

Edición de
Dra. Mirian Pino
Dra. Irene Audisio
Mgtr. Ma. Trinidad Cornavaca



**Los lenguajes de las
memorias y los derechos
humanos en el Cono Sur
1970-2022**

Los lenguajes de las memorias y los derechos humanos en el Cono Sur

1970-2022

Mirian Pino
Irene Audisio
Ma. Trinidad Cornavaca
Editoras

Área de

Publicaciones

ffyh

Facultad de Filosofía
y Humanidades | UNC



UNC

Universidad
Nacional
de Córdoba

Los lenguajes de las memorias y los derechos humanos en el Cono Sur 1970-2022
Pilar Calveiro ... [et al.] ; Editado por Mirian Pino ; Irene Audisio ; Ma. Trinidad
Cornavaca. - 1a ed - Córdoba : Universidad Nacional de Córdoba. Facultad de

Filosofía y Humanidades, 2024.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-950-33-1807-2

1. Derechos Humanos. 2. Memoria. 3. Lenguaje. I. Calveiro, Pilar II. Pino, Mirian,
ed. III. Audisio, Irene, ed. IV. Cornavaca, Ma. Trinidad, ed.

CDD 323.0982



Área de

Publicaciones

Diseño de portadas: Manuel Coll

Diagramación y diseño de interiores: Luis Sánchez Zárate

Correctora de estilo: Raquel Robles

Imagenes: Las ilustraciones contenidas en el presente volumen son creaciones de
Laura Sosa y fueron cedidas por la artista para este libro.

2024

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución - No Com-
ercial - Sin Obra Derivada 4.0 Internacional.



Los lenguajes de las memorias y los derechos humanos en el Cono Sur

1970-2022



Autoridades de la FFyH - UNC

DECANA

Lic. Flavia Andrea DEZZUTTO

VICEDECANO

Dr. Andrés Sebastián MUÑOZ

SECRETARÍA ACADÉMICA

Secretario: Esp. Gustavo Alberto GIMÉNEZ

Subsecretaria: Lic. María Luisa GONZÁLEZ

SECRETARÍA DE COORDINACIÓN GENERAL

*Secretario: Prof. Leandro Hernán
INCHAUSPE*

SECRETARÍA DE ADMINISTRACIÓN

*Secretaria: Cra. Graciela del Carmen
DURAND PAULI*

*Coordinador técnico-administrativo: Cr.
Oscar Ángel DONATI*

SECRETARÍA DE EXTENSIÓN

Secretario: Dr. César Diego MARCHESINO

*Subsecretaria: Prof. Flavia
ROMERO*

SECRETARÍA DE POSGRADO

*Secretaria: Dra. Miriam Raquel
ABATE DAGA*

Subsecretaria: Dra. María Laura ORTIZ

SECRETARÍA DE INVESTIGACIÓN, CIENCIA Y TÉCNICA

Secretaria: Dra. Cecilia Angelina PACELLA

SECRETARÍA DE ASUNTOS ESTUDIANTILES

*Secretaria: Corr. Lit. Candelaria Inés
HERRERA*

Subsecretaria: Lic. Rocío María MOLAR

PROSECRETARÍA DE RELACIONES INTERNACIONALES E INTERINSTITUCIONALES

Prosecretaria: Dra. Brenda Carolina RUSCA

OFICINA DE GRADUADOS

Coordinadora: Julieta ALMADA

PROGRAMA UNIVERSITARIO EN LA CÁRCEL (PUC)

*Coordinadora: Dra. María Luisa
DOMÍNGUEZ*

PROGRAMA DE DERECHOS HUMANOS

Directora: Lic. Victoria Anahí CHABRANDO

PROGRAMA GÉNERO, SEXUALIDADES Y EDUCACIÓN SEXUAL INTEGRAL

Coordinador: Lic. Carlos Javier LÓPEZ

ÁREA DE PUBLICACIONES

Coordinadora: Dra. Mariana TELLO WEISS

Índice

PRÓLOGO

18 • Por Dra. Mirian Pino, Dra. Irene Audisio y Mgtr. Ma. Trinidad Cornavaca

I | Memorias: Entre la reflexión y las prácticas

23 • Memoria y resistencias comunitarias frente a las prácticas de selección de la vida.

Por Pilar Calveiro

31 • Decir lo indecible

Por Ana Iliovich

36 • Re-Pensar el conocimiento y el libro “Nosotras en libertad”
2021

Por Norma San Nicolás y Letizia Raggiotti

46 • Un arcaísmo eternamente vivo. Algunos dilemas sobre el tiempo y la memoria en Mikhail Bakhtin

Ariel Gómez Ponce

II | Las escrituras de hijxs

56 • **Memoria y Literatura: El expedientito Ahora y Siempre 2021, de María Ester Alonso Morales**

Por Mirian Pino

63 • **“Papi, ¿dónde estás?” Memorias y resistencia en la voz femenina de un diario de infancia**

Por María Ana Beatriz Masera Cerutti

73 • **Memorias difusas: las fronteras en el imaginario narrativo literario de las hijas y los hijos**

Por Ramón Inama

82 • **¿Infancia y dictadura o literatura?**

Por Raquel Robles

III| Sujetxs y sitios de memorias

89 • **Cárcelces de Córdoba patrimonio. Tensiones entre la memoria y el olvido**

Por José Ignacio Stang y Vanesa Garbero

98 • **Sujetxs y lugares de la memoria: la dictadura en barrio San Martín**

Por Sabrina Bermudez, Lucas Herrera y Sofía Rizzo

107 • **¿De una caja a otra? Desafíos y tensiones en la preservación de la producción artística carcelaria y concentracionaria**

Por Amandine Guillard

115 • **El uso de fotografías en espacios territoriales de conmemoración. El caso de las grutas de Firu y el “Gordo” Raúl**

Por Ayelen Koopmann

127 • Descentrar la memoria. Políticas memoriales en el Espacio para la Memoria, ex ESMA

Por Florencia Larralde Armas

138 • Memorias geológicas de daño y resistencia frente al extractivismo megaminero

Por Marcela Cecilia Marín

147 • Desarticular prejuicios al hacer memoria: cuando un gendarme visita La Perla

Por Virginia Saint Bonnet

IV | Literatura: Exilios y extraterritorialidad

157 • Lugares y voces de la memoria en la narrativa argentina actual

Por Pablo Heredia

164 • Memoria(s) y exilio(s) en Regreso a la patria de Juana Bignozzi

Por Agustina Catalano

172 • Laura Alcoba, el exilio y los desplazamientos sígnicos

Por Irene Theiner

186 • “Habrán pasado trenes sin mí”. De la bilis negra a la nostalgia en la poesía del exilio de Valparaíso: Alicia Galaz y Osvaldo Rodríguez

Por Ximena Figueroa Flores

197 • Los estados de exilio en Cristina Peri Rossi

Por Gabriela Sosa San Martín

206 • Entre la memoria y la literatura: el 2001 y una reinterpretación de la melancolía gauchesca en ‘El gaucho insufrible’, de Roberto Bolaño

Por María Manuela Corral

V | Memorias, mujeres y disidencias

217 • Del Arte al Archivo: El Ritmo de la noche o el baile de las memorias nocturnas

Por Alejandra Wolff Rojas

226 • Sexualidad, afectos y memoria en un cuento de terror de Mariana Enríquez

Por Patricia Rotger

234 • La memoria como política de lectura en la narrativa de Diamela Eltit

Por Federico Cabrera

242 • Disidencia política y género en la poesía de Alcira Fidalgo

Por Stephanie Simpson

251 • Juana Lucero de Augusto D`Halmar: un destello del sujeto travesti en la literatura chilena

Por Mariela Andrea Ramírez Peña

259 • La cartografía nómada: memoria y derechos humanos en el sujeto transmasculino en El Tarambana de Yosa Vidal

Por Alexandra Novoa Romero

270 • Veo veo, qué ves: Análisis del “Estudio psicológico de las reclusas según las experiencias vividas” escrito por personal de inteligencia en la última dictadura uruguaya

Por Lucía Bruzzoni

VI | Lenguajes visuales y corporales de la memoria

281 • Cuerpos en fuga: profanaciones que hacen memoria

Por Irene Audisio

291 • Estética posdramática en el biodrama de Lola Arias

Por Surendra Singh Negi

301 • Bitácora de un rodaje ficcional de época en el Sitio de Memoria CCD (Centro Clandestino de Detención) La Perla

Por Carolina Bravo, Luis Eduardo Imhoff y Mónica Medina

312 • La generación: un lugar de memoria

Por Sylvia Nasif

321 • Testimonios y registro visual de la memoria en Catamarca

Por Judith de los Ángeles Moreno y Mariana Ferraresi Curotto

329 • De objeto fotográfico a símbolo de la memoria: el caso de las fotografías de los detenidos desaparecidos durante la dictadura militar en Chile

Por Catalina Cantos Pavez

338 • Después de la dictadura, las imágenes: Desplazamientos posibles del imaginario de la dictadura desde el prisma del estallido social en Chile

Por Javiera Medina López y Almendra García-Huidobro Venegas

VII | Memorias y culturas populares

350 • La memoria de lo común en Desde el fogón de una casa de putas huilliche de Graciela Huinao

Por Andrea Ostrov

358 • Patrimonio cultural y repertorio popular en Córdoba en clave femenina: entre tradición está/é/tica e innovación aesthética

Por Ma. Trinidad Cornavaca

368 • Literaturas Williche del entronque patriarcal, Millaguir y Huinao: contrarrelatos de la violencia en el heterowingka patriarcado productor de mercancías

Por Aníbal Gabriel Carrasco Rodríguez

VIII | Formas poéticas de la memoria

380 • Recuperación de la Memoria en la novela Casas Enterradas de Carlos Manuel Fernández Loza

Por Elsa Danna

387 • “Errante en las sombras”: nostos en los tangos de Alfredo Le Pera

Por Bruno Andrés Longoni

398 • El canto de las moscas y el pálpito de la memoria: la poesía como lugar de duelo en la sociedad colombiana

Por Ana María Rodríguez Sierra

408 • El poema como refugio de la voz: Alcira Fidalgo

Por Juan Páez

417 • Alegorías de la muerte y la fragmentación de la identidad del sujeto exiliado en Seudónimos de la muerte del poeta chileno Gonzalo Millán

Por Susana Valdés Peña

IX | Maternidades, infancias y memoria

428 • Ni perdón ni olvido. La dictadura chilena en la literatura para la infancia

Por Karen Pesenti Miranda

436 • Memoria de la infancia en la trilogía de Laura Alcoba

Por Lorena Rojas

445 • **Retóricas de la maternidad militante: memorias transatlánticas en *La voz dormida* (2002) de Dulce Chacón y *Aparecida* (2015) de Marta Dillon**

