien, las dificultades que encuentra Norá para definir el término no impiden que sea posible esbozar, desde su propuesta, una aproximación productiva para este trabajo. Entiendo aquí la noción de “generación” desde la perspectiva de la representatividad; asumo que resulta difícil poder establecer quienes se encuentran representados dentro de una generación y quienes no, aunque considero que –tal como vimos en el apartado anterior de acuerdo a las declaraciones de los/as propios/as escritores/as- son las vivencias, los

---

<sup>27</sup> Las revoluciones –dice Norá- son generacionales en su obsesión por romper con lo viejo y dar paso a lo nuevo; de hecho, para Norá, la mayoría de las Revoluciones del S. XX fueron revoluciones jóvenes que se hicieron en contra de la autoridad y el mundo de los padres (Norá 1996).

acontecimientos y las simbologías compartidas las que permiten pensar en grupos generacionales. Asimismo, la novedad como categoría disruptiva y los discursos contestatarios en relación al orden establecido son factores que inciden en las vivencias compartidas, marcan límites y permiten hacer distinciones entre generaciones.

En este sentido, creo que no es lo mismo hablar sobre la violencia política de los años ´70 en los años ´80, apenas recuperada la democracia, que hacerlo a mediados de los años ´90 cuando aparecieron las voces de los/as hijos/as, y también las de algunos torturadores testimoniando sobre los métodos represivos del terrorismo de estado, al mismo tiempo que comenzaba a pensarse la militancia armada y se encontraban vigentes las leyes de obediencia debida y punto final; que hacerlo después del año 2000 cuando se reabrieron las causas contra las Fuerzas Armadas y en el ámbito de las organizaciones guerrilleras comenzaron a hablar aquellos militantes acusados de traición. Tampoco es lo mismo que quienes hablen hayan sido protagonistas de la lucha armada y hayan padecido la tortura o que hayan sido compañeros/as o testigos de los hechos o que sean familiares (madres, padres, hermanos/as parejas o hijos/as) de aquellos/as protagonistas. Y mucho menos es lo mismo que quienes hablen sean hombres o mujeres.

Esta convivencia de múltiples voces en la esfera social que también puede identificarse en la novela argentina contemporánea sobre los años ´70, es la que me permite pensar en ese “diálogo intergeneracional” que vuelve visible aquella vinculación entre experiencia y composición sobre la que trabajamos en el primer apartado de este capítulo. En Argentina, esa vinculación que es evidente en la esfera pública y está ligada a la figura de los/as afectados/as directos/as y a las disputas por fijar sentidos del pasado, también puede leerse en las novelas sobre aquellos años. Es más, creo que no es posible leer esas narrativas ficcionales por fuera de las luchas por fijar un sentido del pasado, lo que tiene que ver con las voces que disputan esos sentidos y que en la serie del corpus distingo a partir de las figuras de los protagonistas, los testigos y los/as hijos/as de desaparecidos/as.

Al mismo tiempo, considero que no es posible leer estas ficciones sin considerar también que esa vinculación entre experiencia y composición se hace evidente en la narrativa a

propósito de esa noción de “lo autobiográfico en negativo” que habilita a los/as escritores/as a escribir sobre el tema desde una posición particular que –contrario a lo que sostiene Sarlo (2005)- no se legitima en marcas “extratextuales” sino en la construcción de una poética de la memoria que busca abrir posibilidades y generar diálogos. Como sostiene Félix Bruzzone en una entrevista al Diario *Tiempo Argentino* en marzo de 2015 a propósito de su primer libro *-76* (Bruzzone 2008)-, pero podría aplicarse también al análisis de *Los Topos*, “Ese libro lo que hacía, ahora lo puedo ver, era contar toda una zona de los hijos de desaparecidos que no se veían, eran invisibles, que eran los no militantes, o militantes muy módicos. Y eran hijos que al no participar y al tener una especie de errancia alrededor de todo ese problema, de alguna manera interpelaba a cualquiera”<sup>28</sup>.

La pregunta por quienes componen ese “cualquiera” y de qué manera la literatura logra interpelarlos/as supone un análisis de la recepción de los textos que excede los objetivos de este trabajo. De todas maneras en esta tesis pretendo esbozar algunas ideas al respecto a partir de analizar las obras contemplando tanto los contextos sociales, históricos y políticos en los cuales emergen, a la vez que considerando qué voces se recuperan en las ficciones y qué lugar ocupan esas voces en el terreno de las memorias y en las disputas por fijar –o desestabilizar- algunos sentidos del pasado.

-----

En las páginas que siguen hago jugar en el análisis de las series y las novelas el aparato teórico desplegado en estos dos primeros capítulos, junto con otros conceptos y aportes bibliográficos que resulten pertinentes para cada caso del análisis

---

<sup>28</sup> En: <http://tiempo.infonews.com/nota/146938/la-literatura-como-mecanismo-para-mantenerse-siempre-vivo>

## **Ficciones**

## Una puerta de entrada al corpus y una manera de leer

Como ya dije, el objetivo principal de esta tesis es analizar cómo la novela argentina contemporánea reconstruye los años ´60 y ´70 y cómo esas reconstrucciones circulan y dialogan con otros textos sobre el período cuyo carácter documental habilita a las novelas a construir un universo ficcional verosímil en relación a los acontecimientos del pasado. Para ello organizo y analizo tres series literarias a partir de discriminar las voces narradoras de cada novela e intento pensar en las circunstancias que legitiman o deslegitiman ciertas voces y ciertas narraciones. A la vez que busco esbozar algunas ideas en torno a las poéticas que estas narrativas construyen para hablar de ese período de la historia argentina.

En primer lugar analizo las voces de quienes fueron jóvenes militantes guerrilleros/as en los ´70 que construyen desde el exilio la narración de sus años de juventud. Las novelas seleccionadas para esa serie son *Detrás del vidrio* (2000) de Sergio Schmucler y *La Anunciación* (2007) de María Negroni. En segundo lugar estudio las novelas de los testigos y contemporáneos/as de aquellos/as militantes, quienes escriben para hablar de los/as desaparecidos/as, pero principalmente lo hacen para hablar de sus propias vidas y de las huellas que dejó en ellos el terrorismo de estado. Las novelas de esta serie son *Un hilo rojo* (2000) de Sara Rosenberg y *Con estos ojos míos* (2012) de Francisco Mondino. Por último me detengo en las voces de los/as hijos/as de esa generación. Esta serie está dividida en dos: por un lado trabajo con narrativas que aceptan el sentido de las luchas de esos años ´70 y tratan de entender desde ese lugar las acciones de sus padres; aquí analizo las novelas: *La casa de los conejos* (2008) de Laura Alcoba, *Soy un bravo piloto de la nueva China* (2011) de Ernesto Semán, *Pequeños combatientes* (2013) de Raquel Robles y *Diario de una princesa montonera. 110% Verdad* (2012) de Mariana Eva Pérez. Por otro lado trabajo con una serie de novelas que presentan posiciones disruptivas en relación aquellas y que está compuesta por *Los topos* (2008) de Félix Bruzzone, *Una misma noche* (2012) de Leopoldo Brizuela y *Una muchacha muy bella* (2013) de Julián López.

Una de mis hipótesis de trabajo es que estas novelas se escriben desde la legitimidad que les da el uso de la primera persona y es por ello que los/as narradores/as se posicionan siempre en el lugar de quien posee la experiencia de aquello que narrará, lo cual nos coloca

frente a una escritura estrechamente ligada al testimonio, que es el género por excelencia para escribir sobre el período –dejando de lado los textos históricos-. Asimismo, todos/as los/as narradores/as parten del presente de sus enunciaciones y desde allí recuperan esa época, lo que me permite pensar que –al igual que en la esfera pública- en el campo de la ficción estos actores sociales –protagonistas, testigos e hijos/as- están pujando por instalar o desmontar algunas versiones de ese pasado cristalizadas principalmente en esos relatos testimoniales a los que buscan relativizar; al mismo tiempo que están construyendo hipótesis interpretativas que les permitan darse a sí mismos/as respuestas sobre lo sucedido, a la vez que puedan transmitírselas a otros/as.

Rossana Nofal –en “Desaparecidos, militantes y soldados. De la literatura testimonial a los partes de guerra” (2010)- propone leer los relatos testimoniales como “discursos narrativos de la victoria o la derrota. Se trata –dice Nofal- del anverso y el reverso de una misma narración en la que los sujetos se representan como héroes. El destino admite sólo dos representaciones: el triunfo o la caída, la victoria o la muerte” (Nofal 2010: 169). Para ella, la construcción de figuras heroicas –que ganan o pierden- se corresponde con la construcción de un discurso público que al mismo tiempo que se expone a las críticas, aspira a la constitución de posturas hegemónicas. Esto se evidencia en el modo en que estos relatos prefiguraron públicamente los temas sobre los que fue posible escribir respecto a la revolución -los motivos y las causas de su fracaso-, la vida cotidiana al interior de las organizaciones –casas operativas, moral y familia- y las representaciones de sus militantes –héroes/heroínas, traidores/traidoras-.

Nofal establece entonces una clasificación del género atendiendo a tres figuras: la de los desaparecidos, que se refleja en los textos de los años ´80, en donde los desaparecidos son las víctimas inocentes del terrorismo de estado. La figura de los militantes que en sus relatos –de mediados de los años ´90- atacan fuertemente la militarización excesiva de la política en los años ´70. Y por último, la figura de los soldados que aparecen en textos de comienzos de la década del 2000 en donde los autores buscan reponer e historizar las luchas de los años ´70 no desde el presente de la enunciación, sino a partir de entender cómo es que logró ser válida la opción por las armas en el momento de los acontecimientos. Luego señala que estas representaciones “configuran un círculo de los mitos del mundo de

los pobres, de los reyes justos y de los hombres que luchan por la justicia de su pueblo. Esta es la razón, por la cual estas leyendas de guerrilleros tienen aún la capacidad de emocionarnos. Son parte de esa historia que no consiste tanto en el registro documental de acontecimientos y de los personajes que los protagonizaron” (Nofal 2010: 185), aunque si requieren de la legitimidad de una primera persona que asuma como propia la historia que relata o se coloque en la posición de testigo directo de los hechos.

Esta, creo yo, es la principal diferencia que puede establecerse entre los testimonios y las novelas. En el género testimonial, lo absoluto de la primera persona clausura cualquier relativismo a la vez que borra los mecanismos de elaboración y construcción del recuerdo que es puesto en palabras y se transmite. Las novelas, por su parte, suponen el juego y el artificio como claves de elaboración formal. Sin embargo -como veremos en los próximos capítulos- todas las novelas que conforman el corpus de este trabajo se escriben desde una primera persona que se dice protagonista o testigo de los hechos que narra, no para clausurar los sentidos de lo que enuncia, sino, por el contrario, para relativizar los sentidos clausurados por los relatos testimoniales y otros textos de circulación en la esfera pública.

En este sentido, resultan pertinentes los avances en las investigaciones de Nofal, quien luego de establecer la clasificación de las voces narradoras del testimonio en Argentina, postula en la actualidad la noción de “cuentos de guerra” (Nofal 2012) para pensar y analizar ciertas novelas argentinas que aparecieron en los últimos años y que retoman el tema de la lucha armada de los ´70 desde una clave ficcional<sup>29</sup>. Esos “cuentos de guerra” son matrices de sentido de carácter fragmentario que están inscriptas en múltiples relatos y que circulan con la fuerza de la oralidad y el anonimato involucrando en su circulación saberes y anécdotas de historias mayores que se actualizan y se reescriben al momento de su enunciación. “Frente a los relatos testimoniales –dice Nofal- y su protocolo de verosimilitud, el recurso a una forma propiamente literaria incorpora la sospecha sobre la autenticidad de la experiencia relatada, sobre la identidad del autor, del narrador y sus personajes” (Nofal 2014, c).

---

<sup>29</sup> Puntualmente, Nofal analiza las novelas *Los pasajeros del Anna C.* (2012) de Laura Alcoba, *Montoneros o la ballena blanca* (2012) de Federico Lorenz y *La virgen de los ojos cerrados* (2014) de Horacio Elsingher. Ver Nofal 2014 (a); 2014(b); 2014 (c).

La noción de “cuentos” resulta productiva para el análisis de las ficciones en tanto me permite cruzar a la historia mayor de aquellos años ´70, las anécdotas particulares de cada narrador/a. Lo que deja entrever las conexiones que se establecen en las tramas entre los acontecimientos y las vidas privadas de los personajes, al mismo tiempo que da cuenta de esa temporalidad compleja que habita en los relatos de un pasado que es revisitado en diferentes presentes.

Pero además, al analizar estas novelas en conjunto puedo ver que existe una poética particular en torno a ese pasado que se construye en la fusión entre el lugar de enunciación de cada narrador en la ficción y las marcas del tiempo presente de esas enunciaciones. Esto es así por la proximidad que existe entre el tiempo histórico en el que tienen lugar esas disputas en torno a los sentidos del pasado y la emergencia de estas narrativas, pero además porque la matriz de incertidumbre en torno a estos temas da lugar a la aparición de metáforas muy potentes que tienen como elemento común el origen fragmentario de los procesos de transmisión de las experiencias personales (Jelin y Kaufman, 2006).

Desapariciones, muertes, exilios, persecuciones, entre otras formas de desmembramiento de los tejidos básicos de una sociedad, organizan una serie de figuras comunes como la ausencia, las cenizas, el silencio, el horror, el miedo a decir, el olvido y lo siniestro, que se traduce en una estética particular que se inscribe dentro de los trabajos de la memoria y que denomino “poéticas de la memoria”. Es sobre la indagación de esas poéticas que propongo analizar las novelas a continuación.

### **Estructura de los capítulos**

Los capítulos que siguen mantienen la misma estructura en un afán por organizar y sistematizar el objeto de estudio de esta tesis. En cada uno de ellos, primero presentaré algunas consideraciones en torno a las voces narradoras que organizan la serie en cuestión – sean ya la de los/as militantes, la de los/as testigos o las de los/as hijos/as-. Luego analizaré cada una de las novelas que componen las series atendiendo a sus particularidades. Por último estableceré puntos de contacto entre las narrativas, en un apartado que denomino “Leer en el cruce”, en donde pondré a jugar cada una de las categorías analíticas desarrolladas en los dos primeros capítulos de esta tesis.

## Las voces de los/as militantes

“Y después vendrán generaciones futuras,  
y tocarán este dolor  
y alguien dirá con palabras insulsas,  
hubo alguien”

*La Anunciación*  
(Negroni 2007: 38)

En este capítulo analizaré dos novelas en la que se recuperan los años de lucha armada previos al golpe de estado de 1976. En esas novelas los narradores reconstruyen, desde la experiencia del exilio, un ambiente revolucionario marcado por la juventud, la militancia y las armas que es abatido por la represión militar del golpe de estado de 1976; al mismo tiempo que realizan fuertes autocríticas en relación a las características de la lucha revolucionaria a la que adhirieron en aquel entonces. El eje de este capítulo serán los cuentos de militancia que proponen las novelas y que –como adelanté- plantean ese relato a partir de una primera persona que no es la del género testimonial. Estas narraciones interpelan los límites instalados entre las figuras del héroe y el traidor al introducir voces de exiliados y sobrevivientes que, sin haber padecido la tortura directa o el calabozo, escriben su militancia, nombran a sus muertos y repasan los saldos que dejó en ellos el terrorismo de estado. Las novelas de este corpus abandonan la figura de la víctima y proponen mostrar la complejidad de las tramas sociales de los años ´70, problematizando desde el presente de sus enunciaciones: la experiencia de la militancia armada, el destino de los militantes que sobrevivieron al terrorismo de estado y la construcción heroica de quienes desaparecieron o murieron en combate.

Las novelas seleccionadas para este capítulo son *Detrás del vidrio* (2000) de Sergio Schmucler y *La Anunciación* (2007) de María Negroni. Desde una clave realista, *Detrás del vidrio*, construye un narrador marcado por la efervescencia de la juventud y el entusiasmo por la revolución de la década de 1970, cuyo animismo se derrumba con el golpe de estado de 1976, la desaparición de los compañeros y su exilio en México. Por su parte, *La Anunciación* presenta una ficción oscura en donde el relato de los años de militancia de una

joven –poeta y montonera- se fusiona con la experiencia del exilio en Roma, la desaparición de su compañero y una búsqueda estética que permita escribir ese relato.

Ambas novelas reconstruyen las memorias de la militancia en Montoneros, lo que me obliga a aclarar que en este capítulo no trabajaré con narrativas de otras organizaciones con perspectivas diferentes en cuanto a lo político y las acciones armadas -como fue, por ejemplo, la guerrilla planteada por el Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP)- y que tal recorte se justifica porque las tramas de las novelas seleccionadas presentan temas que me interesan analizar en este capítulo en cuanto a la composición de los relatos, no en términos políticos. Además porque considero que, como dice Hugo Vezzetti en *Sobre la violencia revolucionaria. Memorias y olvidos* (2009), “Montoneros muestra, de un modo exagerado, rasgos básicos de una constelación de ideas, creencias y pasiones que dominó el humor revolucionario de los sesenta” (Vezzetti 2009: 137). Esto no quiere decir que desconozca las particularidades de esas otras narrativas y que me detenga sobre las mismas en algunas de las ficciones de los capítulos siguientes<sup>30</sup>.

En la introducción a *Política y/o violencia. Una aproximación a la guerrilla de los años 70* (2005), Pilar Calveiro revisa ciertos aspectos del contexto en el que se gestaron y, posteriormente, fueron derrotadas las organizaciones armadas en Argentina, así como también aspectos que tienen que ver con la reconstrucción de aquel relato. Sostiene que los/as jóvenes que formaron parte de la guerrilla setentista pertenecían a un mundo que -en el contexto de la Guerra Fría- se organizó en torno a una reivindicación de “lo estatal, lo público y lo político como posibles principios de universalidad” (Calveiro 2005: 10) en donde se admitió la revolución como forma de hacer política, al mismo tiempo que se dio lugar a clasificaciones binarias en las cuales explotadores/explotados y justos/ injustos no permitieron matices. En la actualidad –sigue- estas posiciones se perdieron y el mundo se organiza de acuerdo a “la valorización de la sociedad civil y lo privado, por oposición al Estado y al sistema político, casi siempre satanizados” (Calveiro 2005: 11).

---

<sup>30</sup> En los próximos capítulos trabajaré con tres novelas cuyos personajes fueron militantes del ERP: *Un hilo rojo* (2000) de Sara Rosenberg; *Una muchacha muy bella* (2013) de Julián López y *Con estos ojos míos* (2012) de Francisco Mondino. Pero además, se puede mencionar la novela *Los compañeros* de Rolo Díez publicada en la década de 1980 en México y reeditada en Argentina en el año 2000.

Es en este desfasaje entre las configuraciones del sistema social, cultural y político de un momento y otro, que se inscriben las novelas de este capítulo, lo que supone no perder de vista la conexión entre el pasado que se rememora y el presente desde el que se escribe. Las tramas y los personajes de las novelas forman parte de una configuración del mundo que se sostenía en la convicción de que era necesario recuperar el Estado y luchar contra las injusticias de la explotación capitalista. Pero se escriben entre fines de la década de 1900 y comienzos de la del 2000, cuando ya se ha atravesado la implementación de las políticas neoliberales de los ´90, la privatización de las empresas estatales, las crisis sociales y el descreimiento en el comunismo cubano como superación del capitalismo salvaje.

El narrador y la narradora en las novelas de Schmucler (2000) y Negroni (2007) necesitan aprender nuevamente a vivir en un mundo que ha cambiado drásticamente en treinta años. Ambos realizarán entonces itinerarios de aprendizajes diferentes en donde recuperan los ideales de revolución y justicia de las décadas de 1960 y 1970, y los oponen a los acontecimientos de las décadas posteriores, en un afán por recomponer sus subjetividades afectadas por la violencia de estado y la experiencia del exilio. Será en ese contraste entre lo que se esperaba de las revoluciones y lo que sucedió, que se hace evidente no sólo el cambio de época que marca Calveiro, sino, principalmente se hacen evidentes tanto las distintas temporalidades que habitan en el presente sobre el pasado, así como también las disputas por establecer o romper con los sentidos que asumen las memorias de aquellos años en la voz de sus protagonistas

### ***Detrás del Vidrio de Sergio Schmucler***

El libro de Sergio Schmucler reconstruye la experiencia de las agrupaciones montoneras de escuelas secundarias en Córdoba a partir de la narración en primera persona de un adolescente –Abel- que con la misma animosidad con la que le robaba dinero a su madre para pagar una prostituta a comienzos de la década de 1970, armaba bombas molotov que hacía explotar en los cines del centro de la ciudad. A lo largo de la novela la alegría y convicción que lo acercaron hacia la lucha revolucionaria, se irán apagando con el recrudecimiento del poder represivo del estado y el endurecimiento en la línea armada que se baja desde la cúpula de Montoneros, hasta llegar al golpe de estado de 1976 que lo

obliga a exiliarse y a convertirse en testigo de la muerte y desaparición de sus compañeros de militancia y de su hermano Pablo.

José Luis de Diego en “La novela de aprendizaje en Argentina. Primera parte” (1998) señala que entre las posibilidades del género hay una vertiente que tiene contactos con la narración biográfica, en donde la vida social y política del contexto particular que cada novela reconstruye se representa a través de los avatares y transformaciones de la vida del héroe a lo largo de la trama<sup>31</sup>. *Detrás del vidrio* (2000) tiene la estructura de una novela de aprendizaje en tanto presenta algunos de los rasgos característicos de este tipo de género. Abel es un joven que se transformará dos veces a lo largo de la novela y cuyas transformaciones estarán ligadas tanto a las figuras de su hermano y su padre –que son sus ejemplos o contraejemplos a seguir-; pero también a la situación histórica y política de la que es protagonista.

La novela está dividida en cuatro partes y da cuenta de dos tiempos de enunciación diferentes. El primero es el presente de la enunciación que coincide con la postdictadura y es desde donde Abel rememora su pasado. El segundo aparece en las cartas y los fragmentos de diarios que el narrador escribe durante su exilio y su regreso a la Argentina y que le devuelven a la textualidad la inmediatez de algunos acontecimientos de 1976, 1977 y 1983. En ambos casos la centralidad es la del tiempo presente que estructura tanto la reconstrucción del pasado desde el presente de la enunciación, así como también hace evidentes las sensaciones de aquel pasado en el momento mismo en el que estaban sucediendo, tal como lo muestran las cartas y fragmentos de los diarios íntimos que se reproducen en la novela. Esta mixtura de presentes da cuenta no sólo de la temporalidad compleja, sino también del trabajo de memoria que realiza Abel en tanto explicita cuáles fueron los materiales que tuvo que revisar al momento de escribir y rememorar aquella historia.

---

<sup>31</sup> A esta variante, de Diego la denomina “realista” - en oposición a la versión “espiritualista” o iniciática, típicamente romántica, que plantea una “aventura interior”- puesto que el personaje se transforma en un vínculo entre individuo e historia (de Diego 1998: 4). Sobre esa versión “espiritualista volveré en el análisis de *La Anunciación* (Negroni 2007).

La trama comienza en el aeropuerto de Ezeiza, cuando el narrador está a punto de embarcar a un avión que lo llevará a México en un exilio que él – al momento de partir- espera que sea breve. En esa primera parte, Abel repasará su vida hasta el día del viaje. “El otro que debería estar allí, junto a mí o junto a mis padres, de un lado o del otro lado del vidrio, mi hermano, no está” (Schmucler 2000: 17). Tanto la puerta de vidrio como la partida son hechos que resultan definitivos en la experiencia de vida de Abel y en la concreción del relato. De hecho será esa mediación entre el vidrio y su mirada la que dará pie a esta escritura.

Al momento de migraciones Abel tiene diecisiete años, lleva con él una guitarra, un portafolio negro y la posibilidad de atravesar la puerta y volver al otro lado. Esa posibilidad queda allí detenida, no así la posibilidad de memoria que comienza a gestarse en esa partida. “Es el 11 de agosto de 1976 (...) lo único que queda detrás de este vidrio algo opaco, lleno de miradas que lo atraviesan, de miradas que no son las miradas de cualquier despedida porque es otro el ambiente que estamos viviendo, es la muerte, y de ella me estoy escapando” (Schmucler 2000: 17), dice Abel. Entonces, rápidamente comienzan a aparecer los recuerdos como en una lista. La primera vez que cantó “La Cantata de Santa María de Iquique” junto a los amigos de su hermano Pablo y los años en París, acompañando a su padre para que hiciera un doctorado<sup>32</sup>.

La narración devuelve ciertos episodios de la infancia de Abel que permiten entender algunos comportamientos posteriores. Es necesario para la comprensión del relato saber que sus padres se conocieron en una fiesta del Partido Comunista, que se mudaron a París para que su padre realice un doctorado, que con el golpe de Onganía en el '66 les quitaron la beca y su madre tuvo que cuidar niños franceses y que luego volvieron solos su hermano Pablo, su madre y él, mientras su padre terminaba los estudios y formaba una nueva pareja. Esos sucesos explican la estrechez del vínculo entre los hermanos, la conflictiva relación que ambos establecen luego con su padre -aunque siempre sea Pablo quien conserve el

---

<sup>32</sup> A propósito de La cantata de Santa María de Iquique, se puede consultar el análisis que realiza Rossana Nofal en *La escritura testimonial en América Latina. Los imaginarios revolucionarios del Sur. 1970-1990* (2002).

mayor recelo- y la tristeza interminable de su madre desde el regreso al país. Y además, configuran la opción de la militancia como un inevitable.

En un rasgo característico de la novela de aprendizaje de corte realista (de Diego 1998), la biografía de Abel se escribe entre la historia nacional de los años ´60 y ´70 y la historia privada de su familia. Otra de las características de este género es la presencia de un maestro que guía o educa al protagonista ya sea a partir de los libros o de transmitirle el valor de una experiencia. En la vida de Abel hay dos figuras antagónicas que cumplen ese papel: por un lado su hermano, por otro, su padre. A los ojos de Abel, su hermano es valiente, inteligente y comprometido. Su padre, en cambio, es una figura más compleja a quien se lo define como un intelectual colmado de dudas y se lo identifica con la ausencia y el anhelo. Abel se ubica en un entremedio conflictivo. Durante los primeros años de 1970 elige seguir a Pablo, lo que le permite sentirse mayor, conocer mujeres, fumar cigarrillos y ser compañeros de militancia. Sin embargo, luego del golpe de 1976 seguir a su hermano implica asumir los extremos de la consigna “Patria o Muerte” y arriesgar la vida en nombre de una organización que ya no cuida a sus bases. Esto último entra en consonancia con la postura de su padre frente a Montoneros, quien a comienzos de los años ´70 adhiere a la organización, pero que cuando se agudiza la militarización en su interior decide alejarse del movimiento con fuertes críticas hacía su cúpula. En ese momento Abel se sentirá más cercano a su padre, mientras que Pablo se involucrará cada vez más en las acciones armadas y estará más convencido de que la línea que baja la conducción es la correcta.

En la primera parte de la novela tiene lugar la primera transformación de Abel. Se describe aquí con mucho detalle la manera en la que él y Pablo se van convirtiendo en militantes del movimiento peronista de escuelas secundarias (UES). La conversión supone para los hermanos, primero entender que la vida tenía sentido sólo para cambiar el mundo, luego comprender que ser revolucionario era dedicar todas las energías a la revolución y que la misma no llegaría de la mano de las izquierdas sino con el peronismo, lo que suponía romper con la tradición política familiar de tendencia comunista y antiperonista. Después de comprender todo eso pudieron ver una proyección en la que Perón convocaba a las juventudes a conducir el movimiento, se les permitió tocar el arma de un compañero y

finalmente pudieron elegir –como en un bautismo que al mismo tiempo presagiaba el destino- sus nombres de guerra:

A partir de ese momento, a partir de 1972 y hasta la madrugada del 11 de agosto del 76, cuando estaba a punto de tomar el avión, tuve dos nombres. Fui Abel y fui Nipur, el sumerio, el rey de Lagash y mi hermano fue Pablo y también Cristo, el rey de los judíos, el que tenía que morir (Schmucler 2000: 22).

Esos primeros años de la década de 1970 serán de efervescencia peronista y esa adrenalina puede entrecerarse en lo que Abel señala como los hitos de su militancia. El narrador se estrena como peronista en Ezeiza, luego participa de un campamento de la UES en Salta, asiste a la marcha del 1 de Mayo de 1974 en la que Perón corre a Montoneros de la Plaza y por último, al entierro de Perón. Entre un acontecimiento y otro, las cosas pasan de manera vertiginosa para Abel y así se reflejan en la trama. En esta primera parte, los acontecimientos parecieran estar narrados desde su mirada adolescente, no hay en este relato una reflexión madura o un análisis crítico en el modo de reconstruir los hechos. Pareciera como si ese *racconto* explicitara en algún punto la juventud y la bravura de los militantes de la UES. Sin embargo, a medida que se va acercando la fecha del golpe de estado del 24 de marzo de 1976 y que se van recrudeciendo no sólo las fuerzas represivas clandestinas de la Tripe A, sino también las ordenes de la conducción de Montoneros, Abel asume una posición más crítica que antes cuando “el ángel de la revolución revoloteaba sobre nuestras cabezas” (Schmucler 2000: 19) como una posibilidad de triunfo.

Tras el golpe de estado y las evidencias de que los militares secuestraban y mataban a los guerrilleros y ante el temor de que la delación de los compañeros en la tortura los haga caer a ellos también, su padre les ofrece irse del país. Pablo rechaza esa posibilidad en tanto consideraba que “no tenía derecho a salvarse solo. O se salvaban todos, o nadie” (Schmucler 2000: 72). Abel, en cambio, atravesado por una coyuntura que lo desgarró, acepta la propuesta sin saber que esa decisión partirá su vida en un antes cargado de sueños e ilusiones que se quiebra ante el golpe de estado de 1976 y termina de derrumbarse en el exilio, frente a la impotencia de no poder torcer en nada la masacre que se está viviendo en Argentina.

En Argentina –dice Abel- hay una guerra y yo soy un soldado del bando de los buenos. Un soldado que, por el momento, lo mejor que puede hacer es alejarse del campo de batalla, porque no tengo donde esconderme: la ciudad, como todo el país, está tomada por los militares y decenas de autos se pasean por las calles con compañeros secuestrados y torturados que delatan a quienes reconocen. Nadie de nosotros trabaja, nadie estudia, nadie camina, nadie habla. Están cerrados todos los caminos de la lucha (Schmucler 2000: 19).

La segunda parte de la novela es la de los primeros meses de exilio, que son para Abel de gran angustia e incertidumbre. Dice que le molestan los exiliados que se hacen los revolucionarios a la distancia, mientras Pablo sigue en Argentina combatiendo de verdad. Sin embargo, no logra separarse de ellos porque son las únicas personas a las que conoce. Pero además, creo, porque comparte con ellos los motivos de la estadía y el dolor de las noticias que llegan de Argentina. En esa encrucijada entre la bronca y la culpa de estar salvándose, Abel siente que tiene que defender a su hermano de “esos hijos de puta que venían a hacerse los muy Montoneros pero aquí en México, porque allá estaba Pablo escapándose de los balazos que le rozaban el oído, estaba él confiando en el proyecto, estaba para volverse mártir o héroe, o simplemente muerto” (Schmucler 2000: 84). Sin embargo, no hace nada y ese malestar se traduce en un manojito de escritos sobre su situación particular, todos desordenados y catárticos<sup>33</sup>.

Aquí también se lee un intercambio epistolar entre exiliados que están en Suecia y México y quienes quedaron en Argentina; lo que abre el juego a las múltiples versiones y visiones respecto a la situación que se vivía desde adentro, a la que se observaba desde fuera y al modo en que fueron condenados aquellos que se marcharon por quienes quedaron. Entre las cartas más duras que recibe Abel desde Argentina están las de su hermano Pablo que lo sanciona por su partida y establece una distancia entre el sentimiento de hermanos que los uniría para siempre, pero que sin embargo “quedaba chico al lado del calor y la integración como compañeros” (Schmucler 2000: 94) que habían experimentado durante los años en que compartieron la militancia y que ahora, de acuerdo a la carta de Pablo, se perdía entre ellos.

---

<sup>33</sup> Creo que nunca en mi vida pasé una situación tan fulera como ésta; es irreproducible y lo peor es que les tengo una especie de terror a los días, pasan monótonos, todos iguales, me dejo estar, lo poco que empecé a hacer se fue quedando atrás. (Schmucler 2000: 118).

Pero además, y principalmente, esta segunda parte va construyendo a partir de las voces de los otros, el clima de terror y de amenaza que se vivía en Argentina, cuyas noticias de muerte llegaban a México disimuladas en las cartas bajo la consigna de “estar internado”. Al mismo tiempo que, por las cartas de la mamá de Abel, sabemos que Pablo está “cada vez más cerrado, más duro” (Schmucler 2000: 106) para ver por fuera de los documentos de la organización y darse cuenta de que su situación en Argentina es de riesgo permanente. Esta segunda parte termina cuando Abel lleva ya seis meses de exilio en México y conoce a una mexicana de la que se enamora. Pero además termina con la noticia de la desaparición de Pablo el 28 de enero de 1977.

La tercera parte comienza con una carta de su mamá que está guardada en el portafolio negro en el que Abel guarda sus cosas importantes. Es una carta de febrero de 1977, en la que su madre habla de la desaparición de Pablo y de lo que ella está haciendo en Buenos Aires para encontrarlo. Averiguaciones infructuosas, puertas que se cierran y alguna que se abre, pero nada de certezas. En esa carta su mamá le pide a Abel que no se llene de filosofías ni de ideas vacías: “hay que pelearla, hay que definirse sí o no. Eso de vivir dudando, eso de no decidir, es muy jodido para uno y para los demás” (Schmucler 2000: 146). El pedido se entiende a la luz de todo lo que escribe Abel desde que llega a México y todo lo que escribe posteriormente al enterarse de la desaparición de su hermano.

En la entrada de su diario el 14 de marzo de 1977 escribe: “La puta madre que lo re parió ¿cómo puedo ser tan paciente y aguantar todo esto? ¿por qué no me pego un tiro?” (Schmucler 2000: 147). El 18 de ese mismo mes: “Mi hermano está en un campo de concentración. No sabemos si saldrá con vida (...) Debe estar muy mal, desnudo, herido, sin comida, y con el riesgo de que lo maten en cualquier momento. ¿Qué mierda puedo hacer, Dios mío? ¿Qué carajo puedo hacer...?” (Schmucler 2000: 148). Las suposiciones de Abel en esa hoja de papel no hacen más que evidenciar lo irremediable e irreversible del estado de Pablo. Estado que Abel y su familia sólo conocerán después, cuando los sobrevivientes de los centros clandestinos de detención y exterminio comiencen a hablar. Sin embargo su pregunta es elocuente, frente a la inminencia de la muerte de su hermano en un centro clandestino, qué es lo que él podría hacer.

Pero además, sus preguntas y el reclamo de su madre dan cuenta de un cambio que se está operando en la subjetividad de Abel y que está íntimamente relacionado a las nuevas situaciones concretas y materiales de su vida en México. “¿Soy cagón?, ¿sí?, ¿soy una mierda? ¿Por qué? ¿Dónde dejé mi objetivo de ser revolucionario?, ¿o acaso quiero ser un pobre intelectual?” (Schmucler 2000: 147). En las preguntas de Abel los dos modelos de sus maestros son cuestionados, el modelo a seguir propuesto por Pablo entra en crisis con su desaparición física. Sin embargo ante esas circunstancias tampoco lo conforma la idea de ser “un pobre intelectual”, asociando sus palabras a la figura de su padre. La pérdida de referentes y la indecisión de la que lo acusa su madre lo llevan a sentirse y definirse como “Una rata/ El exiliado es una rata/ Rata por escabullirse en la penumbra/Rata por cobarde/ Rata por asustado/ Rata por perseguido/ Rata por agazapado/ Rata por sentirse en un laberinto/ Rata por sentirse una rata” (Schmucler 2000: 150)

La cuarta parte tiene que ver con la estancia en México y el adaptarse a esa ciudad de una mejor manera dando paso a nuevas cosas sin olvidar lo anterior. “Todo empezaba a mezclarse pero sin tocarse –dice Abel- como si cada cosa, cada recuerdo, cada nuevo descubrimiento, pudiera mantenerse diferenciado del resto, como si en mi memoria cada imagen pudiera tener su lugar, porque yo estaba separado, dividido en infinitas fracciones que convivían pero no se tocaban” (Schmucler 2000: 153). Esa sensación de fragmentariedad que marca esta última parte es también la comprobación de que lo que sucedió no se puede cambiar, pero además de que aquello formará parte de su cotidianeidad y su subjetividad para siempre.

En esta última parte también está la caída de la dictadura militar y el diario de viaje que escribe Abel durante su regreso a la Argentina en mayo de 1983. Mientras camina por la ciudad de Córdoba, cada calle le devuelve el recuerdo de un/a compañero/a desaparecido/a a la vez que evidencia –en las transformaciones que sufrió la ciudad y que entran en relación con su segunda transformación- el inexorable paso del tiempo y las huellas que dejaron en él y en la ciudad, los acontecimientos de los años ´70. Con el retorno al país, Abel asume la tarea de averiguar qué pasó con su hermano Pablo, sin embargo casi nadie pareciera saber nada o lo que resulta aún peor, casi nadie pareciera querer recordar. De los pocos contactos a los que accede, sólo un hombre le cuenta cómo cayó su hermano.

Me dijo que fue a La Plata, y que llegó a una esquina.

Me dijo que de la esquina salió corriendo, y que detrás suyo corrieron siete policías y que disparó las cinco balas que tenía el cargador de su pistola, y que después siguió corriendo hasta llegar a un edificio, y que subió por las escaleras nueve pisos, y que llegó a la terraza y vio el atardecer rojo de La Plata, y que por eso se sacó la camisa y la revoleó al aire justo antes que terminaran de subir los siete policías, y que le dispararon, y que lo bajaron o herido o muerto.

Y herido o muerto como estaba, en ese momento, empezó a desaparecer. (Schmucler 2000: 161)

En esa narración Abel le regala a su hermano una caída heroica - igual que lo hace Rodolfo Walsh con la muerte de su hija Vicky- digna de Cristo, tal el nombre de guerra que había elegido Pablo cuando la revolución era un sueño posible. Sin embargo, tras la narración de esa caída bella, el modelo propuesto por su hermano y las palabras de la revolución que lo sustentaban, dejan de tener sentido. “Todas las palabras que lo acompañaron esa tarde mientras corría ya no existen. El mundo es otro y también Pablo es otro en este otro mundo” (Schmucler 2000: 162) escribe Abel en la entrada siguiente de ese diario de viaje y en esas palabras da cuenta de aquel desfasaje del que habla Calveiro entre las concepciones de mundo de los jóvenes militantes en la década de 1970 y las nuevas configuraciones desde las que escriben y recuerdan aquellos años (Calveiro 2005).

En la novela queda en evidencia que el mundo y los sueños revolucionarios ya no son los mismos desde que Abel y su hermano adhirieron a sus consignas. Esto no sólo se da por la represión ilegal ejercida por las fuerzas armadas, sino también porque a partir de los años '60 hubo –a escala mundial- cambios en la vida cotidiana de las personas que significaron una ruptura con ciertas normas de comportamiento y aceptación social, al mismo tiempo que revolucionaron los bienes culturales y su consumo. Entre esos cambios, será relevante el de las luchas de las mujeres por el reconocimiento de la igualdad de derechos, el feminismo como movimiento político y el pensamiento intelectual desarrollado a partir de la noción de “género”. Todos temas que no aparecen problematizados o mencionados en el relato de Abel, por tratarse de un cuento de militancia que se encuentra sujeto a una composición masculina del mundo de la revolución que adhiere a una cosmovisión propia de la militancia de la época<sup>34</sup>.

---

<sup>34</sup> Como señalan Feijoó & Nari en “Los '60 de las mujeres” (1994), la batallas que las mujeres guerrilleras libraron en los años '70 no tuvieron que ver con reivindicaciones de género puesto que para las

Pero además, ese desfase del que habla Calveiro se evidencia también en los cambios operados en la figura de Abel desde los primeros años de la década de 1970, cuando la lucha revolucionaria era el camino a seguir y ellos se convirtieron en peronistas. Hasta mediados de la década de 1990, cuando aquellos sueños y sus referentes han sido asesinados y/o desaparecidos por el terrorismo de estado y él debe aprender a convivir y a caminar con la presencia de todos esos desaparecidos y sin maestros. En el transcurso de esos veinte años, Abel no sólo dejó de ser un púber entusiasmado con el sueño de una revolución posible sino que -a causa de esa revolución y del terrorismo de estado que reprimió a quienes luchaban en su nombre- perdió a su hermano y a muchos/as compañeros/as a la vez que abandonó el país para preservar su vida. Su aprendizaje – contrario a las características del género “novela de aprendizaje”- no resulta ejemplar ni contraejemplar, sino por el contrario resulta doloroso a la vez que irreversible.

Tras su visita a La Argentina, Abel decide regresar a México y vivir allí. Diez años pasarán desde ese viaje hasta que él emprenda la escritura de lo que leemos y lo haga con la convicción de que es imposible saldar las cuentas con ese pasado argentino, porque los daños que ha dejado en sí mismo y en la historia del país son “un hueco que no se llena con nada, que a veces parece no existir, pero que no deja de estar” (Schmucler 2000: 164). Empezar la escritura para Abel supone revisar textos, archivos y documentos que conservó a lo largo de los años en “el portafolio negro”. Cartas, fragmentos de su diario íntimo y otros textos se entrecruzan en su escritura a la vez que le permiten dar cuenta de esas múltiples temporalidades sobre las que él está trabajando desde el presente de la enunciación y que no respetan una secuencia cronológica.

Este trabajo de memoria comienza en Ezeiza, cuando Abel ya pasó migraciones y mira a sus padres desde detrás de un vidrio que a la vez que lo separa le permite observar sus actitudes, reflexionar sobre ellas y escribirlas. María Paulinelli -en *Relato y Memoria. La dictadura militar en Córdoba* (2006)- señala que la metáfora de estar “detrás del vidrio” da

---

organizaciones lo principal era poder modificar el orden económico y político imperante sin cuestionar la estructura patriarcal y masculina como símbolo de dominación.

cuenta de tres aspectos: el primero de ellos es la distancia temporal que existe entre la experiencia vivida y su narración, el segundo el estado de exilio que el narrador experimenta desde el momento en que abandona el país, y el tercero es el proceso de estilización mediante el cual Abel construye ese relato (Paulinelli 2006: 160/161). Será esa posición de distanciamiento la que le permite a Abel componer una narración del pasado que no se sustenta sólo a través de su memoria, sino también de un cruce entre lo que recuerda, los textos que conservó y los datos que recolectó cuando regresó a Argentina y comenzó a investigar qué pasó con Pablo. Al mismo tiempo, será el hecho de haber quedado físicamente detrás del vidrio lo que lo mantendrá con vida –a diferencia de su hermano que nunca estuvo de ningún lado de ese vidrio- y lo habilitará para hablar de ese pasado desde el lugar del sobreviviente.

### ***La Anunciación de María Negroni***

La protagonista de *La Anunciación* (2007) -la novela de María Negroni (2007)- es una ex militante montonera exiliada en Roma, que en el recuento de su sobrevivencia expresa la dificultad de sobreponerse a la desaparición de su compañero -Humboldt-, un joven militante de 22 años secuestrado y desaparecido en marzo de 1976. La novela comienza con una interpelación: “no sé cómo se cuenta una muerte Humboldt. Y, menos, una muerte como la mía, que terminó volviéndose vida” (Negroni 2007: 13). Desde el comienzo la narradora se presenta como un ser resucitado en la ciudad de Roma, niña otra vez aprendiendo a nombrar nuevamente las palabras que antes supo y ahora no. Pero también y, desde el comienzo, la narradora se dirige a Humboldt, le habla como si pudiese contestarle, le hace preguntas, le pide respuestas. La narración se escribe así en el cruce entre el dolor insoportable de la pérdida y la lucidez de volver a ver –con ojos renovados- su propio accionar como militante de una organización armada.

Se trata de un proceso de aprendizaje en el que se conocerán nuevas –y viejas- palabras, la retórica, las calles de Roma y la historia universal –para mirar en perspectiva aquella otra historia-. En este sentido, la trama de la novela da cuenta de una instancia de formación que se inscribe dentro de una tradición opuesta a la novela de aprendizaje de corte realista en la que incluimos el libro de Sergio Schmucler, y que responde a la tradición de la novela

gótica cuyos elementos esenciales son: “la situación angustiosa de la protagonista (una joven en grave riesgo), el amor y una atmosfera de misterio, potenciada por la intervención de seres fantásticos o espeluznantes que provocan la ansiedad y el terror” (*Diccionario de Términos Literarios*: 757). En estas novelas las protagonistas son en su mayoría mujeres que atraviesan estados de ánimo cercanos a la depresión, la melancolía o la histeria que se encuentran fagocitados por una geografía enrarecida –por lo general castillos medievales- y por una imaginación enfermiza que las lleva a complicar cada vez más ese estado interior de misterio y terror.

Este género se ubica en las antípodas de las novelas de aprendizaje puesto que las protagonistas de las novelas necesitan resolver una situación que las llevaría a superar la instancia en la que se encuentran y se ven imposibilitadas a hacerlo por su subjetividad afectada. Como sostiene Rosmary Jackson en *Fantasy. Literatura y subversión* (1986), “el gótico invierte las estructuras romance: la búsqueda, por ejemplo, se enrosca en un viaje circular a ninguna parte que termina en la misma oscuridad con que comenzó, y queda sin aclarar” (Jackson 1986: 103). Por su parte, José Luis de Diego -en “La novela de aprendizaje en Argentina. 2º Parte” (2000)- dice que lo característico de las heroínas góticas es “la imposibilidad de decidir ante un monstruo que les produce a la vez el horror que mueve al rechazo y la atracción sexual” (de diego 2000:2). Siguiendo un trabajo de Maggie kilgour sobre el tema, de Diego plantea entonces que existirían dos líneas definidas de correlaciones: por un lado lo lineal y teleológico, como vimos en el caso de *Detrás del vidrio* (2000) de Sergio Schmucler y por otro lado, lo circular e irresoluble, en cuya tradición propongo inscribir la novela de María Negroni.

*La Anunciación* presenta todos los elementos característicos de la novela gótica adaptados a la contemporaneidad de su época de producción: una mujer –de quien no sabemos ni su nombre ni su edad- atormentada ante el fracaso de la lucha revolucionaria de la que participó, no puede superar la muerte de su amante en nombre de esa revolución ni tampoco puede resolver el misterio de la desaparición de ese cuerpo. Frente a la imposibilidad de superar aquellos acontecimientos y seguir adelante con su vida en el exilio, la narradora entabla diálogos con personajes imaginarios con quienes hablará sobre aquel pasado y

sobre las dificultades que encuentra para su superación. Ese estado de angustia e irresolución se agudiza por la condición de exilio de la protagonista y la certidumbre de que el proyecto revolucionario por el que luchaba ha fracasado. “El fracaso, Humboldt, -escribe la narradora- se parece al desarraigo, uno cree que algo terminó pero en verdad no hizo más que empezar y durará para siempre, como una noche estrellada, llena de fantasmas” (Negroni 2007: 15). Es casualmente ese desarraigo que comienza con su partida, lo que dará pie a esta escritura desordenada que se propone deconstruir los discursos revolucionarios de los años ´70, plasmando en el cuerpo textual un sinsentido que aspira a romper todos los significados y su referencialidad.

El problema que la narradora encuentra para instalar este sinsentido es la materialidad de aquello que busca deconstruir: el terrorismo de estado, la persecución militar y la desaparición de personas. De ahí, que en la trama constantemente se vuelva a nombrar con otros nombres estos acontecimientos, sin poder desintegrar sus significados. A propósito de esta pretensión de instalar el “sinsentido” para romper la referencialidad del terrorismo de estado, Adriana Bocchino –en “Escritura como lugar de arraigo en el exilio. Tununa Mercado y María Negroni” (2011)- sostiene que “la situación de exilio pone de manifiesto la imposibilidad de definiciones, el sinsentido del sentido, y de ahí el carácter dramático que tiene: saber, darse cuenta y que ése sea, a lo mejor y en lo mejor, el único sentido del exilio que, a su vez, permite empezar a reconstruir una subjetividad «hecha pedazos» (Bocchino 2011: 96)”.

El exilio aparece entonces como escritura del sinsentido, pero también como una posibilidad de escritura arraigada en la vida que se conserva al irse del país y en oposición a aquellos que fueron desaparecidos y asesinados –sin querer con esta afirmación emitir ninguna valoración en relación a quienes se fueron o quienes se quedaron- y en la distancia que permite mirar con ojos extraños – ojos góticos- sus propias acciones. En este doble juego -entre lo gótico y el exilio- volver a decir la muerte de su compañero y nombrar su partida es necesario para que quizás esos fantasmas desaparezcan o se agudicen, como también es necesario asumir la propia militancia y reconocer la cuota de responsabilidad que les cupo a los militantes en los que fueron años violentos en la Argentina. Quizás en

esa autocrítica, la narradora logre ver que más allá de la disciplina impuesta, ellos luchaban en pos de un sueño que no resultaba horroroso tal como ahora es su rememoración.

La cronología de los primeros años de la década del '70 se traduce a una serie de eventos que marcan el presente histórico y la vida privada de la narradora, todo entrelazado en un nudo indivisible en el que junto a las armas tiene lugar una historia de amor. La violencia política de estos años no es sólo un escenario, sino que habita esta historia desde su centro. 1972 es el comienzo de la militancia en Turdera, un pueblo al sur de la provincia de Buenos Aires; 1976 es una pregunta y una desaparición, un significado incompleto. Entre estos dos polos están Perón, Montoneros, los fusiles y el aprendizaje de ciertos verbos.

1972. Primera visión de Turdera: Si este no es el pueblo, el pueblo donde está.

1973. Sonia barría el Centro de Estudiantes, los compañeros se la pasaban, uno por uno, a la lata, al latero, al Tío lo defienden los fusiles montoneros.

1974. Una tarde de lluvia con funeral atrás y vos, o bien tus ojos. Aprendizaje de ciertos verbos: vencer, morir, guardarse, ajusticiar.

1975. Hacia una arquitectura de la mañana y una arquitectura de la noche. Las palabras inventan existencias inútiles o los objetos son las sombras que proyectan nuestras palabras en el mundo. ¿Cuál de estos dos enunciados es cierto?

1976. ¿Fuiste la coma que, al desaparecer, deja el significado incompleto? (Negroni 2007: 25).

La reconstrucción tiene un comienzo claro y un final inconcluso. La pregunta sobre aquello que al desaparecer deja incompleta la serie atraviesa la novela y hace estallar el sentido de la realidad. En la novela, desde el principio la narradora entabla conversaciones con diferentes personajes imaginarios y fantasmas del pasado: Humboldt, Emma y el Bose, espectros de la revolución; su Vida Privada y el monje Athanasius, el dueño del museo del mundo; los diálogos entre las palabras “casa”, “el ansia”, “lo desconocido”, “el alma”, “la emoción”, “la voluntad”, “nadie” y “el avispa”, así como las cartas del Emperador muy Noir con sus disquisiciones en torno a la escritura.

Humboldt pertenece a un tiempo subjuntivo, “lo que pudimos haber sido” (Negroni 2007: 17). En la novela, su presencia queda detenida en los primeros años de la década de 1970 y en consonancia con el ideal militante pregonado por las organizaciones armadas. Él lucha por los derechos del proletariado, cree en Perón, en la organización, en la pastilla de cianuro y no cuestiona. El mañana de Humboldt después de 1976 nunca existió. “Mi

memoria te inventa, te desnuda, te acaricia, te hunde los dedos en los ojos” (Negroni 2007: 26), escribe la narradora. Su desaparición es completa, no quedan rastros de su corporalidad, su personalidad, su esencia. Es la narradora la que ha conservado la vida y puede recordar, escribir, extrañar. Desde su presente, la figura de Humboldt se vuelve fantasmagórica y aterradora, dejando entre signos de preguntas aquel ideal militante que representaba.

En la novela, Humboldt es nombrado por diferentes personajes: la narradora, Athanasius, Emma y el Bose hablan de él desde diferentes puntos de vista. Sin embargo su personaje no tiene agencia ni libertad, su voz es siempre una mediación de la narradora y su deseo: deseo de existencia de Humboldt, deseo de vida compartida y futuro. La dedicatoria de este libro dice: “A Humboldt que tal vez fue o pudo haber sido, y vive todavía en las palabras no escritas”. Con esta intervención la narradora coloca a Humboldt en el plano de la posibilidad de existencia, no en su certeza, desde allí lo escribe.

La narradora llora a su amado, lo inventa en su memoria, le habla le cuenta secretos que antes no le dijo. No puede pensarlo por fuera de los acontecimientos históricos ni de los mandatos de la organización. La Vida Privada de la narradora se convierte en personaje y le reclama que supere el pasado, que use vestidos con escote, que salga a la calle. En el cruce de temporalidades que permite la memoria, su pasado vuelve representado en una serie de reproches: no sólo no ha podido superar la desaparición Humboldt, sino que tampoco puede librarse de las exigencias de austeridad de la organización. Por eso la atormenta que el deseo por el cuerpo erotizado de su amante sobreviva a su no existencia<sup>35</sup>.

Es muy fuerte la crítica que hay en la novela al rigor moralista de las organizaciones armadas de los 70, que prohibía la poética del erotismo y que marcó la relación

---

<sup>35</sup>Contrarias a la revolución sexual y a las primeras manifestaciones de las activistas feministas, las organizaciones guerrilleras impusieron a sus militantes un comportamiento estricto, normativo y de respeto, que supuso también un aparato de control y vigilancia. El modelo de militante en los 70 tenía “un profundo espíritu de sacrificio, una única versión disponible para varones y mujeres que igualaba a las militantes con los soldados, borrando cualquier presencia de la diferencia sexual” (Oberti 2004/2005: 83). En esa atmósfera de esfuerzo y sacrificio, las organizaciones consideraban esencial evitar desviaciones individualistas de todo tipo. Incluso respecto a la pareja era importante no confundirse en la creencia de que era una entidad separada del conjunto de la militancia sino que, por el contrario, se trataba de una célula política-familiar en la que también operaban la moral militante y la ideología. Bajo esas prescripciones nace el amor de Humboldt y la narradora, y serán los límites impuestos por esa moral los que serán cuestionados en el exilio en Roma.

sentimental de la narradora con Humboldt. Escribe: “una militante no es una puta, ni lo quiere ser” (Negroni 2007: 74), pero en el presente desde el que enuncia aquello le resulta falso. Inventa una y otra vez escenas eróticas, fantasías sexuales en las que Humboldt y ella se aman desenfrenadamente. Cuestiona la castidad que mantuvo durante los ‘70 desde lo subversivo del deseo, la poesía y los cuerpos. Ella no fue sólo militante sino también poeta, pero no pudo dejarse fluir en la voluptuosidad de las formas y la erótica de las palabras puesto que estas entraban en contradicción con la castidad que se exigía desde la dirigencia montonera<sup>36</sup>. Sin embargo en el presente de la enunciación la narradora –como heroína de novela gótica- no puede escapar del placer monstruoso que le produce imaginarse manteniendo relaciones sexuales con Humboldt, ese fantasma del pasado.

Entonces cierro los ojos, mojo los labios con la lengua. Algo trepa en la oscuridad como una bestia que, de pronto se hubiera despertado en un sueño. El sueño se encabrita y sos vos. En la soledad, el placer toma un sabor confuso, voy y vengo de mí a mí, sin más coartada que vos (o mi memoria de vos), y un repertorio de escenas que yo misma inventé. (Negroni 2007: 157)

Humboldt simboliza una representación moral del amor que entra en contradicción con el erotismo de la narradora, quien a partir de su memoria y con la ayuda su imaginación, profana no sólo al militante emblema de la disciplina y la ortodoxia durante los años ‘70, sino también a la representación inocente y asexuada de los desaparecidos en Argentina. Masturbarse trayendo a la memoria la figura de un desaparecido es romper con los códigos éticos y estéticos desde los que esas figuras han sido representadas, a la vez que supone para la narradora manifestar en su escritura las imágenes más siniestras de su subjetividad.

En este sentido resulta pertinente la propuesta de Rosmary Jackson de entender a la literatura fantástica como una literatura de subversión. Dice Jackson que “en el intento de hacer visible lo que es culturalmente invisible, y lo que está inscripto como negación y muerte, lo fantástico introduce ausencias. De ahí la tendencia del fantasy a la no-significación. Como no tiene lugar en la vida, no puede haber una representación lingüística adecuada de esto otro” (Jackson 1986: 69). En la novela de Negroni, hay múltiples

---

<sup>36</sup> “Me doy cuenta tarde, Humboldt, de la antinatural castidad con que milité. Cuando digo “milité”, me refiero a la política, a la poesía, a mis zapatos de sufragista. También me refiero a vos, Humboldt, sobre todo a vos” (Negroni 2007: 156).

ausencias, todas relacionadas con el terrorismo de estado y su condición de exilio. Lo que no encuentra significación –y por ende tampoco encuentra una representación lingüística válida para la narradora- son las explicaciones sobre por qué sucedió lo que sucedió, por qué Humboldt no está y qué se hace con ese deseo reprimido que le produce el recuerdo de su amante.

De acuerdo a Jackson, lo fantástico intenta crear un espacio para otro discurso diferente del consciente y esto es lo que lo lleva a problematizar la palabra como exteriorización del deseo. “Sólo a través del psicoanálisis –dice- considerando algunos de los aspectos teóricos de la estructura del deseo inconsciente, se puede entender estos efectos y formas narrativas como manifestaciones de asuntos culturales más profundos, que tienen que ver con la ubicación del sujeto en un contexto social, y su relación con el lenguaje” (Jackson 1986: 62) y que entran en estrecha vinculación con la imagen de lo siniestro. En la novela de Negroni no hay cuerpos que puedan provocar el deseo sexual y eso es lo que, para mí, produce la sensación de lo siniestro. Pero además el deseo de ese fantasma supone ir a contramano de las representaciones castas y virtuosas de los desaparecidos que sostienen los organismos de Derechos Humanos desde el comienzo de sus luchas por el esclarecimiento de los crímenes de lesa humanidad, a la vez que cuestiona la moral puritana de los militantes en los '70.

En efecto, existió un modo de ser militante, una estética marcada por la moral y la proletarización que la narradora respetó a raja tabla y también Humboldt<sup>37</sup>. En la novela esa moral militante se cuestiona desde múltiples niveles: por un lado en las confesiones de la narradora, por otro lado lo estricto de la militarización se vuelve ambigüedad frente a las infinitas posibilidades de no-significación que proponen las palabras; y también se cuestiona desde voces que interpelan a la narradora en tanto evidencian su accionar ciego y convencido, su obediencia necia y su falta de posición crítica frente a la dirigencia de la organización.

---

<sup>37</sup> Sobre los estereotipos militantes, en *Detrás del Vidrio*, Abel dice al momento de su conversión en militante: “hay una manera revolucionaria de mirar, de reír, de bañarse, de orinar. Se es revolucionario en la cama, en la calle, en la escuela, en el cine; se respira revolucionariamente, se camina revolucionariamente, se fuma revolucionariamente” (Schmucler 2000: 20).

Una de esas voces es la del Bose que le confiesa que “aprendí muchas cosas en mi práctica política: que la utopía es una desgracia; que en la tarea de alcanzarla, no hay crimen que alcance; y que eso del hombre nuevo y la compañera era una verdadera forrada” (Negroni 2007: 55). Con estos argumentos encara a la Conducción Nacional de Montoneros cuando se toma la decisión de pasar a la clandestinidad y disiente. No está de acuerdo con los operativos demenciales y la verticalidad porque a los barrios no llegan los documentos, sino sólo órdenes. Entonces lo encierran una semana para que revise sus ideas y su carcelera será la narradora. El Bose toma la decisión de abrirse, quiere recuperar la vida normal, comer pizza en Bancharo, pasear. Sus deseos responden a esa moral burguesa que se consideraba el enemigo, quiere salirse, estar “afuera”.

También Emma -compañera de la facultad de la narradora y artista plástica- establecerá las diferencias entre la materialidad concreta de las acciones y las múltiples posibilidades que permite el arte. “Prefiero el arte, donde todo, siempre, remite a otra cosa (un azul a otro azul, y éste a otro) y, por eso, no se lo puede encuadrar, nunca podrá ser orgánico, como no pueden ser orgánicos una lluvia o un atardecer” (Negroni 2007: 54). Emma reniega de la intolerancia de la organización y de los compañeros, no cree en el arte popular y sólo desea pintar una obra que no le pertenezca en lo absoluto. Su obsesión es pintar “La Anunciación” de forma incesante, trascender las condiciones materiales de existencia y -en un punto- olvidarlas<sup>38</sup>.

En la búsqueda de las formas perfectas y simples ella va destruyendo los recursos artificiosos, busca la huella, la línea, aquello que pueda no existir. Sin embargo, mientras sucede esa búsqueda, Emma descubre una pastilla de cianuro cosida en el saco del abogado de presos políticos del que está enamorada y comprende entonces que nada podrá cambiar el mundo: ni el arte, ni ese hombre al que ama y la desgracia se materializa en esa diminuta pastilla de cianuro. En su obsesión por pintar el retrato de “La Anunciación” descubre que su cuadro es una anunciación de muerte cargada de violencia, miseria y confusión. Mensaje aberrante en sí mismo cuando se lo sitúa en su contexto. Ese descubrimiento se hace el 11

---

<sup>38</sup> La Anunciación es el episodio bíblico en el que el ángel Gabriel anuncia a María que lleva en su vientre al hijo de Dios. Esta escena, fue recreada con insistencia durante el Medioevo y el Renacimiento por grandes pintores entre los que se destacan Leonardo Da Vinci.

de marzo de 1976, el mismo día en que el abogado de presos políticos y gremiales la abandona por la revolución, el mismo día en que secuestran a Humboldt<sup>39</sup>.

El frenesí de Emma por pintar lo esencial de lo irrepresentable se contraponen negativamente al frenesí de la narradora por recuperar el cuerpo de Humboldt, por olvidar su pérdida con la escritura. Su dificultad reside en ese presente fantasmal poblado de apariciones y carente de nombre propio. “He perdido mi nombre. He perdido mis nombres - repite la narradora-. De la desesperación, de la masacre, me quedó el círculo de ciertas letras, una maravilla inconsolable. Ninguna sabiduría. Ninguna salvación” (Negroni 2007: 132). La afirmación de que ni la experiencia de la militancia, ni la del terrorismo de estado, ni la del exilio, ni mucho menos la escritura de todo esto ha dejado sabiduría alguna, ni han salvado a la narradora de la melancolía en la que habita, permite cerrar la idea de que estamos frente a una narración gótica que no busca completar un significado, sino por el contrario subvertir -o quebrar- el significado de todo lo que ya se ha dicho sobre aquellos años ´70.

Las cartas del Emperador muy Noir se entienden en este último sentido, puesto que en ellas aparecen algunas claves de escritura y de lectura de la novela. Este personaje que vive en el verano de un Buenos Aires poblado por cartoneros y piquetes -cercano al presente de la enunciación de la novela-, le recuerda a la narradora en sus cartas que: “tus lugares están aquí, tu infancia, tus historias, esas que fabricarás algún día con muñecas y acequias y gusanos de seda. ¿Y el porvenir? ¿Dónde está tu porvenir?” (Negroni 2007: 36). La presencia de algunos motivos clásicos del gótico –como los gusanos de seda y las muñecas- se contraponen con la mención de un porvenir que no parece posible en una escritura que no encuentra significados que hagan progresar la trama. Entonces, en otra de sus cartas, tranquiliza a la narradora, diciéndole:

Si tuviera que recomendarte algo como escritora, te diría: “abrí más la cabeza, llevá tus sospechas más lejos, no quieras dar de comer en la boca, con o sin babero. En suma, no apuestes a que el arte salvará a nadie, menos que a nadie a vos (no lo hará). Y si no sabes cómo empezar, cómo seguir, cómo acabar, no importa, limitate a ser triste. ¿Quién dijo que los lectores no vuelan?” (Negroni 2007: 208).

---

<sup>39</sup> A propósito de la figura de Emma y sus postulados sobre la función del arte ver Andrea Castro (2015) “El arte como horizonte utópico del sentir en *La Anunciación*”

La narradora pareciera tomar este último consejo, puesto que construye una trama plagada de interrogaciones, tachaduras, contradicciones, delirios e incertidumbres. El ars poética de la novela se conjuga y contradice con la moral militante de los ´70 y la posibilidad/imposibilidad de vivir después. Escribir resulta inevitable aunque insuficiente para comprender dónde están aquellos que antes estuvieron, por qué uno debe vivir en esa ausencia y cómo se admite un fracaso. La narración se pierde en la búsqueda incesante de una esencia que trascienda la materialidad de la muerte y responda las preguntas. Sin embargo, al llegar a la última página, las certezas terminan de escaparse y sólo queda un relato del pasado que no puede concluirse, porque ha perdido toda significación.

Llegados a este punto resulta pertinente retomar aquella conexión señalada por Jackson entre el género fantástico y el psicoanálisis, en tanto ambas manifestaciones permiten pensar aquello que trasciende los parámetros de la razón o de lo evidente, dando lugar a un tipo de expresión que no puede identificarse –y/o definirse– con facilidad. Desde el cruce entre historiografía y psicoanálisis, Dominick LaCapra en *Escribir la Historia, escribir el trauma* (2005) señala lo peligroso que es confundir los conceptos de ausencia y pérdida cuando lo que se intenta es superar una experiencia traumática.

Para LaCapra la ausencia pertenece a un nivel transhistórico, mientras que la pérdida se sitúa en el tiempo de la historia. Introducir el tiempo histórico como factor determinante entre ambas nociones supone establecer un límite entre aquello que puede narrarse –en tanto encuentra determinaciones de tiempo, espacio y coyuntura que lo explican– y aquello cuya explicación no se remite a un acontecimiento ni tampoco implica tiempos verbales<sup>40</sup>. La pérdida se produce ante la desaparición de algo que estuvo y dejó huellas. Es una pérdida histórica que puede situarse en un contexto, nombrarse, abordarse y elaborarse. Lo ausente supone: primero, asumir su no existencia y luego, su carácter absoluto. El problema se da “cuando la pérdida se convierte en ausencia, se llega a un punto muerto de melancolía perpetua, duelo imposible e interminable aporía, en el que cualquier proceso de elaboración del pasado y sus pérdidas queda abortado prematuramente” (LaCapra, 2005: 68).

---

<sup>40</sup> Dice LaCapra: “El pasado histórico es el escenario de pérdidas que se pueden narrar, así como de posibilidades específicas cuya reactivación, reconfiguración y transformación en el presente o el futuro es concebible” (LaCapra 2005: 70).

En *La Anunciación* los límites entre la pérdida histórica y la ausencia absoluta se desdibujan en una difusa geografía que, como señala Andrea Castro en “Habitando la lengua: subjetividades nómadas en la narrativa de María Negroni” (2015), “crea un espacio umbral típico de la literatura fantástica, espacio que es tanto la Argentina de los 70 como el presente de la narración en Roma”. 1976 es el comienzo de ese espacio sin temporalidad y sin significación en donde se mezcla aquello que ella fue antes del golpe de estado y las huellas imborrables de esa violencia. El exilio como lugar de enunciación se convierte así en un espacio perturbador que a la vez que posibilita la escritura y la vida, evidencia la imposibilidad de saldar cuentas con un pasado que no encuentra sentido. Al final de la novela, la narradora ya no cree en la revolución de la que fue partícipe ni tampoco mantiene esa fe ciega en un porvenir venturoso. Por el contrario, el mundo ha cambiado, ella también y sin embargo “los militares que se llevaron tu cuerpo, la ciudad en la que presuntamente nos amamos, el 11 de marzo de 1976, siguen” (Negroni 2007: 224).

### **Leer en el cruce**

Como señalé al comienzo de este capítulo, las voces que asumen estos relatos no sobrevivieron a un centro clandestino sino que se exiliaron antes de que eso pudiera llegar a sucederles. Sin embargo ambos perdieron parejas, familiares y compañeros, pero además -y sobre todo- ambos fueron militantes armados de Montoneros, realizaron operativos, corrieron riesgos. La legitimidad de estas narraciones –al interior de la trama- está dada por el “yo estuve aquí” en el que Abel y la narradora se posicionan y se encuentra problematizada por sus exilios y las dificultades que ambos encuentran para constituir sus subjetividades ante esa nueva situación.

Será a partir de la comprobación de que aquellos ideales por los que luchaban dejaron de tener sentido en ese nuevo tiempo en el que habitan, que los narradores se ven obligados a emprender la tarea de construir interpretaciones sobre los acontecimientos que protagonizaron, en un intento por aprender a convivir con esas marcas del pasado y por recomponer las fisuras de sus subjetividades. Como vimos, los resultados serán muy diferentes en cada caso, puesto que en *Detrás del vidrio* (2000), Abel logra componer un

relato más o menos hilvanado de aquel pasado; mientras que en *La Anunciación* (2007), la narradora no consigue articular los sentidos de aquella historia que intenta elaborar.

La propuesta de inscribir a las novelas de Schmucler y Negroni dentro de dos tradiciones literarias opuestas aunque paralelas en sus genealogías -que son la novela de aprendizaje y la novela gótica- me permite indagar en esos modos de composición que asumen los relatos de la militancia en estas novelas y en cómo se van configurando diferentes poéticas de la memoria. De hecho, se puede leer *Detrás del vidrio* (2000) como una novela de aprendizaje de corte realista, en tanto Abel a lo largo de la trama va dando cuenta de sus distintos aprendizajes hasta llegar a constituirse en el hombre que narra aquel pasado que lo conforma. Por el contrario, *La Anunciación* (2007) se presenta como una novela gótica en tanto su protagonista no logra completar ningún aprendizaje a lo largo de la trama puesto que no puede resolver el conflicto que la desencadena, ni dejar atrás los fantasmas del pasado que la atormentan.

Las razones que permiten comprender estos resultados disímiles frente a un desencadenante -a simple vista- similar, se explican teniendo en cuenta dos aspectos diferentes. Por un lado es importante reconocer los procesos de conformación de las subjetividades frente a experiencias traumáticas, en donde cobran relevancias las características particulares de los individuos y su relación con el ámbito público. Y por otro lado es necesario tener en cuenta los procesos de elaboración formal de esas experiencias en donde ocupan un lugar central los géneros discursivos y las condiciones a través de las cuáles se producen esos relatos.

En cuanto al primer aspecto, sigo aquí el abordaje propuesto por Susana Kaufman en “Violencia y testimonio. Notas sobre subjetividad y los relatos posibles” (2014) donde prioriza el enfoque subjetivo para analizar los relatos de experiencias de hombres y mujeres que han atravesado períodos históricos en los que la violencia cambió el rumbo de sus vidas y cuyos relatos sobre esa experiencia han sido compartidos en diversos espacios públicos. Para Kaufman lo inherente a esos relatos es la construcción de la singularidad y de lo único. “Es allí -dice- donde aparece el sujeto” (Kaufman 2014: 102). Analizar los relatos sobre experiencias traumáticas desde esta perspectiva libera a las narraciones y a los narradores del mandato ético de los primeros testimonios -estrechamente vinculados a la necesidad de

hablar por delegación frente aquellos que ya no estaban y a denunciar los crímenes cometidos por el estado- y en cambio pretende refractar “en el yo, en el propio cuerpo, en las representaciones posibles y en el narrar para dar o visitar el sentido de lo vivido” (Kaufman 2014: 103). Lo que permite atender a las ambigüedades y ambivalencias que se hacen presentes en narraciones atravesadas por sentimientos y múltiples temporalidades.

Atender a las refracciones del yo y a sus ambivalencias permite comprender que no es posible generalizar sobre los efectos reparatorios o curativos de la palabra en tanto el mundo psíquico de cada sujeto supone una particularidad diferente que implica la consideración de las historias personales y las formas particulares de transitar esas experiencias vividas. “El trabajo íntimo posible –dice Kaufman- la búsqueda de sentidos y acomodaciones psíquicas no siempre llevan a la elaboración de quienes han padecido situaciones límite. Estos procesos complejos en su elucidación dependen de dinámicas y experiencias íntimas y vinculares previas y de contingencias actuales” (Kaufman 2014: 111). En las novelas que analicé en este capítulo, las situaciones subjetivas de ambos narradores son diferentes en tanto se construyen desde posicionamientos disímiles en relación al género –hombre y mujer- a sus experiencias previas a la militancia y a su posterior interpretación.

En *Detrás del vidrio* (Schmucler 2000), Abel recompone el mapa de sus afectos en un intento por inscribir y justificar su militancia dentro de una genealogía familiar que – aunque de marcada tendencia antiperonista- comprendería su adhesión a la causa revolucionaria, puesto que sus padres se conocieron en una fiesta del Partido Comunista y su mamá lloró la muerte del Che Guevara como si fuera la de un pariente cercano. Pero además, para Abel es necesario reponer toda esa historia familiar –la del viaje a París, el regreso de su madre sola con los hermanos, el divorcio de sus padres y la nueva mujer de su papá- para que la desaparición de Pablo alcance su magnitud real en el contexto particular de esa historia familiar y singular en la que se inscribe.

En el caso de *La Anunciación* (Negroni 2007), la narradora se empeña en no tener pasado más allá de ese comienzo de la cronología en 1972 y su primera aproximación a la militancia. Intenta negar todo lo que hubo antes de ese momento, sin embargo su pasado de

pequeña burguesa se aparece en las palabras del personaje llamado “Vida Privada”, quien le propone “que tomes fósforo para la memoria. A lo mejor te acordás que estudiaste en la Alianza Francesa, que te vestías en Marilú Bragance, que estuviste en todos los cuadros de honor” (Negroni 2007: 27). Pero además se manifiesta por completo en su búsqueda poética que en nada se asemeja a la austeridad estética de la militancia.

Si bien las historias personales de cada narrador son diferentes, a su vez cada uno elige iluminar aspectos diferentes tanto de sus vidas pasadas como de sus formas de vivir la militancia. Para Abel, la revolución hasta 1976 será un ángel que revolotea sobre sus cabezas con entusiasmo. Se trata de un espacio fraterno y alegre que comienza a ensombrecerse cuando se agudizan los métodos represivos del estado y las lógicas militaristas adentro de la organización. Para la narradora, su propia militancia no puede pensarse por separado de su obediencia ciega frente a las acciones más descabelladas. Por eso el tono de melancolía que asume la escritura no puede atribuirse sólo al dolor irreparable de las pérdidas, sino que debe entrelazarse también a su lealtad empeñada frente a la línea que bajaba la conducción de Montoneros a través de los documentos.

La situación de exilio será igual de destabilizadora para ambos. Sin embargo Abel se propone ordenar esas sensaciones mediante la escritura de un diario íntimo del que podemos leer algunas entradas, mantiene relaciones epistolares con otros exiliados y con su madre, vuelve a la Argentina en 1983 y emprende una investigación para saber qué pasó con Pablo. Por el contrario, la narradora busca romper la estructura lógica del relato y construir un discurso sin significado. En ese afán por quebrar la representación mimética de ese discurso de memoria, la narradora no mantendrá en la novela relación con personajes reales sino sólo con seres imaginarios o fantasmagóricos, a la vez que no intenta reconstruir lo que pasó con Humboldt, sino que por el contrario se empeña en imaginar lo que hubiese sucedido si Humboldt viviese.

Asimismo, no resulta indiferente el hecho de que Abel sea hombre y la narradora mujer, puesto que las experiencias de militancia fueron diferentes para ambos. En la novela de Schmucler, Abel comienza siendo un púber que a lo largo del libro irá creciendo hasta

convertirse en un adulto. En la narración, el aprendizaje de las armas va de la mano con el aprendizaje de cómo relacionarse con las mujeres de una manera no sólo amorosa, sino también sexual. De hecho, cada vez que Abel habla de sus compañeras de militancia, resalta alguna parte de sus cuerpos: las piernas de Mercedes, los senos de Dana, los ojos de Lucía. Así como también, describe su primera relación sexual con una prostituta y la consecuente gonorrea posterior. Para Abel, la adolescencia y la militancia son instancias formativas de una subjetividad que luego se verá desestabilizada ante el golpe de estado de 1976, el exilio y la desaparición de su hermano Pablo. Sin embargo en ningún momento de la novela, el género es puesto en cuestión. Por el contrario, ser hombre será uno de los pocos aspectos que le provean seguridad a Abel en el momento en que todo se derrumba, puesto que mantener relaciones sexuales y amorosas con mujeres no aparece cuestionado desde una perspectiva moralista.

Por el contrario, en *La Anunciación* (Negroni 2007), la narradora desde el comienzo de la novela problematiza su condición de mujer en tanto su feminidad se construye en oposición a su ser militante. Lejos de las representaciones dominantes de las mujeres en los relatos de memoria –las de la mujer como víctima, o como puta y traidora-; la narradora en esta novela se presenta desde su agencia. Sin embargo, en ese accionar da cuenta -a la vez que cuestiona- de las renunciaciones que realizó para sostener una militancia en donde su género no fuera un aspecto que la diferenciara de los hombres, al mismo tiempo que evidencia los prejuicios en torno al género que ella misma sostuvo como militante de una organización en donde dar espacio al ejercicio libre de la sexualidad era duramente censurado. Por ello, escribe “una militante no es una puta, ni lo quiere ser” (Negroni 2007: 74) y luego cuestiona esa sentencia dando lugar a sus fantasías sexuales.

El segundo aspecto que permite comprender la distancia entre una novela y otra es el de los procesos de elaboración formal de las experiencias traumáticas. La posibilidad de representar -nombrar- el trauma, supone una tarea de elaboración, una búsqueda de palabras y elementos que ordenen y den forma a los sucesos que provocan angustia y miedo. Dominick LaCapra (2005), distingue entre la escritura misma del trauma y la escritura sobre el trauma. “La escritura acerca del trauma es un aspecto de la historiografía vinculado

con un proyecto de reconstruir el pasado tan objetivamente como sea posible (...) hablar de escribir el trauma es hacer una metáfora, pues escribir implica una distancia y es imposible escribir el trauma mismo aunque sólo sea porque el trauma (...) no puede localizarse como experiencia discreta y fechada” (LaCapra 2005: 191/192).

Escribir el trauma, dice LaCapra, sólo es posible como metáfora, cobra forma en la multiplicidad de alternativas que propone la literatura, la ficción y la poesía. “Ciertas formas de literatura o de arte al menos, así como el tipo de discurso teórico que los emula, pueden proporcionar un espacio menos rígido para explorar distintas modalidades de respuesta al trauma, incluso el papel de los afectos y la tendencia a repetir los sucesos traumáticos” (LaCapra 2005: 191). Ese espacio exploratorio e intersticial que abre la literatura, permite configurar múltiples representaciones en torno a lo real –algunas más referenciales, otras menos- que poco tienen que ver con la idea de un discurso cerrado y coherente. En este sentido es que LaCapra habla del nacimiento de “un realismo traumático que difiere de las concepciones estereotipadas de la mimesis y permite, en cambio, una exploración a menudo desconcertante de la desorientación, sus aspectos sintomáticos y las posibles formas de responder a ellos” (LaCapra 2005: 191).