Por Sofía Lamarca y Alejandra Romano

X | Memorias: El blog y el archivo

456 • **Delmira Agustini: Poesía, mito y archivo**

Por Carina Blixen

466 • **La promoción de la realidad en Tomás de Mattos**

Por Oscar Brando

474 • **La Habana, autoficcional y performática. Una lectura literaria y política del blog de Dazra Novak**

Por Jesica Soledad Mariotta

XI | Distopia y posthumanismo

487 • **La retrotopía en Subte de Rafael Pinedo: el (des)orden del progreso hacia el pasado**

por Edwin Mauricio Padilla Villada

497 • **Humanidad residual en territorios-muladares: una advertencia sobre la impunidad en *Nuestra Parte de Noche* (Mariana Enríquez) y *Tierra Amarilla* (Germán Marín)**

Por Carlos Ruiz Figueroa



PRÓLOGO



Por Mirian Pino,
Irene Audisio y
Ma. Trinidad Cornavaca

En el 2022 se realizó la V edición del coloquio Lenguajes de las Memorias y los Derechos Humanos, en la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. Dicho evento fue un esfuerzo conjunto entre equipos de investigación de Facultad de Artes, Facultad de Filosofía y Humanidades, CEA y Facultad de Lenguas. El gesto de asociarse para debatir la agenda implica la convicción acerca de la importancia de lo colectivo en la construcción de conocimiento. Este también requiere de un cierto número de estrategias en vista a la organización; así, por efecto de la red de Literatura y DDHH coordinada por las Doctoras Emilia Perassi y Laura Scarabelli, de la Universidad de Milán, pudieron visitarnos colegas de la India, España, México, entre otros. Este libro, suma de todas estas voluntades, nos habla de las memorias como nodo central que deshace la ociosa linealidad temporal para dejar paso a una evocación en la cual el futuro es un hilo de Ariadna que teje y anuda los tiempos. Abordar las memorias desde los lenguajes de la cultura potencia también romper con la monotonía de una sola voz disciplinar para ir al encuentro de una articulación epistémica que se nutre de las Ciencias Sociales, las Humanidades y las Artes en diálogos con otros saberes y experiencias vitales.

Las múltiples memorias se mueven por territorios en los cuales la reflexión no solo necesita del discurso crítico, sino también de la poesía en “primera voz”, la narrativa “en primera voz”, o del colapso de los géneros, porque la delimitación de las fronteras entre ellos es pequeña para las voces que recuerdan. También se advierten las memorias en los espacios, en busca de una nueva semiosis del pasado, que interrogan al monumento y al patrimonio, o la filosofía que acude a los cuerpos y la fotografía para construir un discurso que alcance a atisbar lo que no se puede decir del todo. Esto implica que la agenda de DDHH y memoria de por sí se inscribe en la incompletud que conlleva falta de cuerpos, de identidades, de lugares, de documentos, del olvido; no solo en Argentina, sino en América Latina... y ante dicha falta, los lenguajes de la cultura casi obsesivamente operan como pasajes por los cuales aquella se deja hablar, ro-

dear. Así, este libro es otro esfuerzo que revitaliza, en tiempos donde los discursos hegemónicos insisten en el sentido de un pasado immutable, las memorias y los derechos humanos como permanente construcción de puentes que muestre la solidaridad de los saberes, más allá de las dicotomías pasado-presente. Si es posible trazar una constante en todos los trabajos, podríamos nombrarla con la palabra “rescate”, lo cual implica la asunción de dar a ver memorias de larga duración, memorias de los terrorismos de Estado, memorias más recientes -como las memorias en la voz escritural de las mujeres-, las memorias de los cuerpos en movimiento.

Asimismo, también es preciso mencionar las acciones en torno a la agenda, como las performances y las pedagogías, tan necesarias en tiempos en que la complejidad -como condición necesaria de saber construir y saber aprender- está devaluada ante el grito simplista del autoritarismo.

Nos resta agradecer profundamente a la escritora Raquel Robles, quien asumió la ardua tarea de la corrección de estilo de los escritos, a los referatos que leyeron responsablemente las propuestas, a Mariana Tello, coordinadora del área de publicaciones y a la decana Flavia Dezutto, de la Facultad de Filosofía y Humanidades, que alojaron este libro.

El libro se organiza en once apartados temáticos. En el primero, “MEMORIAS: ENTRE LA REFLEXIÓN Y LAS PRÁCTICAS”, se propone pensar marcos teóricos para problematizar formas de hacer memoria, posibilidades del decir sobre la experiencia concentracionaria y modos de pensar las actuales resistencias. El segundo, “LAS ESCRITURAS DE HIJXS”, abre el análisis de la experiencia de lxs hijxs elaborada en la palabra poética, en los registros de los diarios de infancia, en libros objeto, en la escritura que propicia un género sincrético particular donde el testimonio del dolor y la literatura se funden. “SUJETXS Y SITIOS DE MEMORIA”, se centra en la construcción material y simbólica de los espacios de memoria y su impacto. “Espacios” que refieren no sólo en clave física, sino principalmente psicológica y sociológica, a la experiencia dictatorial de nuestra historia reciente. Asimismo, incorpora un capítulo que actualiza el tema en la coordenada de la geosemiosis, una propuesta superadora de los antropocentrismos, para interpretar y recuperar las artes de

PRÓLOGO

memoria de resistencias humanas y no humanas en los espacios-territorios violentados por el colonialismo y el extractivismo. La cuarta sección, “LITERATURA: EXILIOS Y EXTRATERRITORIALIDAD”, presenta los desplazamientos que se padecen, pero también se ejercen para hilvanar relatos memoriales. Desde los exilios e insilios que marcan a lxs autorxs, atravesando la ficcionalización de la memoria, hasta la búsqueda de una lengua diversa (y sus desplazamientos significativos) para narrar la experiencia de la clandestinidad y el exilio, hasta el desplazamiento cómico de la figura del gaucho en vistas a la crisis cultural argentina de 2001. La quinta parte, “MEMORIAS, MUJERES Y DISIDENCIAS”, aborda las formas de hacer memoria desde la perspectiva de género del feminismo y las disidencias. Asume la mirada de las teorías de la afectividad para recrear el campo de la memoria histórica y una forma particular de violencia concentracionaria en cuanto violencia de género. El sexto apartado “LENGUAJES VISUALES Y CORPORALES DE LA MEMORIA” indaga en diferentes lenguajes visuales, performáticos y plásticos para hacer memoria sobre el pasado reciente en el Cono Sur. “MEMORIAS Y CULTURAS POPULARES” reúne escritos que reivindican los derechos vulnerados de las culturas mapuches y huilliches a partir de sus literaturas. Del mismo modo, se rescata el registro del cancionero popular de mujeres de Córdoba para problematizar la constitución del “patrimonio cultural”. La siguiente parte, “FORMAS POÉTICAS DE LA MEMORIA”, nos trae los análisis de obras de diversos géneros y sus intertextualidades vinculadas por el interés de evitar el olvido de personalidades y procesos capitales en la conformación de la identidad del sur. La sección “MATERNIDADES, INFANCIAS Y MEMORIA” opera un doble movimiento de la memoria: la literatura como lenguaje que permite relatar la experiencia de las maternidades militantes y de las infancias durante las dictaduras latinoamericanas; y, en un movimiento recíproco, las dictaduras tematizadas en la actual literatura para las infancias. El penúltimo apartado, “MEMORIAS: EL BLOG Y EL ARCHIVO”, aborda modos materiales de hacer memoria. Además de las obras editadas, el archivo, las cartas, el blog y los registros periodísticos permiten reconstruir las vidas y las subjetividades como solapamientos de capas de violencias que atraviesan la literatura y los eventos permitiéndonos construir una genealogía de

Mirian Pino, Irene Audisio y
Ma. Trinidad Cornavaca

las obras literarias y también de nuestro mapa de lo real cruzando así las fronteras entre lo real y lo ficcional. Por último, “DISTOPÍAS Y POSTHUMANISMO”, nos sumerge en formas contemporáneas de desmantelar la linealidad temporal y la perspectiva humanista en la literatura, rompiendo los modos acostumbrados en los que configuramos nuestro sentido común y la historia.

Por último, agradecemos a lxs futurxs lectorxs de este libro esperanzado que se constituye al mismo tiempo como invitación, conscientes de que el campo de los derechos está siempre en disputa y que las conquistas, aunque nunca definitivas, parten de la palabra comprometida, lúcida y memoriosa.

I
MEMORIAS:
ENTRE LA REFLEXIÓN Y LAS PRÁCTICAS

Memoria y resistencias comunitarias frente a las prácticas de selección de la vida



Por Pilar Calveiro¹

Aunque lo hayamos dicho mil veces, no dejo de recordar que la memoria “significa adueñarse de un recuerdo tal y como relumbra en el momento de un peligro” (Benjamin, 1994, p. 180). Hay muchos peligros que hoy nos queman entre las manos y que la memoria puede ayudarnos a iluminar. Sin embargo, tengo la profunda convicción de que la amenaza principal de nuestro tiempo es la que pesa sobre la vida, no sobre unos modos de vida en relación con otros, sino sobre la vida como tal. Lo que está en juego es si se podrá sostener la vida en el planeta y, en tal caso, cómo y quiénes la controlarán mediante procesos, que ya están en acción, de auténtica selección de qué vidas deben ser preservadas y cuáles resultan prescindibles para las formas de acumulación vigentes. Es decir, nos encontramos frente a la modalidad más cruda de la biopolítica porque, si bien desde mucho antes hemos visto estos procedimientos de selección (muy marcadamente en los genocidios y, en especial, los coloniales), ahora todas las formas de vida en la tierra, a nivel global, están sujetas a procesos de destrucción, administración y selección.

Ahora bien, frente a este biopoder asesino se levantan distintas resistencias, pero creo que las comunitarias e indígenas son de especial interés por su potencia política y porque, al provenir de una cosmovisión no eurocéntrica, ofrecen una mirada alternativa al capitalismo tardío que, de una u otra manera, se nos impone. Como contraparte, las comunidades en resistencia despliegan políticas de defensa de la vida propia y, por extensión, de la de todos nosotros como sociedad humana, la vida del planeta que nos alberga, la vida recibida de nuestros muertos, porque también ellos están en peligro y convocan nuestras memorias.