La noción de “realismo traumático” posibilita pensar cierto tipo de literatura que reconstruye el relato de una experiencia traumática desde una primera persona cuya subjetividad ha sido fragmentada por la misma experiencia que relata. Supone un nuevo registro en el que el trauma no se narra dentro de una estructura convencional –con principio, medio y fin-, sino que se plasma en la estructura misma del relato, filtrándose en palabras que callan o confunden, pero que no pueden armar un discurso total y sin fisuras de aquello que intentan contar. Sin embargo, la mayoría de los sobrevivientes de experiencias extremas intentan construir un discurso coherente que les permita dar sentido a esa experiencia y elaborar los traumas del pasado. Para ello utilizan formas convencionales de escritura en cuyas reglas no sólo se sienten contenidos, sino que encuentran un lenguaje compartido con un amplio número de interlocutores, lo que posibilita una mayor circulación y aceptación de esos relatos en la esfera pública.

Atendiendo a esta distinción, podríamos decir que *Detrás del vidrio* (Schmucler 2000) se escribe siguiendo una estructura lineal en donde la narración de los hechos reconoce una introducción, un nudo y un desenlace y el quiebre que produce en Abel la experiencia del exilio y la desaparición de su hermano encuentra una forma coherente de ser narrada. Y en cambio, en *La Anunciación* (2007), la escritura se convierte en un relato exploratorio y desorientado que –siguiendo los postulados de LaCapra- no quiebra la mimesis de lo real sino que pone en palabras la realidad caótica del trauma.

Esta diferenciación entre la composición formal de una novela y otra, entra en consonancia con las clasificaciones genéricas que señalé al comienzo de este apartado en donde inscribí a la novela de Schmucler dentro de la tradición de las novelas de aprendizaje y a la de Negroni dentro de la literatura gótica. A la vez que se relaciona con un sugerente señalamiento de de Diego en cuanto a las características de un género discursivo y otro, cuando dice que en los debates que rodearon el surgimiento de ambas manifestaciones literarias durante los S. XVIII y XIX, se pensó a la novela de aprendizaje en relación a la formación de sujetos masculinos y a la novela gótica en relación a la imposibilidad de educar a sujetos femeninos (de Diego 2000).

El análisis realizado de ambas novelas me permite pensar que *Detrás del vidrio* (Schmucler 2000) no sólo se construye desde una posición masculina, sino que además presenta una visión de la militancia y los años '70 completamente vinculada a la historia “teleológica” de los hombres. *La Anunciación* (2007) por el contrario se escribe desde una feminidad que problematiza tanto la composición de un relato coherente sobre el pasado así como también la castidad de la protagonista en relación a su militancia, su amor y la poesía. Tanto Abel como la narradora se presentan como protagonistas de un tiempo pasado compartido al que buscan interpretar desde un lugar común como el exilio. Sin embargo uno y otra lo hacen desde una subjetividad única y a partir de condicionamientos particulares. Esto deja entrever que son múltiples las posibilidades de composición de un relato y que la especificidad de las poéticas de la memoria, reside en las infinitas posibilidades que los sujetos –hombres y mujeres- encuentran para narrar el pasado desde una posición, una temporalidad y unas motivaciones singulares.

## Las voces de los testigos

“Quizás pueda decirme sí, después de tantos años,  
ha llegado por el fin el tiempo del testigo”  
*Una misma noche*  
(Brizuela 2012: 131)

Pensar que “después de tantos años, ha llegado por fin el tiempo del testigo”, como dice la cita de Leopoldo Brizuela que abre este capítulo, pone en tensión las narrativas que hemos analizado en el capítulo anterior -la de los protagonistas- a la vez que reclama para quienes vieron -los testigos- un lugar en ese relato que se viene contando –de acuerdo al narrador de la novela de Brizuela- hace tantos años. Este será el eje central del capítulo: la figura de aquellos que asumen el lugar de testigo de los hechos y desde allí narran –en primera persona- acontecimientos en donde son otros los protagonistas. Analizaré aquí dos novelas: *Un hilo rojo* (2000) de Sara Rosenberg y *Con estos ojos míos* (2012) de Francisco Mondino.

Ambos libros comparten el hecho de que sus narradores son hombres y no fueron militantes en los años ´70, sino que son testigos de aquellos acontecimientos y deciden escribir sobre mujeres que fueron protagonistas de esos años. En el caso de la novela de Rosenberg, el narrador –Miguel Larraín- quiere escribir el guión de una película sobre los años ´70 que tiene como protagonista a Julia Berenstein, militante del ERP que se encuentra desaparecida y de quien Larraín fue amigo desde la infancia. En la novela de Mondino, Manuel –el narrador- cuenta su historia de amor con Ana, una antigua militante del ERP que estuvo presa los ocho años que duró la dictadura y cuyo primer marido se encuentra desaparecido. A diferencia de las novelas de la serie anterior, en estas, la militancia que se narra no es la de Montoneros, sino la del Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP). Si bien no analizaré en detalle esta pertenencia política, es importante señalarla puesto que en las novelas marcará aspectos de la trama que nos permitirán comprender el tono de la narración.

Ahora bien, en cuanto a los narradores -un amigo y un marido-, ninguno de ellos ha sido protagonista de experiencias extremas y, sin embargo, los dos han vivido la época y tienen cosas para decir al respecto o sobre acontecimientos o sobre personas que fueron protagonistas de los mismos. Sus voces representan las de la sociedad civil, que fue sospechada en algunos casos de favorecer con su silencio al aparato represivo del estado. Y si bien, ni Miguel Larraín ni Manuel forman parte de ese sector de la sociedad civil, ninguno de ellos hablará sobre lo que hicieron durante aquellos años '70, aunque ambos consideran que fueron "simpatizantes" de las organizaciones armadas y en algunas ocasiones emitirán duros juicios en contra de aquellos civiles que fueron cómplices de los crímenes de estado.

Sobre la posición del testigo, en *Los trabajos de la memoria* (2012), Jelin señala que el término puede pensarse de acuerdo a dos sentidos. En primer lugar es testigo quien vivió algo y luego puede narrarlo, se trata de un testigo partícipe que narra en primera persona aquello que vivió. Pero, además, "la noción de testigo también alude a un observador, a quien presenció un acontecimiento desde el lugar del tercero, a quien vio algo aunque no tuvo participación directa o personal en el mismo." (Jelin 2012: 110). Los testigos de las novelas de este capítulo se encuentran en una situación intermedia en relación a esas definiciones y en relación a lo que quieren contar. No fueron protagonistas directos de lo que narran, pero los dos se sienten involucrados personalmente con los acontecimientos en tanto dejaron marcas en sus subjetividades y mantuvieron o mantienen con las protagonistas de sus narraciones vínculos de afecto e intimidad.

En *Un hilo rojo* (2000), Miguel Larraín sigue la huella de Julia para recuperar lo que ella fue, pero también para saber quién es él y cómo seguir después de aquellos acontecimientos. En *Con estos ojos míos* (2012), el testimonio de Manuel no es sobre aquellos años '70 sino sobre cómo fue su experiencia de convivir, armar una pareja y acompañar a una ex militante y presa política que necesita aceptar aquella historia dolorosa de la que fue protagonista y responder algunas preguntas en torno a la desaparición de su primer marido. Ambos escriben sobre cosas que les sucedieron a otras a partir de la primera persona y de acuerdo a lo que esos acontecimientos significaron para ellos. Y aunque esta particularidad nos coloca en una zona de la literatura que se desplaza de la categoría de

afectados directos hacía las voces de los ciudadanos -retomando ese antagonismo en la escena política que señalaba Jelin entre el afectado y el ciudadano (Jelin 2010: 245)-; el posicionamiento de los narradores ante los hechos que narran no logra alejarse por completo de la posición del familismo. De todas maneras, estas novelas sí plantean la posibilidad de comenzar a construir relatos de memoria que, aunque no pueden pensarse por fuera de los discursos personales, postulan la existencia de diferentes maneras de atravesar el terrorismo de estado.

Asimismo, estas novelas componen relatos que se inscriben dentro de la tradición realista, alcanzando por momentos ciertas similitudes con la novela francesa del S.XIX que se caracterizó por la creación de tramas narrativas que exacerban el realismo al punto de darle fundamental valor a los detalles y a la observación rigurosa de la realidad. Lo que permite pensar que si bien estas novelas se escriben desde el lugar de la primera persona, los narradores desplazan la mirada del sí mismo y la sitúan en las mujeres protagonistas, dando lugar a una poética particular que en este caso, podríamos llamar una “poética del testigo”<sup>41</sup>.

### ***Un hilo rojo (2000)***

*Un hilo rojo* (2000), de Sara Rosenberg, es el cuaderno de apuntes y notas de Miguel Larraín, guionista de una película sobre la militancia armada de los años '70 y la dictadura militar que reprime y desaparece a esos militantes. La protagonista del guión y de la novela es Julia Berenstein, joven militante del Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP), desaparecida en 1976 e íntima amiga de Larraín desde su infancia. El narrador intenta recuperar los años de juventud de Julia -que coinciden con los primeros años de la década de 1970- su breve paso por la Facultad de Bellas Artes en la provincia de Tucumán y luego su inserción en la militancia política y armada. Al mismo tiempo, Larraín intenta dar cuenta desde el presente de la enunciación – a mediados de la década de 1990- de la impunidad de la que gozan los represores, puesto que es la época en la que se promulgan la Leyes de Obediencia de Vida y Punto Final, que, entre otras cosas, los habilitan a

---

<sup>41</sup> Volveré sobre este punto en el apartado final de este capítulo “Leer en el cruce”

presentarse a elecciones, tal el caso del represor Antonio Domingo Bussi, elegido gobernador de la provincia de Tucumán en 1995.

En ese cruce entre el tiempo recobrado y el presente, el narrador construye un relato de la derrota en donde va a evidenciar que: no sólo los movimientos emancipatorios de los años '70 han sido desintegrados, sino que –además- para un amplio sector de la sociedad tucumana los crímenes cometidos por el terrorismo de estado no sólo no son condenables, sino que se explican “con el ya clásico algo habrán hecho” (Rosenberg 2000: 26). Frente al desasosiego de esa comprobación, Miguel decide emprender una escritura que a la vez que rescate la figura de Julia Berenstein, sirva como testimonio de una coyuntura infame en donde las víctimas y sus familiares deben convivir con sus verdugos. Su posición será la del testigo que habla por delegación de los caídos y trae el mandato de recordar en un afán similar al que expone Primo Levi en el prefacio de *Los hundidos y los salvados* (2005), cuando declara que con ese libro quiere responder la pregunta sobre “¿qué podemos hacer cada uno de nosotros para que en este mundo preñado de amenazas, ésta (la de los Lager), al menos, desaparezca?” (Levi 2005: 484)

Para Miguel, la respuesta a esa pregunta es la construcción de un relato que, aunque deshilachado se forma con retazos del diario de Julia de los años '70, con entrevistas que Miguel realiza a quienes la conocieron, con reflexiones propias sobre el asunto. El personaje de Julia se va construyendo entre sus propios escritos y los diferentes testimonios que dan sobre ella las vecinas de Catamarca, los compañeros de cárcel en Tucumán y en Trelew; el ex marido, los suegros, la empleada doméstica de su casa paterna, el entregador, su hija –nieta recuperada- entre otros/as<sup>42</sup>. Cada voz aporta un dato sobre Julia que cambia o completa la composición que el lector puede armar entre los testimonios de los personajes y las intervenciones de Miguel. El narrador deja en claro su voluntad de “construir personajes, no quiero que la gente se siente y largue el texto frente a la cámara, es como si el personaje apareciera desde la huella, desde el rastro, nunca en primer plano” (Rosenberg

---

<sup>42</sup> Sobre el trabajo con la polifonía en la novela, ver Aráoz 2010.

2000: 158) lo que da una pauta para entender el armado de la novela y supone una clave de lectura para la trama.

Miguel comienza diciendo que él y Julia se conocen desde que nacieron y que desde ese momento comenzaron a tener una conexión especial. “Éramos polares. Uno de los dos tenía que hacer y el otro permanecer, olvidar lo que el otro recordaba, hablar cuando callaba, mirar cuando no veía. Así fue. Así sigue siendo Julia. En la escisión aguardaba el cumplimiento, pero aún era temprano” (Rosenberg 2000: 22). Será esa escisión la que lo llevará a buscar los rastros de lo que fue Julia cuando ya esté desaparecida, a tratar de entender qué pasó con esa generación –que también es la suya– que leyó de una manera errada la realidad de su país y de lo que pedía una sociedad como la tucumana que en democracia vota al partido encabezado por el máximo represor de la provincia. Frente a esa situación de desilusión es que Miguel se dispone a escribir. Para él resulta “urgente construir un puente sobre el agua turbia del miedo y las pocas claridades, para cruzarlo” (Rosenberg 2000: 27), en un afán por comprender y componer un relato de los hechos desde una memoria colectiva, pero también en un afán por reponerse de las heridas que le dejó ese pasado.

La melancolía del narrador contrasta fuertemente con la vitalidad que tiene el personaje de Julia en la voz de los otros y en sus propios textos durante los primeros años de la década de 1970. Julia emerge desde las huellas que cada personaje va presentando. Su tiempo de acción coincide con el momento de las grandes huelgas azucareras y universitarias, de la dictadura de Onganía, del cierre de los ingenios y de los primeros años de formación del ERP. Hay un fervor militante y un entusiasmo por la revolución que está dado por Cuba y que encuentra fuerte adhesión en Tucumán. En ese contexto de efervescencia, Julia se va apropiando del discurso de la revolución y adhiriendo a sus consignas, hasta unirse a principios de 1970 al Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP).

Su trayectoria militante es breve, urgente y apasionada: en el verano de 1971 se produce el asalto al Banco Provincial de Ahorro tras el cual es apresada y encerrada en la cárcel del Buen Pastor. Desde allí intenta fugarse con otra compañera, pero se frustra la huida y las

trasladan a la cárcel de Trelew. Su hijo Federico nace en cautiverio. Su marido, Javier, también cae preso en el mismo asalto. Luego de la masacre en Trelew, a Julia la trasladan al penal de Villa Devoto de donde sale amnistiada en 1973. En 1974, se instala en las montañas de Catamarca con su marido y su hijo. Será el último lugar en donde vivan antes de que les dinamiten la casa y deban abandonar el país. Para comienzos de 1976 Julia ya se ha exiliado en México junto a su familia aunque su matrimonio se encuentra en crisis. Decide separarse unos meses después y trasladarse a Bolivia con una nueva pareja y con la intención de poder ingresar nuevamente a la Argentina. Cae en el aeropuerto de La Paz ese mismo año. La delata un antiguo compañero que sabía que ella estaría esperando la llegada de Miguel.

Años después Miguel entrevistará al entregador en Madrid, quien le cuenta que Julia cae embarazada y que la mantienen con vida hasta el momento del parto, en donde tiene una niña de nombre Natalia que luego es entregada a un militar. La familia de Julia no sabe del embarazo hasta que el delator les confiesa la existencia de la niña, quien recupera su identidad en 1988 cuando comienza a sospechar de sus captores y logra llamar por teléfono a Abuelas de Plaza de Mayo. Al momento de hacerse el estudio de ADN, la familia constata que la niña es hija de Julia y descubre –además– que el padre no era la pareja con la que su madre se fue a Bolivia, sino el marido legítimo de Julia.

El hecho de que los dos hijos de Julia sean nacidos de una unión legítima y aprobada por el partido resulta clave para que en la composición que hace Miguel de la vida de Julia sus acciones personales no entren en contradicción con los preceptos morales que el ERP exigía a sus militantes, ni tampoco con las representaciones de género que establecía en sus documentos. Como señala Alejandra Oberti (2015), para el ERP la militancia de las mujeres no podía desligarse de un rol doméstico tradicional en el que estas asumían el papel de reproductoras tanto de los hijos como de la ideología del partido. Lo que permite entender porque en la militancia de Julia no pueden desligarse los acontecimientos políticos del desarrollo de su vida familiar y porque resulta importante para Larraín dar a conocer la paternidad legítima de la hija recuperada de Julia.

Larraín construye un retrato de los años '70 desde una visión apasionada de los acontecimientos políticos de esa época a partir de presentar a Julia como un sujeto apasionado. La pasión será un motor determinante para su acción política y revolucionaria. Julia amando con intensidad la vida desde la niñez, las excursiones a los cerros tucumanos, el placer de la lluvia, el descubrimiento de la sexualidad y de los cuerpos, el baile y la pintura, las cartas de amor, las notas sobre la naturaleza, las canciones en la cárcel, la convicción en sus ideales, la contundencia de sus acciones y su entrega. Sus debilidades también estarán dadas por esa pasión que le impide proyectar más allá del tiempo presente y prever las consecuencias de sus acciones. Por ello intenta –frustradamente- fugarse de la cárcel del Buen Pastor con su hijo de seis meses, decide mantener un embarazo –el de su segunda hija- cuando ya su matrimonio está acabado y se empeña en esperar a Miguel en ese aeropuerto en Bolivia de donde es secuestrada –a pesar de las advertencias de Miguel de que era una acción arriesgada-.

Estos acontecimientos son revisitados por Miguel desde un presente en el que las consecuencias de esa pasión han marcado el destino de Julia y el de muchos/as otros/as tan apasionados/as como ella. Las interpretaciones de los hechos son tan disímiles como diferentes los sujetos que reflexionan al respecto y en la novela esas diferencias se reflejan en las distintas voces que Miguel recupera para hablar de Julia. La intención del narrador es la de reconstruir una historia compartida por todos/as aquellos/as a quienes entrevista, a partir de reconstruir la trayectoria vital de Julia, quien funciona como sinécdoque de un destino que también es fatalmente compartido por quienes fueron desaparecidos/as.

Intento reflexionar sobre la memoria –dice Miguel-. Sólo los que recuerdan hablan. O más bien sólo podemos hablar de lo que hemos vivido. Algo así. La voz es siempre colectiva, la recuperación de una historia de todos, que tiene a Julia como eje, o más bien como detonante (Rosenberg 2000: 158).

Sin embargo, esa intención de aceptar la pluralidad es imposible de lograr para Miguel, cada vez que se encuentra con un/a entrevistado/a que defiende y asume como propia la posición de los militares. Esto porque en el presente de la enunciación, mientras él intenta recuperar esta historia de todos, el represor Antonio D. Bussi es electo por la ciudadanía tucumana en 1995 para ocupar el cargo de gobernador. En *Memorias enfrentadas: el voto a*

*Bussi en Tucumán* (2001), Emilio Crenzel analiza cómo fue posible esa elección en la provincia y cuáles fueron las representaciones sociales y políticas que los votantes de Bussi expresaron para justificar su voto. Crenzel distingue a estos votantes entre “orgánicos” –cuyas representaciones sociales expresaban un tipo de autoritarismo moderno- e “intermitentes” –cuyas representaciones sociales eclipsaron el componente represivo del bussismo y pusieron en primer plano las expectativas de mejoras económicas-.

En ambas interpretaciones -dice Crenzel- Bussi asumía y representaba “el ideario conservador y clerical tradicional en materia de costumbres y hábitos de la vida cotidiana vigente en amplios sectores de la provincia, a la vez que convocaba en el imaginario colectivo a restituir el tiempo dorado del azúcar, perdido pero añorado, en medio del deterioro exponencial de la situación material de amplias franjas de la población provincial” (Crenzel 2001: 281). Dentro de esas representaciones, los crímenes de estado cometidos por el electo gobernador quedaban justificados porque: o bien no se los consideraba crímenes, sino actos heroicos en nombre de la patria; o bien porque eran minimizados en pos de una mejoría económica. Esto, para Crenzel, daba cuenta de una endeble voluntad de la ciudadanía por conocer “con mayor certidumbre y claridad, las responsabilidades particulares y colectivas en el proceso de violencia política que vivió el país” (Crenzel 2001: 285) a la vez que volvían más oscuro “el carácter y la profundidad de las huellas que ha dejado la última dictadura en la subjetividad de la población” (Crenzel 2001: 286).

El relato de Miguel se lee a la luz de este contexto que señala Crenzel y atravesado por esa paradoja que supone aceptar que los asesinos están libres y ocupando cargos públicos, mientras Julia está desaparecida. Su posición condena fuertemente a ese sector de la sociedad civil que vota a los verdugos; por eso luego de cada testimonio, su voz interviene en la novela, para que no queden dudas de cuál es su posición frente a los hechos y cuáles los motivos por los que emprende esa investigación, relacionados principalmente con la necesidad de comprender lo que se pueda, asumir la ausencia de Julia y seguir.

He cumplido treinta y cinco años y es hora de levar anclas, sólo por eso voy hacia el fondo, estoy tratando como puedo, como mejor puedo, de enterrarte. Algún lugar habrá, tengo que ponerte en alguna parte. Como siempre, me dirías, tratando de no hacerte cargo, haciendo una película, escribiendo tonterías que no le sirven a nadie. Ese soy yo, no el ángel militante (Rosenberg 2000: 99)

Asimismo, Miguel marca las diferencias entre él y Julia. Diferencias que -podemos suponer- en algún punto explican sus sobrevivencias. Miguel “escribiendo tonterías” ha logrado seguir vivo y ahora necesita escribir algo más para darle una sepultura a Julia, quien en la lucha ha puesto un cuerpo que está desaparecido. Esas diferencias que se irán construyendo a lo largo de toda la novela, son las que se verán reflejadas en las trayectorias de uno y otra hasta llegar al momento de la enunciación. Miguel se presenta a sí mismo en oposición a ese sector social acusado de colaboracionismo, pero también en oposición a Julia y a la opción por las armas.

Pero te fuiste, detrás de una verdad segura, no digo confortable, pero como todas las grandes verdades del momento, urgentes, hechas de un solo lado. Cruzaste y en ese barco te ahogaron, como también nos ahogamos todos los que no cruzamos. Tu único mérito es no haber sobrevivido al naufragio. (Rosenberg 2000: 24).

Ahora bien, esa diferenciación que Miguel establece entre él y los militantes armados de la década de 1970 se disipa frente a la oposición irreconciliable que tiene con los votantes a Bussi –sean estos orgánicos o intermitentes-. Para marcar esas distancias a lo largo de su investigación, Miguel reconstruye los motivos que encontró Julia para llevar esa verdad urgente hasta sus máximas consecuencias. Motivos que están relacionados a la pasión como motor desencadenante de sus elecciones. Al mismo tiempo, busca respuestas que le permitan superar esa sensación de haber sobrevivido al naufragio y no saber cómo seguir. “Sobrevivimos. Eso es todo. No tenemos nada, nada por delante y un inmenso desierto por detrás” (Rosenberg 2000: 25). Su discurso está teñido de una gran desilusión en tanto sabe que perder la vida por la revolución de nada valió, puesto que los autos todavía circulan con pegatinas que dicen “los argentinos somos derechos y humanos, y uno no entiende de dónde ha salido toda esta gente y cuesta darse cuenta de que el que ha estado en otra parte es uno, que todo era así desde siempre” (Rosenberg 2000: 25).

*Un hilo rojo* (2000) construye el discurso de la derrota absoluta. No sólo ha sido asesinado el sueño de la revolución, sino que también han sido desaparecidos/as quienes luchaban por concretarlo y robados/as sus hijos/as. Pero además, lo peor de esta derrota, lo más doloroso para Miguel es saber que “más tarde hubo elecciones y votaron a los asesinos que ganaron por mayoría” (Rosenberg 2000: 202). Miguel se posiciona como un testigo que no puede callarse frente a la atrocidad de los crímenes cometidos durante la dictadura, pero tampoco puede callarse frente a la impunidad que en democracia tienen los represores. Asume entonces su escritura como un deber ciudadano a través del cual recordar que los crímenes existieron – y la vida de Julia así lo demuestra- y que quienes los cometieron son aquellos a los que la mayoría elige como representantes. Quizás así, piensa Miguel, “será posible alguna vez integrar con mayor riqueza cada uno de los acontecimientos de nuestra vida a una acción más clara y colectiva” (Rosenberg 2000: 201)

### ***Con estos ojos míos* (2012)**

*Con estos ojos míos* narra la historia de amor de Manuel y Ana. La novela comienza en un colectivo de larga distancia en el que ambos están viajando a Córdoba a esperar a un tal Aribarren que por lo que dice Ana “viene a contar” (Mondino 2012: 41) o a aportar algunos datos sobre lo que pasó con su marido que está desaparecido. Se trata de una historia en dos tiempos: por un lado el presente de la enunciación es el viaje a las sierras de Córdoba y la narración de esa estadía que se convierte en el relato de la espera por Aribarren y su verdad. Por otro lado está el tiempo recobrado, que es el de cómo se fue dando la historia de amor entre ellos

El narrador es Manuel, quien asume el lugar del testigo que acompaña a Ana en el proceso de reconstruir su vida después del terrorismo de estado. La novela se abre con un epígrafe de Roberto Juarroz -“la palabra también tiene una mirada”- que nos provee una clave de interpretación para la trama y para pensar la composición de una poética. Manuel es fotógrafo y narrará esa historia como si estuviera detrás del lente de la cámara, enfocando a la figura de Ana. De su vida, sólo sabremos algunas cosas de forma tangencial y a través de unas escuetas anécdotas suscitadas por un manojito de fotos.

Por el contrario, desde el comienzo sabemos que Ana “estuvo presa los ocho años que duró la dictadura, tiene un hijo adolescente y su marido está desaparecido” (Mondino 2012: 12). Así le resumen a Manuel su historia cuando pregunta por ella en un cumpleaños donde se conocen a fines de la década de 1980. Sin embargo cuando por fin conversan, ella dirá “todavía no termino de acostumbrarme a esa carta de presentación” (Mondino 2012: 14) y que preferiría decir “que soy maestra de hebreo, que manejo un transporte escolar y estudio el profesorado de Geografía” (Mondino 2012: 15). Lo que cambia entre una presentación y otra son las categorías que se utilizan. Así pues, mientras los otros definen a Ana desde la situación límite que ella atravesó en el pasado reciente, Ana prefiere presentarse a sí misma desde su inminente presente y resaltar sus actividades laborales.

Lo que está en juego en estas presentaciones son los diferentes modos en que puede construirse, constituirse y percibirse la identidad de una persona. Como dice Michael Pollak en “Memoria e identidad social” (2006): “la construcción de la identidad es un fenómeno que se produce en referencia a los otros, en referencia a los criterios de aceptabilidad, de admisibilidad, de credibilidad y que se hace por medio de la negociación directa con los otros” (Pollak 2006). En el caso de Ana, todas las categorías que se mencionan hablan de ella, sin embargo decirlas o no decirlas cambia su carta de presentación y el modo en que la perciben los demás. Debemos suponer que el hecho de que ella ante un desconocido prefiera definirse –a fines de la década de 1980- como una maestra de hebreo y no como una ex presa política, responde a la necesidad de volver a insertarse en un tejido social del que estuvo excluida durante ocho años y por ello busca elementos que procuren su admisibilidad y no generen polémicas en torno a sus acciones del pasado.

Lo interesante es que esos resguardos a propósito de su identidad, se disipan luego de traspasar las fronteras de la cordialidad y de compartir algo más que una conversación casual. Así tras la primera relación sexual entre ellos, Manuel descubre que ella tiene una cicatriz en la espalda casi al llegar a los glúteos a la que describe como “una costura con forma de herradura -dije-. Adentro de la costura está como hundido y la piel es amarillenta con bordes morados. En algunos lugares hay como racimos de ramitas minúsculas. Como si fuera el delta de un río color púrpura visto desde el aire” (Mondino 2012: 25). El tono poético que utiliza Manuel para hablar de la cicatriz, se quiebra abruptamente cuando Ana

explica que esa marca le quedó de un interrogatorio que le hicieron en una comisaría de Villa Ballester en donde “uno de los tipos me pegó una patada ahí donde tengo la cicatriz y me hizo rodar por la escalera. Me hundió dos vértebras” (Mondino 2012: 25/26). En la dureza de sus palabras comienza a aparecer ese universo concentracionario y violento que Ana había preferido no contarle a Manuel al momento de conocerse y que a partir de entonces compartirá con él.

Desde ese momento Manuel empieza a conocer a Ana y su relato de aquellos años ´70 al mismo tiempo que va convirtiéndose en testigo de la reconstrucción que ella debe hacer a partir de la restitución de la Democracia y de que recupera su libertad en 1983, para poder asumir que su vida pasada ha sido quebrada por el terrorismo de estado. En el relato de Manuel irán apareciendo tanto imágenes de aquella vida de Ana, antes de conocerlo y luego, de la vida en común que ambos llevarán desde que se conocen en ese cumpleaños.

De los años de militancia, Manuel contará cómo Ana se acerca al Ejército Revolucionario del Pueblo junto a Eduardo su primer marido y la forma en la que la militancia y el amor los atraviesa a lo largo de su relación, tanto que “a Ana se la había juntado la organización de la guerrilla urbana con la de su fiesta de casamiento” (Mondino 2012: 103), su maternidad, su participación en algunas acciones armadas, su caída en octubre de 1975, su permanencia en la cárcel –como presa política- y algunas anécdotas de esa estadía. La narración de ese tiempo Manuel la conoce porque Ana se la contó. Hay en este relato un doble proceso de mediación y transmisión en el que su mujer le cuenta cosas que luego él volverá a narrar, lo que en algún punto nos remite a la estructura clásica del género testimonial –la de un informante que da testimonio- aunque omitiendo la situación de entrevista. En el caso de Ana y Manuel, la transmisión de estas historias está enmarcada en la cotidianeidad de un vínculo de pareja que se está iniciando y consolidando a través de lo que los amantes pueden contar de sí para el/la otro/a y en la forma en la que cada uno/a acepta ese relato.

Manuel es testigo de la vida de Ana en democracia y de cómo ella irá probando formas de convivir con esa historia que le permitan sentirse segura en la rutina, sin olvidar ni silenciar su pasado, pero tampoco sin hablar compulsivamente. En ese proceso de restitución de una

estructura subjetiva dañada por el terrorismo de estado, hay momentos en los que Ana parece que “cayera en una maníaca necesidad de contar. El eventual auditorio suele entrar en el juego y cae a su vez en una maníaca necesidad de preguntar” (Mondino 2012: 120). Pero hay otras veces en las que necesita preservarse y prefiere callar, o narrar su historia en la intimidad, como esa escena en donde tras un piropo de Manuel hacía ella –“estás linda”, le dice-, Ana se tensiona y le confiesa que su torturador la llamaba de esa manera. “Me la pasé pensando si te lo contaba o no. Pensaba que no te merecías que te lo contara, pero tampoco te merecías que me lo guardara” (Mondino 2012: 109)

Un momento importante en la novela es la visita al Centro de Antropología forense a donde Ana acude para tener alguna información sobre lo que pasó con Eduardo. Ana le pide a Manuel que la acompañe y aunque a él ese pedido lo sorprende, decide hacerlo por curiosidad y gratitud, como él mismo dice. En la entrevista, Ana le cuenta a Carlos –quien los recibe- cuáles son las últimas noticias que tuvo de su marido antes de que desapareciese y Carlos le cuenta a ella que los pocos datos que hay los puede aportar un tal Aribarren, ex detenido desaparecido, que se niega a hablar con los organismos institucionales.

Tras el contacto con Aribarren, Ana queda en encontrarse con él en las sierras de Córdoba, es por ello que viajan hacia allí y que en la novela leemos cómo pasan los días de ese verano hasta la llegada del informante. Cuando finalmente se encuentran con Aribarren, primero hablan de un episodio en una quinta de Moreno en donde funcionaba una escuela militar del ERP. Ana era la encargada de llevar y traer a los estudiantes escondidos en la caja de una camioneta y parece que Aribarren iba allí el día en que Ana eludió un control policial en un escape furioso. Luego le cuenta lo que pasó con Eduardo y aunque a ella le molesta “esa historia a libro cerrado” (Mondino 2012: 216), el informante le dice “que sería bueno que la acepte porque es la verdad” (Mondino 2012: 216). Luego de saber lo que iban a saber, Ana y Manuel regresan a Buenos Aires. La novela termina poco después, cuando Manuel revela las fotografías que tomó durante esas vacaciones y se detiene a observar una en la que Ana aparece mirando a la cámara desde el agua.

*Con estos ojos míos* es una novela que instala los saldos del terrorismo de estado en el cotidiano de una pareja que se conoce a mediados de la década de 1980 y que se va

consolidando en el medio entre los avatares de la vida en común y la reconstrucción del pasado de Ana, ex presa política y mujer de un desaparecido. Manuel decide colocarse en el lugar del testigo que acompaña a Ana en ese proceso de reinserción en la vida social en donde ambos tienen que aprender a convivir con esa historia. En ese proceso de aprendizaje resultan fundamentales la comprensión y el respeto ante el/la otro/a, así como también la ternura.

El tono de la escritura es esperanzado y nostálgico a la vez. La evidencia brutal y contundente de que los militares destrozaron familias y subjetividades encuentra cierto alivio ante la posibilidad de volver a creer, de re-construir sin intentar borrar las marcas de aquello que aún duele, sino por el contrario, hacerlo a partir de esa cicatriz de Ana a la altura de la cadera. Lo novedoso de esta novela no está en la explicitación de la militancia de Ana, ni en la revelación de Aribarren de cómo se llevaron a su marido, ni en la descripción de escenas de tortura dentro de la cárcel. Sino en el enfoque -para usar los términos del fotógrafo- con el que Manuel construye esta historia, sin grandilocuencias, narrando como quien mira. Lo interesante es esa vida después del terrorismo de estado, que resulta posible a partir de la restitución del lazo social, del acompañamiento y del afecto.

### **Leer en el cruce**

Como dije al comienzo de este capítulo, las novelas de esta serie introducen la voz de otros testigos del terrorismo de estado. Aquellos que no fueron ni son afectados directos, sino que forman parte de la sociedad civil que vivió esos años de violencia política y terror. Las posiciones desde las que habla cada narrador son diferentes, sin embargo los dos lo hacen desde la primera persona que se involucra con lo que está narrando, dando cuenta de que la dictadura militar no es algo que les pasó sólo a las mujeres de las que hablan, sino a ellos también. Ahora bien, lo interesante es que ninguno de ellos se coloca en la ajenidad total del tema, sino que deciden abordarlo por las cercanías que tienen con las víctimas y a partir de una necesidad por saber, conocer y entender lo qué les pasó a esas mujeres.

Esto nos lleva a volver a pensar aquel desafío que propone Jelin cuando dice que es necesario problematizar la tendencia al familismo de los testimonios y “ampliar o extender el debate político y la participación sobre el tema al conjunto de la ciudadanía” (Jelin 2010:

228) y preguntarnos sobre las posibilidades concretas que tiene la ficción en la actualidad, de escribir sobre el terrorismo de estado desde una posición ajena a las víctimas. Digo esto pensando que, si bien las novelas de este capítulo intentan colocarse en la vereda de la ciudadanía, los narradores escriben desde la primera persona que no sólo les permite legitimar que lo que se cuenta se conoce en carne propia, sino también evidenciar que aunque ellos no fueron protagonistas directos de la lucha armada y de la persecución militar, también se vieron afectados por la violencia de aquellos años y las dificultades sobre cómo seguir luego.

Es en esta zona de la tesis en donde cobra mayor visibilidad la idea de que el uso de la primera persona todavía legitima lo que puede decirse sobre los años '70 en Argentina y en donde el realismo, como estética, no aparece transgredido ni cuestionado, sino que se acepta y se respeta. Como señala el epígrafe de Juarroz que abre la novela de Mondino (2012), “la palabra también tiene una mirada” y será a través de la mirada y la investigación, que estos narradores recomponen la vida de las protagonistas. Esto por momentos emparenta a estas novelas con la novela francesa del S.XIX que se caracterizó por la creación de tramas narrativas en donde los detalles y la observación rigurosa de la realidad tenían un lugar predominante.

Aquí cobra relevancia la idea de una “poética del testigo”, en donde el realismo -como forma respetuosa de narrar la vida de esas mujeres- es el género desde el que estos narradores componen sus relatos. Lo que da lugar a lo que Dalmaroni denominó “la moral del realismo, cuya tradición arrastra un lazo tendencialmente seguro y cerrado entre sujeto y experiencia, narración y sentido” (Dalmaroni 2004: 160). Lo que me lleva a pensar en esas mediaciones de las que habla Williams –y que fueron trabajadas en el segundo capítulo de esta tesis- que permiten dar cuenta de los procesos activos a través de los cuales se pueden describir las relaciones entre una sociedad y el arte que produce en un momento determinado de su historia (Williams 2009).

En el caso de las novelas que se trabajan en este capítulo, esas mediaciones encuentran estrecha relación con el lugar que asume cada narrador en sus relatos, de acuerdo a los contextos históricos y a las posiciones subjetivas -y éticas- desde las que escriben la vida de

otras mujeres. El lazo tendencialmente seguro entre experiencia y narración del que habla Dalmaroni, encuentra justificativo si se tiene en cuenta que tanto Larraín como Manuel están escribiendo sobre un proceso histórico delicado –que despierta discrepancias en sus interpretaciones- a la vez que están recomponiendo –desde un punto de vista individual- las trayectorias de militancia de terceras. Entiendo la idea de “una poética del testigo” en las novelas, desde esa fuerte vinculación que existe entre lo que narran, los modos en lo que lo hacen y el realismo como estética de composición de los relatos en donde los testigos miran, investigan y escriben sobre la vida de las mujeres sin poner en tela de juicio los límites de la verosimilitud.

En cuanto a las novelas, *Un hilo rojo* (2000) construye el discurso de la derrota absoluta, del fervor y el entusiasmo de aquellos años ´70 no ha quedado mucho más que los recuerdos de quienes sobrevivieron al terrorismo de estado y algunos diarios personales que recuperan la voz de quienes desaparecieron. La memoria colectiva a la que quiere apelar Miguel se ve polarizada por múltiples interpretaciones y lecturas de aquellos años ´70, que no siempre coinciden en considerar que la acción de los militares fue criminal, sino por el contrario hay quienes los defienden e incluso los votan en elecciones, tal como sucede con el represor Antonio D. Bussi, elegido democráticamente gobernador de la provincia en 1995. Miguel asume el lugar del testigo que no se calla frente a los crímenes cometidos durante la dictadura, pero tampoco frente a la impunidad de la que gozan los represores en democracia. Asume entonces su escritura como un deber ciudadano a través del cual recordar que los crímenes existieron – y la vida de Julia así lo demuestra- y que quienes los cometieron son ahora los que la mayoría elige como representantes.

Por su parte, en *Con estos ojos míos* (Mondino 2012), Manuel decide colocarse en el lugar del testigo que acompaña a su mujer en el proceso de reinserción en la vida social en donde ambos tienen que aprender a convivir con la historia pasada de Ana, que está atravesada por el terrorismo de estado. En ese proceso de aprendizaje resultan fundamentales la comprensión y el respeto de los amantes, así como también la ternura. La voz de Manuel reconstruye esa vida después del terrorismo de estado que resulta posible sólo a partir de la restitución del lazo social, de la contención y acompañamiento que esa sociedad puede

darle a sus víctimas – de hecho, la visita al Centro de Antropología forense habla de eso- y del afecto.

Los motivos por los que cada narrador da su testimonio son diferentes. Miguel Larraín escribe para que la historia de Julia Berenstein -y la de los demás desaparecidos- no se olvide. Lo hace frente a un contexto particular –que es la elección a Bussi en Tucumán- y ante el temor de que a la historia del terrorismo de estado la escriban los represores. El esfuerzo de Larraín encuentra relación con aquella escalofriante anécdota que Primo Levi relata en el prólogo a *Los Hundidos y los salvados* (2005) en donde recuerda como se divertían los soldados nazis burlándose de los prisioneros de los campos de concentración a los que les decían “de cualquier manera que termine esta guerra, la guerra contra vosotros la hemos ganado; ninguno de vosotros quedará para contarlo, pero incluso si alguno lograra escapar, el mundo no lo creería (...) La historia del *Lager*, seremos nosotros quien la escriba” (Levi 2005: 475).

Miguel recompone toda la trayectoria realizada por Julia desde que comienza a militar hasta que desaparece, puesto que es un caso ejemplar que permite dar cuenta de la magnitud y la escala del crimen organizado y de las estrategias que desplegó el aparato represivo estatal para lograrlo. Julia no sólo es perseguida, detenida, secuestrada y desaparecida; sino que además su secuestro evidencia el funcionamiento del Plan Cóndor – recordemos que cae en Bolivia- y luego es víctima del robo de bebés. Pero además, Miguel necesita dar cuenta de Julia para no caer en el silencio cómplice que oculta la verdad de lo sucedido, y evitar así lo que Levi considera una de las mayores culpas del pueblo alemán, que es la escasa difusión de la verdad en los Lager.

Distinta es la situación de *Con estos ojos míos* (2012), puesto que Manuel no emprende ninguna escritura en la novela ni está narrándole la historia a alguien. Podemos suponer que lo que leemos forma parte del propio proceso de elaboración de su memoria, pero que no hay en sus palabras una intencionalidad de transmisión de ese relato, sino más bien es su propio pensamiento ordenando acontecimientos del pasado a la luz de esa estadía en Córdoba mientras esperan por Aribarren. Los motivos por lo que Manuel lleva a cabo este

trabajo de memoria no están explicitados tampoco, pero si podemos decir que su relato logra dar cuenta de cómo Ana –en compañía de Manuel- va recomponiéndose por la pérdida de su marido y por todos esos años en la cárcel a la vez que va restableciendo sus vínculos sociales y afectivos.

Ahora bien, en estas novelas quienes hablan son hombres que, tanto en *Un hilo rojo* (2000) como en *Con esos ojos míos* (2012), narrarán la vida de dos mujeres –Julia y Ana- cuyas voces y agencias serán dichas por ellos. Si bien, en el caso de la novela de Rosenberg la acción se justifica en la desaparición de Julia y es cierto –además- que su voz nos llega a través de sus escritos personales, es importante destacar que será Miguel quien siempre estará mediando ese discurso en la selección y el recorte de los textos escritos por Julia que leemos. En el caso de la novela de Mondino, aunque Ana está viva, sólo aparece a través del lente de la cámara de Manuel y del enfoque que él le da a los relatos que ella le contó o los episodios que vivieron juntos.

En ambos casos, las mujeres personalizan en sus cuerpos y subjetividades los símbolos del dolor y del sufrimiento ocasionado por el terrorismo de estado, tal lo que sucede con la cicatriz en la espalda de Ana y el destino fatal de Julia. Estas novelas no consiguen evitar lo que Jelin señala como una dificultad, cuando dice que las memorias de los crímenes de estado –por lo general- se reconstruyen a partir de una “visión estereotipada según la cual las mujeres sufren y los militares dominan, o logran que el género se torne invisible y desaparezca” (Jelin 2012: 128). Ambas novelas construye su trama a partir de una perspectiva masculina tradicional en donde las mujeres –a pesar de sus agencias- son dichas por hombres. Sin embargo esta misma característica resulta una novedad en la relación “género-memoria” en tanto iluminan la posición de los hombres como víctimas indirectas, zona en la que –como señala Jelin- “en líneas generales, son ellos los que se han vuelto invisibles” (Jelin 2012: 133), puesto que la figura del hombre compañero o familiar de activistas y militantes mujeres no es una vivencia con gran presencia pública en Argentina, como si lo es a la inversa -y el ejemplo más claro son las figuras de Madres y Abuelas de Plaza de Mayo-.

En cuanto a las temporalidades, las dos novelas se escriben en una ida y vuelta entre el pasado que se recuerda y el tiempo presente desde el que ese pasado es recordado. En *Un hilo rojo* (Rosenberg 2000) la memoria de aquellos años '70 tendrá lugar a partir de acontecimientos concretos que suceden en el presente de sus enunciaciones y que están relacionados con hechos que forman parte de la historia nacional –me refiero al voto a Bussi en Tucumán en 1995. En *Con estos ojos míos* (Mondino 2012), en cambio, la temporalidad no está marcada por el tiempo histórico, sino por el tiempo subjetivo de Manuel que, a su vez, está marcado por el tiempo que a Ana le lleva asumir su historia personal y decidirse a compartirla con él a la vez que acercarse al Centro de Antropología Forense para conocer detalles de la desaparición de su primer marido. En los dos casos, las temporalidades son múltiples y dan cuenta de esa especificidad de la memoria, siempre abierta, sujeta a revisiones y múltiples interpretaciones, de acuerdo a los momentos particulares en los que cada sujeto asume la empresa de hacer memoria.

Ambas novelas dan cuenta de un área poco explorada dentro de las voces que asumen la reconstrucción del pasado, en tanto se colocan en una zona marginal al relato del familismo aunque sin alejarse por completo de la figura de las víctimas. Se trata de relatos diferentes que extienden el drama de aquellos años '70 a todo el espectro social y plantean en sus tramas dilemas éticos en relación a las acusaciones de complicidad de esa sociedad civil: ya sea a través del silencio y el aparente olvido del pasado, como lo muestra la novela de Sara Rosenberg; ya sea a partir de esa morbosidad con la que indagan a las víctimas, tal como lo muestra la novela de Mondino en esa escena en la que Ana relata su militancia en una reunión social.

Al mismo tiempo, las novelas dan cuenta de la necesidad de los/as sobrevivientes -y de la ciudadanía en general- de encontrar herramientas que les permitan recomponer los lazos sociales quebrados por el terrorismo de estado y seguir adelante -como lo muestra la novela de Francisco Mondino- y en este sentido cobra relevancia la idea de “una poética del testigo” que a la vez que intenta distanciarse de la subjetividad afectada de los militantes, no se desliga por completo de aquellos acontecimientos que relata. Lo que, en última instancia nos lleva a pensar en los modos de recomposición de ese pasado y a preguntarnos

cuál es el lugar que ocupa el testigo dentro de los trabajos de memoria de los años '70, principalmente cuando –como veremos en los capítulos siguientes- en la actualidad son las voces de los/as hijos/as de desaparecidos/as las que ocupan un lugar privilegiado en la reconstrucción de aquella época.

## **Las voces de los/as hijos/as de desaparecidos/as**

Como dije en el capítulo anterior, trabajaré aquí con dos series de novelas que reconstruyen –desde la primera persona- las voces de los hijos e hijas de desaparecidos en Argentina. Por un lado analizaré las novelas *La casa de los conejos* (2008) de Laura Alcoba, *Soy un bravo piloto de la Nueva China* (2011) de Ernesto Semán, *Pequeños combatientes* (2013) de Raquel Robles y *Diario de una princesa montonera. 110% Verdad* (2012) de Mariana Eva Pérez, que reponen las voces de los/as hijos/as desde un lugar de empatía en relación a la lucha de sus padres y madres. Por otro lado, trabajaré con *Los Topos* (2008) de Félix Bruzzone, *Una misma noche* (2012) de Leopoldo Brizuela y *Una muchacha muy bella* (2014) de Julián López que presentan voces incómodas en relación a sus filiaciones.

Teniendo en cuenta las temporalidades de las luchas políticas por la memoria, las voces de hijos e hijas de desaparecidos/as en Argentina irrumpen con fuerza en la esfera pública a mediados de la década de 1990 alcanzando una legitimidad incuestionable dentro del familismo de los organismos de Madres y Abuela de Plaza de Mayo. En simultáneo a esa irrupción en el campo de los DD.HH., se dio la aparición de diversas manifestaciones artísticas realizadas no solamente por militantes de la organización. Ambas apariciones dieron cuenta de una renovación generacional en los reclamos por la verdad y la justicia. Esto se evidenció en lo novedoso y transgresor de sus estrategias de acción en el terreno de las luchas y disputas por la memoria, a la vez que en la emergencia de nuevas narraciones en dónde siempre el punto de partida era (es) la reconstrucción de sus historias familiares y personales a la luz de los saldos provocados por el terrorismo de estado.

En la actualidad resulta predominante y desigual el número de novelas que reconstruyen la voz de los hijos/as de desaparecidos/as en relación a la de las otras series de esta tesis. Esa predominancia se hace evidente en el corpus de esta tesis en donde esta serie casi duplica la cantidad de novelas trabajadas en los capítulos anteriores. Sin embargo existen diferencias en las maneras en que cada novela de hijos/as aborda el período de violencia política y terrorismo de estado y los modos en que esos sucesos repercuten en la vida de los/as narradores/as. Es por ello que dentro de esta categoría distingo dos series que contemplan las distintas maneras en las que cada novela se relaciona con la temática, con el accionar de

los organismos de DD.HH y con las estéticas que cada autor/a utiliza para reconstruir estos trabajos de memoria. Lo que me interesa en ambas series es pensar cómo se construyen las tramas biográficas de los personajes que se presentan como hijos e hijas de desaparecidos/as en Argentina, indagar cómo en la ficción estos personajes viven después de la desaparición de sus padres, qué vínculos establecen con esas ausencias-presencias, cómo se apropian de la herencia que les fue dada y cuáles son las marcas generacionales que les permiten hacerlo.

Para ello primero quiero detenerme en la aparición del colectivo de H.I.J.O.S. como un nuevo actor en el campo de los DD.HH. y analizar qué relación establecieron con ellos los/as otros/as hijos/as que no pertenecieron al colectivo pero que comenzaron a producir obras artísticas casi en simultáneo a esa aparición. Luego analizaré cada serie en sus particularidades.

### **Hijas e hijos en el espacio público**

En un artículo de 2006, “Hijos de desaparecidos. Entre la construcción de la política y la construcción de la memoria”, Pablo Bonaldi analiza el surgimiento y la trayectoria que hasta ese momento había realizado la agrupación H.I.J.O.S. a la par que su incidencia en el terreno de los organismos de DD.HH. y de las disputas por la memoria desde su aparición a mediados de la década de 1990. Al comienzo del artículo, Bonaldi se pregunta “¿por qué H.I.J.O.S se creó en 1995 y no antes, a pesar de que había habido otros intentos por reunirlos? (Bonaldi 2006: 145) y atribuye la causa a tres motivos. El primero era la edad de sus miembros, nacidos en su mayoría en los años previos o inmediatamente posteriores a 1976. El segundo, el hecho de aproximarse a la edad que tenían sus padres en el momento de su muerte o desaparición. Y el tercero tiene que ver con el contexto en el que surge la agrupación, ligado a la reactivación de las causas por los DD.HH., posteriormente a las confesiones de represores como Scilingo y Balza. (Bonaldi 2006).

Desde el momento de su aparición –señala Bonaldi- la agrupación generó un lazo de identidad colectiva muy fuerte, puesto que de acuerdo al testimonio de sus entrevistados, “los sorprendió descubrir que vivencias y sensaciones que ellos consideraban únicas y personales, aparecían en boca de otros jóvenes” (Bonaldi 2006: 147). Esa identificación con

un pasado que compartían cada uno desde una vivencia individual los alejaba de quienes no eran hijos de desaparecidos, puesto que estos no podían comprender lo que ellos habían pasado. “Uno de los rasgos comunes de quienes lograron permanecer más tiempo en la agrupación -sigue- fue que aceptaron rápidamente y sin vacilar poner la identidad de H.I.J.O.S. muy por encima de cualquier otra identidad posible” (Bonaldi 2006:153). Y si bien entre los miembros existían intereses y expectativas diferentes con respecto a la agrupación, “más allá de esas diferencias este grupo compartía un conjunto de actitudes o disposiciones que los llevaba a preferir lo informal a lo formal, la transgresión a la disciplina, la improvisación a lo estructurado, lo homogéneo a las jerarquías” (Bonaldi 2006:153).

Entre las posibilidades que la creación de la agrupación les abrió a los hijos, para Bonaldi, una de las más importantes en términos de tramitación de su historia personal, fue la de dar testimonio. “Para la mayoría de los miembros de la agrupación, la posibilidad de empezar a hablar públicamente de sus padres, fue un fuerte impacto, ya que muchos habían crecido ocultando el secuestro de sus padres. Ahora podían dar su testimonio en voz alta sin temor a las reacciones de los otros y eran escuchados con respeto y hasta con cierta admiración” (Bonaldi 2006: 159). Sin embargo esa misma posibilidad con el correr de los años se transformó en temor a quedar atrapados en un círculo de dolor, lo que para Bonaldi sintetizaba la dificultad de construir una identidad social basada en un hecho traumático del pasado. H.I.J.O.S. va resignificar esto positivamente, puesto que a diferencia de los otros grupos generacionales –Madres, Abuelas y Familiares- que poblaban el terreno de los organismos de DD. HH., los hijos no buscaban sólo saber dónde estaban sus padres, sino también saber quiénes habían sido, lo que los convirtió “en portadores de preguntas, necesidades e inquietudes que los llevan a resignificar la figura de los desaparecidos” (Bonaldi 2006: 162).

Serán casualmente esas necesidades e inquietudes diferentes a la de los otros organismos, junto con ese afán por la transgresión, lo informal y la improvisación, frente a formas más estructuradas de acción, las que caracterizarán las intervenciones de H.I.J.O.S. en la esfera pública. Esas intervenciones alcanzarán su punto de mayor impacto en el escrache como una forma particular y propia de denunciar los crímenes de lesa humanidad. Lo interesante

es que los aspectos más innovadores de esas acciones políticas no radicaron en el contenido de lo que se rememoraba sino en el lenguaje utilizado para expresar colectivamente esa memoria. “Los hijos –señala Bonaldi- consiguieron inventar una particular forma de intervención pública y de construcción de la memoria con códigos y recursos que resultan muy cercanos y familiares a las nuevas generaciones” (Bonaldi 2006: 181), aunque sin transgredir los mandatos de las luchas políticas por los DD.HH. que habían iniciado los otros organismos asociados con el familismo.

Raquel Robles -autora de *Pequeños combatientes* (2013), novela que forma parte del corpus de esta tesis y una de las fundadoras de la agrupación H.I.J.O.S.- en 2014 escribe un artículo a propósito de los 19 años de la agrupación<sup>43</sup>, en el que reconstruye la trayectoria de la organización desde sus inicios dando cuenta de esa fuerte identificación colectiva que señalaba Bonaldi en 2006. Para Robles la creación de H.I.J.O.S. sólo puede entenderse como una historia de amor. “Éramos unos enamorados, de los que no pueden dejar de mirarse a los ojos” (Robles 2014), dice. Fue ese amor colectivo el que les permitió iniciar una lucha en el terreno de los DD.HH. que se aunó con la de los organismos de Madres y Abuelas de Plaza de Mayo y que se legitimó en la Marcha de la Resistencia de 2002 en la que las madres les entregaron sus pañuelos a los/as hijos/as.

Para Robles ese acontecimiento significó “un traspaso generacional y una posta entregada a los más jóvenes” (Robles 2014) que daba cuenta de una lucha colectiva y compartida que se había iniciado con la militancia de sus padres y que ahora se resignificaba con los reclamos de verdad y justicia que exigían no sólo los organismos de DD.HH., sino también en términos simbólicos y políticos, los miembros vivos de esas familias desmembradas por el Terrorismo de Estado. 1995 –año de la fundación de H.I.J.O.S.- es para Robles “el año en que empecé a ser hija para poder ser todo lo demás” (Robles 2014), en tanto como ella misma señala en el artículo, “esa lucha nos parió y parimos esa lucha y ese parir nos trajo al mundo” (Robles 2014).

---

<sup>43</sup> En <http://revistalagranada.com.ar/19-anos-de-h-i-j-o-s/>

En las palabras de Robles se explicita que la novedad que supuso la irrupción de la agrupación H.I.J.O.S. en el terreno de la acción política, no se pensó nunca en términos disruptivos en relación a los otros organismos, sino como una irrupción que completaba al núcleo de familiares víctimas de la dictadura militar a la vez que evidenciaba de qué manera tenía lugar la transmisión generacional en el seno de la familia de los organismos de DD.HH. Lo que legitimaba la aparición de este nuevo actor político era el lazo de sangre que unía a los/as hijos no sólo con sus padres y madres desaparecidos/as, sino también con las abuelas –tanto Madres como Abuelas de Plaza de Mayo- que reclamaban justicia desde fines de la década de 1970.

Ahora bien, como señalé al comienzo de este capítulo, contemporáneamente al surgimiento de la organización, los/as hijos/as (no sólo los miembros de la agrupación) comenzaron a intervenir también en el terreno artístico y cultural dando lugar a diferentes producciones que entre mediados de los años '90 y principios de los 2000 fueron preponderantemente audiovisuales<sup>44</sup>. En un artículo publicado en 2004 -“Ordenes de la memoria y desórdenes de la ficción” (2004)- Ana Amado señala que el eje de estas primeras producciones – entre las que se destacan las películas *Papá Iván* (2000) de María Inés Roqué y *Los Rubios* (2003) de Albertina Carri- estaba puesto en las filiaciones y las genealogías fracturadas por la violencia política. Esto les permitió ensayar diferentes formas de tramitación del duelo privado que en la esfera pública encontraron sintonía con otras producciones en el mismo sentido, lo que le da pie a Amado para hablar de una fuerte relación entre estas manifestaciones individuales y una experiencia colectiva del presente. (Amado 2004: 48).

Siguiendo con la idea que planteaba Bonaldi de que los hijos no sólo buscaban saber dónde están sus padres, sino también quiénes fueron; Amado señala que en sus producciones audiovisuales “los hijos intentan volver tangible el recuerdo de una cotidianidad doméstica borroneada con el tiempo, de un imaginario de circulación de afectos, de cercanía de los cuerpos y, sobre todo, procuran restituir los signos de una leyenda encabezada por la figura del padre arrancado por la violencia y recuperado desde el perfil de héroe de una epopeya

---

<sup>44</sup> Sobre las narrativas de hijos e hijas, ver Mariela Peller (2010); Adriana Badagnani (2013); Victoria Daona (2013 a); Victoria Daona (2015).

histórica” (Amado 2004: 54). Para Amado estos discursos eran apremiantes en cuanto a su construcción del pasado, al mismo tiempo que frágiles por las contradicciones que exhibían y que les permitían construir una estética que encarnaba en el hecho artístico mismo una mirada crítica hacia el accionar de sus padres a la vez que no pueden evitar “los restos confesionales de una subjetividad afectada” (Amado 2004:80).

Al final de su texto Ana Amado llegaba a la misma conclusión que Pablo Bonaldi, puesto que para ella “los hijos no rompen con el pasado, sino que rompen con las formas en que se rompe con el pasado” (Amado 2004.80) y aclara que se trata de “una flexión cultural de la memoria que hoy recodifica y en gran parte sustituye los mundos comprensivos de aquellos años” (Amado 2004: 80). Romper con las formas supone renovar una estética que - cruzando a Bonaldi con Amado- estaba muy institucionalizada en los primeros organismos de DD.HH –principalmente Madres y Abuelas- y que H.I.J.O.S. busca reformular pero no contradecir. Tanto para Amado como para Bonaldi este cruce puede entenderse a partir de una mirada generacional que asocia los formatos tradicionales a la de los viejos pertenecientes al campo y los formatos rupturistas a los recién llegados. Sin embargo, ese discurso institucional de la agrupación que reunía a los/as hijos/as que se identificaban con la lucha de sus padres y la de los otros organismos, no es ni fue representativo de todos/as los/as hijos/as de desaparecidos/as.

Esa no representatividad se hace visible en el campo cultural a través de la emergencia de producciones artísticas que recuperan ese origen común pero no participan activamente del colectivo político, ni tampoco se sienten identificados con la militancia de sus padres. En la presentación de la novela de Félix Bruzzone -*Los topos* (2008)- en mayo de 2009, Nicolás Prividera –director de cine e hijo de desaparecidos- establecía una clasificación entre las distintas posiciones que los/as hijos/as tomaban frente a la historia de sus padres. “Podríamos decir –sostenía Prividera- que si por un lado hay hijos “replicantes” (que repiten las inflexiones fantasmáticas de la voz del padre), y por el otro lado hay hijos “frankensteínianos” (que pretenden escapar de ese mandato negándose a su destino

hamletiano de reclamar simbólica venganza), entre ambos están los hijos “mutantes” (que asumen su origen pero no quedan presos de él)” (Prividera 2009)<sup>45</sup>.

Si bien Prividera no se detenía a analizar las dos primeras categorías, es claro que prefería la condición mutante de las obras a lo extremo de los discursos tanto de los hijos replicantes como de los hijos frankensteinianos. Para él, esa condición mutante ponía en el centro de la escena la “inadecuación” de los/as hijos/as de desaparecidos/as y la necesidad de buscar respuestas a esa historia en el presente y en el futuro, más que en el pasado. “Esa mutación –sostenía- produce obras abiertas, imperfectas, y de múltiples caras (aunque no escapen a un involuntario “espíritu de época”) cuyo aire familiar es su ofendido pero nunca humillado desamparo, que sabe que esa intemperie puede ser también una condición de posibilidad, para construir desde esa mirada un inquebrantable mundo propio” (Prividera 2009). Entre el espíritu de época –marcado por el surgimiento de H.I.J.O.S- y el mundo propio -como posibilidad de construir un relato diferente al de los organismos aunque no completamente rupturista-, la condición “mutante” de ciertas obras hacía para Prividera “de la diferencia una forma y una formulación” (Prividera 2009).

En los capítulos que siguen establezco una diferenciación entre: por un lado novelas que siguen la línea militante de los organismos de DD.HH., sea tanto para cuestionar esas políticas como para adherir a ellas. En ese capítulo trabajaré con las novelas de Laura Alcoba (2008), Ernesto Semán (2011), Raquel Robles (2013) y Mariana Eva Pérez (2012). Por otro lado, analizaré novelas que plantean diferentes modos de abordar esa condición de hijo, no sólo desde las estéticas, sino también desde el contenido de las tramas. Forman parte de ese capítulo las novelas de Félix Bruzzone (2008), Leopoldo Brizuela (2012) y Julián López (2013).

---

<sup>45</sup>Publicado en <http://haciaelbicentenario.blogspot.com.ar/2009/05/plan-de-evasion.html>

## Las voces de los/as hijos/as I

“¿Si ellos estaban muertos la Revolución también había muerto?  
Al menos la Revolución era algo que podíamos hacer resucitar.”

*Pequeños combatientes*  
(Robles 2013: 152)

### *La Casa de los conejos (2008)*

La novela de Laura Alcoba se inscribe dentro de esa línea difusa en donde la ficción se confunde con la autoficción en tanto la narradora, que se llama Laura, revisita lo que fueron sus vivencias en una casa operativa de Montoneros durante los años 1975 y 1976. En el prólogo del libro, la narradora evoca a Diana Teruggi- uno de los personajes principales de la novela y nuera de Chicha Mariani, una de las abuelas fundadoras de Abuelas de Plaza de Mayo- y le confiesa que la necesidad de escribir sobre aquellos años se justifica por una serie de acontecimientos que estimularon su memoria. El primero de ellos es un viaje que realizó a la Argentina junto a su hija a fines de 2003 en el que volvió a recorrer aquellos lugares en los que vivió durante su infancia. El segundo, la comprensión de que la historia que podía contar, si bien evocaba a los muertos, era imprescindible para los vivos. El tercero –un secreto apenas confesable- tiene que ver con el deseo de olvidar.

El motivo que moviliza su escritura es el de un deber de memoria que completa su sentido en un intercambio generacional e intersubjetivo: ella que fue niña y decide escribir “desde la altura de la niña que fui” (Alcoba 2008:12), es también la madre que cuenta y transmite a su hija –y a las generaciones venideras- su experiencia “de la dictadura y el terror” (Alcoba 2008:12). Esa doble condición de niña y madre que recuerda y transmite, da cuenta de las múltiples temporalidades que se entrecruzan en la narración. Y si bien en la estructura del libro esas temporalidades parecieran estar delimitadas, puesto que tanto el prólogo como el epílogo representan la voz de Laura adulta y el cuerpo de la novela se escribe desde la voz de la niña, veremos cómo esos límites se desdibujan y las temporalidades se confunden a lo largo de la novela.

El relato empieza con un “todo comenzó” que nos transporta –a la manera del “Había una vez” de los cuentos de hadas- a la ciudad de La Plata en el año 1975. Tiempo y espacio

otros que se convierten en presente del enunciado y en los que se desencadena la acción. Los hechos con los que se inicia esta historia son el pase a la clandestinidad de Montoneros y la mudanza a una casa con altillo en la que se guardan armas de fuego. Ambos son temas poco pertinentes para una niña, sin embargo lo único que le explican a Laura es que no debe decir nada respecto a la actividad de sus padres. Y si bien la niña desearía tener “padres que preparan tortas los domingos siguiendo esas recetas que uno encuentra en gruesos libros de cocina, con láminas relucientes, llenas de fotos y una madre elegante con uñas largas y esmaltadas y zapatos de taco alto” (Alcoba 2008: 14), debe aceptar que haya autos robados, nombres falsos y secretos que no se puedan contar.

Con el pase a la clandestinidad de sus padres, Laura debe acostumbrarse a ir sola al colegio. Todas las mañanas la niña se toma un ómnibus en algún barrio de La Plata y viaja hasta la Plaza Moreno donde la esperan sus abuelos que se encargan de ella durante el día. El abuelo de Laura es abogado y “desde siempre ha defendido a estafadores, contrabandistas, ladrones de todo tipo” que, por agradecimiento, luego estuvieron dispuestos a ayudar a la familia. “Lo que da miedo a mi abuelo son aquellas personas que quieren cambiar todo” (Alcoba 2008: 19), dice Laura y deja flotando la pregunta sobre sus padres. Además del abuelo, está la abuela, su tío Luis –el hermano menor de su madre- y Sofía – su tía- que es enferma mental, “pero eso no se dice” (Alcoba 2008: 19).

Una tarde su madre llama por teléfono a lo de sus abuelos para decir que su padre ha caído preso y la nena debe quedarse con ellos hasta que su madre vuelva a llamar. Unos meses después su mamá aparece convertida en otra mujer de pelo corto y de “un rojo muy vivo que yo no he visto nunca en ninguna otra cabeza” (Alcoba 2008: 31). Mientras su padre permanece en la cárcel, madre e hija deambulan por diferentes casas en espera de la orden para mudarse con Daniel y Diana – Cacho y Didí-. Cuando Laura conoce al matrimonio, queda fascinada por la presencia de Diana que está embarazada, “tiene el pelo largo, claro y ondulado, y grandes ojos verdes, extremadamente luminosos y dulces. Es muy hermosa e increíblemente sonriente” (Alcoba 2008: 41). Laura experimenta una sensación de paz frente a la sonrisa de Diana, su presencia a partir de ese momento será un refugio en oposición a lo estricto de las órdenes de la Organización que irán *in crescendo* durante los meses de 1975 y que su madre obedecerá a raja tabla.

Con el traslado a la nueva casa, Laura se verá inmersa en un mundo de adultos en el que le festejan que cante la marcha peronista, pero le censuran cualquier tipo de comportamiento que les parezca riesgoso e impertinente. Allí solo viven Cacho, Didí, Laura y su mamá. No es un lugar muy grande, apenas tiene dos habitaciones, una cocina que sirve de sala y un baño, todo atravesado por un pasillo. Al fondo hay un tinglado rudimentario que “contrariamente a lo que pensaría cualquier extraño al grupo, es el verdadero corazón de la casa (...) fue por este galpón que la conducción de Montoneros ha elegido la casa y que vivamos en ella” (Alcoba 2008: 46).

En ese tinglado se construye la imprenta de Montoneros que está escondida tras un muro ficticio detrás del galpón y que maneja la madre de la nena. Bajo la apariencia de un criadero de conejos, en la casa funciona la principal imprenta clandestina de la Organización en la que se imprimen los ejemplares de *Evita Montonera*. Es el Ingeniero quien diseña este “embute”, inspirado en el cuento “La carta robada” de E.A. Poe. Como le explica a Laura: “el embute estará mejor guardado si los medios para ponerlo en funcionamiento, el mecanismo de apertura, digo, quedan a la vista de cualquiera. ¿Genial, no? La idea se me ocurrió mientras leía un cuento de Edgar Allan Poe: nada esconde mejor que la evidencia excesiva” (Alcoba 2008: 56). El dato no es menor, puesto que será esta excesiva evidencia la que le permitirá al Ingeniero, tiempo más tarde, reconocer la casa desde las alturas y delatar a sus compañeros.

En la Organización los roles están marcados, cada quien sabe cuál es su papel y cómo cumplirlo. Cacho y Didí son los únicos militantes del grupo que no han pasado a la clandestinidad. Cacho aún conserva su trabajo en Buenos Aires y su verdadero nombre. Además de ellos, quienes van a la casa son César -el responsable del grupo- el Ingeniero y el Obrero. La nena debe ser obediente, hacerse la distraída en la calle para controlar que nadie los siga, cebar mate en las reuniones de Montoneros y merendar mientras en la misma mesa se limpian las armas para la guerra<sup>46</sup>.

---

<sup>46</sup> “Por fin vuelvo rápido a tomar la merienda. Hoy es el día en que se limpian las armas. Yo trato de encontrar un pequeño sitio limpio en la mesa atestada de hisopos y cepillos empapados en aceite. No quiero ensuciar mi rodaja de pan untada con dulce de leche” (Alcoba 2008: 84).

En la infancia de Laura, los juegos, las fábulas y los juguetes están atravesados por la militancia de sus padres a la vez que mediados por mitos fundadores sobre los que se asientan su historia familiar y su identidad. El relato de la “sirenita rubia cordobesa” nace de una zona liminal en la que se entrecruzan las certezas con las mentiras piadosas que sus abuelos inventan para no lastimarla. Laura cuenta que su muñeca preferida es un regalo que le hicieron sus padres cuando volvieron de una estadía en la cárcel. La historia que inventó su abuelo para que ella no se angustiara fue la de que sus padres estaban trabajando en Córdoba. “Pero yo había entendido muy bien que estaban en la cárcel y que aquello no tenía nada que ver con su trabajo, sino, probablemente, con una temporada que habían pasado en Cuba” (Alcoba 2008: 32). Aún así, “aunque sé que Córdoba no tiene nada que ver con esta historia, yo la llamo “mi sirenita rubia cordobesa” y es estrictamente por eso mi muñeca preferida” (Alcoba 2008: 32).

Distinto es el incidente con la cámara fotográfica en el que la nena juega a ser fotógrafa. Apenas llega a descubrir el objeto, llevárselo a la cara, mirar por el lente y enfocar al Ingeniero que pasa delante suyo sin advertirla, hasta que escucha el “click” y se vuelve furioso hacía donde está la nena para arrebatarse el rollo inexistente en el que ella está capturando imágenes. Lo que para la niña era solamente un juego, es para el Ingeniero un peligro que debe prevenirse; “-¡No jugués más a eso! ¿Me entendiste?” (Alcoba 2008: 61), le reclama. Y Laura llora. Por momentos, el mundo de los adultos quiebra de un solo arrebato el poder simbólico del juego y censura la fantasía lúdica de Laura.

Asimismo, la capacidad simbólica del discurso le permite a Laura crear relatos que en algunas ocasiones la tranquilizan y en otras hiperbolizan la situación que vive. No se trata de una negación de la realidad, sino de una adaptación/ transformación propia de sus siete años que pareciera seguir latente en el presente de la enunciación. Entre lo que sucede, lo que le dicen que sucede y lo que ella interpreta, se forman espacios en donde confluyen la verdad, la fantasía y sus interpretaciones; confluencias que en algunos casos la ayudan a vivir sin incomodidad su rutina y en otros la paralizan hasta el momento en que decide escribir.

El episodio con la vecina permite pensar esas confluencias. Sobre la madre de Laura pesa un pedido de captura, una foto suya ha salido publicada en el diario y si bien ya había pasado a la clandestinidad, con la aparición de esa fotografía no puede salir de la casa. Laura, que sabe de la nueva situación de su madre, comienza a preguntarse si sobre ella también pesa ese pedido de captura y en un primer momento resuelve que no. Es por esto que, mientras su madre pasa los días encerrada en la imprenta, la nena disfruta de salir a la vereda para esperar a la vecina que siempre usa tacones altísimos de color rosa y es tan distinta a su madre de pelo corto y rojo y dedos manchados con tinta indeleble.

Una de esas tardes la vecina invita a Laura a su casa a tomar la merienda y le pide ayuda para elegir unos zapatos. El episodio desata el enojo de la madre cuando – al día siguiente – la vecina le pregunta a Diana como puede ser que la nena no tenga apellido. La madre de Laura al enterarse sufre un ataque de ira y resulta incapaz de quitarle importancia al suceso. Considera que eso pone en riesgo la vida de todos en la casa y carga a su hija con esa culpa. La tensión de esta escena se disipa en la carcajada de Diana que, al mirar desde afuera el drama madre/ hija, puede imaginarse una explicación para la vecina que nada tenga que ver con la militancia. En ese momento Laura comprende que en cada una de sus palabras o sus acciones pesa la vida de todos los que viven o acuden a la casa de los conejos. Tras la ira de su madre, Laura vuelve a preguntarse “¿A mí también me buscan, acaso?” y esta vez ante la afirmación de la respuesta podemos sentir las palabras de Laura, la adulta, resignificando los recuerdos del pasado y sus sentidos.

A partir del 24 de Marzo de 1976, Laura no será la única en sentir miedo, sino que también lo sentirán su madre, Diana, Cacho y quienes van de visita a la casa de los conejos. El miedo invadirá todo. Miedo por todas partes y una reclusión cada vez más extrema. “¡Esto es la guerra, mierda, la guerra!” (Alcoba 2008: 101) grita el Ingeniero y es así como viven, dentro de un régimen militar estricto. Laura deja de ir al colegio, su madre ya no sale de la imprenta, hay operativos en barrios cercanos y potenciales allanamientos que los paralizan ante el sonido del timbre. La situación es angustiante. Afuera -por lo que cuenta César- todo está cada vez peor y no son muchas las opciones ofensivas que se pueden llevar a cabo: replegarse y esperar pareciera ser el mandato de la Organización. Las reuniones en la casa tienen cada vez mayor frecuencia. En una de esas reuniones la madre de Laura expone

la posibilidad de que ella y la nena se vayan del país. Su padre, el abogado de estafadores y malandras, les ofrece sacarlas sin correr riesgos, “hay muchos militantes que se han ido ya, o ¿no?” (Alcoba 2008: 120), dice su madre.

César se niega: “Es cierto que muchos militantes se fueron. Pero no los militantes de base, sólo los jefes, sólo la conducción...” (Alcoba 2008: 120). Inmediatamente se produce un silencio perturbador que da paso a una pregunta que no sabemos si se formula en 1976 o en el presente de enunciación de la novela: “¿los militantes de base dan su vida mientras los jefes buscan refugio en el extranjero?” (Alcoba 2008: 120). La pregunta no obtiene respuesta, pero finalmente -y luego de varias reuniones en las que se debate el tema- César les notifica que la Organización aprueba la salida de Laura y su madre, con la aclaración de que no recibirán por parte de Montoneros ninguna ayuda una vez afuera, ni dinero, ni papeles –como hacen con la conducción-.

Con la partida, termina la narración de la nena. Las páginas que siguen las narrará Laura la adulta. Ella y su madre viajan a París por separado. Su madre ayudada por uno de los estafadores que defiende su abuelo, ella de manera legal mucho tiempo después. Su padre es liberado al finalizar la guerra con Malvinas. Cuando sale de la cárcel le entrega a Laura un libro en el que se menciona la casa de los conejos. El libro es un testimonio que reproduce la noticia en el diario del allanamiento a la casa y el enfrentamiento en el que mueren todos los militantes que allí se encontraban, entre ellos Diana, a quien le roban su bebé Clara Anahí.

En 2003 Laura regresa a la Argentina y conoce a Chicha Mariani, madre de Cacho y abuela de Clara Anahí. Visita la casa de su infancia que permanece igual a como quedó luego del asalto. Al volver a caminar por la casa, Laura recupera imágenes que creía olvidadas. Lo que la perturba es quién pudo haber delatado la casa. Se supone que fue quien diseñó el escondite, le dice Chicha. “¡El ingeniero! Pero no es posible. Llegaba siempre escondido bajo una frazada. No podía saber dónde estaba la casa” (Alcoba 2008: 130). Entonces Laura recuerda el cuento de Poe “La carta robada” que el Ingeniero alguna vez le comentó y allí descubre que fue la posibilidad de leer las evidencias la que luego le permitió al Ingeniero delatar a sus compañeros.

Este último apartado está lleno de datos, fechas y nombres precisos. En el medio, esos fragmentos de infancia narrados como si fueran un cuento. Los recuerdos infantiles de Laura quedan atrapados en la veracidad de su historia, en las justificaciones que le dan paso a romper el silencio, en la excesiva denuncia por la apropiación de Clara Anahí. De repente, la vida adulta golpea el relato, tal como lo hizo la violencia estatal en los ´70. Se pierden entonces las metáforas y los juegos infantiles y sólo yacen los cuerpos muertos de Diana y los demás compañeros en una transcripción del diario *La Gaceta* de La Plata y la compañía de Chicha Mariani –una de las abuelas fundadoras de la organización- acompañando y legitimando el relato de Laura. Es amparada en la evocación de Diana Teruggi y en la presencia de Chicha que Laura rompe su silencio y cuestiona lo que antes no pudo.

Como señalé al comienzo de este apartado, la distinción temporal entre el pasado y el presente que se explicita en el prólogo y se retoma en el epílogo, se confunde en el cambio de voces en el cuerpo central del texto. Si bien la voz adulta ordena los recuerdos de la niña, los temores infantiles se plasman en la cautela que justifica su escritura. La distinción entre el pasado y el presente no se derrumba, pero por entre las fronteras que los separan, se filtran los miedos de la infancia que aún persisten. El “todo comenzó” de *La casa de los conejos* (Alcoba 2008) marca un principio que no es el del nacimiento de Laura, ni el de la creación de Montoneros, ni siquiera el del momento en que sus padres optan por la militancia armada. Todo eso ya estaba allí cuando Laura comienza su historia. El elemento disruptivo es el pase a la clandestinidad de sus padres, la experiencia en esa casa operativa y el desenlace fatal de sus habitantes.

La novela da cuenta de un trabajo de memoria que le permite elaborar una hipótesis de cómo fue posible la delación de la casa a la vez que dejar asentado el secuestro de Clara Anahí. Laura, la adulta, se vuelve un eslabón fundamental en la cadena generacional que le permite acercarse a las Abuelas de Plaza de Mayo y fundir en un mismo relato su propia experiencia en una casa operativa con la denuncia del organismo en un afán por transmitirles a la generación de sus hijos “toda aquella locura argentina” (Alcoba 2008: 12). Retomando la caracterización propuesta por Prividera, podemos decir que su posición “replicante” se hace evidente en ese traspaso generacional y familiar que une a Laura con las abuelas y los militantes que fueron sus padres en la denuncia de aquellos crímenes

cometidos por la dictadura militar, a la vez que en la necesidad de dar a conocer esa historia a las generaciones futuras.

### ***Soy un bravo piloto de la nueva China (2011)***

La trama que desencadena la novela de Ernesto Semán es el regreso de Rubén –el narrador- a la Argentina para pasar con su madre los últimos días que a ella le quedan de vida. La inminencia de esa muerte, lo lleva a reflexionar sobre su historia familiar y a volver a mirar la figura de su padre -Luis Abdela- que es un detenido-desaparecido de la dictadura militar a quien Rubén le recrimina no haber cuidado a su familia en pos de una militancia que lo llevó a morir y a dejar huérfanos a sus hijos y viuda a su mujer. Serán las figuras de sus padres, la relación entre ellos y las acciones que marcaron la vida familiar, sobre las que Rubén escribirá en esta narración y las que se resignificarán cuando al final de la novela, Rubén se entere de que está por ser padre.

La novela está dividida en cinco partes y un epílogo. Cada parte tiene tres subdivisiones: la Ciudad, el Campo y la Isla, respetando ese orden de aparición. En la Ciudad viven e interactúan Rubén Abdela, su mujer Clara, su madre Rosa que está a punto de morir, su hermano Agustín. En el Campo, la narración es sobre el accionar de Capitán -el torturador que secuestró a su padre-, su ingreso a la policía, su incorporación a un grupo de Tareas, su apogeo durante la dictadura militar –que incluye el secuestro de Abdela- y su posterior decadencia hasta terminar siendo asesinado por su hijo. Frente a lo concreto de esos dos espacios, la Isla es un lugar extraño al que Rubén llega sin saber cómo y adonde se encuentra con su padre y su torturador.