¹ Maestría en Defensa y Promoción de los Derechos Humanos, Universidad Autónoma de la Ciudad de México. Co-coordinadora del Grupo de Trabajo Memorias Colectivas y Prácticas de Resistencia de Clacso pilarcal2008@gmail.com

Memoria y resistencias comunitarias frente a las prácticas de selección de la vida

Aunque las memorias, siempre múltiples, pueden tener diferentes “valencias” políticas, que no son necesariamente resistentes, siempre me han interesado aquellas memorias vivas, que recuperan las experiencias colectivas de dolor para transmutarlas en acción. Son memorias proliferantes, no lineales, que irrumpen en girones, fragmentos, y traen a los peligros del presente algo de lo vivido, pero con sentidos nuevos. Estas memorias parten de las heridas y las catástrofes sociales, pero lo hacen para apostar a otro presente, desde la denuncia y la búsqueda de justicia, sí, pero, sobre todo, desde la construcción de lo nuevo. Creo que este tipo de memorias son una pieza clave en las experiencias comunitarias e indígenas de nuestra América. Así pues, en esta presentación me voy a centrar en tres asuntos: 1) El biopoder en el mundo actual y sus políticas de miedo y destrucción, 2) las resistencias comunitarias a dicho poder, como defensa de la vida y 3) el papel de las memorias resistentes en estos procesos.

1. La biopolítica, tal como fue definida por Michel Foucault, se orienta al control y la gestión de los procesos de vida de una población entendida como conjunto; hoy ese objetivo alcanza a toda la población planetaria y a todas las especies. A la antigua fórmula soberana de “hacer morir y dejar vivir”, como una primera forma de selección, se ha superpuesto su reverso gemelo: “hacer vivir y dejar morir”, un “dejar morir” que se puede entender también como abandonar a la muerte. En efecto, la biopolítica prolonga e incluso crea vida, sin por ello resignar o perder el potencial de muerte de todo poder soberano. Así, se abaten los riesgos sanitarios o naturales y se incrementan las expectativas de vida... pero solo para algunos. Es decir, la biopolítica siempre se aboca a la defensa de unas vidas a costa de otras; refiere a la relación inseparable entre vida y muerte, pero entre unas vidas y otras muertes. Y suele hacerlo sin necesidad de matar de manera directa, sino principalmente dejando morir, abandonando a la muerte a grandes grupos de población considerada prescindible, siempre con un claro componente racista. “El racismo... no solo permite una jerarquización de lo ‘digno de ser vivido’ sino que coloca [incluso] la salud de unos en relación directa con la desaparición de otros” (Lemke, 2017, p. 58), como se pudo apreciar en la distribución de vacunas durante el periodo de la pandemia. Y

no solo con las vacunas. En esos años, la riqueza de los diez hombres más ricos del mundo, todos ellos blancos, se ha duplicado, mientras los ingresos del 99% de la población se han deteriorado. Estas desigualdades, señaladas por un informe de Oxfam “contribuyen a la muerte de [es decir, dejan morir] al menos 21000 personas al día... por la falta de acceso a servicios de salud, la violencia de género, la discriminación por raza, el hambre y la crisis climática”. Así, en nuestro mundo se libra una fuerte lucha por la concentración en unos pocos de la riqueza... y de la supervivencia.

Las grandes potencias intentan sustraer y controlar, en todas las regiones del mundo, los recursos estratégicos, desde los energéticos hasta los acuíferos, pasando por los alimentarios. Es un proceso de desposesión acelerada y radical, probablemente la forma más extrema de la biopolítica, que equivale a adueñarse de la vida y la posibilidad misma de la supervivencia de unos a costa de los otros.

2. América Latina es uno de los blancos principales del saqueo de recursos, de todos sus recursos vitales (humanos, naturales, culturales), pero se resiste a estas prácticas de diversas maneras. Algunas de las más significativas son las respuestas comunitarias, muchas veces menospreciadas por un rasgo de escala, como si lo pequeño no tuviera nada que hacer frente a lo global. Sin embargo, estas experiencias están siendo capaces de construir formas alternativas de organización social, política, jurídica, muy exitosas, en defensa de las distintas formas de vida amenazadas.

Para ejemplificar, me voy a referir al caso de México donde, como en gran parte de América Latina, las resistencias comunitarias a las prácticas biopolíticas de desposesión y clasificación de la vida son principalmente indígenas, lo cual no es sorprendente ya que, como señaló con acierto Giorgio Agamben, el indígena es el “matable” por excelencia,

Las riquezas naturales de los territorios comunitarios y su inaccesibilidad los hacen codiciables para negocios legales y/o ilegales, muchas veces protegidos por las autoridades locales. Cuando ocurre esta alianza, que es frecuente y propia del neoliberalismo, se generan verdaderos “territorios de muerte”, zonas por fuera de todo derecho, controladas por la violencia y el miedo. Frente a ello, algunas

Memoria y resistencias comunitarias frente a las prácticas de selección de la vida

comunidades sucumben, pero otras resisten y luchan para proteger sus territorios y defender allí la vida en todas sus dimensiones.

En México existen numerosas resistencias a los proyectos depredadores del neoliberalismo a partir de la organización comunal, que retoma prácticas ancestrales tanto prehispánicas como coloniales. Son experiencias locales que se multiplican, aunque no se uniformizan ni unifican; cada una mantiene sus particularidades sociales y culturales, su autonomía, a la vez que se comunican y producen intercambios unas con otras.

Creo que, para comprender la potencia de la memoria en la resistencia a las prácticas biopolíticas que amenazan la vida, es de especial interés el caso de las comunidades indígenas que han venido desarrollando autonomías de facto respecto del Estado. El caso zapatista es probablemente el más conocido, pero de ninguna manera el único, ya que existen muchos otros, con distinto grado de desarrollo. Puede tratarse de experiencias relativamente pequeñas, con unos pocos miles de personas (como los municipios autónomos zapatistas); medianas, con decenas de miles de habitantes (como el Municipio Autónomo de Cherán K'eri o el caso de Cuetzalan), u otras mucho mayores como la Coordinadora Regional de Autoridades Comunitarias, en Guerrero, que abarca varios municipios e incide sobre una población de alrededor de 300 mil personas.

A su vez, los grados de autonomía también pueden variar desde la exclusiva administración y gestión del presupuesto, hasta modalidades más amplias y plenas, que comprenden formas de organización social, política y jurídica propias y diferentes de las instituciones del Estado.

Estas autonomías se han instaurado como respuesta a grandes violencias estructurales, estatal-represivas y criminales, que intentan controlar y disponer de sus territorios, amenazando la subsistencia de la vida biológica, natural, social, política y cultural, es decir, la vida en toda su dimensión. Por ello, las autonomías surgen como movimientos defensivos y también armados, cuya primera acción es asumir el control de la seguridad territorial para, desde allí, construir formas alternativas de vida, en y con la naturaleza, así como de organización social (comunitaria), política (asamblearia), jurídica

(de justicia reparatoria más que punitivista). Defensa del territorio y defensa de la vida se convierten en una misma lucha.

Aunque guardan memoria viva de la cosmovisión indígena, han estado expuestos durante cinco siglos a la modernidad capitalista-colonial, protegiéndose y transformándose por efecto de esta hegemonía. Por lo mismo, conocen y manejan ambos códigos, ambas lenguas, ambas normatividades; se mueven y “puentean” entre ellos con maestría. De manera que en su experiencia conservan tanto elementos propios de la visión mesoamericana como otros de matriz occidental que, a veces se mezclan, pero otras se entrelazan, manteniendo cada una su respectiva especificidad.

Frente al biopoder hegemónico, que administra y selecciona las vidas, las autonomías comunitarias las defienden. Contra los territorios de muerte que generan las violencias estatal-criminales, protegen la naturaleza que soporta toda vida, humana, social y cultural, creando, por oposición, “territorios de vida” que, en lugar de dominar lo viviente, recupera su potencia para abrir nuevas formas de creación y supervivencia.

3. Para doblegar a las comunidades, se las somete a políticas del miedo, intentando controlar sus territorios y sus poblaciones. Sin embargo, muchas de ellas han logrado desarrollar estrategias para salir del miedo y actuar. Lo hacen rompiendo el aislamiento al que se las intenta someter y recurriendo a la memoria social, para recuperar así los vínculos consigo mismas, con su pasado, con su cultura ancestralmente subalternizada. Más que memorias centradas en las ofensas recibidas -que son las que multiplican el miedo-, construyen memorias que rescatan la capacidad de resistencia y acción de la comunidad, recuerdan su potencia. “Ser lo que somos y lo que podemos llegar a ser porque ya [lo] hemos sido” dice uno de ellos (en Rodríguez Torres, p. 151).

Esta recuperación memoriosa no articula un discurso homogéneo, sólido, una historia, sino un conjunto discontinuo de relatos y experiencias del pasado, en clave claramente benjaminiana. Se arma desde y con las ruinas, los desechos -en el doble sentido de lo roto y lo desecharo-, rescatando fragmentos del mundo indígena, de lo colonial, de las luchas de la Revolución Mexicana, de las más recientes del siglo XX (tanto guerrilleras, campesinas, como sindicales). De

Memoria y resistencias comunitarias frente a las prácticas de selección de la vida

cada momento retoma y actualiza aquellas prácticas que parecen útiles para los desafíos del presente, mediante una yuxtaposición de memorias diversas y discontinuas. Lo comunitario, lo horizontal, las formas de organización política y jurídica por usos y costumbres provienen del pasado prehispánico; el sistema de cargos, tan útil para la organización actual, se recupera de la Colonia, así como buena parte de las fiestas y celebraciones, muy importantes para el fortalecimiento del vínculo social; el derecho a la defensa armada de la tierra sin duda tiene matriz revolucionaria; la inclusión de las mujeres en consejos, casas de justicia y policías comunitarias es absolutamente actual. En lo social, en lo político, en lo jurídico, en todos los campos se repite, se retoma y se actualiza de manera simultánea. A su vez, se inventan nuevas formas que, al hacerlo, interpelan nuestro Estado de derecho, los principios de legalidad y justicia que nos rigen, la posibilidad de pensar la pluralidad nacional y jurídica. Amplían la mirada sobre los sistemas jurídicos, sociales y políticos abriendo otros futuros posibles, capaces de articular lo individual con lo colectivo, lo natural con lo cultural, lo público con lo privado, la reparación con la sanción, y de romper las lógicas binarias y excluyentes del neoliberalismo.

Las comunidades ya han hecho este ejercicio de recuperación, desecho y creación en diferentes momentos de peligro. Cuentan por ello con un enorme bagaje de luchas previas, aprendizajes de derrotas y victorias, memorias vivas porque apuntan hacia un futuro diferente. En ellas hay poca lamentación y mucha acción, ya que la memoria es principalmente acto, ejercicio, práctica colectiva que interviene en el presente.

Sus memorias provienen de experiencias vivenciales compartidas y experiencias narrativas construidas y transmitidas en común, desde la oralidad de la narración y el vínculo cara a cara, tanto en la asamblea como en la fiesta, en la calle, en las fogatas, en las celebraciones, con gran atención a la transmisión intergeneracional, como en el caso del Municipio Autónomo de Cherán K'eri (Calveiro, 2019, p. 186). Se enuncian siempre en el nosotros del plural, recuperando al sujeto colectivo que ignora el neoliberalismo, y surgen de esos tiempos y espacios compartidos y construidos en común.

Por lo mismo, ponen en acción otras percepciones de tiempo y espacio. Eluden el presente perpetuo del neoliberalismo, recuperando el pasado con una memoria en acto, útil para la transformación del presente y la construcción de lo que vendrá. Operan en un tiempo múltiple y prolferante que rompe con la linealidad moderna de aceleración, pero también con la circularidad del eterno retorno. Vuelven, pero siempre a y desde otro lugar. Se proyectan al futuro, aunque sin prisa y sin aceleraciones. Paso a pasito. Justo por eso no pierden pie, permanecen firmemente anclados en el espacio, que es su territorio. Este es un espacio en los márgenes, pero no marginal, sin fronteras fijas, siempre en construcción, abierto; un espacio que se puede transitar, que permite itinerancias como la migración, y alberga de manera hospitalaria a los diversos. Y, con todas estas indeterminaciones es, sin embargo, un referente que articula los sentidos de lo vivido, aun a la distancia, como ocurre con las comunidades indígenas urbanas.

Por fin, y sobre todo, las memorias comunitarias son memorias vivas porque están ancladas en las necesidades actuales que reviven lo pasado pero para crear nuevas alternativas y levantarlas frente a la vida amenazada por las prácticas biopolíticas del presente. Al hacerlo nos recuerdan que hacer memoria es traer la experiencia, es decir, los sentidos de las catástrofes vividas para mirar y tratar de sortear los abismos que hoy nos plantean las políticas de selección y destrucción de la vida en el planeta.

Memoria y resistencias comunitarias frente a las prácticas de selección de la vida

Referencias bibliográficas

- Benjamin, W. (1994). Discursos interrumpidos. Barcelona: Planeta.
- Calveiro, P. (2019). Resistir al neoliberalismo. Comunidades y autonomías. México: Siglo XXI.
- Lemke, T. (2017). Introducción a la biopolítica, México: FCE.
- Oxfam International. (2022). Las desigualdades matan. En línea <https://www.oxfam.org/es/informes/las-desigualdades-matan>
Consultado en agosto 2022
- Rodríguez Torres, L. (2013). Notas para una epistemología de la relación memoria-identidad. TRAMAS. Subjetividad y procesos sociales. 38 (2014), 149-178. En línea
<https://tramas.xoc.uam.mx/index.php/tramas/article/view/635>
Consultado en agosto 2022

Decir lo indecible



Por Ana Iliovich¹

Hace muchos años escuché a un colega contar que, estando exiliado en México, había trabajado a su vez con refugiados salvadoreños. Pueblos enteros que huían del genocidio étnico y político que por entonces se estaba produciendo en aquel país de América Central.

Dijo entonces que las mujeres salvadoreñas aún en las condiciones más adversas, tejían:

- Telas maravillosas y
- Redes Sociales.

Las mujeres tejían, hablaban, se juntaban, amamantaban a sus hijos. Así soportaban tales dolores.

Todo esto para decir que las compañeras que han armado, organizado, tejido el encuentro del cual surge este libro, me recuerdan a esas mujeres. Gracias por eso.

En estos tiempos tan hostiles para el pensamiento crítico, significa un gran esfuerzo, no lo naturalicemos. Vivimos tiempos difíciles, sabemos que nos roza, nos acecha una nueva oscuridad.

Hacer esto es una apuesta ética a rescatar el sentido, el valor y la necesidad del encuentro, de la palabra, de lo mejor de lo humano.

Y a mí, sobreviviente de esa metáfora del horror que, aquí en Córdoba, se llama La Perla, que anduve callando durante muchísimo tiempo, me invitan a contar.

He reflexionado mucho sobre el esfuerzo de apalabrar el horror. Sobre la insalvable paradoja de buscar cómo decir eso indecible, esas experiencias extremas que ponen en cuestión la especie humana y por eso mismo, el lenguaje.

Se afirma que el crimen de Auschwitz no se produjo cuando salía el humo de los hornos crematorios sino recién cincuenta años des-

¹ Psicóloga, educadora, sobreviviente del Centro Clandestino de Detención La Perla. Investigadora Centro de Estudios Avanzados (UNC) anabi54@gmail.com

pués, cuando se pudo escuchar que esto había sucedido. Para relatar sufrimientos, es necesario encontrar voluntad de escucha.

Los testimonios no son monólogos, no encuentran su lugar en la soledad. Se habla a alguien, o se calla.

¿Cuándo contar entonces?

¿Cuáles son las condiciones políticas y sociales que vuelven escuchable algo?

Los primeros testimonios de sobrevivientes en los 80 iniciaron una narración que tuvo diversas formas a lo largo de estos años: declaraciones ante organismos internacionales, relatos de boca en boca, cartas portadoras de enorme dolor a familiares, testimonios judiciales.

Fue muy difícil escuchar los primeros testimonios. Algunos familiares preguntan, otros se alejan, otros se enojan, se indignan. En relación a ello, Elizabeth Jelin (2002) conjectura: podría decirse que los marcos interpretativos culturalmente disponibles no permitían percibir, asimilar e interpretar lo que estaba ocurriendo.

Era... lo sigue siendo, insopportable.

Por ese entonces, yo me callé. Por muchos años, sólo algún testimonio imprescindible.

Tiempo después escribí un libro que se llama El Silencio. Postales de la Perla (2017). Ya en otro siglo, ya amparada por políticas de Estado restañadoras.

Postales fue el primer nombre que tuvieron esos escritos catárticos y alude a una situación grata -casi siempre un viaje de placer- que se comunica mandando una postal. La ironía, es un recurso salvador. También alude a fotos, momentos fijados en el tiempo, fragmentos, astillas.

En mi memoria, así es como se presentan las escenas, mezcladas, astillando....

La palabra como alivio del mal que abriga la desnudez. La literal y la otra.

La palabra o el silencio... y digo: "Hay, enorme, silencio. Este es un intento, fallido, de romperlo. La mayor herida. Por eso este nombre".

Dicho esto, diré todo lo contrario. Porque esta tensión persevera, olvido / memoria – la escritura o la vida...

El mundo de Auschwitz está más allá del lenguaje. Es lo indecible, dice Piglia. Y Ana Arzoumanian, sobre otro genocidio: “los sobrevivientes en sus testimonios escritos experimentan al límite la obstinación, condenada a un inevitable fracaso, querer nombrar lo innombrable” (Arzoumanian, 2010. p 78)

Y yo, en Tribunales:

“en mi testimonio constante, ese que aparece cuando no lo convido, que se sienta conmigo a decir lo que no voy a decir en el juicio porque aunque lo diga no lo digo, porque nunca alcanza, porque siempre hay más y más y más y más y más.” (Iliovich, 2017, p. 136)

Sergio Schmucler, comentando el libro contó: “Su lectura me somete a un abismo, frente al que sólo existe justamente, el silencio... lo sorprendente es que Ana construye silencio a fuerza de palabras”.

He aquí la paradoja.

Pero la obstinación es poderosa, y entonces rodeo, envuelvo, busco canciones, poemas. Nadie se salva solo. Las palabras de otros como botecitos donde hamacarse y descansar.

Buscar palabras y luego secarlas,
sacarles el jugo,
dejar puro hueso.
Encontrar recursos salvadores.

¿Cómo nombrarlos? ¿Cómo?

Y entonces vino El Eternauta y Oesterheld me recordó los Ellos.

No quiero que sean de esta especie. Quiero alejarlos. Llamarlos así me tranquiliza. Aunque yo sé que no es cierto y que siempre es “un ser humano haciendo eso a otro” (Iliovich, 2017.p.28). Lo peor de la tortura.

Sin embargo, los Ellos fue mi manera de decirlos y alejarlos. Una especie de exorcismo poético.

¿Cómo nombrar eso que allí pasaba? Se inventaban palabras, en lenguaje concentracionario. Podríamos hacer un diccionario con los modos de decir que se crearon en los campos.

Las y los compañeros secuestrados en la ESMA inventaron categorías, estados, destinos, formas de morir y nombrar torturas: “capucha” “capuchita”, “pentonaval”, “chupadero”, “lancheo”.

En La Perla, “la sala de máquina”, “la margarita”, “el submarino”, “un perejil”, “el tabique”, “irse al pozo”, “el camión”, al que algunos compañeros, con un toque de humor negrísimo llamaban “Menéndez Benz”.

Así como esas, otras palabras aparecieron sanando.

En un artículo de Página 12, leo que mi amigo, Miguel D'agostino decía: “Si al salir del cautiverio me hubieran preguntado ¿Te torturaron mucho?, le habría contestado: Sí, los tres meses sin parar”. La frase resume, para el juez Daniel Rafecas, la tesis central del fallo con el que procesó a quince represores: las condiciones de vida y muerte en los centros clandestinos de detención de la última dictadura eran por sí misma actos de tortura. (...) Muchos años después, Daniel Rafecas me regaló la palabra para decirlo: tortura ubicua. Entonces recién encontré un nombre para ese horror. Gracias a él, que se animó a meterse allí. (Iliovich, 2017, p. 19)

¿Cómo transmitir la paradoja?

Sin embargo, algo sucede y la capacidad de escuchar parece seguir abriéndose a quienes quieren saber... y se animan.

Hizo falta tiempo, años.

Hizo falta volver a La Perla y que ese lugar se convirtiera en un sitio de Memoria y de amor a la vida.

La lluvia no paró en ningún momento. No paraba desde el sábado 24 en que fuimos a La Perla. Llovió toda esa mañana en que miles de personas fueron allí, como a acompañarnos. Por primera vez, no tan solos. Por primera vez no tan solos. Fue bueno sacárselo a los asesinos, era un oprobio ese lugar.... Cuando terminó ese hermoso acto que fue, me comí un choripán. Porque allí, en ese lugar, ahora había choripaneros que, bajo la lluvia, hacían vida, la testaruda, hacían comida.

(Iliovich, 2017, p. 79)

Hizo falta el Juicio.

En algún momento, desde el lugar donde estaba (bien atrás, lejos de los Ellos) sentí que podía mirar “desde fuera”, como quien vuela. Y vi que, desde allí, desde ese escenario donde Claudio, Lillan, Marité... (entrañables corajudos) dicen lo indecible y lo vuelven verdad, donde se ordena la historia y las víctimas somos víctimas y los Ellos, asesinos, y el Plan Sistemático es un Plan Sistemático de picar carne, molerla, arrasarla, destruirla, desaparecerla, para luego poder arrasar, destruir, desaparecer el país. El juicio ilumina, aunque muchísimos no lo sepan, la vida de todos nosotros. El Juicio es condición para ser mejores. Para mirarnos al espejo y empezar a querernos. Porque en este país lo estamos haciendo como en ningún otro. Y esa luz ya no tiene marcha atrás. (Iliovich, 2017, p.138) Hizo falta que nos animáramos a hablar, que el miedo, muy despacito (y nunca del todo) se fuera alejando, que dejara de ser nudo/garrote/piedra y se nos ablandara la mirada y la lengua.