En la Ciudad, el tiempo es un ida y vuelta entre el pasado y el presente de la enunciación. En el pasado aparece el recuerdo de una cena con su madre en la que ella le cuenta que Luis Abdela era completamente orgánico al partido y que siempre se salía con la suya, excepto cuando ella quedó embarazada por segunda vez y tuvo a ese hijo – Rubén- a pesar de que su padre y el partido habían decidido que no era un momento oportuno. “Cuando tu padre se fue a Cuba, dijo a cuento de nada, con el codo apoyado sobre la ventana abierta. Cuando ella decía tu padre, adquiría una superioridad sobre mí y sobre él que anticipaba una

memoria en la que ella prefería sentirse segura y en control de la situación” (Semán 2011: 103).

Rosa construye en su relato una figura del camarada Abdela que lo acerca siempre al partido y lo aleja de la familia y es ese relato el que le transmite a sus hijos. En esa narración es la madre la que construye para ellos una familia, mientras su padre prioriza la revolución. “Criar una familia y hacer una revolución se les habían impuestos como dos epopeyas incompatibles, pero no menos nobles” (Semán 2011: 229) dice Rubén y a lo largo del libro le reprochará a su padre, no solo la elección de una epopeya que lo llevó a la desaparición, sino y principalmente le reprocha la imagen que le devuelve el relato de su madre, un relato en apariencias incuestionable, sustentado en el control que su madre ejerce sobre una memoria que Rubén desconoce.

En el presente de la enunciación, su madre antes de morir les entrega a Rubén y Agustín una caja que tiene dólares, una nota de su abuelo, un avión de juguete que su padre les trajo de la China Maoista y una foto de ellos cuatro que la única que hay de toda la familia y fue tomada en la Villa San Martín en Rosario en 1969. Y hay también una larga carta que su padre le escribe a su madre en 1961 en donde construye los motivos por los que Rosa no debía ir a Cuba con él y tampoco debía ponerse mal porque ellos eran una pareja militante. En esa carta el camarada Abdela esboza los mismos argumentos que luego escribirá Ernesto Guevara en “El socialismo y el hombre en Cuba” (1965) para referirse a la comprensión que las mujeres debían tener con sus compañeros cuando estos elegían el camino revolucionario.

Tras leer la carta, Agustín, el hermano mayor concluye que se trata de la carta de un psicópata y Rubén siente que su padre sabía mucho mejor porque morir que porque vivir (Semán 2011: 198). Lo interesante es que a pesar del reproche de los hijos, en la narración el camarada Abdela se anticipa al pensamiento de Guevara, puesto que su carta es de 1961 y el ya mencionado texto es de 1965. Esto da pie al lector para pensar que en el imaginario de esos hijos y esa madre, Abdela, con todos sus defectos, estaba a la altura de Guevara. Al día siguiente de la entrega de esa herencia, su madre muere.

En el Campo el personaje principal es Capitán, un policía que a la vez que comienza a trabajar en un grupo de Tareas que realiza secuestros y vuelos de la muerte, va conformando su familia. En un comienzo tanto su vida laboral como sentimental parecieran marchar exitosamente puesto que recibe elogios por su desempeño a la vez que es un esposo y padre amado y respetado. Sin embargo, a medida que van aumentando los secuestros y se van recrudeciendo los métodos represivos, comienza a ensombrecerse su relación matrimonial, a la vez que empieza a sentir una sordina que se hace cada vez mayor.

Es Capitán quien secuestra a Abdela en Agosto de 1978. Al momento del secuestro, Abdela comienza a exigir sus derechos y Capitán le pide que deje de hacerse el héroe. Hay algunas escenas más del secuestrado adentro del Campo, encapuchado y herido, arengando a los otros a no rendirse. La última imagen que tenemos de él es la del momento previo a ser arrojado desde un avión, Abdela aún resiste y se enfrenta a Capitán. Es interesante pensar que en ese lugar el único detenido que aparece con nombre propio y hace pensar a su secuestrador es el camarada Abdela. Esta es la construcción que el hijo hace de lo que debe haber sido la estadía del camarada en el campo. Al igual que con la carta de Abdela a su mujer en la que se adelanta al pensamiento de Ernesto Guevara, su hijo no puede dejar de escribirlo como un héroe. Rubén se queja de la heroicidad de su padre pero lo convierte en eso cada vez que lo hace aparecer, tal como lo señala Amado cuando se refiere a la construcción épica que los hijos hacen de sus padres (Amado 2004:54).

Una vez que Capitán arroja a Abdela del avión y regresa a su casa, descubre que se ha quedado completamente sordo. Será esa sordera la que lo inhabilitará a seguir trabajando en el Campo y lo limitará a permanecer recluido durante tres años, hasta que a fines de 1981 su antiguo jefe dentro del Grupo de Tareas vuelve a buscarlo para ofrecerle trabajar en una agencia de remises. Al día siguiente de tal ofrecimiento, Capitán recupera su capacidad auditiva y pierde a su mujer y a su hijo, quienes deciden irse de la casa familiar. De cómo se desarrolla la vida de Capitán luego de esto, sólo sabemos que sigue trabajando en la agencia de remises, que no vuelve a formar pareja y que con su hijo mantiene una relación difícil.

En cuanto a La Isla, Rubén no entiende que está haciendo allí y por qué tiene un escáner con imágenes. Una tarde revisando ese escáner encuentra una escena que se llama “Surcos” en donde aparece él cuando era niño junto a su papá en una plaza. Al respecto, Rubén piensa que “si uno es mínimamente consecuente con sus ideas y preocupaciones, lo mejor que puede hacer con el pasado es destruirlo, juntar lo que queda y tenerlo debidamente catalogado, para no olvidarlo ni tener que pensar en ello, porque los que viven, y nos importan, están acá, aquí y ahora y todavía sin llegar” (Semán 2011: 75). Lo curioso es que Rubén dice destruir e inmediatamente después dice juntar todo y catalogar, para no olvidar y para no pensar en eso. Se trata de una operación similar a la del prólogo de *La casa de los conejos* (Alcoba 2008), en donde Laura dice que los motivos que la impulsan a escribir tienen que ver tanto con la necesidad de contar una historia imprescindible para las generaciones futuras a la vez que con la necesidad de olvidar.

En la Isla también aparecen Abdela y Capitán. Rubén presencia ese enfrentamiento en donde Abdela aparece reflexivo en torno a su militancia. Es para pensar cómo en esta parte del libro, Rubén recrea la voz de su padre y lo construye tal como a él le gustaría: un padre que fue militante y que en esa militancia dejó la vida y recién ahora se da cuenta de que no cuidó a su familia. “Si algo aprendí –le dice el camarada Abdela a Capitán- es que más allá de mi devoción por la causa, de mi entrega total por los compañeros y por todo lo que hicimos juntos, la vida es eso que empieza después del Partido, ahí cuando termina la lucha y uno se queda solito y al viento, reconstruyendo los pedazos” (Semán 2011: 228). Es en La Isla en donde Rubén puede armar para sí mismo una imagen de su padre que se compone con lo que conoció de él, lo que su madre le transmitió y lo que le gustaría que su padre hubiera pensado. Al final de esa conversación Rubén se da cuenta de que durante todos esos años que pasaron desde que desapareció su papá, siempre estuvo preocupado en su propio dolor y nunca se puso a pensar en el dolor que había sentido su padre al morir. Luego de esa reflexión la Isla desaparece.

En el epílogo después de cremar a la madre, los hermanos se reparten la mitad de los dólares, hacen fotocopias de la carta, de la nota y Rubén se queda con la foto y con Chinastro. Ese mismo día en el diario aparece la noticia del asesinato de Capitán cometido por su hijo y si bien Rubén casi no comenta lo sucedido, en la novela se reproduce integra

la nota que publica el diario *Clarín*. El contraste que existe entre el recorrido que realiza Rubén a lo largo de la novela -que pasa de reprocharle a su padre el hecho de haber privilegiado la revolución a la familia, a construirlo como un héroe a la altura de Guevara- y la del hijo de Capitán -que pasa de ser muy cercano a su padre a asesinarlo- es evidente. La oposición entre ellos está dada por el lugar que cada uno ocupa dentro de la reconstrucción del relato del terrorismo de estado en Argentina, puesto que no es lo mismo, ni puede procesarse de igual manera el hecho de ser el hijo de un desaparecido, al de ser el hijo de un torturador. En el caso del hijo de Capitán resulta insoportable asumir ese vínculo y es por ello que decide asesinar al padre.

En cuanto a Rubén, la ciudad, el campo y la Isla, son espacios que le permiten reconstruir una imagen de su padre que puede armarse en ese cruce que se da entre lo que conoce (su recuerdo), lo que le transmite su madre y lo que le gustaría que hubiera sucedido tanto en el Campo como en la Isla. Lo interesante es la trayectoria que realiza Rubén desde que comienza la novela -cuando llega a Buenos Aires para acompañar a su madre- hasta el final, cuando debe enfrentarse a su orfandad. En ese trayecto, la desaparición de su padre que él creía era el evento más trascendental de su vida, se resignifica puesto que en una misma temporalidad Rubén debe enfrentar la muerte de la madre y la llegada de su primer hijo. La idea de un tiempo en donde el pasado esté archivado para no olvidarlo, pero no para hacerlo intervenir -tal como Rubén lo expresa al verse en la plaza de pequeño junto a su padre- se le complejiza cuando ese pasado se hace presente y se fusiona con un futuro que incluye a los que todavía no llegaron pero forman parte de ese entramado familiar.

Hacia el final de la novela Rubén logra armar un relato en donde las acciones y elecciones del camarada Abdela, aunque dolorosas, encuentran sentido en la genealogía familiar, en la del origen de sí mismo y en la que le narrará a su hijo al nacer. Esto da cuenta de lo que Prividera llama una posición “replicante” que se hace aún más visible en el contraste entre las acciones de Rubén y las del hijo de Capitán, puesto que mientras uno comete un parricidio que quiebra cualquier posibilidad de reconciliación, el otro logra reconciliarse con la figura del padre en pos de armar un linaje familiar.

### ***Pequeños combatientes (2013)***

En la novela de Raquel Robles la protagonista es una niña que nunca dice su nombre y que narra en primera persona los años posteriores al secuestro y la desaparición de sus papás, suceso al que denomina *Lo Peor*. La trama de la novela es ese después de *Lo Peor*, en donde ella y su hermano se van a vivir a la casa de unos tíos mayores, junto a sus dos abuelas, “la de la ventana” y la de “los zapatos grandes”, como las denomina para diferenciarlas, y deben adaptarse y comprender esa nueva circunstancia que les toca vivir. El relato de *Lo Peor* se convierte en el elemento disruptivo que quiebra la cotidianidad de una familia que se descompone ante la ausencia de los padres, al mismo tiempo que estrecha el vínculo entre los hermanos y habilita otras formas del afecto hacia parientes que no conformaban el núcleo familiar más cercano a esos niños.

Al comienzo del libro la narradora se reprocha a sí misma haber estado durmiendo cuando a sus padres se los llevaron de la casa, sin embargo algo que no puede comprender es por qué no escuchó el combate. No se resigna a creerle a “la abuela de la ventana” que le dice que no escuchó nada porque sus padres no se resistieron a que se los llevaran. “Me desconcertó mucho que no hubiera habido ni un solo tiro. Que el se los llevaron no estuviera tan errado” (Robles 2013: 11). Esa sensación de que no hubo un combate la perturba hasta que llega a la conclusión de que se trató de un cambio de estrategia de sus padres, para pasar a ser dos personas comunes, lo que la narradora considera “el súmmun del camuflaje” (Robles 2013: 12).

Desde ese momento ella se dispone a seguir esa misma táctica y abandona un entrenamiento que había estado realizando con su hermano desde que sucedió *Lo Peor*, preparándose para cuando los compañeros/ as de sus padres los buscasen para servir a la causa revolucionaria. Posicionada en su rol de combatiente en la clandestinidad, la narradora decide llevar un registro de todos los datos que le parecen importantes para dárselos después a la conducción cuando decidan contactarla. El problema que se le presenta es cómo llevar ese registro y dónde guardarlo: “pero en cuanto apareció el problema apareció la solución, y en esa magia de apariciones yo entendí que había una fuerza muy poderosa manejando mi pequeña vida en el gran mundo” (Robles 2013:18). La

solución mágica vino de un libro sobre la Segunda Guerra Mundial, en donde la narradora conoce la historia de una asistente social que liberó 2500 chicos del gueto de Varsovia y que guardó en frascos enterrados en su jardín la documentación de cada niño liberado.

En la vida cotidiana de la narradora todo el tiempo se están filtrando los preceptos y las consignas revolucionarias con la fantasía de los libros que lee. La narradora aplica a rajatabla esa doctrina aprendida de sus padres, asimismo siente por los compañeros un cariño que ella considera se basa en la comprensión de esas mismas doctrinas y el sueño compartido de la revolución. En el libro la narradora espera que los compañeros aparezcan, se pregunta “dónde estaban los que venían a casa y llenaban todas las habitaciones de ruidos, de risas, de discusiones a los gritos” (Robles 2013: 13). Esas preguntas en la voz de la niña, pueden asimilarse a las preguntas que los organismos de DD.HH comenzaban a hacer en la esfera pública, buscando saber dónde estaban los desaparecidos.

La ambigüedad sobre el paradero de los compañeros es la misma que la narradora y su hermano tienen al comienzo de la novela sobre qué es *Lo Peor*. Las explicaciones que ella se da sobre dónde están sus padres están mezcladas con sus lecturas de la segunda guerra mundial y algunas novelas infantiles. Entre las causas que explicarían para ella la ausencia de los padres, en un primer momento están la pérdida de la memoria y la posibilidad de que les hayan quebrado las piernas y los brazos y los hayan abandonado en un bosque. Asimismo la lectura de *Verónica*, una novela cuya protagonista es huérfana y se cría en un orfanato en donde todos la odian por ser buena e inteligente, le permite a la narradora entender por qué sus tíos tenían tanto miedo de la asistente social y de que los lleven a un orfanato. “Yo trataba de tranquilizarlos diciéndoles que los orfanatos son para los huérfanos, para los niños que eran abandonados por sus padres o que tenían a sus padres muertos, y que a nosotros no nos había pasado ni una cosa ni la otra. Pero eso no los tranquilizaba. Más bien provocaba un montón de acciones raras” (Robles 2013: 60) dice.

Así como busca explicaciones para entender por qué sus padres tardan tanto tiempo en volver de *Lo Peor*, también crea estrategias para no olvidarse de ellos mientras no estén. “Me gustaba sentarme en la cama antes de dormir, con la espalda apoyada en la pared, cerrar los ojos y recordar algunos momentos –dice-. Sin embargo no me gustaba que los

recuerdos me sorprendieran. Yo entendía muy bien cuando en los libros decían “lo asaltó un recuerdo”, porque cuando un recuerdo aparece sin estar uno preparado puede ser peor que un asalto” (Robles 2013: 70). Luego cuenta que en un cumpleaños infantil la asaltó un recuerdo cuando vio un globo violeta que la transportó a la habitación de sus padres y le recordó el momento en que otro globo violeta se pegaba al techo de esa habitación. Dice la narradora que el recuerdo le produjo un desvanecimiento y los tíos la llevaron al hospital. Su hermano quedó tan asustado que ella se prometió “no volver a dejarme sorprender por un recuerdo. Pero los recuerdos son jodidos, hacen lo que quieren” (Robles 2013: 72).

Si bien la narradora quiere mucho a los tíos que los cuidan, siente que ellos no entienden demasiado la situación porque ante cada cosa que ella o su hermano dicen o preguntan los quieren mandar a hablar con una psicóloga o una asistente social. Los tíos, dice la narradora, son diferentes a sus papás y eso lo ve en pequeños detalles de la vida cotidiana, pero también en la formación política de unos y otros, puesto que los tíos eran comunistas y sus papás peronistas y montoneros. Estas distancias para la narradora no existen entre los compañeros, esto lo demuestra la aparición de una amiga de sus padres que comienza a visitarlos y a los niños los llena de alegría.

Sobre esta mujer, la narradora dirá que al verla recordó que la conocía y la quería e inmediatamente las preguntas se le apelotonaron en la garganta, sin embargo su hermano se le tiró encima y comenzó a preguntarle si sus padres estaban con ella. La respuesta negativa de la mujer, provocó la furia de su hermano que reaccionó pegándole una patada y si bien, luego de esta acción, tanto los tíos como la narradora se disponían a retarlo, la mujer, lo defendió diciéndole: “tenés razón en estar enojado, me gustaría mucho saber algo de ellos, pero no sé nada; sé que se los llevaron, pero no sé adónde ni si están vivos o como están” (Robles 2013: 73). La explicación paraliza a los presentes, “todos sabíamos que *Lo Peor* podía implicar la muerte, pero ninguno de nosotros lo había dicho así tan claramente nunca” (Robles 2013: 74). Tras ese suceso, la mujer los lleva a la plaza, a tomar helado, les hace cosquillas y los abraza. Al regresar, la narradora piensa que se siente bien estar con ella, principalmente porque “ella sabe quiénes son mi papá y mi mamá, pensé, los tíos creen que los conocen, pero no, ellos conocen a un familiar, y los compañeros no son iguales con los familiares que con los compañeros” (Robles 2013: 75)

La amiga de su papá y su mamá comienza a buscarlos para pasar con ellos los fines de semana. Su presencia les permite a los chicos conectarse con la intimidad de una vida familiar que se ha perdido tras la irrupción de *Lo Peor* y les permite manifestar cosas que a los tíos no les dirían. Un domingo antes de regresar, la narradora le dice que entre tantas cosas que extraña, está el libro de cuentos que su mamá les leía antes de ir a dormir. La mujer comienza a indagar de qué libro se trata y dónde lo guardaba su mamá. Al despedirlos, dice la narradora que la mujer “me abrazó de una manera especial y yo supe que había decidido cumplir una misión” (Robles 2013: 105). Al llegar a su casa el viernes siguiente, la narradora comprueba que el libro estaba al lado de su cama y rompe en llanto, mientras su hermano lo golpea con los puños hasta dejarlos colorados.

Recuperar ese libro para los niños supone reencontrarse con esa cotidianidad que se ha perdido, al mismo tiempo que evidencia la ausencia de sus padres. Pero también la acción simboliza el hecho de jugarse al todo por el todo, cumplir una misión. Esa compañera ha puesto en riesgo su vida en pos de recuperar un objeto que a los niños los acerque a sus padres de manera simbólica y eso es algo que sólo pueden hacer los compañeros. “Les voy a pedir que no le cuenten nada de esto a los tíos, se volverían locos del susto y tendrían razón, porque lo que hice fue una completa locura. Muchos cayeron así” (Robles 2013: 105). Las palabras de la compañera dejan entrever para la narradora dos sistemas de comprensión del mundo: el de los tíos, que procuran escenas de cuidado y contención dentro de los marcos del recato; y el de los compañeros, dispuestos a poner en riesgo la vida por la alegría de los otros.

En la novela el paso del tiempo puede medirse por las distintas vacaciones de verano que se narran. Las primeras en la colonia del club “Juventud Unida”; luego unas en una colonia donde se entonaban canciones del gueto de Varsovia-; otras en Tucumán con “la abuela de la ventana” que no regresa con ellos porque se queda a vivir allí; y las últimas que aparecen en la novela son unas vacaciones en la playa de Quequén a donde se van con los tíos y “la abuela de los zapatos grandes”. Pero también el paso del tiempo puede entrecerse en los cambios que el relato de *Lo Peor* va asumiendo en la narradora, en las distintas teorías que ella va esbozando para explicar qué pasó con sus padres, que suponen una maduración por parte de la narradora al mismo tiempo que un mayor conocimiento de lo sucedido.

En este sentido, la narradora cuenta que al volver de las vacaciones en la playa, un día su hermano le preguntó qué harían el día que regresen sus padres porque si bien él quería que ellos vuelvan, también quería a sus tíos y ya estaba cansado de extrañar gente. A partir de esa pregunta, la narradora se da cuenta de que ella cada vez cree menos en esa posibilidad, sin embargo a su hermano le dice que no se preocupe hasta que llegue el momento. Luego pensó “por primera vez que tal vez esa vida que estábamos viviendo no fuera un mientras tanto sino un para siempre. Fue horrible, dice, pero después de un rato me sentí menos mal” (Robles 2013: 146). La certeza de que ella ya no cree que sus padres pudieran estar perdidos en algún bosque con los brazos y las piernas rotas, sino que es probable que nunca regresen es la constatación de que “el tiempo pasaba, nosotros crecíamos y ellos (sus padres) ya no estaban” (Robles 2013: 150). Es también la constatación de que la experiencia del pasado ha ido cambiando con el paso del tiempo y en consecuencia también ha ido cambiando su horizonte de expectativas en relación a *Lo Peor*.

Al final del libro aparece la mención a la Guerra de Malvinas y la referencia a la publicación en la televisión de una lista de muertos por la dictadura militar. Los padres de la narradora no aparecen allí y su hermano se pone muy contento pensando que entonces están vivos. La narradora intenta explicarle que ese regreso no va a ser posible y esgrime argumentos maduros mientras su hermano fantasea con la posibilidad de que sus padres hayan perdido la memoria y hayan vivido cosas horribles. “Yo le dije que seguramente habían vivido cosas horribles, pero que ahora estaban –y entonces la palabra fantasma fue dicha- muertos” (Robles 2013: 151). Nombrar esa palabra fantasma supone el fin de la novela que coincide con el fin de la dictadura y el fin de su infancia.

Para llegar a esa figuración de la muerte, a lo largo de la novela los hermanos no sólo perdieron a sus padres, sino también a los compañeros de sus padres, que como les contó esa amiga, no se sabe dónde están y a la abuela de la ventana que murió en Tucumán luego de las vacaciones. Pero, por sobre todo, la narradora ha perdido la ingenuidad en torno a la desaparición o quizás ha cobrado conciencia de lo que supusieron las acciones armadas de sus padres y la represión de los militares. A modo de esperanza y consuelo, en esa escena final en donde la muerte se vuelve una certeza, la Revolución aparece como un estímulo y una resignación ante la constatación de que *Lo Peor* ha sido aún peor de lo que podían

imaginar. “Hacer la Revolución nos iba a hacer bien –dice la narradora-. De todos modos, qué otra cosa podíamos hacer” (Robles 2013: 152). La Revolución como una posibilidad a futuro se conecta y se proyecta con la propia lucha de H.I.J.O.S. Una lucha que en términos de temporalidades es posterior al tiempo del enunciado en la novela y es previo al tiempo de su enunciación, puesto que cuando Robles escribe *Pequeños Combatientes* (2013) ya es conocida como fundadora y militante de la organización.

En cuanto a la novela, la narradora no busca romper con el discurso del pasado, ni pretende denunciar o desenmascarar a nadie. Por el contrario, la narradora relata cómo fue vivir después del secuestro de sus padres y de qué manera ella y su hermano fueron creciendo y asumiendo esas desapariciones de acuerdo a lo que podían comprender y a lo que se fue conociendo. Siguiendo la caracterización de Prividera, se puede decir que esta novela se coloca en la bisagra entre las novelas replicantes y las novelas mutantes. Puesto que, si bien en un comienzo la narradora asume como propio el discurso militante de sus padres, a medida que pasa el tiempo en la narración y se van conociendo algunos detalles de lo que estaba pasando, ella irá construyendo un nuevo relato que le permitirá -al final de la novela- comprender que aunque la desaparición de sus padres es irremediable e irreparable, la Revolución necesita continuar en los hijos.

### ***La princesa montonera* (2012)**

M., la princesa montonera, es la protagonista de este diario en donde se narran los pormenores de una vida atravesada por el terrorismo de estado. M. es hija de desaparecidos, ella y sus padres fueron secuestrados cuando tenía 15 meses pero a ella la devolvieron a la casa de su familia paterna. Los restos de sus padres nunca aparecieron y durante veintiún años estuvo buscando a su hermano que nació en la ESMA y fue apropiado por los militares.

Si bien resulta difícil hablar del libro sin entrar en todas las disputas reales que la autora mantiene en la esfera pública con personas que son conocidas en el terreno de los DD. HH, me interesa concentrarme en el armado del texto, en el trabajo de memoria, en las escenas en donde la princesa se pregunta por los vínculos familiares, en donde dialoga o busca información de y con la generación de sus padres. La elección de no indagar sobre la

dimensión de veracidad que hay en lo que se narra está dada por la misma princesa, quien constantemente busca confundir los límites entre aquella parte de su historia que puede constatar en los archivos de distintos diarios nacionales y aquello que forma parte de la ficción de la novela.

En la mayoría de las entradas del diario, M. hace referencias a lo que denomina “el temita”, sea porque habla explícitamente de ello, sea porque se le cuela en el cotidiano puesto que su vida está organizada en torno a esas ausencias. Sus amigos son hijos de desaparecidos, su abuela materna pertenece a la dirigencia de Abuelas de Plaza de Mayo, ella trabajó en ese organismo, estuvo en H.I.J.O.S., asiste a las audiencias de los juicios contra los represores, participó de equipos de investigación en relación a la temática, se reúne con otros hijos para pensar nuevas formas de intervención que se alejen de “la prosa institucional”, postula para un doctorado en Alemania para investigar sobre las presencias fantasmagóricas de los desaparecidos, va a los actos en honor a sus padres y arma una baldosa para marcar la casa de donde los secuestraron.

En el diario todo el tiempo están presentes no sólo la pregunta por sus padres, sino también sus abuelos, su hermano –nieto recuperado-, Jota –su pareja- y sus amigos que en su mayoría son hijos de desaparecidos. A M. la crió la mamá de su papá, lo que ella supo de él durante muchos años fue lo que su abuela le contó, que se mezclaba con las fotos que había debajo del aparador. Sin embargo, dice M., la repetición de las mismas anécdotas que en su infancia la hicieron sentirse muy cerca de su padre, en la adolescencia dejaron de decirle cosas y transformaron a su padre en un extraño.

Esa sensación de extrañeza hace que la princesa salga a buscar quien pueda contarle más cosas. Así es como conoce a unos amigos de su padre que –entre otras cosas que le cuentan- le entregan unas fotos de 1971 en donde su papá aparece tocando los teclados de una banda de rock en Villa Bosch. A la princesa le entusiasma esa imagen de su padre porque es diferente a las otras fotos que vio y “que no retratan ningún momento significativo, ni dicen nada de lo que hacían o hicieron” (Pérez 2012: 97), puesto que se distancia de la foto carnet que aparece en las banderas de los organismos y se acerca a las fotografías de los álbumes familiares devolviéndole a su papá una vida más allá de su

militancia y a la princesa la imagen de un padre que hizo otras cosas además de ser montonero. En cuanto a Paty, su madre, la princesa cuenta que la mejor imagen que tiene es la que le dio Martín, un ex novio de su madre que no solo le habló de ella, sino también le entregó unas cartas que ella escribió de puño y letra para él. Para la princesa su mamá está ahí, en su escritura. “Paty apareció” (Pérez 2012: 141) dice, cuando ella conoció a Martín y él pudo mostrarle una imagen de su madre que nadie le había mostrado, “la más sólida y corpórea de todas las Patricias posibles” (Pérez 2012: 142).

A su hermano lo recupera veintiún años después de que lo hayan apropiado en la Esma, sin embargo entre ellos nunca logran armar un vínculo cordial sino por el contrario, sostienen una enemistad declarada<sup>47</sup>. Contrario a esa enemistad, la princesa construye un lazo de hermandad con sus amigos/as hijos/as de desaparecidos/as. “Las parejas de hijos, dice, me dan impresión y curiosidad. Nunca estuve con un hiji. Me suena vagamente incestuoso. Y triste. No sé por qué”. (Pérez 2012: 152). En el diario, M. todo el tiempo está mostrando que hay una conexión muy especial entre los/as hijos/as y esto se asemeja a lo que Bonaldi dice en relación a la conformación de la agrupación H.I.J.O.S. y al fuerte vínculo que sus integrantes establecieron entre sí.

En cuanto a “el temita”, la princesa se ocupa del mismo permanentemente, lo que permite que la pensemos en relación a la noción de “emprendedores de memoria” (Jelin 2012). En 1998 M. comienza a trabajar en ese organismo de DD. HH., que aunque no se nombre se puede entrever que es Abuelas de Plaza de Mayo. Su trabajo consistía en tomar las denuncias de anónimos para seguir la pista de los/as bebés apropiados/as por la dictadura militar. La princesa dice que la mayoría de las llamadas eran de mujeres y que ella les tomó bronca. En esa misma entrada reproduce un diálogo que sostuvo con quien llamó para denunciar el caso de su hermano. La denunciante cuenta que le dio la teta a un bebé de cinco días sin preguntar quién era ese bebé ni adónde se lo llevaban. “Una ubre –dice la

---

<sup>47</sup> La historia de esta recuperación, como la de todos los nietos, está registrada en los medios. Ver, por ejemplo Clarín del día 18/02/2001: <http://www.lanacion.com.ar/52827-quiero-ser-hijo-de-mis-padres-no-de-gente-que-no-conoci>

princesa- lo prenden de una ubre, una ubre que no pregunta, que no se escandaliza. Ese es para mí el núcleo de la sordidez de la denuncia” (Pérez 2012: 45).

Varios años después a la princesa la despiden de ese organismo. En el libro se puede identificar un relato del desencanto en donde a la vez que dice que le hicieron el favor de expulsarla “de lo que empezaba a ser el vip del gueto porteño” (Pérez 2012: 13), ella no puede hacer otra cosa más que mostrar su pertenencia a ese gueto que se legitima en los lazos de sangre que la unen a sus padres y a su hermano, pero que también se legitima por su trayectoria militante en el terreno de los DD.HH. La voz de la Princesa es la más replicante de las novelas de esta serie, en tanto, aunque ella todo el tiempo está marcando su distanciamiento con los diferentes organismos de DD. HH, nunca puede pensarse por fuera de la legitimidad que le da ser hija de desaparecidos y nieta de una de las abuelas que dirige la organización. De hecho el neologismo “militonta” que emplea para parodiar su propia militancia en el terreno de los DD.HH da cuenta de esa legitimidad de la que goza la princesa.

Ahora bien, entre las acciones concretas en torno a los emprendimientos de memoria, la princesa narra en su diario todo el recorrido que hace desde que decide poner una baldosa marcando la casa de la que los secuestraron hasta que se concreta la acción. El armado y la colocación de la baldosa será algo que recorre el diario, una acción de restitución y marca de un sitio de memoria significativo para la princesa y simbólico para los vecinos de Almagro que son quienes llevan adelante ese emprendimiento de memoria

En cuanto a la escritura del texto, si bien desde la primera página se menciona que esto no es un testimonio sino una ficción, esta tensión atraviesa todo el libro, tal como lo mencionamos al comienzo de este apartado. La lógica del testimonio pone en jaque esa ficción que la princesa intenta hacer prevalecer y que sostiene en la transgresión de sus palabras “hay cosas que quieren ser contadas –dice- el deber testimonial me llama. Primo Levi, ¡allá vamos!” (Pérez 2012: 11). Ese deber testimonial que la impulsa a escribir, es sin embargo el mismo que cuestiona cuando siente que lo que escribe tiene un sesgo institucional que le quedó de cuando trabajó en ese organismo de DD.HH. Así por ejemplo, luego de describir la conversación que tuvo con la denunciante que contó como amamantó

a su hermano y “le ocultó su historia durante veintiún años” (Pérez 2012: 45). La princesa se cuestiona esa última frase que –dice- se asemeja más a un spot publicitario del organismo que a un trabajo de escritura, entonces se pregunta si “¿podrá la joven princesa montonera torcer su destino de militonta y devenir Escritora?” (Pérez 2012: 46).

La disyuntiva de la princesa está en cómo contar eso que es un estandarte de los organismos, de una manera que rompa esa lógica “militonta” de los discursos de verdad y justicia. “¿Con qué nuevas palabras? ¿cómo extraerme la prosa institucional que se me hizo carne?” (Pérez 2012: 45). Desde esas preguntas emprende esta escritura que busca ser disruptiva puesto que trata el “temita” de una manera casi profana, pero no termina de zafarse de esa lógica institucional que explicita mucho más de lo que deja jugar a la metáfora y cierra sentidos más de lo que habilita nuevas preguntas. La irreverencia de su escritura está dada por esas nuevas palabras –militonta, temita, hijis- que la princesa utiliza para parodiar un discurso atravesado por el tono de los organismos de DD.HH.

Uno de los pasajes que mejor evidencia la tensión entre lo estatuido y las nuevas palabras es la entrada en la que copia el mail que le mandó a la vecina que se encarga de la colocación de la baldosa y entre cada línea del mail, la princesa escribe lo que cada frase podría decir pero calla. Así por ejemplo, en donde le pregunta a la vecina, ¿Qué tal? Ella entre paréntesis le dice que mal porque para buscar la dirección tuvo que revisar una carpeta que en el lomo dice “Patricia y José –militancia y desaparición” lo que provocó el regreso de muchos fantasmas. Luego al decirle la dirección en donde vivió con sus padres y de donde la secuestraron junto con su mamá, abre un paréntesis para contar que hace poco tiempo que comenzó a incluirse en el relato del secuestro. Cuando le dice que a su papá lo secuestraron de la juguetería que tenía en Martínez, el excursio es para decir que prefiere hablar de la juguetería de su papá, aunque en realidad lo que más vendía era cotillón. Y entonces cierra el mail preguntándole a la vecina si necesita alguna información más y ella se escribe en el paréntesis: “yo sí, yo toda, no se me pasa, necesito saber qué les hicieron, dónde, cuándo, no tanto quiénes, ellos no me importan, pero mis viejos sí, cada cosa que les pasó, todo, aunque sea terrible, aunque no duerma Nunca Más, porque si no lo sé, si nadie lo sabe, están tan pero tan solos en su no-muerte” (Pérez 2012: 33).

Aquí la princesa deja entrever ciertas sutilezas de “Escritora”, pero es más fuerte su necesidad de saber todo lo que paso con sus padres, no las metáforas, entonces su esfuerzo se confunde con una plegaria por recomponer –en el discurso- algo que está fisurado y que tiene que ver con los modos de composición del relato de la desaparición de sus padres. Desde este lugar es que puede entenderse al diario de la princesa como un itinerario que busca nuevas formas para nombrar aquello que ha cristalizado de manera institucional. Retomando la pregunta que la misma princesa se hace sobre la posibilidad de torcer su destino de “militonta” para devenir escritora, podemos decir que su escritura está en esa búsqueda que se arma en el cruce entre “el deber testimonial” de contar aquello que la prosa institucional omite y encontrar palabras nuevas para nombrar lo que los organismos de DD.HH convirtieron en sus eslóganes.

Lo replicante de su discurso se encuentra en ese cruce, puesto que, si bien en el diario la Princesa constantemente se pregunta ¿cómo narrar? En ningún momento cuestiona el contenido de esa narración. Esto se asemeja a lo que plantean Bonaldi (2006) y Amado (2004) al decir que tanto las acciones políticas de H.I.J.O.S., como las producciones artísticas de los/as hijos/as irrumpen en el espacio público con nuevas estéticas que no buscan contradecir el discurso de los organismos de DD.HH., sino por el contrario, reafirmarlo desde otro lugar.

### **Leer en el cruce**

Las cuatro novelas que conforman este capítulo recuperan escenas de infancia que están atravesadas por la militancia armada de los años ´70 y por el terrorismo de estado que –en tres de los cuatro relatos- reprime y desaparece a los padres. En todos los casos, la irrupción de la violencia -asociada a un acontecimiento traumático sucedido en la infancia- supone para las/os narradoras/es visitar esos acontecimientos desde la adultez y a partir de allí intentar esbozar interpretaciones en torno a lo qué sucedió y a cómo cada una/o tramitó esa historia personal. Las múltiples temporalidades que aparecen plasmadas en estas novelas dan cuenta de los procesos de elaboración de las memorias que cada narrador/a realiza de acuerdo no sólo a los diferentes estadios que asumieron las luchas por la memoria, sino

también de acuerdo a las diferentes etapas de sus vidas desde las que deciden escribir estas historias.

En el caso de *La casa de los conejos* (2008) los motivos que impulsan a Laura a escribir responden a los motivos clásicos del testimonio. La narradora toma la palabra para romper el silencio y contar su experiencia infantil en una casa operativa de Montoneros impulsada por una visita que realiza a la Argentina en 2003 con su hija, cuando vuelve por primera vez a esa casa que habitó en su infancia. Emprende, entonces, un trabajo de rememoración que le permite construir una interpretación del pasado que puede transmitirse a las generaciones venideras. Dos son los momentos que se identifican en el texto: el presente de la enunciación y el presente del enunciado que se distinguen por la mención de las fechas y el cambio de registro con el que se escribe, al mismo tiempo que se confunden en el proceso de elaboración del pasado.

Tanto en el prólogo como en el epílogo escuchamos la voz de Laura, adulta, exponiendo los motivos que impulsaron su escritura, interpretando los sucesos del pasado y condenando la delación que provocó la caída de la casa de los conejos y la muerte de quienes estaban allí. El cuerpo del texto, en cambio, se escribe con la voz infantil de Laura que observa y vive en esa casa operativa sin hacer demasiadas preguntas puesto que está advertida del peligro que supone hablar. La presencia de esas dos voces –la de la niña y la de la adulta- hace que en la novela, las preguntas del pasado se completen en el presente de la enunciación y se conjuguen con el deseo futuro de intervenir en la transmisión generacional. Pasado, presente y futuro se conjugan en esa temporalidad compleja que –señala Jelin (2002)- es la que moldea y prefigura los trabajos de la memoria.

En *Soy un bravo piloto de la Nueva China* (Semán 2011), Rubén busca romper con la imagen que su madre ha construido y transmitido de su padre. La figura del camarada Abdela está mediada por la palabra de una madre que está a punto de morir. Rubén necesita separarse de esa mediación y encontrar una imagen propia que le permita, al mismo tiempo que evitar la pérdida del relato ante la inminencia de la muerte materna, construir un relato de familia que pueda transmitirse a las nuevas generaciones. Se trata de una doble búsqueda que supone alejarse de lo estatuido en la voz de su madre y acercarse a una zona de su

memoria que había quedado guardada en un escáner imaginario y que reaparece en la escena de la plaza. La voz de Abdela en la novela es una construcción que hace Rubén con los retazos de una memoria que en parte ha heredado, en parte conoce y en parte imagina.

En la novela de Semán la temporalidad es compleja puesto que si bien esta se escribe en un presente en el que Rubén ha quedado huérfano y está por ser padre, será ante estas nuevas circunstancias que él revisita su pasado a través de lo que conoce y de los relatos que le transmitió su madre y además construye La Isla como una especie de “Cámara Gesell” en donde conviven su padre y su represor y en donde Rubén- adulto- los observa. A diferencia de la novela de Alcoba, aquí no existe una distinción que marque el presente y el pasado de la enunciación. Por el contrario, el pasado se cuele constantemente en el relato del tiempo presente. Lo que si comparte esta novela con la de Alcoba es el hecho de entender la transmisión hacía las nuevas generaciones como una posibilidad que habilita y merece la reconstrucción de estos relatos del pasado.

En *Diario de una princesa montonera* (Pérez 2012), el presente es el tiempo de la narración. Las historias del pasado que M. relata son vistas desde ese presente en el que ella se siente legitimada para hablar de una manera irreverente sobre “el temita” por su condición de “hiji” y por su militancia en el terreno de DD.HH. En este aspecto, no es menor que M. se llame a sí misma Princesa Montonera en un afán por marcar su linaje y reconstruya el itinerario que la llevó a alcanzar ese título nobiliario. La legitimidad que M. se arroga no está dada solamente por su condición de afectada directa, sino también por esa condición de “emprendedora de la memoria” que la lleva a vivir, como ella misma dice “una vida 100% atravesada por el terrorismo de estado” (Pérez 2012: 39).

En cuanto a la relación que ella establece con esas figuraciones del pasado, M., al igual que Rubén, también necesita romper con lo estatuido de las formas. No le alcanzan las anécdotas de su abuela paterna, ni el discurso oficial de Abuelas de Plaza de Mayo. M. necesita salir de los marcos institucionales del familismo para encontrarse con un relato de sus padres que sea menos solemne y más mundano, por eso prefiere las fotos de su papá rockstar y las cartas de su mamá a un ex novio, porque es en esos lugares en donde sus padres dejan de ser los de las fotografías del cartel de los organismos y se convierten en

personas con una vida más allá del terrorismo de estado. Tanto Rubén como M. buscan nuevas palabras para apropiarse de un relato que no sólo es heredado, sino también público. Necesitan generar espacios de intimidad en donde sus padres no sean sólo héroes o víctimas, sino padres y madres en una cotidianeidad que se ha perdido en el caso de Rubén o desconocen, tal como es el caso de M.

Si Rubén y M. son adultos cuando escriben y Laura necesita recuperar desde su adultez la voz de niña para relatar aquellos años de infancia en una casa operativa de Montoneros, en *Pequeños combatientes* (Robles 2013), el tiempo del enunciado son esos años que van entre el secuestro de los padres y la Guerra de Malvinas. La narración termina después de la Guerra, con la publicación de las listas de algunos nombres de muertos por la dictadura militar. En esa narración, el pasado es el tiempo de los padres y el de la vida en familia y el futuro se avizora recién hacía el final de la novela, cuando la narradora comprende que “tal vez esa vida que estábamos viviendo no fuera un mientras tanto sino un para siempre” (Robles 2013: 146).

En la novela la narradora asume como propio el discurso de la militancia de sus padres y desde allí emprende un duelo que se parece más a una resistencia clandestina. La niña se empeña en no perder la doctrina militante que la une no sólo a sus padres, sino también a todos esos compañeros que no se sabe dónde están y a una Revolución que “iba a hacernos muy felices a todos, porque si no, la verdad es que las cosas que pasaban eran como para acostarse en las vías del tren” (Robles 2013:123). Será esa misma convicción en la Revolución la que al final del libro le permitirá tender puentes con esas figuras desaparecidas en el fragor de una lucha. “De todos modos, qué otra cosa podíamos hacer” (Robles 2013: 152), dirá la narradora en un afán por comprender sin reprochar las elecciones de sus padres y ese destino final.

El diálogo intergeneracional es uno de los pilares sobre los que se organizan estas narraciones. En las novelas las/os narradoras/as establecen vínculos con las generaciones que los preceden –principalmente con la de sus abuelas- y buscan construir puentes que las/os acerquen a las generaciones que vendrán. En el caso de la novela de Alcoba, la presencia de Chicha Mariani es fundamental para conectarse con esa historia pasada y el

deseo de darle a conocer a sus hijos todo aquello, lo que impulsa y motiva su escritura. Rubén también se posiciona entre sus padres y su hijo por venir y su relato se convierte en un eslabón fundamental para que la historia de los orígenes no se pierda tras la muerte de su madre. En cuanto a M. si bien en su narración ella no proyecta hacia el futuro, sí establece fuertes vínculos con la generación de las abuelas y se llama a sí misma “la niña-vieja criada por los abuelos” (Perez 2012: 165). Por su parte, la narradora de la novela de Robles también se posiciona como tercera generación y desde allí anhela un futuro en el que la Revolución los haga muy felices.

En todos los casos lo familiar aparece en los legados que las/os narradoras/as asumen como propios, sea para contradecirlos o legitimarlos, evitando omitir su peso o su incidencia en la configuración de estas narrativas. Es aquí donde cobra relevancia la anécdota de la sirenita rubia cordobesa de Laura y el libro sobre la casa de los conejos que su papá le da al salir de la cárcel (Alcoba 2008); la carta del camarada Abdela y la imagen de la plaza (Semán 2011); las consignas de la revolución y el libro que la madre de la narradora le leía todas las noches y que la compañera de sus padres recupera para ellos (Robles 2013); las fotos de Jose “rockstar” y las cartas de Paty al ex novio (Peréz 2012).

Las cuatro novelas vuelven a la infancia para hablar de la historia de sus padres e incluirse ellos en esas genealogías familiares que se fracturaron siendo niños y niñas, puesto que como sostienen Bonaldi y Amado, estos hijos no sólo buscan dar a conocer lo sucedido, sino también saber quiénes fueron sus padres. Rubén, M. y la narradora, buscan explicaciones, preguntan, se arman relatos en donde esa catástrofe se gestiona porque resulta necesario. Los tres indagan en ese espacio de la experiencia, el que es propio y el que fue transmitido y desde allí pueden esbozar un horizonte de expectativas en donde la desaparición de sus padres –aunque dolorosa- produce sentido para sus vidas.

En el caso de la novela de Alcoba, si bien ella no pierde a sus padres, el hecho de saber que todas las personas con las que vivió desaparecieron por culpa de la delación de un compañero, la impulsa a romper el silencio y a escribir su versión de la historia. Las/o cuatro narradoras/es manifiestan la necesidad de inscribir esas pérdidas dentro de un relato que sea narrable hacia otros y pueda transmitirse. Pero también manifiestan la necesidad de

no fijar esos sentidos en una zona de clausura, por eso hacia el final de las novelas todos tienen nuevas hipótesis en torno a lo sucedido.

En cuanto a sí estas novelas trabajan cuestiones ligadas a las problemáticas de género, aunque las mismas no son centrales en el desarrollo de las tramas sí aparecen ligadas a la conformación de las familias y a lo estatuido de los roles tanto para hombres como para mujeres. Isabella Cosse, en su libro *Pareja, sexualidad y familia en los años sesenta* (2010) analiza cómo en esos años entra en tensión el modelo de familia “domestica” predominante en Argentina desde la década de 1930 que se basaba “en la pauta nuclear, la reducción del número de hijos, la intensidad afectiva y la división entre la mujer ama de casa y el varón proveedor” (Cosse 2010: 13). Para Cosse, es la juventud de los años sesenta la que comienza a cuestionar ese modelo y si bien no consiguen cambios radicales, sí logran establecer ciertas rupturas con los valores familiares en los que esas/os jóvenes habían sido educados.

Lo interesante es que mientras las/os jóvenes de la clase media comenzaron a cuestionar ese modelo de crianza y establecer nuevos valores familiares, las organizaciones revolucionarias fueron llamativamente conservadoras, principalmente en relación a la constitución de las estructuras familiares y a las aspiraciones personales de las mujeres en torno a sus vidas privadas. Como señalan Feijoó & Nari en “Los ’60 de las mujeres” (1994), para las organizaciones guerrilleras primero era necesario modificar las condiciones materiales de existencia del pueblo, sin caer en desviaciones burguesas tales como las luchas feministas que se consideraban “diluyentes del conflicto principal (pueblo vs. Oligarquía; intereses nacionales vs. Imperialismo), o irrelevantes (puesto que la liberación de las mujeres ya se había dado o era cuestión de esperar poco tiempo para completarla)” (Feijoó& Nari 1994: 18).

En las novelas de este capítulo, la familia como institución es uno de los principales ejes sobre los que se organizan las narraciones. En las tramas se manifiesta esa tensión que existía entre el modelo de familia nuclear, las rupturas que comenzaban a vislumbrarse y lo conservador de ciertas estructuras sostenidas por las organizaciones revolucionarias. Pero además en las novelas, la idea de familia se modifica de manera irremediable ante la

irrupción de la violencia política y los saldos que al interior de esos hogares deja el terrorismo de estado.

En el caso de la novela de Alcoba, la niña sueña con una casa de tejas rojas, un padre que regrese de su trabajo y una madre que use tacos altos y sin embargo lo que le toca es vivir en una casa operativa con su madre que no puede salir a la calle porque tiene un pedido de captura y visitar a su padre en la cárcel. En la novela de Semán, la familia Abdela se conforma siguiendo los preceptos conservadores que el camarada Abdela esboza en esa carta que los hijos reciben como herencia y que son los mismos que luego marca Guevara en su texto “El socialismo y el hombre en Cuba” (Guevara 1965). En esa carta, el padre deja asentada que su prioridad era la militancia y el partido y que su mujer debía acompañar y comprender la elección revolucionaria de su compañero. En ese contexto la familia es un proyecto que sostiene la madre de Rubén, mientras su padre se dedica a ser “el hombre nuevo”. En el caso de las novelas de Pérez y Robles, las cuestiones de género aparecen menos marcadas que en las novelas anteriores puesto que el terrorismo de estado disuelve la estructura familiar nuclear –padre, madre e hijos-. Tanto M. como la narradora y su hermano son criadas/o por otros miembros de la familia, principalmente abuelas y tíos.

En todos los casos, resulta interesante pensar de qué manera esas estructuras familiares se constituyen a mitad de camino entre las estructuras conservadoras de las organizaciones de izquierda y los nuevos modelos que contemplaban el hecho de que las mujeres pudieran ocupar espacios en la esfera pública que les permitieran salir del ámbito privado. En este sentido, en todas las novelas, las madres además de ser quienes quedan a cargo de las/os hijas/os y de ser quienes les proveen contención y cuidado; son también militantes de esas organizaciones armadas y toman decisiones que en muchos casos van en contra de las decisiones de sus maridos o la organización. Tal el caso de lo que sucede en la novela de Semán cuando la madre de Rubén decide que tendrá a ese hijo a pesar de lo que dice el partido. O en el caso de la novela de Alcoba, cuando la madre de Laura se dispone a salir al exterior aún a sabiendas de que Montoneros no apoya esa decisión. Esto último entra en consonancia con lo que sostiene Oberti cuando dice que las mujeres militantes desafiaron los estereotipos del género al participar de la lucha revolucionaria y asumir el compromiso

de construir un futuro diferente, incluso sin tener la posibilidad de resignar los antiguos valores asociados a su sexo (Oberti 2015)

En cuanto a la idea de entender estas novelas de acuerdo a la clasificación de Prividera como voces replicantes que siguen la línea militante de los organismos de DD.HH., se puede decir que todas las novelas de esta serie establecen fuertes vínculos con los organismos, sea tanto para adherir a sus consignas como para cuestionarlas. En el caso de la novela de Alcoba, esa posición se evidencia en ese eslabón generacional que une a Laura con las abuelas y los militantes que fueron sus padres en la denuncia de aquellos crímenes cometidos por la dictadura militar, a la vez que en la necesidad de dar a conocer esa historia a las generaciones futuras.

Lo replicante en la novela de Semán se evidencia en la idealización que del camarada Abdela hace Rubén a pesar del enojo que tiene con él por haber antepuesto la revolución a la familia. Pero además, esa posición se hace visible en el contraste entre las acciones de Rubén y las del hijo de Capitán, puesto que mientras uno mata al padre, el otro logra reconciliarse con el recuerdo del suyo en pos de armar un linaje familiar. En cuanto a la Princesa, ella es la que asume la posición más replicante de las novelas de esta serie, puesto que si bien en su diario cuestiona constantemente las políticas de los organismos –sean Abuelas o H.I.J.O.S.- esos cuestionamientos los hace a partir de la legitimidad que siente al ser hija de desaparecidos y nieta de una de las abuelas que dirige la organización.

Por último, la novela de Robles, como ya señalé, se coloca en la bisagra entre las novelas replicantes y las novelas mutantes, puesto que si bien desde un comienzo la narradora asume como propio el discurso militante de sus padres, ella irá construyendo un nuevo relato en el que la Revolución es una posibilidad de futuro que resignifica aquella lucha a la vez que transforma esos ideales en una nueva posibilidad que cobra fuerza en la voz de los/as hijos/as. *Pequeños combatientes* (Robles 2013) se sitúa en el medio entre una y otra posición, en tanto transforma el discurso de los padres para continuarlo, pero no para transgredirlo, cómo sí lo hacen las novelas de la próxima serie.

## Las voces de los hijos II

“Qué potente puede ser el deseo de ponerse una camisa limpia”

*Una muchacha muy bella*

(López 2014: 155)

### *Los Topos* (2008)<sup>48</sup>

El narrador de esta historia al igual que en la novela de Robles (2013) no tiene nombre y aunque no dice su edad, podemos suponer que es joven aunque no es ni un niño ni un adolescente. De su historia personal, sabemos que es hijo de desaparecidos, que se cría con sus abuelos maternos, que de acuerdo a lo que sostiene su abuela tiene un hermano que nació en cautiverio, y que constantemente inventa historias para hablar de sí mismo pero casi nunca habla de su mamá -quien estuvo secuestrada en la ESMA- y menos de su papá -quien entregó a su madre y luego nadie volvió a verlo, por lo que no se sabe si es un desaparecido o no-.

La historia del narrador está atravesada por la desaparición de su madre, por la incertidumbre en torno al paradero de su hermano, y por la traición de su padre y la incógnita sobre su destino. Y si bien él nunca manifiesta sentimientos que permitan al lector entender cuánto dolor le provoca este origen, a lo largo de la novela podemos ver de qué manera inciden en su historia de vida y en su presente, ese pasado y ese linaje marcados por el terrorismo de estado en toda su complejidad. En el texto, el narrador siempre está encarando diferentes búsquedas que terminan derivando en otras pesquisas sin llegar nunca a ningún lado. En la novela de Bruzzone, a diferencia de las novelas que trabajamos en el capítulo anterior, la búsqueda de este hijo no es por la recuperación histórica o política del pasado, sino por la exploración de la continuidad de esa violencia pasada en el presente.

El primer personaje que aparece además del narrador es la abuela Lela, quien ante la posibilidad de un nieto nacido en cautiverio vende su casa en Moreno y compra un departamento muy cerca de la ESMA con la ilusión de que esa cercanía también los

---

<sup>48</sup> La novela de Félix Bruzzone *Los Topos* se publica por primera vez en 2008, sin embargo en este trabajo utilizo la reedición de 2014, es por ello que las citas llevan esta última fecha de referencia.

acerque a la verdad. Una vez instalados allí, la abuela mirará todos los días el edificio por la ventana, sin embargo muy pocas veces se acercará al lugar y nunca a algún organismo de DD.HH. Por su parte, el narrador tampoco se involucra en esa búsqueda, sino que está más interesado en encontrar amigos, hasta que un día conoce a Romina que es la primera persona a quien le contará su verdadera historia y con quien mantiene un noviazgo formal.

Será Romina el primer personaje de la novela en acercarse a un organismo de DD.HH -en este caso H.I.J.O.S.- y comenzar a militar allí como gesto de amor y compromiso con el narrador, aunque ella sea completamente ajena a esa historia de desaparecidos. Romina le insistirá a él para que también se involucre en la agrupación argumentando que esa militancia lo salvaría porque la gente allí adentro es muy valiosa. El narrador se niega a ser parte de la organización porque aunque no tiene nada en contra de los hijos que la conforman, no se siente involucrado en esa militancia ni considera que debe pertenecer a ella sólo por compartir ese origen común con todos los demás miembros.

Incluso llega a parodiar esa insistencia en la filiación al contar que Romina –que no tiene ningún familiar desaparecido- milita en H.I.J.O.S. junto a una amiga que tiene una tía desaparecida y sostiene “hubiera sido bueno que juntas fundaran SOBRINOS, NUERAS, no se” (Bruzzone 2014: 18). En esas palabras el narrador se ríe de la legitimidad sanguínea que reclaman los organismos de DD.HH, a la vez que abre la puerta a pensar en una organización como NUERAS, que se construya por fuera de la filiación sanguínea, pero no política. Lo interesante es que ese gesto irreverente en tanto cuestionador, se irá profundizando a lo largo de la trama a medida que el narrador vaya rompiendo todos los vínculos que le recuerdan su condición de hijo de desaparecido.

El primer alejamiento será el de Romina, que se termina de concretar con la decisión de que ella aborte el bebé que está esperando. El embarazo sucede en la época en que estaban por salir las indemnizaciones del gobierno que pretendían reparar económicamente los daños que dejaron en el interior de los hogares la desaparición de algunos de sus miembros. “Lo que significaba recibir esa plata, y la necesidad de volver a verme con Romina por lo del embarazo, detonaron algunas cosas” (Bruzzone 2014: 25), dice el narrador, refiriéndose a la frecuencia con la que comienza a visitar a las travestís que en los años ‘90 se ubicaban en la

zona de Godoy Cruz y Niceto Vega en el barrio de Palermo. Ese contacto que al principio comienza como un juego, deja de serlo cuando el narrador conoce a Maira, una travesti a la que lleva a pasear en su auto y con la que siente que –al igual que con Romina en un comienzo- puede hablar de su historia. En paralelo a esa relación que él establece con Maira, las cosas empeoran cada vez más con Romina, quien decide que él ni siquiera la acompañe a realizarse el aborto.

Al momento de cobrar la indemnización, el narrador gastará la plata en el aborto, en Maira y en llevar a su abuela de viaje. En Brasil, Lela ve a un joven que para ella es el nieto que estaba buscando, pero no se quedan para encontrarlo puesto que el narrador le dice que mejor regresen a Buenos Aires y que luego volverían para concretar la búsqueda. Sin embargo nunca regresan y su abuela muere tiempo después de ese viaje. Allí se produce el segundo y el tercer alejamiento con los cuales no sólo pierde el último vínculo familiar que le quedaba y la posibilidad de dejar descendencia, sino que también se enamora de Maira, quien lo abandona luego de saber que el narrador deseaba establecer una relación con ella.

Ante estas circunstancias vende el departamento que quedaba cerca de la ESMA y como no sabe a dónde ir vuelve a la vieja casa de Moreno, la ocupa y utiliza el dinero de la venta del departamento para repararla. Esto lo hace olvidarse por un tiempo de Maira, de Romina y de la historia de su hermano nacido en cautiverio. Sin embargo, cuando la obra ya está encaminada, el narrador decide recuperar a Maira pero no la encuentra. Ella cambió su teléfono y dejó de frecuentar las calles que antes solía. “Mientras buscaba a Maira –dirá el narrador- además, empecé a sentir la necesidad de confirmar u olvidar para siempre la versión de Lela sobre mi supuesto hermano nacido en cautiverio, como si las dos búsquedas tuvieran algo en común, como si fueran parte de una misma cosa o como si fueran, en realidad, lo mismo” (Bruzzone 2014: 41)

Frente a esa comprobación, el narrador también comenzará a buscar a su hermano en distintos organismos de DD-HH -aunque no va a H.I.J.O.S.- y en esa búsqueda nuevamente pareciera olvidarse de Maira hasta que una mañana se la cruza saliendo de una tintorería en Moreno y comienza a seguirla sin que ella se dé cuenta. La persecución se prolongará durante varios días en los cuáles el narrador irá tejiendo diferentes hipótesis de quién es

Maira, puesto que no sólo es una travesti que ejerce la prostitución, sino que además el narrador comprueba que ella tiene vinculaciones con la policía. Uno de esos días la sigue hasta la Plaza del Congreso donde ella se reúne con un grupo de militantes de H.I.J.O.S. Las sospechas sobre Maira crecen hasta que llega a la conclusión de que es una entregadora que trabaja con la policía.

Decide entonces denunciarla en el organismo de DD.HH, pero cuando llega y cuenta su historia, descubre que Maira también es un hijo de desaparecidos que no sólo se dedica a matar torturadores sino que además busca a su hermana que supuestamente nació en cautiverio y es por eso que ella se viste de mujer. La develación de la identidad y los motivos por los que Maira mantenía contactos con la policía perturban al narrador a la vez que funcionan como un espejo invertido de su propia historia y de la imposibilidad que él tiene para concretar ciertas acciones. Puesto que si bien dice que le gustaría matar policías y buscar a su hermano, es algo que nunca concreta y que Maira pone en práctica. Frente a estas comprobaciones, el narrador decide buscarla y proponerle iniciar una nueva vida juntos en Bariloche. Y aunque sospecha que ella puede ser el hermano que él está buscando y sabe que amarla en esas condiciones resulta incestuoso, no le importa. El problema es que cuando llega a la casa de Maira descubre que alguien ha estado allí, revolvió todo y se la llevó. Con Maira se produce el cuarto y último alejamiento del narrador con esa historia pasada.

Por otra parte, mientras tiene lugar la persecución a Maira, el narrador comienza a dejar a los albañiles solos en la casa con un juego de llaves para que se manejen sin necesidad de que él esté presente. El problema es que al regresar un día, se da con que los albañiles descubrieron que él no es el verdadero dueño de la casa y deciden echarlo de allí. Al quedarse sin casa, el narrador sale a dar vueltas con su auto, que luego también se lo robarán y pierde con él no sólo su último bien material, sino también todos sus documentos. A partir de ese momento el narrador se queda sin elementos materiales que le permitan conectarse con su identidad, su historia personal y su pasado. Se convierte en un paria, sin familia, sin documentos, sin casa y sin dinero. Hasta que, por alguna información que tiene sobre el posible paradero de Maira decide irse a Bariloche. Así termina la primera parte de la novela.

La segunda parte comienza con la llegada a Bariloche, en donde el narrador se emplea en la construcción y cuyo jefe es El Alemán, un hombre de quien se sospecha que fue torturador durante la dictadura militar y que mantiene una doble vida, puesto que de día es un esposo y padre ejemplar y por la noche se dedica a levantar travestis en su camioneta para golpearlas y luego asesinarlas. El narrador comienza a sospechar que El Alemán es quien secuestró y desapareció a Maira a la vez que confunde esa figura del torturador con la de su padre. Urde entonces un plan para vengar a Maira que consiste en convertirse en travesti, seducir a su jefe y luego asesinarlo.

Sin embargo ese plan se ve frustrado una vez que El Alemán aparece, puesto que comienzan a tener una relación que en un principio será sólo sexual y luego se transformará en una relación amorosa y sadomasoquista en la que aquel secuestra al narrador y lo mantiene como a una amante en una cabaña en la montaña. Al igual que con su historia familiar, frente a esta situación de encierro forzoso el narrador no manifiesta grandes preocupaciones, sino que se va acrecentando el amor que siente por su secuestrador. Al mismo tiempo que no considera que su vida haya cambiado desde que comienza la narración hasta ahora. “Los cambios –dice el narrador-, desde mi llegada a la casa revuelta de Maira, no habían sido tantos. No en lo profundo que es donde debe trabajar en verdad el destino. En la superficie sí. Y ni que hablar de los cambios que vendrían en adelante. Pero en lo profundo las cosas siempre habían conservado la misma dirección, como si mi vida hubiera sido una serie de accidentes que apenas daban una idea de lo que realmente sucedía” (Bruzzone 2014: 107).

La idea de entender su vida como una serie de accidentes resulta productiva para pensar cómo se van tramando los acontecimientos de esta historia puesto que, como dije al comienzo de este apartado, el narrador está constantemente iniciando búsquedas que nunca concluyen, al mismo tiempo que esas búsquedas siempre están encadenadas las unas a las otras, por lo que nunca terminan. De esa misma manera accidental, es que el narrador se entera de que El Alemán conoció a una tal Maira que vivía en Liniers que le decía que él era su papá y le inventaba una historia de doble agente en la que él había entregado a su mamá.

Es a partir de esa declaración del Alemán, que el narrador confirma las sospechas no sólo de que aquel fue quien desapareció a Maira, sino de que ella es el hermano que estuvo buscando y el Alemán su padre. Y aunque esas suposiciones no pasan de ser elucubraciones del narrador, él comienza a soñar con la posibilidad de un encuentro entre los tres y la conformación de una nueva familia que reúna por fin los ideales por los que lucharon no sólo su madre, sino también su hermana. “Lo que Maira quería, lo que quería mamá, y papá a su manera, mundo nuevo, nuevo mundo, hombre nuevo, hombres felices” (Bruzzone 2014: 185). La novela termina luego de que al narrador le realizan una operación para tener senos por imposición del Alemán. La situación de encierro no se resuelve y si bien podemos suponer que el narrador terminará asesinado como todas las demás travestis, ese final no se concreta.

La novela de Bruzzone introduce una temática nueva en torno a la narrativa de la violencia política que es la del travestismo y las teorías “queers” para pensar la conformación de nuevas identidades<sup>49</sup>. Al igual que en las novelas del capítulo anterior, la condición de hijo de desaparecido resulta central para entender el derrotero que realiza el narrador de *Los Topos* (2008). Sin embargo –a diferencias de aquellas novelas– sus búsquedas no tienen que ver con la necesidad de conocer quiénes fueron sus padres, denunciar los crímenes cometidos por el terrorismo de estado o iniciar una nueva militancia; sino que tienen que ver con preguntas más complejas en torno a la conformación de la identidad, de la sexualidad y de la familia más allá de los marcos heteronormativos y de los parentescos de sangre.

---

<sup>49</sup> A propósito de lo “queer” dice Amy Kaminsky en “Hacia un verbo queer” (2008): “En nuestro campo, por razones de comprensión histórica, lo queer se asimila a lo lésbico-gay. Sin embargo, la teoría queer desarrollada con más amplitud y más tiempo en las academias norteamericanas mantiene que lo queer es precisamente el concepto que pone en tela de juicio los binarismos ejemplificados por la oposición lesbiana-gay. Si bien el término queer se destaca por su labilidad –igual que “homosexual”, “gay” o “lesbiana”, queer puede referirse a una identidad autorial o a una temática; también puede nombrar un proceso, un modo o una actitud–, “‘Lesbiana’ y ‘gay’” son identidades que parten de un paradigma moderno, basado en el concepto de un sujeto estable, mientras que la perspectiva más bien posmoderna posibilitada por el vocablo “queer” rechaza tanto la estabilidad del sujeto como una teoría arraigada en una concepción esencialista de la identidad” (Kaminsky 2008: 882).

Cecilia Sosa en “Queerings Acts of mourning in the aftermath of Argentina’s dictatorship: The mother of Plaza de Mayo and *Los Rubios*” (2011) propone leer las secuelas que dejó el terrorismo de estado en Argentina a partir del concepto de lo “queer” que le permite impugnar el marco biológico que se ha empleado tradicionalmente en el país para establecer quienes fueron víctimas del terrorismo de estado. Para Sosa la noción del “familismo” encierra y limita las posibilidades de comprensión de la transmisión del trauma más allá de inscripciones de linaje. Por el contrario, entender las secuelas del terrorismo de estado desde lo “queer” remite por un lado a su contenido no normativo y, por otro, a la posibilidad de construir una estrategia alternativa para cuestionar a una política de derechos humanos que establece jerarquías de sufrimiento a partir de los lazos de sangre.

En el caso de *Los Topos* (2008) el narrador no se posiciona como una voz legitimada para hablar del terrorismo de estado puesto que no tiene interés en reconstruir esa historia pasada desde el presente, sino que cree que está en el futuro aquello que lo salvará. Por eso siempre está encarando diferentes búsquedas que no lo llevan a resolver enigmas, sino a proyectar situaciones futuras. Esto queda de manifiesto en el momento en que se confunden la búsqueda de Maira con la de su hermano y el narrador llega a preguntarse “¿qué era primero, salvar el amor o el pasado? El amor era el futuro. El presente y el futuro ¿Y el pasado? También, presente y futuro; pero la intensidad del pasado en el presente –y ni hablar en el futuro- era pequeña en comparación a la intensidad del amor” (Bruzzone 2014: 48).

La intensidad del amor como motor de la búsqueda lo lleva a resignar –o confundir- en la figura de Maira la búsqueda del amor carnal con la del amor fraternal. Maira es el amor y el futuro, su hermano es el pasado y aunque ese hermano pueda pensarse también como presente y futuro el narrador piensa la temporalidad en términos de intensidad y su proyección futura no está dada por la necesidad de concretar la transmisión –como sucede en las novelas del capítulo anterior- sino por un impulso amoroso que lo colme. En esta novela no hay transmisión generacional, sino que se corta la posibilidad de transmitir ese pasado. Primero porque el narrador casi no habla de su historia personal, segundo porque decide que su novia aborte la única posibilidad de descendencia que aparece en la novela y tercero porque al final de la novela no se vislumbra ninguna salida a esa situación de

encierro, ni la posibilidad de que esa historia pasada tenga sentido para sus captores o para alguien en el futuro. Además a lo largo de la novela el narrador irá rompiendo sus ataduras con su identidad y su pasado y se irá alejando de cualquier vínculo o pertenencia material hasta llegar a perder todo lo que antes tenía.

En cuanto a la clasificación que establece Prividera (2009), *Los Topos* (2008) forma parte de esas narraciones mutantes que “explicitan y ponen en el centro de la escena la esencial inadecuación” de los hijos” de desaparecidos (Prividera 2009) y cómo esa inadecuación se vuelve una trinchera. En el caso de la novela de Bruzzone, la inadecuación del personaje se va manifestando en esas múltiples transformaciones que va viviendo el narrador sin cuestionarlas hasta modificar su cuerpo por completo al implantarse senos. La figura de la travesti manifiesta de modo evidente esa inadecuación en tanto representa aquello que traspasa la heteronormatividad y necesita de nuevos marcos para ser pensando.

### ***Una misma noche* (2012)**

*Una misma noche* (2012) es un proyecto de novela que el escritor Leonardo Bazán comienza a esbozar al descubrir que los métodos con los que asaltaron la casa de sus vecinos en marzo de 2010, son los mismos que usó una patota de militares en 1976 para ingresar a la casa de otras vecinas –las Kuperman- en busca de una de ellas. Esa noche de marzo de 2010 al llegar a su casa, Leonardo descubre la presencia de unos hombres extraños en la esquina y si bien al verlos siente miedo, ellos ni siquiera lo miran. Al día siguiente, la vecina le toca el timbre para preguntarle si vio algo la noche anterior porque los asaltaron. Los ladrones, le dice, esperaron a que su hijo regresase y entraron con él. La composición de esa escena lo lleva a pensar en esa otra noche de 1976 en la que un Torino naranja estacionó en su puerta y de él descendió una patota que buscaba a las mujeres de la casa de al lado.

Las similitudes entre un acontecimiento y otro no resultan evidentes en principio ni para los lectores, ni para el narrador. Sin embargo Leonardo intuye que es el comienzo de algo que debe investigar para comprender cuáles son los motivos que hacen que ese acto delictivo de 2010 lo haga pensar en aquella otra noche y lo impulsen a escribir eso que –como él mismo dice, “no me he atrevido a revelar jamás a nadie, eso que ahora me hace temblar como una

fiebre” (Brizuela 2012: 24). Leonardo asume entonces la posición del detective que sale a buscar las pistas que conectan un hecho con otro y que le permitirán develar esa intuición. Pero también asume la posición del testigo que no ha dado testimonio de lo que sabe porque -se irá descubriendo a lo largo de la novela- lo que él puede declarar son hechos que han permanecido silenciados y ocultos por él mismo y su familia puesto que los colocan en esa delgada “zona gris” de la que habla Primo Levi (2005) para referirse a aquellos prisioneros que colaboraban con los soldados de los comandos nazis en los campos de concentración.

Lo que él y sus padres ocultan durante más de treinta años es que la patota en 1976 ingresó a la casa de la familia Kuperman por el patio trasero de su casa y que fue el padre quien les facilitó el acceso. Lo que Leonardo irá recordando a medida que vaya narrando, son los detalles olvidados de esos diez minutos que la patota permaneció en la casa de la familia Bazán. Al mismo tiempo irá investigando los motivos por los que buscaban a su vecina – Diana Kuperman- que no era militante de ninguna organización armada, sino que trabaja en las empresas de David Graiver –conocido como el banquero de los Montoneros-. En ese entramado complejo, los acontecimientos de la historia se cruzan con los recuerdos de su memoria dando lugar a la narración de una anécdota menor –pensada en relación a los grandes sucesos históricos- pero de un valor crucial en la experiencia de vida de Leonardo Bazán, cuya magnitud sólo puede comprenderse a partir de entender cómo se conforma la subjetividad del narrador y cómo repercute en ella esa noche de 1976.

Maurice Halbwachs (2005) en sus estudios pioneros sobre memoria sostiene que la memoria individual no existe por sí misma, sino que solo es posible por los marcos sociales que encuadran el recuerdo en un presente determinado y en relación a un grupo social específico. Para él –a principios del S. XX y sin contar con la experiencia del Holocausto- cada memoria individual no era más que un punto de vista dentro de una memoria colectiva que podía cambiar según el lugar que se ocupaba dentro de esa colectividad, puesto que el lugar mismo cambiaba según las relaciones que se mantenían con los otros ámbitos. Michael Pollak en “Memoria, olvido, silencio” (2006) recupera esta idea y postula la noción de “trabajos de encuadramiento de la memoria” para dar cuenta de cómo se constituye en una sociedad eso que se conoce como su memoria colectiva. Al hablar de un

trabajo de encuadramiento, Pollak hace evidentes los procesos de selección, descarte y silenciamiento mediante los cuales ciertos agentes erigen una memoria como oficial, al mismo tiempo que señala que dichos relatos se modifican cuando emergen al espacio público otras memorias consideradas subterráneas.

Será en esa tensión entre la memoria oficial y sus recuerdos personales que Leonardo busca narrar algo que ha mantenido en secreto durante más de treinta años porque lo coloca a él y a sus padres en una posición controvertida en cuanto a la ética de sus acciones aquella noche de 1976. El libro está dividido en cuatro partes: Novela, Memoria, Historia y Sueño. Y está escrito en dos tiempos: el presente de la enunciación que es 2010 y los años 1976 y 1977 en los que transcurren los acontecimientos que se revelarán a lo largo de la trama. Ambas temporalidades se van alternando ordenadamente en cada una de las partes de la novela, dejando entrever cómo el narrador va acomodando de manera diferente sus recuerdos de aquellos años '70 en busca de un encuadramiento de su memoria personal que encuentre asidero dentro de los marcos sociales de la memoria en 2010.

El relato de lo que sucedió aquella noche de 1976 se repetirá varias veces a lo largo de la novela siempre con variaciones y detalles que le darán a la anécdota matices diferentes, a la vez que impiden a los/as lectores/as tomar una sola posición frente a la narración. Se trata de un verdadero trabajo de memoria en el que Leonardo se dispone a recordar algo que ha mantenido silenciado por temor, pero también por vergüenza; a la vez que hay una explícita intención de crear un texto literario que contemple tanto los procesos creativos de la literatura, como la posibilidad de los/as lectores/as futuros/as y sus múltiples interpretaciones.

En la primera parte -Novela- Leonardo comienza por describir cómo estaba organizada la cuadra en 1976 y habla de los habitantes de cada casa. En el medio de esta descripción van apareciendo escenas de violencia que sucedieron en su barrio en los primeros años de la década de 1970 y que él no sabe cómo nombrar: “¿Guerra contra la subversión? ¿Represión? ¿Genocidio?” (Brizuela 2012: 28). Su memoria compone las escenas como un paisaje sangriento de cosas que les suceden a otros. En estas imágenes los vecinos

parecieran compartir una sensación de ajenidad que los coloca como espectadores de acontecimientos protagonizados por otros/as.

Sin embargo esa sensación se quiebra cuando las acciones represivas del estado se recrudecen y los vecinos comienzan a verse involucrados en los hechos de aquellos años. En la historia que narra la novela las casas involucradas son la de las Kuperman –tres mujeres, una madre con sus hijas-, la de los Cavazzoni, cuyo jefe de familia es un marino que tiene un cargo importante aunque secreto durante la dictadura, y la de la familia Bazán. Sobre la anécdota, en la primera versión Leonardo cuenta que: “a esta casa, una noche, llega un Torino naranja. Con cuatro tipos armados. Y que ese auto frena de repente” (Brizuela 2012: 34). La patota entonces separa a la familia: a la madre la interrogan en la puerta de casa, a él lo acorralan en el piano y su padre guiará al resto de los hombres hasta el patio para que ingresen por allí a la casa vecina a donde no encontrarán a nadie. Luego se irán.

Leonardo comienza a probar la historia frente a potenciales lectores a la vez que a exponerse a los diversos juicios que esa anécdota puede suscitar. Necesita encontrar personas que estén dispuestas a escuchar aún corriendo el riesgo de “ser castigado por aquello que se dice, o al menos, de exponerse a malentendidos” (Pollak 2006). Entonces decide contarle a un amigo –que es hijo de desaparecidos- la versión en la que revela que durante los diez minutos que estuvo la patota en su casa él se puso a tocar el piano y aunque omite lo qué hicieron sus padres puede notar la incomodidad de su interlocutor. Luego les comentará lo sucedido a unos tíos – simpatizantes de las luchas por los DD.HH.- que parecieran no querer oír esta confesión, “no quieren comprender –dice Leonardo- que de alguna manera, aquella noche nosotros negociamos, porque toda negociación quita pureza, o por lo menos recuerda la impureza de sobrevivir. (Brizuela 2012: 41).

En la segunda versión, la patota pide los documentos de la familia. La escena es más violenta que la primera. El narrador describe la prepotencia con la que los hombres ingresan al domicilio, al mismo tiempo que da cuenta del nerviosismo del padre porque su madre no encuentra los documentos y el de la madre porque su padre y el resto de los hombres la intimidan con sus miradas y sus armas. La tensión en la escena se disipa cuando

Leonardo le entrega al Jefe del operativo la cédula de su padre con la orla de cinta argentina en el costado izquierdo que evidencia su pertenencia a las Fuerzas Armadas. En efecto su padre, hijo natural de una mujer humilde del sur del Gran Buenos Aires, estudió en la ESMA y fue marino.

Luego de esto, su padre asumirá un rol que lo sorprende en tanto pareciera sentirse uno más de los hombres de la patota. Mientras Leonardo –en 2010- recuerda esta transformación, descubre que su necesidad de narrar ese episodio está ligada a la necesidad de escribir en un intento por comprender por qué son tan distintos padre e hijo. Esa actitud de pertenencia que su padre muestra frente a la patota resulta crucial tanto para el desarrollo de la anécdota como para la conformación de la subjetividad del narrador. Leonardo entonces contará detalles de su historia familiar en un afán por comprender a ese padre marino, violento y antisemita que obedece a la patota sin cuestionar nada. Su padre, dice Leonardo, actúa como siguiendo una cadena de mandos que lo precede y lo excede y que –deja entrever el narrador- no perdonará la homosexualidad de ese hijo suyo que elige tocar el piano antes que formarse en la escuela alemana de La Plata.

En “Lo legado y lo propio Lazos familiares y transmisión de memorias” (2006), Susana Kaufman explica que “somos sujetos de determinaciones históricas y de significaciones que hemos recibido y sobre las que nos interrogamos para entender, explicar o interpelar sentidos de nuestro presente. A quién nos parecemos, qué historias repetimos o desafiamos, suelen ser parte de las construcciones de sentido, de la singularidad de nuestra estructuración subjetiva y de la búsqueda creativa de espacios vitales” (Kaufman 2006: 49). Con la escritura de la novela Leonardo emprende esa búsqueda por sus orígenes confiando en que al responder quién fue su padre y qué cosas le pasaron a lo largo de su vida logrará comprender cómo fue y por qué actuó de esa manera frente a la patota, pero principalmente le permitirá comprender por qué él se empeña en ser diferente.

La segunda parte del libro -Memoria- comienza con dos acciones de la presidenta argentina -Cristina Fernández de Kirchner- que se ligan directamente con la historia que Leonardo quiere narrar y habilitan nuevos marcos sociales en los cuales encuadrar su recuerdo individual. La primera de esas acciones es la desclasificación de las listas de espías durante

la dictadura. El narrador cree que en esa lista encontrará a su padre, sin embargo él no aparece, pero en cambio sí está el nombre de su vecino Cavazzoni y su memoria comienza a recordar las caídas en las casas de la cuadra en donde siempre estuvo involucrado aquel. La segunda acción es la denuncia de la presidenta del “Caso Papel Prensa”, en donde se acusa a los diarios más importantes de la Argentina –*La Nación* y *Clarín*, principalmente- de haber negociado con los militares para extorsionar al Grupo Graiver –dueño de la empresa que fabricaba el papel- y conseguir la venta de la misma por ningún dinero.