Y así, recibo el abrazo de los jóvenes que en mí abrazan a los que no están, a los jovencitos como ellos que no pudieron vivir, sentir más el sol, envejecer...

Y seguimos renegando el silencio, desmintiéndolo.

Referencias bibliográficas

- Arzoumanian, A. (2010). *El depósito humano. Una geografía de la desaparición*. Buenos Aires: Xavier Boveda Ediciones.
- Iliovich, A. (2017). *El silencio. Postales de la Perla*. Villa Allende, Córdoba: Los Ríos editorial.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid y Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Rafecas, Daniel. (2005) “Un ámbito aislado donde el terror podía fluir” Artículo de Página 12 firmado por Victoria Ginzberg.
- Schmucler, Sergio. Texto leído en la presentación de *El Silencio. Postales de la Perla* en mayo de 2017 en la Biblioteca Córdoba de la ciudad de Córdoba.

Re-Pensar el conocimiento y el libro “Nosotras en libertad” (2021)



Por Letizia Raggiotti¹ y
Norma San Nicolás²

El conocimiento es una construcción y los contextos de descubrimiento posibilitan que surjan ciertos sentidos y no otros. En un primer momento solo pudieron hablar los especialistas porque se creía que si hablaban los actores directamente involucrados se generaría un conocimiento sesgado. Así, se construyeron categorías, dimensiones, conceptualizaciones asociadas a la generación militante de los 70 imbuidos por una lógica sacrificial, víctimas, que volvían enmudecidos, enmudecidas, etc. Como si lo que ocurrió hubiera sido parte, como si estuviera afincado solamente en nuestra obcecada posición. Con una clausura de nuestra palabra porque no era objetiva. Es también cierto que esta manera de nominar está teñida de los valores propios de la época de la dictadura y luego de la teoría de los dos demonios. Pero también con el tiempo se habilitaron otros modos de pensar y otros grados de reflexividad. Lo que permitió pensar de un modo más amplio sin quedarnos atrapados en un punto de vista en el cual una política y por ende un conocimiento, se transforma como el único válido. Teniendo en cuenta lo dicho para que éste no sea sesgado, puede construirse un relato a partir de la diferencia y ser capaz, aún con la vivencia del terror, avizorar formas de solidaridad, de identificación y de narraciones que hacen a una lucha y a una resistencia común. Desde el marco de Hall (1991, p. 42) se expresaría que la propuesta teórica es un desvío hacia algo más interesante, una perspectiva alternativa que se refiere a que muchas veces colapsa la diferencia en una sola categoría homogeneizante, entonces surge la posibilidad de construir una política desde los márgenes sin caer así en reduccionismos.

¹ Profesora titular y adjunta en la FCC UNC, Proyecto de investigación Cartografías del Cono Sur. Colectiva Nosotras ex presas políticas. letizia.raggiotti@unc.edu.ar

² Ex docente de Facultad de Filosofía y Humanidades (UNC), Colectiva Nosotras ex presas políticas. normasn549@gmail.com

Entonces, un aspecto que va a atravesar este trabajo, es la validez del testimonio. Que en cierto sentido se presenta como un intruso en los recintos elegantes propios de la “ciudad letrada” latinoamericana. Si la idea de subalternidad en la crítica postcolonial designa algo, es una posición socio-cultural (de clase, etnia, casta, género, oficio, edad, preferencia sexual, etc.) desautorizada por una cultura dominante o hegemónica. No es que lo subalterno “no puede hablar”, como sugiere la famosa frase de Gayatri Spivak (en Guha, 1993, 1997), sino por el contrario se expresa, dice, hace, piensa y transforma.

El testimonio surge precisamente en el contexto de una crisis de representatividad de los viejos partidos políticos, incluidos los de izquierda. De ahí que esta sea la forma predilecta de los “Nuevos Movimientos Sociales”. Yúdice (1992) se aproxima al problema cuando observa que el testimonio no responde al imperativo de producir la verdad cognitiva –ni tampoco de deshacerlo–; su modus operandi es la construcción comunicativa de una praxis solidaria y emancipatoria. Es cierto que no posee autoridad cultural o epistemológica, por su inscripción en la oralidad. Pero la forma de producción y recepción del testimonio le confiere una autoridad otra. El testimonio se apropiá de una narrativa pre literaria y la hace sentir y a la vez privilegia en cierto sentido la oralidad. Un nivel de alfabetización marginal, que es impugnada desde los procesos de modernización cultural que han hecho de la palabra escrita y la literatura culta el patrón cultural de lo racional.

Para relatar esta experiencia se va a sostener una mirada epistemológica que prioriza los diálogos de saberes y entiende al conocimiento como un espacio de co-producción de la realidad que parte de las culturas. Abordará desde miradas como las de las “Epistemologías del Sur” (Santos, 2009) aprender que el sur existe, aprender ir al sur, con el Sur y, nos atrevemos a decir, más con los pies en el Sur del Sur, de los pies en el barro, desde los márgenes, desde lo contaminado, desde lo excluido, para lograr nuestro propio lugar. Son perspectivas habilitantes de prácticas de investigación, de intervención y también un proceso educativo, que nos van a permitir la posibilidad de diálogos interculturales e intersectoriales, con un posicionamiento político, una implicancia intersubjetiva. Todo ello se quiere pensar, además desde unas metodologías transdisciplinarias

e intermetodológica, con una voluntad de comunicación y contextualización, mediante la generación de marcos de intervención concreta (Retola, 2018). El miedo no sólo produce parálisis motoras, sino afectivas. Nos lleva a una tendencia al aislamiento y a una violencia destructiva y autodestructiva. Frederich Hölderlin manifestó en su maravilloso poema Patmos que en el propio peligro crece lo que nos salva. Es decir, en todas las situaciones de crisis vamos a encontrar la respuesta para su resolución. Por eso el control de los afectos y la parálisis de la acción están tan interrelacionados entre sí, ya que, si son capaces de amplificarse mutuamente, el ser humano, al investir al otro por amor y en el ideal, permite el predominio del Eros en su unión con la comunidad y el desarrollo de una historia común. Spinoza (2017) se refiere al cuerpo como superficie de inscripción de los afectos. Se trata de un cuerpo afectivo, de un cuerpo relacional, que estamos todo el tiempo en composiciones y encuentros. Cuerpo afectivo, intensivo, cuerpo sonoro, cuerpo social, cuerpo colectivo. Señalemos que afecto quiere decir afectado. Spinoza es uno de los primeros filósofos de la modernidad que se ocupa de pensar el cuerpo en el mundo compartido y en la política.

Se reflexionará sobre estos temas porque estas lecturas tienen algo de esto, pero antes se va hacer un poco de historia. Como primer paso surgió el libro: Nosotras, presas políticas (2006). Cuentan sus autoras que escribirlo fue parte de “recuperar la memoria, nuestras condiciones de existencia en los campos y carcelaria, de recordar a los/as detenidos/as desaparecidos/as y del ejercicio político que reivindica la capacidad de organización, solidaridad y de los diferentes modos de hacer constante lo que la dictadura cívico-militar pretendió borrar” (pp. 11-14). Con esa intención, reunieron testimonios de las ex-presas políticas, narraciones, poemas, fotos que acompañan las trayectorias de las autoras en su habitar la cárcel de Villa Devoto. El relato de recuerdos, -otras veces la recuperación de cartas y dibujos-, es la estrategia mediante la que se intenta testimoniar la complejidad de la etapa del terrorismo de Estado. Hay antecedentes como para poder pensar los diferentes momentos que se tuvieron que atravesar. Traverso (2003) considera la “guerra total como laboratorio del totalitarismo” asociando de manera directa ambos fenómenos. Fue en ese contexto que se organizaron

los campos de concentración como maquinarias de muerte serial y masiva. Auschwitz se constituyó así en la figura paradigmática de la exclusión de una parte de la humanidad considerada sobrante, para extraer de ella todo lo valioso y todo lo utilizable, desecharlo luego los cuerpos como cascarones vacíos, y haciéndolos desaparecer sin dejar huella. Si bien ya en 1974 había zonas que guardaban cierta cuota de legalidad, otras habían adquirido la fisonomía de ocupación, como Tucumán, Córdoba, donde se hacía sentir un clima de ilegalidad y clandestinidad que habría de continuar durante todo el Proceso de Reorganización Nacional. Tanto el dispositivo concentracionario como el penitenciario, tuvieron una unificación de objetivos: buscaron romper con todo sistema de referencia precedente para las y los presos políticos al presentar dichos espacios como realidades irreales, como pozos donde nada ni nadie podía registrarlos. Donde los dueños del poder, de un poder ilimitado, eran solo ellos. El concepto de bipolaridad comienza a tener una importante pregnancia, en las relaciones internacionales y se va hacer presente en los estados nacionales, (Calveiro, 2005). No obstante, la idea de un mundo dividido en dos, antagónico y excluyente, se fue gestando desde antes y estuvo presente en los proyectos totalitarios previos a la Segunda Guerra. Incluso desde la Primera, y representó una verdadera divisoria en una representación del otro eliminable, descartable y destruible. La represión a nivel de toda Latinoamérica, que recoge este modo de pensar y el accionar, se produjo al abrigo de la llamada Doctrina de Seguridad Nacional (Calveiro, 2005).

Luego de esto y ya en libertad, hubo encuentros y nuevos reconocimientos,³ así al conectarse y producirse intercambios escribieron durante su vida en libertad, cómo fue su integración a la sociedad, sus luchas actuales y cómo atravesaron el despertar del feminismo. A la edición de 2006 en papel en 2021 se sumó un proyecto multimedia, que abrió la posibilidad de acceder al contenido completo de manera gratuita en la web. El texto pretende ser una invitación a emprender un viaje imaginario: escrito por militantes en los setenta, -doscientas ex-presas políticas-, la trama siguió cons-

3 En los últimos años hubo tres encuentros masivos de la colectiva de Ex Presas Políticas en el Hotel Bauen en CABA (2019), en Tecnópolis en provincia de Bs As. (2021) y en Embalse de Río Tercero, Córdoba (2022).

truyéndose al llegar a los espacios cotidianos que a cada una le tocó habitar en libertad. Los caminos que propone recorrer son múltiples; los/as lectores/as son guiados por estas mujeres que pueblan el libro, que tienen un aire parecido al nuestro. Cada relato plantea una reflexión sobre la vida, la militancia de ayer y de hoy, sobre sentires, pensamientos y ocurrencias que han elaborado un tejido que une para siempre a este grupo de mujeres. En el Sitio se abren distintas formas de recorrer el libro: por regiones de Argentina o por los nombres de las autoras. Esta nueva obra, titulada: Nosotras en libertad, se gestó durante el aislamiento impuesto por la pandemia y reúne testimonios cuyo objetivo es contar las trayectorias de vida, pero también vincularlas con las luchas actuales.

El aislamiento no permitió encuentros presenciales, y así comenzaron a volar mails, fotos y videos, meets y zooms. Se escribieron relatos, a veces compartidos, para poder tramar palabras y articular voluntades. Esto culminó en una variada y colorida tela, como el colectivo humano al que representa. Este libro web se presentó por primera vez en Tecnópolis, Buenos Aires, el pasado 14 de octubre del 2021 por la Colectiva Nosotras Ex-Presas Políticas. Siguieron múltiples presentaciones y encuentros, que superan los 150 en todo el país y en todas las provincias. El relato de recuerdos, sentimientos y experiencias son las estrategias mediante las cuales se intenta testimoniar la complejidad de la etapa post terrorismo de Estado.

Si bien hemos pasado por la globalización capitalista con sus reordenamientos brutales de tiempo y espacio, no se han podido destruir los vínculos e identificaciones particularistas que conllevan estas comunidades localizadas. En ese contexto en un sinnúmero de luchas por el sentido también estuvieron presentes. Señala Hall (1996), y es pertinente para pensar no solo en el marco de los actuales debates sino también las trayectorias vitales frente al conjunto de cambios que se han venido sosteniendo en nuestro continente, que estas diferencias no siempre son habitadas de la misma manera. Obturárlas implica una construcción sesgada, entonces la capacidad de vivir en la diferencia será, como señala el autor, un asunto clave del siglo XXI.

El libro recupera la memoria colectiva de prácticas emancipatorias. Pone en discusión la construcción de nuevas subjetividades en

el proceso histórico en pos de la concreción de una democracia participativa y popular. Fomenta el diálogo intergeneracional en relación a las diversas formas de militancia, de ser sujeto transformador de la realidad y de otros modos de hacer memoria. En los relatos se evidencia la heterogeneidad de experiencias de vida. Un eje común aparece: el reconocimiento de las transformaciones personales y los cambios políticos y socioculturales de las que fueron partícipes a lo largo de medio siglo. La mayoría de estas mujeres tenían muy claro que, sin justicia social no hay feminismo posible, por lo que es necesario luchar para transformar las desigualdades en derechos. Hoy podemos decir que eran y son feministas populares, democráticas y nacionales, ya que no separan la lucha por la emancipación de las mujeres de la lucha por la soberanía política, la independencia económica y la justicia social. Sus experiencias dan cuenta de las prácticas de construcción de espacios de disputa de poder, construcciones contrahegemónicas diversas en distintos ámbitos. Así lo refleja el índice temático: tareas comunitarias, barriales, el gremialismo, la educación y la salud, actividades artísticas y producciones artesanales. El libro como tal niega la lógica neoliberal, la contradice y la refuta a partir de apartarse de lo individual y lo meritocrático, para insertarse y relacionarse con lo colectivo. La práctica de trabajo en red, de solidaridad y apoyo mutuo se manifiesta en diversos relatos y en la historieta que resume el proceso de elaboración conjunta del libro. El hecho del autofinanciamiento y la gratuitidad del libro ratifican la continuidad de valores y prácticas vinculadas a las ideas revolucionarias sobre la necesidad de una sociedad en la que los bienes culturales no sean una mercancía y al compromiso con la memoria, la verdad y la justicia. El libro pretende ser una herramienta que permita la comunicación dialógica de valores y prácticas que puedan ser recreadas hoy como continuidad de un proyecto social y político, con formas nuevas.

En este sentido, el apartado que desarrolla el proceso histórico desde mediados de los 40 hasta nuestros días expresa su preocupación por transmitir la perspectiva histórica desde el campo nacional y popular que confronta las visiones hegemónicas impuestas por el neoliberalismo. Resulta oportuno rescatar el texto presentado en la

contratapa y que es acompañado por un video que muestra una ronda de mujeres bailando la alegría de estar vivas y seguir militando.

En este sentido, resuena la voz de la ex ministra de Mujeres, Géneros y Diversidad de la Nación, Elizabeth Gómez Alcorta, en Tecnópolis: “las detenciones, los abusos, las separaciones de hijos/as, las liberaciones, las libertades vigiladas, los exilios y los regresos no fueron iguales para mujeres y para varones”. Y agregaba: “Estas historias de mujeres, distintas, diversas, son historias de vida y también de estrategias para aferrarse a la vida. Historias de compañeras, de hermanas. De redes que son indestructibles y esa es la principal victoria”. Son historias de experiencias al margen donde la resistencia y la resiliencia se entrelazan.

Como señala Homi Babha (2002, p. 17), se va a desplazar el proyecto de producción de pensamiento, se lo quiere llevar hacia un lugar ex-céntrico con el propósito de capturar la energía inquieta y revisionaria proveniente de los espacios más distantes, desde allí queremos repensar a estas prácticas de mujeres cuyas genealogías son diferentes de la ilustración europea. Sus vidas y tiempos eluden o exceden esas verdades y su modo de aprehender el mundo ponen de manifiesto sus contrastes. Ellas se entrelazan y nos hacen pensar en las palabras de Spinoza (2017), es decir, hay algo que se lleva adentro que puede ser fomentado o alterado. Siempre hay lugares, hechos, situaciones inesperadas por donde algo o todo puede escaparse. La esencia del hombre, no es la razón, la mente, el espíritu, sino el conatus. La premisa principal de la cual parte es que la naturaleza toda se esfuerza por perseverar en su ser. Es interesante pensar la relación y lo vincular desde esta perspectiva, porque en este enfoque hay un tipo de lazo social que se configura y un mundo compartido, además, que se promueve. Spinoza (2017) piensa que las personas, que los seres humanos, somos relaciones, somos composiciones, combinaciones, conveniencias, encuentros o desencuentros, descomposiciones, inconveniencias; esto habla de un dinamismo permanente. Es en este cuerpo social donde podemos encontrar nuestra libertad. Cuando un poder está por encima de las facultades reguladas democráticamente por el conjunto de los ciudadanos, es porque estos le otorgan la aptitud de mitigar el miedo y las conse-

cuencias de la finitud. Esto ha llevado, en las dictaduras, a generar un imaginario social que crea una falsa seguridad.

La característica del actual capitalismo mundializado es que ha sabido adecuarse a lo más primario de la subjetividad en todo sujeto humano: su egoísmo, el odio y su crueldad. La pulsión de muerte se libera al exterior como agresión, o trae como consecuencia un incremento de la autodestrucción. Esto lo explica, además, Deleuze (2009) quien piensa, imaginándonos como máquinas de composición, con otras. Nos explica que, con otros cuerpos, con otras ideas, con otras almas, con otras formas de pensar, algo podemos comprender. Lo que sabemos de este cuerpo es mucho menos de lo que este cuerpo sabe de nosotros. Como señala el autor: “Toda potencia es acto, activa. La identidad de la potencia y del acto se explica porque la potencia no puede separarse de un poder de afección, y éste se encuentra constante y necesariamente satisfecho por las afecciones que lo realizan” (Deleuze, 2009, p.14).

Entonces ¿es posible pensar una comunidad institucional, por ejemplo, por fuera del régimen del ejercicio del poder, del ejercicio de la tristeza, por fuera de relaciones que capturen la potencia? Desde la perspectiva spinoziana (Spinoza, 2017), es posible pensar el deseo y la composición en comunidad, o sea, pensar lo común. Una de las emociones más predominantes a lo largo de la obra, es el cariño construido en la más sórdida oscuridad; hay un paso que marca la pasión por el encuentro, la esperanza el revivir, el re-existir.

Este libro es producto de su contexto, porque quienes forman parte de un colectivo, entienden que escribir es un acto profundamente político, una herramienta para la emancipación y sus presentaciones un acto de transmisión. En palabras de Primo Levi (2007), que nos dice: “La vieja y feroz desazón de sentirme [...] que me asalta [...] en el instante en que la conciencia emerge de la oscuridad, entonces cojo el lápiz y el cuaderno y escribo aquello que no sabría decirle a nadie” (2001, p. 243). También en Nosotras en libertad, se hace palabra que se expresa, que vuela por todas partes para darse a conocer.

Referencias Bibliográficas

Bhabha, H. (2002): *El lugar de la Cultura*, Buenos Aires, Manantial.

Beguán, V. (Coord.). (2006) *Nosotras, presas políticas*. Buenos Aires, ED Nuestra América

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

Colectiva Nosotras ex presas políticas (2021) *Nosotras en libertad*. Pcia de Bs As. Ed Caravana. Sitio web: <https://nosotrasenlibertad.com/libroweb/>

Colectiva Nosotras ex presas políticas (2023) *Nosotras en libertad*. Pcia. de Bs As. Ed Caravana. Libro papel.

Deleuze, G. (2009): *Spinoza: Filosofía Práctica*, Barcelona, Fabula Tusquets editores.

Guha, R. (1997) “La prosa de contra-insurgencia”, en Rivera Cusicanqui, Silvia, y Rossana Barragán (Comp.), *Debates post coloniales: una introducción a los estudios de la subalternidad*, Ediciones Aruwiyiri, La Paz.

(1993). *Subaltern Studies Reader, 1986-1995*. University of Minnesota Press

Hall, S. (1991): "The local and the Global: Globalization and Ethnicity", en King, Anthony D. (ed.), *Culture Globalization and the World-System. Contemporary Conditions for the Representation of Identity*. Macmillan-State University of New York at Binghamton, Binghamton.

(1996a): “Introducción: ¿Quién necesita identidad?” En: Du Gay, Hall, S. (1996) *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu.

Jelin, E (1995): "La política de la memoria: el movimiento de derechos humanos y la construcción democrática en la Argentina", en AAVV, ed., *Juicio, castigo y memorias. Derechos humanos y justicia en la política argentina*, Buenos Aires. Nueva Visión.

Levi, P. (2007) [1986]: *I sommersi e i salvati*. Torino: Einaudi.

(2001): *Si esto es un hombre*. trad. Pilar Gómez Barcelona: Muchnik ed.,

Negri, A. (2021): *Spinoza Ayer y Hoy*, Ensayos 3, CABA. Cactus.

Retola, G. (2018): *Paraíso, Construcción de conocimientos basados en diálogos de saberes entre la Universidad y el Pueblo*, La Plata, EDULP.