Esta causa está íntimamente relacionada con su vecina Diana Kuperman que trabajaba con los Graiver. Pero además, lo habilita a Leonardo a hablar de su recuerdo vergonzoso, puesto que la denuncia de la compra extorsiva de la empresa se mantuvo silenciada durante la misma cantidad de años que el episodio de la patota, en tanto no son claras las condiciones en las que tuvo lugar la transacción económica, como tampoco son fácilmente identificables como víctimas los integrantes del Grupo Graiver. Asimismo, se trata de un acontecimiento que probablemente hubiera permanecido silenciado si no fuera de público conocimiento la enemistad que existe entre el gobierno de Cristina Fernández de Kirchner y los diarios acusados de la extorsión.

El “Caso Papel Prensa” deja de ser una memoria subterránea en tanto la oficialidad del estado necesita hacer emerger este episodio como un embate más en las disputas de poder que mantiene con los grandes grupos mediáticos del país. “La emergencia de esas memorias subterráneas –dice Pollak- al espacio público es posible cuando cambian las condiciones sociales por las que se mantenían silenciadas; condiciones variables en el tiempo que dependen de coyunturas políticas.” (Pollak 2006). El cambio político en la conformación de la memoria oficial le brinda a Leonardo herramientas para pensar su relato y acomodarlo a los nuevos marcos de encuadramiento de la memoria estatal.

Será casualmente ante el alcance mediático de la denuncia de la presidenta que decide localizar a Diana Kuperman para contarle que le interesa escribir una novela con el recuerdo de aquella noche de 1976 en que una patota fue a buscarla y pasó por la casa de los Bazán. En la conversación telefónica que mantienen, Diana no pareciera muy interesada en hablar de esa noche irrelevante en relación a las cosas que le sucedieron luego y el

narrador comprende que eso que tanto lo atormenta resulta solo trascendente para su familia<sup>50</sup>. Entonces vuelve a narrar aquella noche.

En esta tercera versión se detalla que la patota y su padre saltaron la medianera a través de una escalera y que él también subió esa escalera y desde allí vio como su padre forcejeaba violentamente la puerta de las vecinas. Al escribirlo, Leonardo descubre que había olvidado esa escena a la que califica de atroz y que nunca confesó a nadie. Dice que no quiere ser como esos hombres y que “no habría querido ver lo que vi” (Brizuela 2012: 123), colocándose nuevamente en oposición a ese padre que lo avergüenza con sus acciones. Otra vez cuenta que toca el piano pero esta vez dice que lo hace después de descubrir a su padre golpeando la puerta de las vecinas y de ver en sus ojos esa mirada que lo hace ser otro, diferente. Tras la escena del piano la patota se va y la madre –que estuvo declarando nombres en la vereda- ingresa a la casa. Lo que atormenta al narrador es el hecho de que las vecinas hayan estado adentro de la casa y hayan visto cómo su padre forcejeaba la puerta. Sin embargo siente alivio cuando ve llegar el auto de las vecinas y comprueba que no vieron a su padre. La madre sale a recibirlas y el narrador mira cómo la cara de las Kuperman asume una mueca de terror indescriptible.

Cuando mi madre vuelve a casa, yo la abrazo. No les ha dicho a las Kuperman que mi padre acompañó a la patota por los fondos. Yo tampoco le he dicho que mi padre les rompió la puerta. Esa profunda solidaridad une dos coartadas... Si papá nos perdona, podremos sobrevivir. Y ahora, a dormir. A empezar el olvido (Brizuela 2012: 147)

El narrador condensa aquí dos escenas que muestran acciones controvertidas que no consiguen establecer “la diferencia ínfima que a veces separa la defensa del grupo y su resistencia de la colaboración y el compromiso” (Pollak 2006). Por un lado, presenta a su padre forcejeando la puerta de las vecinas y habilitando la entrada por su patio. Por otro lado relata que su madre ha dado nombres en el interrogatorio y luego recibe a las vecinas sin darles los detalles de lo sucedido. Pero, además, él ha sido testigo de esas escenas y ha

---

<sup>50</sup> Creí comprender que, en medio de la tragedia de su vida, el recuerdo de esa noche no era nada, que esos, ¿cuántos?, ¿diez?, ¿veinte minutos? Solo habían sido memorables para mí y para mi madre. Y que, Dios mío, bastaba mi decisión para borrar esa noche, y la participación de mi padre, de la memoria del mundo (Brizuela 2012: 114).

elegido callar. No ha delatado a su padre hasta el momento de escribir la novela y tampoco lo ha hecho con su madre. En cambio, busca justificativos que lo eximan de la culpa. “Para protegerme de ese recuerdo –dirá- yo había adherido a las víctimas. Quería ir aprendiendo un abecedario que por fin me ayudaría a contármelo, tolerablemente, algún día” (Brizuela 2012: 130). Sin embargo, en ese acercamiento a las víctimas del terrorismo de estado Leonardo debe ocultar no sólo el terror de aquella noche, sino el hecho de ser hijo de un marino, porque de saberlo, “las víctimas, estoy seguro, me habrían expulsado” (Brizuela 2012: 130).

Lo indecible y vergonzoso no es sólo el recuerdo de aquella noche, sino su origen. Ser hijo de un marino lo excluye de los círculos que podrían redimirlo (círculos como el de los familiares de desaparecidos), al mismo tiempo que le explican por qué su padre actuó como lo hizo. Leonardo debe asumir ese linaje a la vez que distanciarse del comportamiento de su padre para apropiarse de su historia familiar dándole a esta un nuevo sentido que le permita construir su propio relato. Es este aspecto de la novela el que me permite incluirla dentro de la serie de los/as hijos/as, aunque Leonardo no es un hijo de desaparecidos. Leonardo por un lado busca distanciarse de la figura de su padre a la vez que necesita apropiarse de su historia personal y resignificarla, para dar cuenta de que “todos estábamos atrapados en una trama de horror; y probablemente todos éramos necesarios para que esa trama subsistiera.” (Brizuela 2012: 251)<sup>51</sup>.

En la última parte del libro tiene lugar un sueño en el que se mezclan los elementos de la historia. En la confusión, desfilan todos los personajes y las locaciones de la novela, pero organizadas de una forma caótica que se opone a la manera en la que Leonardo ha presentado los acontecimientos siguiendo una temporalidad intercalada entre 2010 y 1976. En el sueño la temporalidad se congela en 1977 –fecha que no coincide con ninguna de las dos noches- y el espacio de su casa se transforma en un lugar desconocido que comienza a

---

<sup>51</sup> En este sentido resulta importante la visita que el narrador hace a la ESMA en donde descubre que los escalones que llevaban de Capucha a Capuchita tenían la misma terminación metálica de la escalera que su padre había construido en su casa, entonces se da cuenta de que a ese campo de concentración lo construyeron sus pupilos “gente del pueblo, como mi padre o yo” (Brizuela 2012: 242).

elevarse por los aires. El sueño concluye cuando su padre consigue arrojarlo al mar desde las alturas y la imagen se conecta con los vuelos de la muerte en cuanto Leonardo menciona que “topo el agua con la espalda dolida y en mi vientre un cadáver y las víboras de la locura que flotan en el agua empiezan a morderme los tobillos, los brazos, la cabeza. Pero yo no digo nada. Callo” (Brizuela 2012: 261). Por su parte, la novela termina con un recuerdo del año 1974. Es la hora de la siesta. Leonardo se zambulle en la pileta y una de las chicas Kuperman sale al balcón a pedirle por favor que no se meta a esa hora, pero él se hace el que no la escucha y se sumerge hacía el fondo. “Ya casi no resisto –dice-. Pero quiero saber qué puedo resistir. Cómo es no poder más. Cierro los ojos y veo el fondo esplendido, el centro de la tierra. Su negrura” (Brizuela 2012: 271).

Estos últimos episodios que transcurren en el agua dejan entrever dos acciones opuestas que en algún punto pueden entenderse como el itinerario que ha realizado Leonardo a lo largo de la novela. Por un lado, en el sueño es arrojado por su padre a un mar cubierto de cadáveres y víboras que lo atacan y él –en lugar de gritar para pedir auxilio, se calla, igual que lo hizo en 1976 al ver a su padre forcejear la puerta de las vecinas. Por otro lado, en su recuerdo de 1974, Leonardo se zambulle en la pileta a pesar de que la vecina le pide que no lo haga y simula no escucharla en un afán por comprobar cuánto puede resistir la respiración. Al quedarse sumergido logra ver la negrura del centro de la tierra, lo que resulta similar a su descubrimiento de que lo intolerable del terrorismo de estado no fueron sólo los crímenes cometidos, sino también la posibilidad de que “un ciudadano común – como su padre-, por causas todas suyas, pudiera volverse un soldado más feroz que ellos mismos” (Brizuela 2012: 129).

La síntesis de este cruce, es la novela que se lee. Leonardo a lo largo de todo el libro explora las situaciones límites que le tocaron vivir para entender de qué manera estas repercutieron tanto en su subjetividad cómo en la forma de asumir y transmitir su historia familiar. En este sentido, su obsesión por saber hasta qué punto algo puede ser monstruoso si no hay testigos, se conecta con la necesidad de encontrar una respuesta a por qué su padre actuó de esa manera y porque él lo mantuvo en silencio durante todos esos años. Lo que descubre es que esos interrogantes y silencios pueden tener tantas interpretaciones como versiones diferentes haya de un mismo acontecimiento. Será casualmente la

posibilidad de la múltiple interpretación la que lo lleva a imaginar un relato que cuente esos diez minutos varias veces de diferentes maneras. “Porque basta que nos nombremos de manera distinta –dice Leonardo- para que varíe todo el relato, y sobre todo el juicio del lector. Para algunos seremos, claro, héroes. Para otros cómplices -digo, temblando-colaboracionistas” (Brizuela 2012: 37).

### ***Una muchacha muy bella (2013)***

El hilo de esta narración es el relato en dos tiempos de un niño que reconstruye: por un lado, los años de infancia con su mamá; y por otro lado su adultez en donde su madre está desaparecida. La novela está dividida en dos partes que se distinguen por el cambio en el tono de la voz que asume la primera persona que, al igual que en las novelas de Robles y Bruzzone no tiene nombre. La trama de esta novela está atravesada por la tristeza, la incompreensión y la bronca que le genera al narrador la militancia de su madre.

En la primera parte el relato se arma como una filigrana en donde cada objeto que se nombra forma parte de una composición cuyas fortalezas y fragilidades encuentran razón de ser en la belleza de las palabras. Las escenas son casi idénticas. En la mayoría de ellas están el narrador, su madre y una soledad doméstica cuya nostalgia se percibe en el tono del relato. Un departamento de dos ambientes, una persiana siempre cerrada, un piso de parquet desvencijado, un sombrero mexicano que cabe en la palma de la mano y una foto del Che Guevara forman parte de la escenografía del paraíso, el mundo ideal de un niño que vive enamorado de su mamá en un universo de salchichas frías y humo de tabaco. El afuera es el departamento de Elvira, la vecina, a donde se reciben las llamadas que son para su madre y que siempre la obligan a salir. El afuera es el olor metálico con el que regresa su madre de esas salidas y también son los policías que irrumpen una tarde de junio para llevársela para siempre.

El narrador arma la imagen de su madre con un detalle minucioso, sin embargo siempre hay un punto en donde su figura se le escapa. Se intuye algo en torno a ella, que no es feliz, que es solitaria, que el narrador por momentos la siente lejana. Hay un ambiente enrarecido que quizás se comprenda si se piensa que en el texto se están plasmando dos temporalidades diferentes: la de la infancia con su mamá y la de ser adulto sin ella. En el medio entre una y

otra está la desaparición y el silencio expreso que hace el narrador en torno a la militancia de su madre. El tiempo de la enunciación es siempre el presente desde el que el narrador vuelve sobre su infancia y reconstruye con su voz de niño aquel pasado.

Del tiempo pasado aparecen escenas que logran armar una cotidianeidad. El relato de una cena de salchichas frías y puré, unas tostadas con manteca, tomar el té en la Casa Suiza sin comer las masitas, el sillón que cada noche se convierte en cama, las carpetas de crochet de la vecina y las chinelas para no ensuciar, el disfraz de extraterrestre, las postales de Holanda que su madre compraba en el barrio de Flores y los raros movimientos que se dan después de la falsa alarma de bomba en la escuela.

Hay un episodio en donde su madre recibe insistentes llamadas a la casa de Elvira que se niega a atender hasta que levanta el tubo y dice con determinación “no voy a ir” y llora. Tras esa secuencia, Elvira decide llevar al narrador a conocer a los Titanes en el Ring. Una vez en el camarín, los personajes intentan ser cordiales y amistosos con el nene, sin embargo él sólo piensa en su madre. Al emprender el camino de regreso, Elvira y el narrador ven pasar “un convoy de coches y grandes camionetas verdes” que en la parte de atrás llevaban “soldados con fusiles a media asta, no apuntaban pero tampoco estaban en descanso” (López 2013: 104) que se dirigían a la zona sur de la ciudad. Elvira se pone nerviosa ante la presencia de estos soldados y comienza a llorar en silencio. El narrador no entiende qué pasa, pero algo intuye, por eso le dice a la vecina “quiero ver a mi mamá” (López 2013: 105). Al llegar al departamento y ver a su madre tirada en el sillón, dice el niño, “mi madre era una muchacha muy bella, pero cuando empujamos la puerta la encontramos hecha un ovillo en el sillón, la cara escondida entre las rodillas” (López 2013: 107) que sólo podía musitar “no pude, no me animé” (López 2013: 109).

En esa atmósfera enrarecida, la madre le pide al niño que vaya a su habitación mientras ella permanece ovillada en el sillón con el televisor prendido. Ya en su habitación al narrador le llega invertido por el espejo el reflejo de la tele y decide jugar a copiar ese reflejo en un cuaderno. Eran 16 letras repetirá constantemente el narrador, sin embargo en ningún momento decide ordenar esas letras en un sentido que le permitan leerlas y luego desde la

cocina comenzarán a llegarle los ruidos de Elvira que prepara un té para su mamá y apaga el televisor. Ese día es 23 de diciembre.

Después pasan la navidad con Elvira y su hermana que vino del Litoral, las vacaciones en Areco y la vuelta a la escuela. Una tarde antes de comenzar las clases, mientras el narrador prepara los útiles escolares, encuentra el cuaderno en el que escribió las 16 letras que aquella noche le llegaban invertidas desde el televisor. Dispuesto a descifrar ese enigma el narrador agarra un vidrio y sin necesidad de copiar las letras en el sentido correcto descubre que dicen “Unidad Viejo Bueno”. Luego de eso no se dice más, pero la mención de ese nombre remite al asalto fallido del Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP) al Batallón Viejo Bueno en Monte Chingolo –localidad de Lanús- el 23 de diciembre de 1975. Lo que permite al lector suponer que la madre del narrador formaba parte del grupo que organizó el asalto a Monte Chingolo y que no participó porque como ella misma repetía “no pude, no me animé” (López 2013: 109).

Luego de la anécdota en la que el narrador lee lo que decían aquellas letras, los días pasan hasta llegar al mes de junio que es cuando a su mamá se la llevan de la casa mientras él está en la escuela. Esa tarde, Elvira lo busca del colegio y al llegar al edificio ven un policía en la puerta. “Yo sabía algo -dice- Sabía. Corrí desahogado, apretando fuerte la valija con mis cuadernos de escuela, para no perderla, y sabía algo. Yo sabía” (López 2013: 128). Al entrar al departamento, el narrador descubre que su casa fue revuelta de arriba abajo y que todo lo que allí había –incluida su madre- ya no estaba. “Mi casa estaba rota” (López 2013: 129) dice el narrador y lo único que le quedaba era la tapa de un libro que leía su madre –*El varón domado*- y el abrazo de Elvira.

En el capítulo que sigue a esta escena, nos encontramos con un narrador que ya es adulto y cuenta que no hace muchos años comenzó a tomar té como un ritual propio que lo diferenciase de las cosas que había heredado de su madre. Lo curioso es que en el capítulo en el que encuentra a su madre ovillada en el sillón, el narrador niño había contado que “si estábamos en casa a mi madre le encantaba el té bien negro, con el agua bien caliente pero no hirviendo, con una cucharada gorda de azúcar, con un chorrillo de leche cruda y fría” (López 2013: 109). El olvido de esa acción se manifiesta en la narración cuando él sostiene

que tomar té significó “un ritual propio, un legado en el punto cero, algo que empezara en mí y no tuviera nada de historia, algo propio. Un té, en una taza, en un momento particular de mi jornada. Una religión fetichista para mi exclusiva soledad” (López 2013: 133).

Sin embargo, algunas páginas después, el narrador describe una visita al geriátrico donde vive Elvira. Cuando él llega ella está desayunando y “en el platito de la taza había un saquito de té usado y esa imagen, las manos de Elvira, la taza, las galletitas, el mismo saquito, me trajeron la película completa: recordé que a mi madre, cuando estaba en casa, le gustaba tomar su té oscuro, casi hirviendo, con azúcar, cortado con leche fría. Mi té no era mío, nunca fue mío. Yo era solamente un hijo, nada más, un hijo” (López 2013: 145).

Es la imagen del saquito de té visto desde la ventana el que actúa como un disparador de la memoria y le permite al narrador recordar no sólo que su madre solía tomar té mientras estaba en su casa, sino que además le permite hablar de ella, de unas vacaciones en Chapadmalal y de lo que le pasa con el tema de la desaparición. Los cuestionamientos del narrador se escriben desde la incomodidad que le da asumir el destino de su madre. “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. No puedo ser el hijo de esa mujer menor que yo ante el abismo. No lo aguanto. No puedo. Y no me interesa vivir para contarlo. No puedo. No puedo” (López 2013: 152).

Esta frase podría servir para entender porque la narración de la infancia se termina el día en que se llevan a su mamá y luego la novela retoma ya en la adultez del narrador. En el medio entre un tiempo y otro, hay un vacío que el narrador no puede -ni aguanta- llenar. No quiere ser el hijo de ese cuerpo entre el secuestro y el final aunque lo es y por eso se niega a escribir ese tiempo/espacio en que su madre ya no está. Sin embargo, la imposibilidad de ser el hijo de ese cuerpo se entrecruza con aquella otra filiación, la del hábito del té. Filiación que había olvidado y que recupera cuando pensaba que había encontrado algo que le pertenecía sin herencia. “Yo era solamente un hijo” (López 2013: 145) dice cuando descubre que aquello que creía un acto disruptivo terminó siendo “una revolución que me duró muy poco y al tiempo mostró su tradición conservadora: bien negro, bien caliente, con una cucharada gorda de azúcar y un chorro de leche cruda y fría” (López 2013: 156).

“¿Quién fue esa muchacha bella?” (López 2013: 155) se pregunta el narrador y –contrario a las novelas del capítulo anterior- no necesita salir a averiguarlo sino que prefiere quedarse con esa imagen que es suya y es íntima, la de una muchacha bella e inalcanzable, distante y cercana. Sobre la elección de su madre en torno a la militancia, el narrador no dirá demasiado, sólo que “no hay ningún hombre nuevo volviendo de entre los muertos (López 2013: 150), lo que deja entrever una crítica a las armas aunque no ahonda demasiado en ello. La militancia de su mamá no es un terreno compartido o algo sobre lo que le interesa hablar, es el afuera de las llamadas telefónicas cuya única certeza es la voz de su madre diciendo que no va a ir aquél 23 de diciembre y las imágenes en el televisor del asalto frustrado al Batallón Viejo Bueno mientras su madre ovillada en el sillón repite “no pude, no me animé”.

Mientras se pregunta quién fue esa muchacha bella, el narrador observa y describe una foto que está sobre su escritorio. “Que muestra mi cara y, oculta, con ese pelo suntuoso como el manto de un torero, el gesto de mi madre revuelto por el viento. Los dos en pantalones cortos. Yo con esos ochos que ella tejió para mi abrigo y ella con esa blusa que un poco la retiene y otro poco la hace volar” (López 2013: 156). El y su mamá, en las playas de Chapadmalal, en esas vacaciones en el hotel que Perón construyó para los metalúrgicos y en donde, dice el narrador, “todos los que estábamos ahí éramos como compañeros de algo, como si estuviésemos en la misma escuela” (López 2013: 153). El hecho de estar rodeados de compañeros le devuelve al narrador niño una sensación de amparo de “siete días entre iguales” (López 2013: 153) y aunque no se sabe iguales a qué o compañeros de qué cosas, podemos arriesgar que existe entre esos iguales una afinidad ideológica al menos.

Lo interesante es la descripción que el narrador adulto hace de la imagen. Él está usando un suéter de ochos que su madre le tejió para abrigarlo y ella, una camisa que –por el viento- un poco la retiene y un poco la hace volar. El cuidado de la madre al hijo se manifiesta en la confección de su abrigo, el destino de esa madre alcanza una simbología mayor si se considera el movimiento de su camisa. Entre quedarse y volar es quizás en ese lugar en donde habita la muchacha muy bella para el narrador, en la imposibilidad de definir su ausencia, de sentirse hijo de un cuerpo que no está.

La novela termina cuando el narrador se detiene a describir su cuarto y dice que allí no hay mucho más que el portarretratos, una pila de libros que se derrumban y una ventana abierta por la cual llegan las risas de unas chicas cartoneras que se disputan un helado de agua y lo impulsan a salir a la calle para preguntarles de qué se ríen. Y las chicas, dice el narrador, “se miran entre sí porque no saben cómo reaccionar y vuelven a mirarme. Y se ríen otra vez con esas carcajadas llenas de aire. Y me miran y se ríen. Se me cagan de risa. Y yo respiro” (López 2013: 157). El hecho de que estas chicas se burlen del narrador deja en evidencia que su melancolía no se condice con lo que sucede afuera de su habitación. El gesto irreverente de estas jovencitas frente a la seriedad con la que el narrador ha venido relatando su historia, exagera esa inadecuación de los hijos de desaparecidos de la que habla Prividera (2009) para referirse a las novelas mutantes que sin negar la condición de hijos de desaparecidos de sus narradores, intentan no quedar presos de ese destino.

Lo interesante es que el narrador –al igual que en la novela de Bruzzone- no quiere formar parte de un colectivo con el que no se identifica pero tampoco puede desligarse de ese tono melancólico con el que relata la desaparición de su madre<sup>52</sup>. “Qué potente puede ser el deseo de ponerse una camisa limpia” (López 2013: 155) dice el narrador, dejando asentado que ese deseo resulta imposible a la vez que inadecuado frente a esa realidad diferente que le muestran aquellas jovencitas que se ríen por disputarse un helado de agua que se derrite ante el calor del verano y nada saben ni entienden de ese tono adusto con el que el narrador las interpela. La condición mutante de la novela de López se evidencia no sólo en esa incomodidad con la que el narrador atraviesa su historia personal sin intentar resolverla, sino también en esa mirada extraña de las adolescentes, en esa risa burlona que las aleja de la melancolía del narrador y lo enfrenta a su soledad.

---

<sup>52</sup> Lo curioso es que todo lo que el narrador repudia en la ficción es lo que el escritor deseaba construir sobre su propia vida: una explicación de la muerte de su madre que encuentre relación con la orfandad de su generación. Vuelve a aparecer aquí la idea de la autobiografía en negativo de la que habla Gamero (2010).

## Leer en el cruce

Las novelas que forman parte de este capítulo presentan relatos diferentes a los que trabajé en los capítulos anteriores en relación al terrorismo de estado y sus formas de reconstrucción. Esas diferencias se evidencian en las temáticas que componen puesto que, tanto *Los Topos* (Bruzzone 2014) como *Una misma noche* (Brizuela 2012) y *Una muchacha muy bella* (López 2013), construyen anécdotas y narradores que no se asimilan entre sí, pero tampoco lo hacen con otras novelas de la serie. Son relatos mutantes, siguiendo la clasificación de Prividera (2009) en tanto estas novelas “hacen de la diferencia una forma y una formulación” (Prividera 2009).

En el caso de la novela de Bruzzone la diferencia está dada por las transformaciones que va sufriendo el narrador a lo largo de la novela, quien pasa de ser un hijo de desaparecidos criado por su abuela a convertirse en una travesti que termina siendo secuestrada por su pareja, de quien sospecha que fue un torturador durante la dictadura. Entre un estado y otro, el narrador irá atravesando diferentes pérdidas que lo llevarán a encontrarse sólo, indocumentado y sin ningún tipo de anclaje en la realidad más allá de la fantasía de encontrar a Maira, una travesti desaparecida de quien el narrador está enamorado y de quien supone que puede ser su hermano nacido en cautiverio.

En el caso de la novela de Brizuela, Leonardo Bazán, a partir de un hecho de inseguridad sucedido en 2010 en la casa vecina, comienza a recordar que una noche en 1976 una patota irrumpió en su casa para ingresar a la casa de sus vecinas y que sus padres les facilitaron a esos hombres la entrada a la vez que les brindaron algunos nombres e información que estos requerían. En la novela, Leonardo narrará ese suceso en varias oportunidades, siempre con variantes. Le obsesiona saber hasta qué punto algo puede ser monstruoso si no hay testigos, a la vez que busca respuestas que le permitan comprender por qué sus padres actuaron de esa manera y porque él lo mantuvo en silencio durante todos esos años.

En cuanto a la novela de López, *Una mucha muy bella* (López 2013), el narrador es un hijo que reniega de su condición pública: “no puedo haber sobrevivido a esa muchacha bella y saber todo lo que no sé. No puedo ser el hijo de esa mujer menor que yo ante el abismo. No lo aguanto” (López 2013: 152). La filiación con su madre es algo que pertenece a su

completa intimidad, algo casi secreto que encuentra sentido –sorprendentemente para él- en un hábito tan cotidiano como tomar té. Su madre forma parte de una cotidianeidad de salchichas con puré en donde la militancia queda limitada a los momentos en que ella se encuentra ausente. El día a día de su infancia no es el de las doctrinas, ni el de las armas, sino el de las postales de Holanda y el humo del tabaco. Por eso la ausencia no puede explicarse o justificarse en la convicción de unas ideas que el narrador desconoce: “no hay ningún hombre nuevo volviendo de entre los muertos” (López 2013: 150) dice y en esa frase rompe por completo con la generación de su madre.

En los tres casos estos hijos esquivan o cuestionan el accionar de sus padres a la vez que construyen una posición que pretende estar desligada de ese pasado familiar. Sin embargo ninguno logra desligarse por completo de esa genealogía, en tanto las marcas del pasado vuelven en el presente asumiendo distintas formas. En el caso de la novela de Bruzzone (2014), el narrador no indaga en las huellas que dejó en su vida la violencia política, sin embargo las mismas aparecen en el presente de la narración de manera casi involuntaria. De hecho la novela termina con el narrador secuestrado en las montañas de Bariloche sin nadie que sepa de su paradero, tal como desapareció su madre, su padre y todos los demás desaparecidos por el terrorismo de estado.

En la novela de Brizuela (2012), Leonardo Bazán comienza a escribir sobre la irrupción de la patota en su casa en 1976 y el asalto a la casa de sus vecinos en 2010 para descubrir cuáles son las similitudes que él intuye que existen entre un acontecimiento y otro. A medida que va indagando en aquella noche de 1976 lo que comienza a recordar es que lo atroz de ese suceso fue la participación activa de su padre junto a los hombres de la patota para ingresar a la casa de sus vecinas, a la vez que se verán involucrados él y su madre en el silencio cómplice con el que ella delató nombres y él calló el accionar de sus progenitores. Por su parte, en *Una muchacha muy bella* (López 2013), el narrador niño en la primera parte de la novela relata en detalle esos momentos de intimidad con su madre, sin hacer demasiada mención sobre su militancia. Y en la segunda parte, el narrador ya adulto escribe sobre su propia cotidianeidad y sobre cómo esa rutina sostenida por hábitos que creía propios y sin linaje, se le revelaron cargados de su historia pasada y familiar.

El pasado de aquellos años de violencia aparece en el presente de las enunciaciones de los narradores, lo que permite dar cuenta de que –como sostiene Jelin- los trabajos de la memoria son procesos subjetivos que están anclados en experiencias y en marcas simbólicas y materiales que se activan en el presente y que no pueden pensarse por fuera de esa temporalidad compleja que supone recordar desde un presente el tiempo pasado (Jelin 2012). Los relatos del pasado están sujetos a constantes reformulaciones de acuerdo al momento presente en que son recordados, tal como lo evidencia la novela de Brizuela, en donde Leonardo reconstruye aquella noche de 1976 en múltiples ocasiones y cada vez que la recuerda descubre algo en ese relato que antes no estaba.

En cuanto a cómo los narradores se conectan, en los tres casos de formas casi involuntarias, con sus historias familiares, Jaques Hassoun en *Los contrabandistas de la memoria* (1996), sostiene que el hecho de ser rebeldes o escépticos a lo que nos ha sido legado “no excluye que nuestra vida sea más o menos deudora de eso, de ese conjunto que se extiende desde los hábitos alimentarios a los ideales más elevados, los más sublimes, y que han constituido el patrimonio de quienes nos han precedido” (Hassoun 1996: 15/16). En estas novelas los narradores –aunque lo intentan- no pueden desligarse por completo de sus genealogías familiares. Aun a pesar de travestirse para convertirse en otra, como el narrador de *Los Topos* (2014); de adherir a valores contrarios a los del padre como Leonardo en *Una misma noche* (2012) o de renegar de esa historia materna que lo excluye como en el caso del narrador de *Una muchacha muy bella* (2013).

Esto da cuenta de que en todos los casos tienen lugar los procesos de transmisión de las historias familiares, ya sea a través del silencio, la omisión o la narración; y que lo que varían son las formas de apropiación de esos relatos. Lo interesante es que tanto en la novela de Bruzzone (2014) como en la de López (2013) no se vislumbran procesos de transmisión de esas historias a futuro. De hecho ambos narradores se colocan al final de esas genealogías y no pueden proyectarse hacia adelante, lo que evidencia las fracturas que en esos entramados familiares dejó el terrorismo de estado. En cuanto a la novela de

Brizuela (2012), en cambio, Leonardo se asegura la transmisión de esa historia a través de la escritura de su novela.

Las cuestiones de género también aparecen trabajadas en estas novelas de maneras diferentes a las novelas de los capítulos anteriores. De hecho tanto *Los Topos* (Bruzzone 2014) como *Una misma noche* (Brizuela 2012), rompen con la heterosexualidad predominante en las novelas de las otras series y presentan alternativas a esas sexualidades heteronormativas. La novela de Bruzzone (2014) es la que presenta una posición más desafiante en relación al género puesto que pone al travestismo en el centro de la escena y lo erige como una identidad que tanto Maira como el narrador eligen para conectarse con su historia pasada y con sus afectos. Recordemos que Maira se hace travesti para que su hermana mujer, que nació en cautiverio, pueda reconocerse en ella y así descubrir su verdadera identidad y que el narrador decide travestirse para vengar la desaparición de Maira, de quien sospecha que es su hermano nacido en cautiverio. El problema es que ninguno de los dos –ni Maira, ni el narrador- logran su cometido.

Lo desafiante de *Los Topos* (Bruzzone 2014) es que si bien esta novela puede leerse desde una perspectiva “queer” que de acuerdo a Cecilia Sosa cuestionaría la legitimidad que da el familismo a los relatos del pasado dictatorial (Sosa 2011); el narrador no puede escapar del familismo de ese relato. Y aunque no busca posicionarse como una voz legitimada, sino por el contrario, siempre se aparta de la posición de la agrupación H.I.J.O.S., es casualmente esa condición de hijo de desaparecidos la que lo habilita a cuestionar el discurso de los DD.HH, a destruir cualquier tipo de continuidad o transmisión de su historia y a travestirse como forma de acercarse a sus afectos e intentar vengarlos para así lograr que se haga justicia. En esta novela lo “queer” no aparece para cuestionar ese familismo, sino para exacerbalo en tanto evidencia que para el narrador transformarse en otra le permite acercarse a esa historia familiar de la que casi no habla en la novela, a la vez que da cuenta de la imposibilidad que encuentra para poder revertir esa situación, puesto que en la narración nunca logra vengar a Maira, sino que por el contrario queda preso de su torturador y por ende de ese pasado familiar.

En el caso de *Una misma noche* (Brizuela 2012) es la masculinidad la representación de género que predomina. Por un lado está el padre de Leonardo junto a los integrantes de la patota que representan a “los machos- militares”, aquellos que exaltaban una superioridad frente a las víctimas que se sostenía en la violencia y cuya masculinidad “se afirmaba en su poder absoluto para producir dolor y sufrimiento” (Jelin 2012: 130). Por otro lado está Leonardo, cuya homosexualidad lo coloca en oposición a su padre y a los militares, no por el hecho de su condición sexual, sino porque la exacerbación de lo masculino a través del terror es algo que repudia y de lo que se considera víctima desde su infancia. De hecho el final del sueño –en el que su padre lo arroja al mar de una patada en el pecho-, da cuenta de esta marcada oposición. Leonardo rompe el binarismo estereotipado de lo femenino/masculino y da cuenta de las múltiples posibilidades que esas categorías presentan. Esto en algún punto se asemeja al procedimiento estilístico mediante el cual compone la escena de esa noche de 1976. La masculinidad de su padre y –por trasposición- la de los militares, no es la única masculinidad posible, como tampoco existe una única versión de los acontecimientos y eso se evidencia en los diferentes relatos que él escribe de una misma noche.

*Una muchacha muy bella* (2013) plantea desde su título la construcción de una mujer que se vuelve bella ante la mirada de un hijo que sólo quiere recordar de su madre el tiempo en que estuvieron juntos, sin detenerse a pensar en las actividades que ella realizaba mientras él no estaba presente. La belleza de la madre revela la construcción de un estereotipo de mujer que el narrador quisiera conservar, aunque es el accionar de su propia madre el que lo contradice no sólo al ser militante de una organización armada, sino también madre soltera dentro de una organización guerrillera como el Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP) que se caracterizó por sus doctrinas conservadoras en torno a las concepciones de familia<sup>53</sup>. La belleza de de su madre radica en esa transgresión que la vuelve lejana. La

---

<sup>53</sup> De hecho esa doctrina conservadora aparece plasmada en un documento interno de la organización, “Moral y Proletarización”, escrito por Luis Ortolani en 1972, en el que se defendía la pareja monogámica en oposición a lo que se consideraba una falsa transformación de la moral burguesa que “aparenta revolucionarse a sí misma, a través de lo que algunos comentaristas han dado en llamar la revolución sexual” (Ortolani 2004/2005: 99). Alejandra Oberti en “La moral según los revolucionarios” señala que la evidente contradicción discursiva del documento se entendía en el carácter fuertemente disciplinador, del texto (Oberti 2004/2005). Lo interesante es que en ese afán por disciplinar los cuerpos y las prácticas militantes, el

misma transgresión que luego manifiestan las adolescentes cartoneras que cierran la novela mientras se ríen del narrador sin intentar responderle de qué se ríen y tampoco sin intentar comprenderlo.

En las tres novelas las categorías de género son cuestionadas en tanto resultan insuficientes para pensar en los procesos de conformación de los sujetos y las identidades tal como sucede en las novelas de Brizuela (2012) y de Bruzzone (2014), o resultan indescifrables como lo muestra la novela de López (2013) en cuyo caso el narrador intenta construir un estereotipo femenino clásico que es refutado por los propios personajes femeninos de la novela. Lo interesante es que es a partir de estos posicionamientos en torno al género que los narradores pueden pensarse en relación a sus historias familiares, al lugar que ocupan en esas genealogías y a los procesos de transmisión o no transmisión de esos linajes.

En cuanto a la condición mutante de estas novelas (Prividera 2009), creo que la misma se manifiesta más plenamente en esa inadecuación que Prividera define como característica de todos los hijos de desaparecidos y que en estos relatos aparece reflejada en la posición que asumen los narradores frente a la relación que tienen sus historias personales con la violencia política de los años '70 y el terrorismo de estado. En los tres casos, el hecho de ser hijos de quienes estuvieron involucrados en la lucha armada o fueron cómplices del accionar represivo de las fuerzas militares no resulta cómodo ni agradable para los narradores. Por el contrario, los tres buscan construirse a sí mismos en oposición a sus progenitores. Lo interesante es que en esos procesos de constitución de sus subjetividades, los tres deben revisar de manera consciente –como en las novelas de Brizuela (2012) y López (2013)- o inconsciente –como en la novela de Bruzzone (2012)- esos relatos familiares y el resultado de esas revisiones son las novelas que leemos.

---

documento no sólo mantenía una concepción burguesa de las diferencias e igualdades entre lo femenino y lo masculino, sino que, además, buscaba conservar las tendencias más tradicionales de esa moral burguesa que suponían la práctica de la monogamia y la condena al amor libre y al sexo ocasional.

Aquí termina el cuerpo central de esta tesis. En las páginas que siguen elaboro las conclusiones de la misma.

## **Conclusiones**

## Recuperando lo dicho

A lo largo de estas páginas analice once novelas argentinas aparecidas entre 2000 y 2014 en donde distintos/as actores/as escriben y re-escriben desde el presente: sus sensaciones, apreciaciones, recuerdos y pareceres en torno a los años ´60 y ´70 en Argentina, las luchas revolucionarias y los acontecimientos que revertieron en aquel entonces el curso de sus vidas para siempre. Para ello establecí tres series literarias que atendían a las voces narradoras de cada novela y que me permitieron establecer vinculaciones entre quienes narran en esas ficciones y los/as diferentes actores/as sociales que en el espacio público se disputan diferentes sentidos y versiones sobre cómo armar un relato de la violencia política y la represión estatal en Argentina durante la década de 1970.

Por un lado analicé las novelas que recomponen la voz de quienes fueron jóvenes militantes guerrilleros/as en los ´70 que construyen la narración de sus años de juventud. Las novelas seleccionadas para este capítulo fueron *Detrás del vidrio* (2000) de Sergio Schmucler y *La Anunciación* (2007) de María Negroni. Por otro lado, trabajé con novelas de testigos y contemporáneos/as de aquellos/as, que también escriben sobre su juventud, pero principalmente escriben para hablar de los/as otros/as. Las novelas de esta serie fueron *Un hilo rojo* (2000) de Sara Rosenberg y *Con estos ojos míos* (2012) de Francisco Mondino.

Por último analicé las novelas de los/as hijos/as de esos/as militantes, quienes presentan una mirada diferente sobre la elección de sus padres y madres y la convicción de sus ideales para apostar a esa lucha. Esta última serie estuvo dividida en dos. Por un lado reconocí novelas que siguen la línea militante de los organismos de DD.HH., sea tanto para cuestionar esas políticas como para adherir a ellas. Trabajé aquí con *La casa de los conejos* de Laura Alcoba (2008), *Soy un bravo piloto de la nueva China* de Ernesto Semán (2011), *Pequeños Combatientes* de Raquel Robles (2013) y *Diario de una princesa montonera. 110% Verdad* de Mariana Eva Pérez (2012). Por otro lado, reconocí novelas que plantean diferentes modos de abordar esa condición de hijo de desaparecidos no sólo desde las estéticas, sino también desde el contenido de las tramas. Aquí analicé las novelas *Los Topos* de Félix Bruzzone (2008), *Una misma noche* de Leopoldo Brizuela (2012) y *Una muchacha muy bella* de Julián López (2013).

Para realizar esta tesis fue fundamental trabajar con la noción de “memorias” en los términos que propone Elizabeth Jelin en *Los trabajos de la memoria* (2002; 2012), quien sostiene que toda memoria implica una narración que se construye en un presente determinado y sobre la base de una selección en la que juegan un papel importante los olvidos y los silencios voluntarios o involuntarios. Lo que conlleva a entender que el sentido de las memorias puede cambiar por múltiples factores, entre ellos: el paso del tiempo, el cambio en los/as narradores de dichas memorias, evidencias que aparecen y antes no estuvieron, entre otros aspectos. En esta tesis me interesó tomar esa noción y pensarla en relación a estas novelas que si bien se definen como ficciones, reconstruyen desde un tiempo presente, un período histórico particular de la historia argentina y trabajan sobre el impacto que ese momento tuvo en las vidas privadas de los/as protagonistas y narradores/as de las novelas.