Santos, B. de S. (2009): *Una epistemología desde el Sur: la reinención del conocimiento y la emancipación social*, por Boaventura de Sousa Santos: Editor José Guadalupe Gangarilla Salgado. México Siglo XXI, CLACSO 2009.

Spinoza, B. (2017): *Ética demostrada según el orden geométrico*, Editorial Tecnos, Barcelona.

Spivak, G. (1988): *Can the Subaltern Speak?* En Nelson C. y Grossberg L. (comp), *Marxism and the Interpretation of Culture*, Urbana, University of Illinois Press.

Traverso, E. (2003) Conferencia (México: UNAM)

Yudice, C. (1992) "Testimonio y concientización". En *Revista Crítica Literaria Latinoamericana*, Año 18, No. 36, *La Voz del Otro: Testimonio, Subalternidad y Verdad Narrativa* (1992), Lima. Centro de Estudios Literarios "Antonio Cornejo Polar"- CELACP.

Un arcaísmo eternamente vivo. Algunos dilemas sobre el tiempo y la memoria en Mikhail Bakhtin



Por Ariel Gómez Ponce¹

La sensibilidad crítica que Mikhail Bakhtin (1895-1975) cultivó en tantos años de producción intelectual parece no perder vigencia. Ninguna reflexión de su autoría es prescindible, especialmente aquellas que teorizan sobre ese complejo y conflictivo depósito de sentidos colectivos que solemos llamar memoria cultural. Se me objetará con razón que dicho término no abunda en el léxico bakhtiniano y, sin embargo, cierto consenso de que Bakhtin aporta a la concepción de la memoria fue acuñándose en el uso sostenido de su antropología filosófica. Lo que, sin pretensión exhaustiva, propongo aquí es ordenar algunos argumentos de la poética sociohistórica de Bakhtin, los cuales despliegan todo un énfasis en una semiosis memorial (1993[1979]; 2008[1953]; 2008[1970]). Una mirada que tendrá especial relación con el problema del tiempo, su percepción y su experienciación, cuestiones que permiten ensayar algunas hipótesis sobre nuestra época actual.

Quisiera comenzar entonces retomando algunos aspectos de esa categoría revisada, de manera recurrente por quienes nos formamos en el estudio de la lengua: el género. Sabido es que, con el acento puesto en la función cultural,² Bakhtin diseña una poética sociohistórica de los géneros que recorre el extenso sistema literario occi-

1 Investigador CONICET, Centro de Investigaciones y Estudios sobre Cultura y Sociedad (CIECS). Coordinador Académico Doctorado en Estudios Internacionales Centro de Estudios Avanzados, Facultad de Ciencias Sociales Universidad Nacional de Córdoba. Director del programa de investigación “Estudios Sobre Cultura Pop. Formas locales, diseños globales y semióticas de lo popular” Centro de Estudios Avanzados, Facultad de Ciencias Sociales Universidad Nacional de Córdoba <https://conicet-ar.academia.edu/ArielGomezPonce>

2 Dejo de lado otra línea fundante, en cuanto géneros discursivos, persigue la translingüística bakhtiniana: aquella que, con énfasis en un enfoque comunicativo y lingüístico, y en feroz polémica con el estructuralismo, yace en los primeros escritos del Círculo de Bakhtin, y es ejemplarmente desarrollada por Valentín Voloshinov. Al respecto, véase la delicada explicación de Arán, 2009.

dental en la búsqueda de las raíces de la novela europea. A esa contienda le debemos una de explicaciones más bellas que diera Bakhtin y que, por cierto, titula este trabajo:

En él [género literario] siempre se conservan los imperecederos elementos del arcaísmo. Ciertamente, éste se conserva en aquél tan sólo debido a una permanente renovación o actualización. El género es siempre el mismo y otro simultáneamente, siempre es viejo y nuevo, renace y se renueva en cada nueva etapa del desarrollo literario y en cada obra individual de un género determinado. En ello consiste la vida del género. Por eso el arcaísmo que se salva en el género no es un arcaísmo muerto, sino eternamente vivo, o sea, capaz de renovarse. El género vive en el presente pero siempre recuerda su pasado, sus inicios, es representante de la memoria creativa (1993[1979], pp. 150-151, cursiva en original).

Una metáfora, la del arcaísmo, le basta a Bakhtin para condensar lo que solemos llamar memoria del género. Es una hipótesis cultural que constatará a través de la transposición a la literatura (más precisamente a Dostoievski) de las formas carnavalescas y, por extensión, de remanentes de las fiestas agrícolas y del folklore popular arcaico. Por esa conservación, Bakhtin acaba demostrando que los géneros son depositarios privilegiados de la memoria: afluentes que transmiten sentidos desde napas profundas de la cultura, pero que, en cada reaparición, se renuevan creativamente para hablar a nuevos lectores. Dicho así, el género se re-genera y de-genera incesantemente, y aún las formas más conservadoras emprenden pequeños desplazamientos, a veces imperceptibles.

No creo equivocarme si digo entonces que los géneros son lentes a través de los cuales las culturas enfocan y desenfocan su tiempo presente, pero también su pasado. Con diferentes procedimientos y cuotas de inventiva, narran versiones de una misma historia, cambiando la amplitud del diafragma para interpelar lo social desde otro lugar: por caso, no es igual contar la guerra, el trauma y el genocidio desde la distancia dramática y dolorosa de la Schindler's List (Steven Spielberg, 1993), que desde la parodia descarnada de Jojo Rabbit (Taika Waititi, 2019), película que más parece ridiculizar al devenir libertario y a la creciente derecha de nuestra actualidad, que al propio nazismo. A esa experiencia pretérita, cada género le impone una línea superior de sentido, escuchando en las voces de hoy los ecos

Un arcaísmo eternamente vivo. Algunos dilemas sobre el tiempo y la memoria en Mikhail Bakhtin

del ayer, e imaginando en el pasado algunas de las soluciones para las contradicciones de la propia época.

Como fuere, los géneros permanecen atentos a su tiempo y a “todas las transformaciones de la vida social” (Bakhtin, 2008[1953], p. 251), aunque son singularmente fértiles durante los momentos de crisis histórica. Con el nacimiento de la novela en la transición hacia el Renacimiento, Bakhtin examina cómo una instancia de fractura social exhibe en todo su esplendor esa dialéctica sin la cual no puede comprenderse cabalmente la historia literaria: “la interrelación entre la tradición y la innovación” (1993[1979], p. 222). En tal sentido, si los géneros son “tipos relativamente estables”, es precisamente por ese furor repetitivo entre la permanencia y la renovación (2008[1953], p. 245, la cursiva es mía).

Ahora bien, me atrevería a decir que dicha relatividad rige por completo la arquitectónica bakhtiniana, especialmente su idea de esa experiencia profundamente dialógica que es la memoria colectiva. Hacia el final de sus días, Bakhtin simbolizará dicha permanencia como un Gran Tiempo: categoría escurridiza³ que, a primera vista, parece propuesta para explicar la persistencia de las grandes obras y autores que “rompen los límites de su tiempo” (2008[1970], p. 346) y dejan huellas profundas en la historia literaria y, por extensión, en la tradición cultural. No obstante, he sugerido antes que sienta las bases de ese Gran Tiempo cierta idea de inmortalidad (Gómez Ponce, 2022), que no debe confundirse con la utopía de la vida eterna que la religión y la ciencia ficción supieron por igual aprovechar. El humanismo de Bakhtin se encuentra lejos de tal ambición, y se conforma con hablar de una relativa inmortalidad cercana a la constante rege-

3 Bien refieren las y los estudiosos de la teoría de Bakhtin al carácter enigmático del Gran Tiempo, en el cual parecen resonar el sustrato cósmico que contiene el desarrollo de la historia humana, algunas reminiscencias del catolicismo ortodoxo e incluso ciertos hallazgos de la teoría de la relatividad (Lindsay, 1993; Sheperd, 2006; Bubnova, 2015). Lejos de proponer una definición acabada, el concepto es apenas pronunciado tardíamente, como bien sucede en la entrevista de la revista *Novy Mir* (2008[1970]) y en el borrador inconcluso que hoy conocemos como “Hacia una metodología de las ciencias humanas” (2008[1940]), aparentemente escrito entre 1930 y 1940. Sobre estas disquisiciones, y acerca de su valor como concepción filosófica y como categoría descriptiva de la memoria cultural, véase Gómez Ponce, 2022.

neración de la naturaleza, pero que, en el sujeto humano, es acuñada en la subsistencia de la cultura.

Me explico, si cabe, mejor: en la muerte, Bakhtin no puede menos que ver el florecimiento de los hijos, quienes relevarán a sus padres, conservando sus enseñanzas y su palabra, junto con la experiencia que cada uno cultivará en su propio derrotero, razón por la cual toda progenie acaba ocupando un escalafón más alto en el desarrollo histórico. Rabelais lo supo ver con claridad: de las gracias humanas, “la más singular y excelente [es] aquella por la cual puedes, siendo mortal, adquirir una especie de inmortalidad y en el transcurso de tu vida transitoria perpetuar tu nombre” (Rabelais, 1966[1534], p. 259).

En cierto sentido, “lo que garantiza nuestra precaria inmortalidad es el carácter semiótico de la memoria” (Bubnova, 2017, p. 67): la supervivencia virtual en el recuerdo del otro, y en los documentos materiales que nos sobreviven, allí donde también se registran las huellas de quienes nos preceden y de aquellos que nos sobrevivirán, lo cual acaba haciendo de la cultura nuestra correa para la transmisión histórica de los sentidos. En ello, Lotman (2000[1993]) no se equivocaba: la cultura no es otra cosa que la memoria no hereditaria de las sociedades. En los términos de ese Gran Tiempo, la memoria remite entonces a una pervivencia mudable y mutable del sentido, que siempre es otro y el mismo como dicta la aporía borgeana. Esa parece ser, en Bakhtin, la condición semiótica de las culturas, pero también la de nuestra propia existencia en el mundo. Y es que, por tal relativa inmortalidad, uno estaría tentado a pensar que la metáfora del arcaísmo vivo también late en nosotros, sujetos tensionados entre la permanencia y el devenir hasta el final de nuestros días.

Desde esa lectura, al enfrentarme a estas categorías tan distantes en cuanto sus orientaciones heurísticas, no puedo menos que pensar la memoria como una permanente fricción que nada pierde y todo renueva, y a Bakhtin, como un teórico de la transformación cultural, estudioso del hábitat social en sus instancias de cambio y relevo. ¿Acaso no es la mutación incessante lo que celebra de esa inacabada resurrección de sentidos que se llama carnaval? ¿No es el pathos de cambio y renovación lo que más destaca de la cultura popular?