Una de las características que comparten todas las novelas del corpus y que me interesó analizar en profundidad, es el hecho de que todas ellas son narradas desde una primera persona que asume el lugar de afectado/a directo/a de los acontecimientos que narra, o se posiciona de manera muy cercana a quienes fueron afectados/as. Esta característica me permitió entender que en estas narraciones no puede desvincularse la relación que establece Williams (2009) entre experiencia y composición, en tanto quienes narran lo hacen a partir de una experiencia propia. Asimismo, en todas las novelas se hacen evidentes los mecanismos a partir de los cuales cada narrador/a fue componiendo ese relato, y se hacen visibles también los distintos sentidos que esos acontecimientos fueron asumiendo a lo largo del tiempo del enunciado. Estos últimos aspectos me permitieron entrever que en ningún caso esas versiones del pasado están cerradas, sino que por el contrario, están sujetas a los avatares del tiempo, a las distintas posiciones que ese relato asuma en la esfera pública y al momento particular de vida que esté atravesando quien decida narrar.

En este sentido, otro aporte central para pensar las novelas de esta tesis, fue el concepto de “lo autobiográfico en negativo” que utiliza Carlos Gamerro (2010) para justificar su decisión de escribir sobre la Guerra de Malvinas desde la ajenidad de no haber atravesado esa experiencia, pero desde la cercanía generacional que él tiene con los veteranos de guerra. En mi caso, esa noción me permitió traspasar los límites que establecen géneros

como “la autoficción” o las autobiografías noveladas y estudiar estas novelas no desde la estrecha vinculación autobiográfica que en muchos casos los/as autores/as de las novelas establecen con sus tramas, sino desde la idea de las “poéticas de la memoria”.

Al analizar estas novelas en conjunto pude ver que existe una poética particular en torno a ese pasado –el de las luchas revolucionarias de los años 60 y 70, el del terrorismo de estado y el del proceso de construcción democrática- que se construye en la fusión entre el lugar de enunciación de cada narrador/a en la ficción y las marcas del tiempo presente de esas enunciaciones. Esto es así por la proximidad que existe entre el tiempo histórico en el que tienen lugar esas disputas en torno a los sentidos del pasado y la emergencia de estas narrativas. En todas las novelas seleccionadas es el lugar de enunciación que asume cada narrador/a, el que establece diferentes perspectivas de composición de los trabajos de memoria. Pensar en “poéticas de la memoria” me permitió establecer diferencias entre: las novelas de aprendizaje que vinculé con las voces militantes; una poética del testigo fuertemente marcada por una estética realista que no se permite transgredir los límites de la verosimilitud; y una poética de los hijos.

Distinguir entre estas voces – las de los/as militantes, los hijos e hijas y los testigos- me permitió analizar la conexión que existe entre las figuras a partir de las cuáles se ha ido construyendo el relato del pasado dictatorial argentino (figuras que en su mayoría afirman el lazo que une a quien reclama con los desaparecidos) y las voces a partir de las cuáles la ficción ha reinterpretado esos discursos. A lo largo de este trabajo mostré cómo la novela argentina contemporánea recupera esas figuras para hacerlas hablar sobre el terrorismo de estado desde la primera persona; lo que me permitió ver hasta qué punto sigue vigente la legitimidad del familismo, entendido en los términos que propone Jelin (2010). Por otra parte, también me interesó indagar en las múltiples temporalidades que presenta cada narración, en tanto estas pueden estar ligadas no sólo a las nuevas generaciones sino también a las nuevas preguntas de sus protagonistas, a nuevas formas de decir o reflexionar al respecto. Por último, me detuve a pensar cómo aparece el género en estas novelas y revisé de qué manera se construyen las figuras femeninas y masculinas en las tramas.

En el caso de la serie que recompone la voz de los/as militantes, la propuesta de inscribir a las novelas de Schmucler y Negroni dentro de dos tradiciones literarias opuestas aunque paralelas en sus genealogías -que son la novela de aprendizaje y la novela gótica- me permitió indagar en esos modos de composición que asumen los relatos de la militancia en estas novelas. Propuse leer *Detrás del vidrio* (2000) como una novela de aprendizaje de corte realista, en tanto Abel a lo largo de la trama va dando cuenta de sus distintos aprendizajes hasta llegar a constituirse en el hombre que narra aquel pasado que lo conforma. Por el contrario, mostré como *La Anunciación* (2007) se presenta como una novela gótica en tanto su protagonista no logra completar ningún aprendizaje a lo largo de la trama puesto que no puede resolver el conflicto que la desencadena, ni dejar atrás los fantasmas del pasado que la atormentan.

Entendí el antagonismo entre una y otra novela a partir de comprender que las situaciones subjetivas de ambos narradores son diferentes, en tanto se construyen desde posicionamientos disímiles en relación al género -hombre y mujer- a sus experiencias previas a la militancia y a su posterior interpretación. *Detrás del vidrio* (Schmucler 2000) se escribe siguiendo una estructura lineal en donde la narración de los hechos reconoce una introducción, un nudo y un desenlace y el quiebre que produce en Abel la experiencia del exilio y la desaparición de su hermano encuentra una forma coherente de ser narrada. En *La Anunciación* (2007) por el contrario, la escritura se convierte en un relato exploratorio y desorientado. Tanto Abel como la narradora se presentan como protagonistas de un tiempo pasado compartido al que buscan interpretar desde un lugar común como el exilio. Sin embargo uno y otra lo hacen desde una subjetividad única y a partir de condicionamientos particulares. Esto deja entrever que son múltiples las posibilidades de composición de un relato y que la especificidad de las poéticas de la memoria reside en las infinitas posibilidades que los sujetos -hombres y mujeres- encuentran para narrar el pasado desde una posición, una temporalidad y unas motivaciones singulares.

El eje central de la segunda serie de novelas fue la figura de aquellos que asumen el lugar de testigo de los hechos y desde allí narran -en primera persona- acontecimientos en donde son otros los protagonistas. Analicé aquí las novelas: *Un hilo rojo* (2000) de Sara Rosenberg y *Con estos ojos míos* (2012) de Francisco Mondino. En ambas narraciones los

testigos no fueron protagonistas directos de lo que narran, sin embargo tanto Miguel Larraín en la novela de Rosenberg (2000) como Manuel en la novela de Mondino (2012), se sienten involucrados personalmente con los acontecimientos que dejaron marcas en sus subjetividades.

En ambos casos, las mujeres sobre las que estos narradores hablan, personalizan en sus cuerpos y subjetividades los símbolos del dolor y del sufrimiento ocasionado por el terrorismo de estado, tal lo que sucede con la cicatriz en la espalda de Ana (Mondino 2012) y el destino fatal de Julia (Rosenberg 2000). Las novelas construyen sus tramas a partir de una perspectiva masculina tradicional en donde las mujeres –a pesar de sus agencias- son dichas por hombres. Sin embargo esta misma característica resulta una novedad en la relación “género-memoria” en tanto iluminan la posición de los hombres como víctimas indirectas, zona en la que –como señala Jelin- “en líneas generales, son ellos los que se han vuelto invisibles” (Jelin 2012: 133), puesto que la figura del hombre compañero o familiar de activistas y militantes mujeres no es una vivencia con gran presencia pública en Argentina.

Las novelas de Rosenberg (2000) y Mondino (2012), dan cuenta de la necesidad de los/as sobrevivientes -y de la ciudadanía en general- de encontrar herramientas que les permitan recomponer los lazos sociales quebrados por el terrorismo de estado y seguir adelante. En este sentido cobra relevancia la idea de “una poética del testigo” que a la vez que intenta distanciarse de la subjetividad afectada de los militantes, no se desliga por completo de aquellos acontecimientos que relata. Lo que nos lleva a pensar en los modos de recomposición de ese pasado y a preguntarnos cuál es el lugar que ocupa el testigo –que ve y/o conoce los hechos pero no los protagoniza- dentro de los trabajos de memoria de los años ´70, principalmente cuando -como se vio en los dos últimos capítulos de esta tesis-, son las voces de los/as hijos/as de desaparecidos/as las que ocupan un lugar privilegiado en la reconstrucción de aquella época.

En cuanto a la serie de los hijos/as; por un lado establecí una serie de novelas en donde el diálogo intergeneracional es uno de los pilares sobre los que se organizan estas narraciones puesto que todos/as las/os narradoras/as establecen vínculos con las generaciones que los

preceden –principalmente con la de sus abuelas- y buscan construir puentes que las/os acerquen a las generaciones que vendrán. En el caso de *La casa de los conejos* (Alcoba 2008), la presencia de Chicha Mariani es fundamental para que Laura logre conectarse con esa historia pasada, asimismo es el deseo de que sus hijos conozcan esa historia, lo que impulsa y motiva su escritura. En *Soy un bravo piloto de la Nueva China* (Semán 2011), Rubén también se posiciona entre sus padres y su hijo por venir y su relato se convierte en un eslabón fundamental para que la historia de sus orígenes no se pierda tras la muerte de su madre. En *Diario de una princesa montonera* (Pérez 2012) si bien M. no se proyecta hacia el futuro, sí establece fuertes vínculos con la generación de sus abuelas. Por su parte en *Pequeños Combatientes* (Robles 2013), la narradora también se posiciona como tercera generación y desde allí anhela un futuro en el que la Revolución los haga muy felices.

En todos los casos, la familia -como institución- es uno de los principales ejes sobre los que se organizan las narraciones, en tanto en las tramas la familia se modifica de manera irremediable ante la irrupción de la violencia política y los saldos que al interior de esos hogares dejó el terrorismo de estado. En el caso de la novela de Alcoba, la niña que sueña con una casa de tejas rojas, un padre que regrese de su trabajo y una madre que use tacos altos, debe adaptarse a vivir en una casa operativa con una madre que tiene un pedido de captura y un padre que está en la cárcel. En la novela de Semán, la familia Abdela se conforma de acuerdo a los preceptos conservadores que su padre esboza en esa carta que los hijos reciben como herencia. Allí deja asentado que su prioridad era la militancia y el partido y que su mujer debía acompañar y comprender la elección revolucionaria de su compañero. En el caso de las novelas de Pérez y Robles, el terrorismo de estado disuelve por completo la estructura familiar nuclear –padre, madre e hijos- y tanto M. como la narradora y su hermano son criadas/o por otros miembros de la familia, principalmente abuelas y tíos.

En todos los casos, resulta interesante pensar de qué manera esas estructuras familiares se constituyen a mitad de camino entre las estructuras conservadoras de las organizaciones de izquierda y los nuevos modelos que contemplaban el hecho de que las mujeres pudieran ocupar espacios en la esfera pública que les permitieran salir del ámbito privado. En este sentido, en todas las novelas, las madres además de ser quienes quedan a cargo de las/os

hijas/os y de ser quienes les proveen contención y cuidado; son también militantes de esas organizaciones armadas y toman decisiones que en muchos casos van en contra de las decisiones de sus maridos o la organización. Tal el caso de lo que sucede en la novela de Semán cuando la madre de Rubén decide que tendrá a ese hijo a pesar de lo que dice el partido o en el caso de la novela de Alcoba, cuando la madre de Laura se dispone a salir al exterior aún a sabiendas de que la conducción de Montoneros no apoyaba esa decisión.

Por su parte las novelas que conforman el último capítulo de esta tesis, presentan relatos diferentes a los de las demás novelas en relación al terrorismo de estado y sus formas de reconstrucción. Esas diferencias se evidencian en las temáticas que componen puesto que, tanto *Los Topos* (Bruzzone 2014) como *Una misma noche* (Brizuela 2012) y *Una muchacha muy bella* (López 2013), construyen anécdotas y narradores que no se asimilan entre sí, pero tampoco lo hacen con otras novelas de la serie. En los tres casos, estos hijos esquivan o cuestionan el accionar de sus padres a la vez que construyen una posición que pretende estar desligada de ese pasado familiar. Sin embargo ninguno logra desligarse por completo de esa genealogía, en tanto las marcas del pasado vuelven en el presente asumiendo distintas formas.

En el caso de la novela de Bruzzone (2008), el narrador no indaga en las huellas que dejó en su vida la violencia política, sin embargo las mismas aparecen en el presente de la narración de manera casi involuntaria. En la novela de Brizuela (2012), a medida que Leonardo Bazán va indagando en aquella noche de 1976, comienza a recordar la atroz participación de su padre junto a los hombres de la patota a la vez que se involucra él y su madre en el silencio cómplice con el que ella delató nombres y él calló el accionar de sus progenitores. Por su parte, en *Una muchacha muy bella* (López 2013), el narrador niño en la primera parte de la novela relata en detalle esos momentos de intimidad con su madre, sin hacer demasiada mención sobre su militancia y en la segunda parte, escribe sobre como una rutina que él creía sostenida por hábitos sin linaje se le revelaron cargados de su historia pasada y familiar.

En cuanto a las cuestiones de género, estas últimas tres novelas también presentan novedades en relación a las novelas anteriores. Tanto *Los Topos* (Bruzzone 2008) como

*Una misma noche* (Brizuela 2012) rompen con la heterosexualidad predominante en las novelas de las otras series y presentan alternativas a esas sexualidades heteronormativas. Lo interesante de la novela de Bruzzone es que si bien esta novela puede leerse desde una perspectiva “queer” que cuestionaría la legitimidad que da el familismo a los relatos del pasado dictatorial, es casualmente esa condición de hijo de desaparecidos la que lo habilita a cuestionar el discurso de los DD.HH, a destruir cualquier tipo de continuidad o transmisión de su historia y a travestirse como forma de acercarse a sus afectos e intentar vengarlos para así lograr que se haga justicia.

En la novela de Brizuela (2012), es la masculinidad la que aparece puesta en cuestión en tanto presenta variantes. Por un lado está el padre de Leonardo junto a los integrantes de la patota que representan a “los machos- militares” que exaltan su hombría a partir de producir temor. Por otro lado está Leonardo, cuya homosexualidad lo coloca en oposición a su padre y a los militares, no por el hecho de su condición sexual, sino porque la exacerbación de lo masculino a través del terror es algo que repudia y de lo que se considera víctima desde su infancia. Leonardo rompe el binarismo estereotipado de lo femenino/masculino y da cuenta de las múltiples posibilidades que esas categorías presentan. La masculinidad de su padre y –por trasposición- la de los militares, no es la única masculinidad posible.

En *Una muchacha muy bella* (2013) la belleza de la madre del narrador revela la construcción de un estereotipo de mujer que el narrador quisiera conservar, aunque es el accionar de su propia madre el que lo contradice no sólo al ser militante de una organización armada, sino también madre soltera. La belleza de su madre radica en esa transgresión que la vuelve lejana. La misma transgresión que luego manifiestan las adolescentes cartoneras que cierran la novela cuando se ríen del narrador sin intentar responderle de qué se ríen y tampoco sin intentar comprenderlo. En estas tres novelas las categorías de género resultan insuficientes para pensar en los procesos de conformación de los sujetos y las identidades. Lo interesante es que es a partir de estos posicionamientos en torno al género, que los narradores pueden pensarse en relación a sus historias familiares, al lugar que ocupan en esas genealogías y a los procesos de transmisión -o no- de esos linajes.

En suma, militantes, testigos e hijos/as de militantes y desaparecidos/as son las voces que la novela argentina contemporánea (2000-2014) elige para reconstruir –desde un tiempo presente- el relato de la última dictadura militar en el país. En los tres casos, esas voces se recomponen desde la primera persona, lo que hace que los/as narradores/as de las once novelas aquí trabajadas asuman el protagonismo de aquello que narran. En este sentido cobra relevancia el estudio de “las poéticas de la memoria”, en tanto, como mostré a lo largo de los capítulos, cada poética particular no sólo está estrechamente vinculada al sujeto que asume la voz narradora y enuncia, sino que además da forma a un modo de composición que varía de acuerdo al lugar desde el que se está narrando.

En el caso de *Detrás del vidrio* (Schmucler 2000) y *La Anunciación* (Negroni 2007), que recomponen el discurso de la militancia, los géneros “novela de aprendizaje” y “novela gótica” me permitieron analizar estos textos teniendo en cuenta el itinerario que cada protagonista realiza desde que elige la militancia hasta que se dispone a narrar esa experiencia, a la vez que me permitió entender de qué manera se conecta ese itinerario personal y subjetivo con los modos que cada uno/a encuentra para narrar. En el caso de *Un hilo rojo* (Rosenberg 2000) y *Con estos ojos míos* (Mondino 2012), lo que llamé “una poética del testigo” posibilitó analizar estas novelas atendiendo al lugar que ocupan estos narradores en la historia que reconstruyen. Tanto Miguel como Manuel, se sitúan como testigos que conocen lo que narran por el vínculo íntimo que mantienen con las protagonistas de sus historias. Desde allí escriben, como quien mira, e intervienen en lo que ven a partir de sus presencias.

En el caso de las novelas de los/as hijos/as me interesó mirar las distintas posiciones que los hijos/as toman frente al relato del terrorismo de estado en relación a la posición que los organismos de DD. HH asumen en la esfera pública. Esto evidenció la potencialidad que tiene esa voz en términos de composición poética, en tanto las novelas de ambos capítulos exacerbaban esa condición de hijos/as en un afán por legitimar tanto sus posiciones dentro de la novelística argentina, como las transgresiones que hacen al relato del terrorismo de

estado y la necesidad de recomponer -en sus narraciones- una intimidad familiar atravesada por la violencia política.

En todas las novelas los/as narradores/as componen relatos intimistas de la experiencia de esos años ´70 en Argentina, en donde la subjetividad de cada uno/a resulta crucial para comprender de qué manera esa experiencia de la violencia política repercutió en ellos/as y como esas repercusiones fueron cambiando a lo largo del tiempo de acuerdo a los distintos acontecimientos que sucedieron tanto en términos de las luchas políticas por la memoria, como en sus vidas privadas. La predominancia del familismo en la ficción no sólo viene a ratificar el monopolio de estas voces en el espacio público -tal como Jelin lo advertía ya en 1996 y lo ratifica en 2010- sino que además permite evidenciar de qué manera esos acontecimientos incidieron en las subjetividades de los/as afectados/as directos/as y en sus composiciones familiares y cómo esa incidencia prevalece en el presente de cada uno/a de ellos/as, marcando sus cursos de vida y los modos que encuentran para transmitir o silenciar esta historia.

### **A modo de cierre**

Comencé esta tesis explicitando los motivos personales que me impulsaron a escribir sobre estos temas. La muerte de mi padre, el nacimiento de mi hijo y la aparición de una serie de documentos públicos que vinculaban al primero con sucesos históricos acontecidos durante los años ´70, fueron las causas aparentes que desencadenaron esta investigación; mi forma de “llegar al tema”, utilizando la metáfora de Jelin y Kaufman (2006). Sin embargo a medida que avanzaba en el estudio de las voces, los temas y los procedimientos formales que utiliza la novela contemporánea argentina para armar un relato del terrorismo de estado y su pervivencia en el presente, fui descubriendo que en la transmisión que yo recibí de mi historia familiar existían huecos.

En este sentido, aunque la aparición del nombre de mi padre en los listados de Clemente fue sorprendente; resultó aún más revelador comprobar -por algunos comentarios realizados por otros familiares-, que mi padre sabía de la existencia de esas listas y que fue para escapar de esa persecución que decidió regresar a su pueblo natal a mediados de la década de 1970 y desvincularse por completo de la militancia universitaria. Estas acciones nunca

antes mencionadas ni por él ni por nadie de su entorno hasta que aparecieron las listas, evidenció el silencio con el que mis hermanos y yo crecimos en torno a los sucesos de esos años, no ya en términos de la Historia con mayúsculas sino en cuanto a nuestra historia particular.

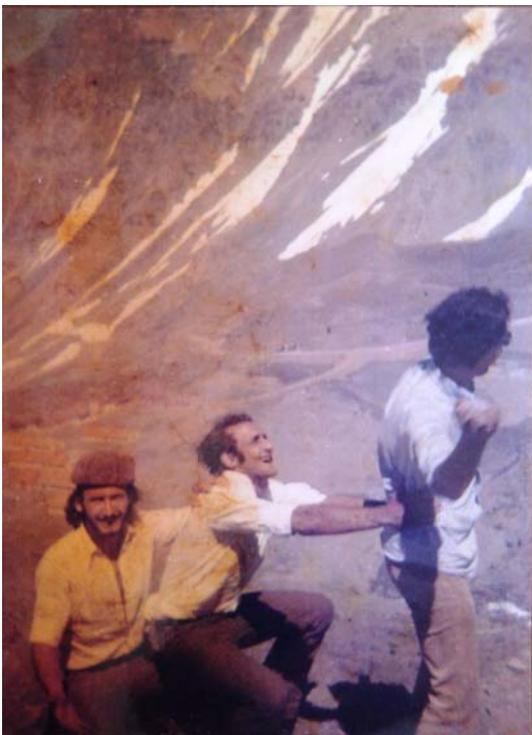
Y si bien esta constatación me generó muchísimas preguntas en torno a cuánto sé y cuánto desconozco de la historia de mis padres y por ende de mi propia historia, no tengo la necesidad de salir a averiguarlo todo. Por el contrario, al igual que los/as narradores/as de las novelas analizadas en esa tesis, prefiero trabajar y componer mi propio relato a partir de lo que sé y de aquello que sé que mis padres prefirieron silenciar, puesto que entiendo que en ese silencio se juegan dolores y temores que no me corresponden y que debo respetar, como deseo que lo haga Juan, mi hijo, cuando le toque repasar su propia genealogía.

## **Anexos**

**Foto del diario La Gaceta - Junio de 1972**



**Fotos del viaje a Chile - Enero de 1971 o 1972**



## **Listados de Clemente- Junio 2010**

OPERATIVOS APROBADOS PENDIENTES DE EJECUCION.-

- 1) - Nº 90. MARIA BEATRIZ MOLINA (a) "BETI"
- 2) - " 91. RUBEN MARCELO ROMES (cobranza del NEGRO LEYES)
- 3) - " 103. LUIS HERBERTO SALAS CORREA
- 4) - " 104. ARMANDO FRANCISCO DAUFALY
- 5) - " 105. NICOLAS ALDERETE
- 6) - " 125. CARLOS BARRA
- 7) - " 127. ANTONIO BORDO (EG) "MARCELO"
- 8) - " 128. JUAN I QUINTEROS (EG) "BESTOR"
- 9) - " 133. DOMINGO MODESTO TEJERINA
- 10) - " 134. GELIO ANTONIO CAVALLO
- 11) - " 135. JUAN CARLOS GERONIMO
- 12) - " 137. JULIO ARGANARAZ
- 13) - " 140. RICARDO
- 14) - " 158. DOCTORA MARCOLONGO
- 15) - " 162. BIANCA MARTINEZ
- 16) - " 163. CARLOS ARISTIDES GONZALEZ
- 17) - " 172. JIMENEZ LAZCANO (a) "PRIAO" ó "PATO"
- 18) - " 183. LUIS ALBERTO KERSUL
- 19) - " 187. ROBERTO JORGE LAZCANO
- 20) - " 190. ROBERTO HUIZ
- 21) - " 195. GISELDA INES DIAZ TAPIA DE VENEGAS MUÑOZ
- 22) - " --- ALDO SOLDATI
- 23) - " 200. SANTOS ANGEL DURAN
- 24) - " 201. HUGO BOLANDO LIQUIN
- 25) - " 203. DANIEL BILLONE
- 26) - " 204. CUARDO DEL "CHANCEA MEDINA"
- 27) - " 205. DOMINGO COROHEL
- 28) - " 160. CABO CEJAS ( DE LA POLICIA DE TUCUMAN)



## **Bibliografía**

## **Corpus de Trabajo**

- Alcoba, Laura. 2008: *La casa de los conejos*. Buenos Aires. Edhasa.
- Brizuela, Leopoldo. 2012: *Una misma noche*. Buenos Aires. Alfaguara
- Bruzzone, Félix. 2014. *Los Topos*. Buenos Aires. Mondadori.
- López, Julián. 2013: *Una muchacha muy bella*. Buenos Aires. Eterna Cadencia
- Mondino, Francisco. 2012: *Con estos ojos míos*. Barcelona. RLA
- Negroni, María. 2007: *La Anunciación*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Perez, Mariana Eva. 2012: *Diario de una princesa montonera -110% Verdad-*. Buenos Aires. Capital Intelectual
- Robles, Raquel. 2013: *Pequeños combatientes*. Buenos Aires. Alfaguara
- Rosenberg, Sara. 2000: *Un hilo rojo*. Madrid. Espasa
- Schmucler, Sergio. 2000. *Detrás del vidrio*. México D. F. Ediciones Era.
- Semán, Ernesto. 2011: *Soy un bravo piloto de la nueva China*. Buenos Aires. Mondadori.

## **Bibliografía consultada**

- Amado, Ana (2004): “Ordenes de la memoria y desórdenes de la ficción” en Amado, Ana & Nora Domínguez (compiladoras) (2004): *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*. Buenos Aires. Paidós, pp. 43-82.
- Amícola, José. 2008: “Autoficción, una polémica literaria vista desde los márgenes (Borges, Gombrowicz, Copi, Aira)” en *Olivar*, Volúmen 9, Nro. 12- Jul./dic. 2008
- Andújar, Andrea et al. (comps.). 2009: *De minifaldas, militancias y revoluciones. Exploraciones sobre los 70 en la Argentina*. Buenos Aires: Luxemburgo.
- Andújar, Andrea et al. (comps.). 2010: *Hilvanando historias. Mujeres y políticas en el pasado reciente latinoamericano*. Buenos Aires: Luxemburgo.
- Arám, Pampa. 2010: “El relato de la dictadura en la novela argentina contemporánea. Series y variaciones” en las actas de las jornadas *La memoria desde perspectivas sociales*.

*Experiencias de investigación*, 2010, Universidad Nacional de Córdoba: Programa de Estudios sobre la memoria, Córdoba.

Arfuch, Leonor. 2002: *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica.

Arfuch, Leonor 2014: “(Auto) biografía, memoria e historia” en *Clepsidra. Revista interdisciplinaria de estudios sobre memoria*. N° 1, marzo 2014, pp. 68-81

Badagnani, Adriana. 2013: “La memoria de los pequeños combatientes: Raquel Robles y la narrativa de los hijos de desaparecidos” en *Oficios terrestres* N° 29, Vol. 1. Facultad de Periodismo y Comunicación. Universidad Nacional de La Plata

Bajtín, Mijail. 2011: *Las fronteras del discurso*. Buenos Aires. Las Cuarenta.

Bocchino, Adriana: “Escritura como lugar de arraigo en el exilio Tununa Mercado y María Negroni” en *452°F. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada* #4, pp. 92-109.

Bonaldi, Pablo. 2006: “Hijos de desaparecidos. Entre la construcción de la política y la construcción de la memoria” en Jelin, Elizabeth & Diego Sempol (compiladores) (2006): *El pasado en el futuro: los movimientos juveniles*. Buenos Aires, Siglo .XXI, pp. 145-184.

Calveiro, Pilar. 2005: *Política y/o violencia. Una aproximación a la guerrilla de los años 70*. Buenos Aires. Grupo Editorial Norma.

Castro, Andrea. 2015 (a): “El arte como horizonte utópico del sentir en *La Anunciación*” en *452°F*, nro 12. 2015, pp. 167-181.

Castro, Andrea. 2015 (b): “Habitando la lengua: subjetividades nómadas en la narrativa de María Negroni” en Andrea Castro y Anna Forné (comp.). *De nómades y migrantes. Desplazamientos en la literatura, el cine y el arte hispanoamericanos*, Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo Editora. (En prensa)

Crenzel, Emilio. 2001: *Memorias enfrentadas. El voto a Bussi en Tucumán*. Colección Diálogos. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Tucumán.

Crenzel, Emilio (coordinador) 2010: *Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1983-2008)*. Buenos Aires: Editorial Biblos.

Cosse, Isabella. 2010: *Pareja, Sexualidad y Familia en los años sesenta*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Dalmaroni, Miguel. 2004: *La palabra justa. Literatura, crítica y memoria en la Argentina. 1960-2002*. Santiago de Chile. RIL- Melusina Editorial.

Dalmaroni, Miguel (director). 2009: *La investigación literaria. Problemas iniciales de una práctica*. Santa Fe. Secretaría de Extensión, Universidad Nacional del Litoral.

Daona, Victoria. 2009-2010: "Ficciones de Encierro: la escritura de Mauricio Rosencof" en *Revista Telar* Nros. 7-8. Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán: Tucumán. Pp. 168- 185.

Daona, Victoria. 2011: "Acerca de La Anunciación de María Negroni y la escritura fragmentaria de la violencia política en la Argentina de los años '70" en *Stockholm Review of Latin American Studies*. "Memorias de la represión en Argentina y Uruguay: narrativas, actores e instituciones". Eds. Máximo Badaró & Anna Forné, ( No 7 ), pp. 87-98

Daona, Victoria. 2012: "A propósito de Raymond Williams: para leer las narrativas sobre la violencia política en Argentina" en *Prácticas de Oficio. Investigación y reflexión en ciencias sociales*, No. 10, Diciembre 2012. Universidad Nacional de General Sarmiento (UNGS)- Instituto de desarrollo económico (IDES).

Daona, Victoria. 2013 (a): "Había una vez una casa de los conejos. Una lectura sobre la novela de Laura Alcoba" en *Aletheia*, Revista de la Maestría en Historia y Memoria de la FaHCE, n° 6, Universidad Nacional de La Plata.

Daona, Victoria. 2013 (b): "Mujeres, escritura y terrorismo de estado en Argentina: una serie de relatos testimoniales" en *Moderna språk* Volumen 107 No. 2, Diciembre 2013. Uppsala, Suecia.

Daona, Victoria. 2014- 2015: "Princesas, combatientes y pilotos. Estéticas de filiación en las narrativas de los/as hijos/as de desaparecidos/as en Argentina" en *Telar*. Revista del Instituto de Estudios Latinoamericanos de la Facultad de Filosofía y Letras de la U.N.T. Volumen 13-14, Universidad Nacional de Tucumán, pp. 166-186.

De Diego, José Luis. 1998: "La novela de aprendizaje en Argentina. Primera Parte" en *Revista Orbis Tertius*, Vol. 3- N° 6. Universidad Nacional de La Plata

De Diego, José Luis. 2000: "La novela de aprendizaje en Argentina. Segunda Parte" en *Revista Orbis Tertius*, Vol. 4- N° 7. Universidad Nacional de La Plata

Domínguez, Nora. 2007: *De dónde vienen los niños. Maternidad y escritura en la cultura argentina*. Rosario. Beatriz Viterbo Editora.

Estébanez Calderón, Demetrio: *Diccionario de Términos Literarios*. Alianza Editorial

Feijoó, M.C. & Nari, M. 1994: "Los '60 de las mujeres" en *Todo es Historia*, n° 321, Abril de 1994, pp. 8-20.

Feld, Claudia. 2013: "La memoria, esa vieja cuchara" en *Prácticas de oficio. Investigación y reflexión en ciencias sociales*, Nros. 11/12, Diciembre 2013. Universidad Nacional de General Sarmiento (UNGS)- Instituto de desarrollo económico (IDES).

Filc, Judith. 1997: *Entre el parentesco y la política. Familia y Dictadura, 1976-1983*. Buenos Aires: Editorial Biblos.

Franco, Jean. 1992: "Gender, Death and Resistance: Facing the Ethical Vacuum" en Corradi, J., Weiss Fagen, P., Garretón, M., 1992: *Fear at the edge. State Terror and Resistance in Latin America*. California: University of California Press. Pp. 104-118.

Gamerro, Carlos. 2010: "Tierra de la memoria" en Suplemento Radar, Diario *Página 12*, publicado 11 de Abril de 2010: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-3787-2010-04-11.html>

Gatti, Gabriel. 2011: *Identidades desaparecidas. Peleas por el sentido en los mundos de la desaparición forzada*. Buenos Aires. Prometeo Libros.

Giordano, Alberto. 2006: *Una posibilidad de vida. Escrituras íntimas*. Rosario. Beatriz Viterbo Editora

Giordano, Alberto. 2008: *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual*. Buenos Aires. Mansalva.

Giordano, Alberto. 2011: *Vida y obra. Otra vuelta al giro autobiográfico*. Rosario. Beatriz Viterbo Editora

Guevara, Ernesto. 1965: "El socialismo y el hombre en Cuba" en <https://www.marxists.org/espanol/guevara/65-socyh.htm>

Halbwachs, Maurice. 2005: "Memoria individual y memoria colectiva", en *Estudios* n° 16, otoño. Pp. 163- 187.

Hassoun, Jaques. 1996: *Los contrabandistas de la memoria*. Buenos Aires, Ediciones La Flor.

Jackson, Rosmary. 1986: *Fantasy. Literatura y subversión*. Buenos Aires. Catálogos Editora

Jelin, Elizabeth. 1996: "La política de la memoria: el movimiento de derechos humanos y la construcción democrática en Argentina" en *Juicio, castigos y memorias. Derechos humanos y justicia en la política argentina*. Buenos Aires, Nueva Visión. Pp. 101-146.

Jelin, Elizabeth. 2002: *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Jelin, E. Langland, V. (comps) 2003: *Monumentos, memoriales y marcas territoriales*. Madrid Siglo XXI Editores

Jelin, Elizabeth. 2004: "Los derechos humanos y la memoria de la violencia política y la represión: la construcción de un campo nuevo en las ciencias sociales" en *Estudios Sociales* (revista universitaria semestral). Universidad Nacional del Litoral, Rosario, Argentina.

Jelin, E. Kaufman, S. (comps.)2006: *Subjetividades y figuras de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Jelin, E. Longoni, A. (comps.) 2005: *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*. Madrid: Siglo XXI Editores.

Jelin, Elizabeth. 2010: “¿Víctimas, familiares y ciudadanos/as? Las luchas por la legitimidad de la palabra” en Crenzel, Emilio (coordinador) 2010: *Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1983-2008)*. Buenos Aires: Editorial Biblos, pp. 227-249.

Jelin, Elizabeth. 2011: “Dilemas actuales: los abusos sexuales como crímenes de lesa humanidad y el respeto a la intimidad” en *Lucha Armada en la Argentina*. Anuario, año 6, pp.4-15.

Jelin, Elizabeth. 2012: *Los trabajos de la memoria*. Lima. Instituto de Estudios peruanos.

Kaminsky, Amy. 2008: “Hacia un verbo queer” en *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXIV, Núm. 225, Octubre-Diciembre 2008. Pp. 879-895

Kaufman, Susana G. 2006: “Lo legado y lo propio. Lazos familiares y transmisión de memorias” en Jelin, E. Kaufman, S. (comps.)2006: *Subjetividades y figuras de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, pp. 47-71.

Kaufman, Susana G. 2014: “Violencia y Testimonios. Notas sobre subjetividad y los relatos posibles” en *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de estudios sobre memoria*, Vol. 1- N° 1, pp. 100-113.

Kossellek, Reinhart (1993): *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*. Barcelo. Paidós.

LaCapra, Dominick. 2005: *Escribir la historia, escribir el trauma*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Levi, Primo. 2005: *Trilogía de Auschwitz*. El Aleph Editores. Barcelona.

Longoni, Ana. 2007: *Traiciones. La figura del traidor en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión*. Buenos Aires: Grupo Norma Editores.

Mombello, Laura. 2014: “La memoria una bisagra entre pasado y presente”, entrevista realizada a Elizabeth Jelin en *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*. Año 1, Número 2. Octubre de 2014. Pp 146-157.

Nofal, Rossana. 2002: *La escritura testimonial en América latina. Imaginarios revolucionarios del sur. 1970- 1990*. Tucumán. Facultad de Filosofía y Letras, UNT.

Nofal, Rossana. 2009: “Literatura y testimonio”. Dalmaroni, Miguel (director): *La investigación literaria. Problemas iniciales de una práctica*. Santa Fe. Secretaría de Extensión, Universidad Nacional del Litoral. pp 154-168.

Nofal, Rossana. 2010: “Desaparecidos, militantes y soldados: de la literatura testimonial a los parte de Guerra”, en Crenzel, Emilio (coordinador) 2010: *Los desaparecidos en la*

Argentina. *Memorias, representaciones e ideas (1983-2008)*. Buenos Aires: Editorial Biblos, pp. 161-187.

Nofal, Rossana. 2014 (a): “Las nuevas configuraciones del relato testimonial. La escritura de Federico Lorenz: de ballenas, locura y los mares del sur” en: Anna Forné *Strategias autoficcionales/ Estrategias autoficcionales*, Peter Lang, Frankfurt: Alemania. 2014. pp. 115-126.

Nofal, Rossana. 2014 (b): “La guardarropía revolucionaria en la escritura de Laura Alcoba” en *El taco en la brea*, CEDINTEL, Centro de Investigaciones Teórico- Literarias, Facultad de Filosofía y Humanidades, UNL. Año 1, Nro. 1, 2014. pp. 277-287

Nofal, Rossana. 2014 (c): “Memorias de militancia en Tucumán: Los cuentos de los viejos guerreros”. *Dossier Anuario de la Escuela de Historia de la Universidad Nacional de Rosario*. (En prensa)

Norá, Piere. 1996: “Generation”, en Piere Norá (ed.). 1996: *Realms of Memory: rethinking the french past*, Vol. 1, Nueva York, Columbia University Press, pp. 498-531.

Oberti, Alejandra, 2004/2005: “La moral según los revolucionarios” en *Políticas de la Memoria*, N° 5, CEDINCI, Buenos Aires, verano 2004/ 2005, pp. 77-84.

Oberti, Alejandra. 2015: *Las revolucionarias. Militancia, vida cotidiana y afectividad en los setenta*. Buenos Aires. Edhasa.

Ortolani, Luis, 1972: “Moral y proletarización” en *Políticas de la Memoria*, N° 5, CEDINCI, Buenos Aires, verano 2004/ 2005, pp. 93- 102.

Paulinelli, María (2006): *Relato y Memoria. La Dictadura Militar en Córdoba*. Ediciones DocumentA/Escénicas. Córdoba.

Peller, Mariela. 2010: “Herederos: fielmente infieles. La generación de los hijos e hijas revisita la militancia armada de los setenta” en las actas de las *V Jornadas de Trabajo sobre Historia Reciente*, 2010, Universidad Nacional General Sarmiento, Buenos Aires.

Pollak, Michael. 2006: *Memoria, Olvido, Silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*. La Plata. Ediciones Al Margen.

Prividera, Nicolás. 2009: “Plan de evasión. Presentación de Los Topos de Félix Bruzzone” en <http://haciaelbicentenario.blogspot.com.ar/2009/05/plan-de-evasion.html>

Ricoeur, Paul. 1999: *Historia y Narratividad*. Barcelona: Ediciones Paidós

Sarlo, Beatriz. 2005: *Tiempo Pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires. Siglo XXI.

Sarlo, Beatriz. 2008: *La pasión y la excepción. Eva, Borges y el asesinato de Aramburu*. Buenos Aires. Siglo XXI.

Scott, Joan Wallach. 2001: “Experiencia” en *La ventana*, n° 13, 2001, pp. 42-73.

Schmucler, Héctor. 2004: “La memoria y los usos políticos del miedo” en *Oficios Terrestres* Nro. 15-16. Universidad Nacional de La Plata. Pp 22-28.

Sosa, Cecilia. 2011: “Queerings Acts of mourning in the aftermath of Argentina’s dictatorship: The mother of Plaza de Mayo and *Los Rubios*” en Druliolle, V y Lessa, F (eds.): *The memory of State Terrorism in the Southern Cone: Argentina, Chile and Uruguay*. New York, Palgrave. Pp. 63-85.

Taylor, Diana. 1997: *Dissappearing Acts. Spectacles of gender and Nationalism in Argentina’s Dirty War*. Durham- Londres. Duke University Press.

Vezzetti, Hugo. 2009: *Sobre la violencia revolucionaria. Memorias y olvidos*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores

Williams, Raymond. 1994: *Sociología de la cultura*. Barcelona. Paidós

Williams, Raymond. 2003: *Palabras Claves. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Williams, Raymond. 2009: *Marxismo y literatura*. Buenos Aires: Las Cuarenta.