Quiero pensar que esos planteos sobre la memoria y la transformación que Bakhtin legara años atrás no han perdido actualidad,

Un arcaísmo eternamente vivo. Algunos dilemas sobre el tiempo y la memoria en Mikhail Bakhtin

volviéndose incluso necesarias en esta época que (a falta de mejor nombre) llamamos pospandemia. Evidentemente, muchas cosas han cambiado durante este tiempo convulso en que la naturaleza clamó y el orden mundial se trastocó de manera abrupta, mientras la especie humana, por su parte, se prometió con infundado optimismo que, superada la peste, aprenderíamos a ser mejores. Pero, ¿es que, en efecto, ha mutado la naturaleza humana? ¿Puede el estudio de la memoria, de sus cambios y sus permanencias, aportar a una comprensión de lo humano en tiempos de crisis? Y lo que es aún más arduo, ¿cómo reconocer y encontrar esa dimensión escurridiza que llamamos memoria?

Se me ocurre que, por la dirección que Bakhtin le imprime a su proyecto intelectual, la materialidad artística se impone como el primer territorio que deberíamos asediar en la búsqueda de algunas respuestas, cuanto menos provisorias. En la actualidad, las formas masivas son antenas sensibles ante las dinámicas históricas y, por eso, cabría preguntarse qué debate en torno al tiempo humano y la memoria se está instalando allí. En ese espacio, muchas serían las respuestas que hoy podrían ensayarse en un campo cultural donde el tiempo (junto con su final) es una de nuestras mayores obsesiones. Pero aquí solo quisiera mencionar algunas que valdrían la pena explorar porque nacen de un verdadero laboratorio para la experimentación de sentidos: las series de TV.

Destaca que, durante el periodo de pandemia y aislamiento, se estrenaron muchos relatos que hicieron del tiempo su tema y su problema: vasta cantidad de series atiborradas de personajes que emprenden búsquedas épicas por el control del tiempo, sumergiéndose en múltiples líneas o simplemente desorientando a sus espectadores con infinitos flashbacks y reveses temporales (*The Wheel of Time* de Amazon Prime Video en 2021; *Loki* de Disney+ en 2021; *Yellowjackets* de Paramount+ en 2021, etc.). A su manera, cada una de ellas repone el viaje temporal (cfr. Gómez Ponce, 2021), ciertamente un género por derecho propio cuya memoria más inmediata se inscribe en la línea del cine de ciencia ficción, heredero de una obra que sentó las cuestiones básicas en esta materia: La máquina del tiempo, de Wells (1895).

Como fuera, muchas de esas ficciones eligen un escenario también fundido en dicha memoria: un universo determinista donde cualquier cambio en el pasado acarrea una secuela indefectible en el futuro e, incluso, en el presente. Tres recientes relatos me parecen, en tal sentido, sintomáticos de lo que esa paradoja hoy significa: 1) WandaVision (de Disney+ en 2021), narrativa de la franquicia Marvel cuya protagonista halla en el pasado utópico de la sitcoms cierta salida para un presente insopportablemente doloroso; 2) The Time Traveler's Wife (de HBO en 2022), historia de un hombre que viaja sin cesar en el tiempo a causa de una extraña enfermedad, mientras una joven pasa su vida amándolo y esperándolo; y 3) Dark (de Netflix en 2019), serie que, en plena pandemia, concluye la trama de ese chico que se sumerge en confusos ciclos temporales que ocultan los misterios de varias generaciones. Diferencias al margen, estas narraciones encierran una contradicción inadvertida: por más digresión temporal, y aunque sugieran trocar la idea de un destino escrito, los personajes se encuentran encerrados en los recuerdos y en el presente de afectos estridentes, ora la melancolía y el duelo, ora la resignación de espera amorosa.

Tal encarcelamiento dentro de la memoria se contrapone a ese héroe hostil a toda predeterminación, sujeto inconcluso que Dostoevski lograra capturar justo en el umbral de su transición. Y es que Bakhtin parece sugerir que la verdadera transformación solo es posible cuando nuestra existencia se dinamiza dentro de eso que llama Gran Tiempo: ello es, cuando nos libramos de la prisión del tiempo presente, dejando que permee el cauce ininterrumpido que recogemos de nuestros predecesores y, a la vez, proyectándonos conscientemente hacia el porvenir. Ello equivale a decir que la memoria -los recuerdos y la valuación de lo que alguna vez fue- carece de valor, si no es por la transformación del sujeto humano, que responsablemente se hace dueño de su historia y de la historia.

Por el contrario, estos personajes de ficción se mueven en loops nefastos, clausurados en la determinación del tiempo. Jonas, el protagonista de Dark, lo ve con claridad: “¿Por qué la gente dice eso: ‘tener tiempo’? ¿Cómo podés tenerlo cuando él te tiene a ti?”. La pregunta importa, no solo porque estas series, con ese encarcelamiento metafórico, mucho recuerdan la cerrazón temporal durante los me-

Un arcaísmo eternamente vivo. Algunos dilemas sobre el tiempo y la memoria en Mikhail Bakhtin

ses de aislamiento y soledad, mientras la sensación de un apocalipsis nos asediaba. Importa más bien porque, sin pretenderlo, encarnan un signo epocal que la pandemia solo sacó a superficie, pero que respondería a eso que llamamos posmodernidad: estadio donde impera el debilitamiento de la historia como síntoma de un viraje en la historia humana, y donde predomina una nostalgia vaciada, distraída por la persecución impaciente de la novedad.

No asombra, sin embargo, que las series busquen las respuestas a su tiempo en ese cruce lábil entre la memoria colectiva y la individual, aunque fuera en un estallido tortuoso que no mira al futuro por aferrarse a las promesas postergadas. En cualquier caso, si algo nos enseña Bakhtin, es que el despliegue de esa espesura diacrónica será conflictivo en cada época, tensivo entre la imposibilidad de amnesia cultural y la constante renovación de sentidos, por cierto, dos bases fundamentales de su dialogismo. Aquí solo he desplegado algunos argumentos para pensar tal encrucijada, la misma que nos vuelve seres oscilantes entre lo que se agota y lo que viene. Cuando los tiempos se tornan inciertos y turbulentos, es precisamente en ese último eslabón del cambio donde nuestro optimismo debe permanecer: el anhelo de que, como dijera Bakhtin, “nada definitivo ha sucedido aún en el mundo, la última palabra del mundo y acerca de él todavía no se ha dicho, el mundo está abierto y libre, todo está por suceder y siempre será así” (1993[1979], p. 234, cursiva en el original).

Referencias bibliográficas

- Arán, P. (2009). Géneros literarios. En Arán, P. y Barei, S. Género, texto, discurso. Encrucijadas y caminos (pp. 11-60). Córdoba: Comunicarte.
- Bakhtin, M. (1993[1979]). Problemas de la poética de Dostoievski. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bakhtin, M. (2008[1940]). Hacia una metodología de las ciencias humanas. En Bakhtin, M. Estética de la creación verbal (pp. 381-393). Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bakhtin, M. (2008[1953]). El problema de los géneros discursivos. En Bakhtin, M. Estética de la creación verbal (pp. 243-290). Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bakhtin, M. (2008[1970]). Respuesta a la pregunta hecha por la revista Novy Mir. En Bakhtin, M. Estética de la creación verbal (pp. 343-350). Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bubnova, T. (2015). O que poderia significar o “Grande Tiempo”? Bakhtiniana, 10(2), 5-16
- Bubnova, T. (2017). Fondamenta degli incurabili: (sobre el gran tiempo). Bakhtiniana, 12(1): 65-74.
- Gómez Ponce, A. (2021). Dark, o el ocaso de la temporalidad. En Duarte, J.P. (comp.). Spoilers del presente. Ver series para ser de nuestra época (pp. 199-214). Córdoba: Editorial Universidad Nacional de Córdoba.
- Gómez Ponce, A. (2022). Volver a Bakhtin. Sobre el Gran Tiempo y su potencia semiótica en la cultura posmoderna. En Merkulova, I. y Suárez-Puerta, B. (comp.). Reflections on Paths, Scenarios, and Semiotics Methodology Routes (pp. 60-81). Bogotá: IASS-FELS.

Un arcaísmo eternamente vivo. Algunos dilemas sobre el tiempo y la memoria en Mikhail Bakhtin

Lindsey, W. (1993). The Problem of Great Time: A Bakhtinian Ethics of Discourse. *The Journal of Religion*, 73 (3), 311-328.

Lotman, J. y Uspenski, B. (2000[1993]). Sobre el mecanismo semiótico de la cultura. En Lotman, J. *La semiosfera III. Semiótica de las artes y de la cultura* (pp. 168-193). Madrid: Frónesis Cátedra.

Rabelais, F. (1966[1534]). *Gargantúa y Pantagruel*. Buenos Aires: El Ateneo Editorial.

Sheperd, D. (2006). A Feeling for History? Bakhtin and “The Problem of Great Time”. *The Slavonic and East European Review*, 84 (1), 32-51.

II

LAS ESCRITURAS DE HIJXS

Memoria y Literatura: El expedientito Ahora y Siempre (2021), de María Ester Alonso Morales



Por Mirian Pino¹

A Matías

Estudiar la poesía de hijxs e in extenso la de familiares de detenidos desaparecidos políticos por las últimas dictaduras que azotaron el Cono Sur en las décadas setenta y ochenta del siglo pasado, implica exhumar documentación en lugares como el expediente judicial, testimonios ante la justicia, o personales (de compañeros y familiares), fotografías de diversa índole, cartas, declaraciones políticas en prensa gráfica y televisiva, etc. Es decir, es una búsqueda a tientas para comprender qué lugar le cupo a la poesía como reservorio de la memoria sociocultural. También es una tarea que compromete a la investigación literaria pensada como un campo fronterizo en el cual se cruzan las disciplinas, es decir, nos enfrenta a una primera problemática como es pensar la teoría literaria que subsuma los textos a un saber inmanente. Exhumar implica como lo indicaron Walter Benjamin en la década del 30 en “Desenterrar y recordar” y Theodor Adorno en sus reflexiones sobre la cultura y lírica alemana, una acción sobre el pasado y cómo este impacta en el presente, con lo cual es una tarea desde un hoy. Cuando Adorno señaló en “La crítica de la cultura y la sociedad” (1955) y “Discurso sobre lírica y sociedad” (1962)² las limitaciones de la lírica alemana durante el nazismo y pos

¹ Facultad de Lenguas, Universidad Nacional de Córdoba. mirian.pino@unc.edu.ar

² El primer texto forma parte de *Prismas* (1955) mientras que el segundo pertenece al libro *Notas de literatura* (1962). En ambos señala la importancia de una reflexión en torno al concepto de cultura y de la poesía. La premisa adorneana sobre la imposibilidad de escribir poesía luego de Auschwitz desarrollada en “Crítica de la cultura...” manifiesta el efecto del totalitarismo, que dialógicamente se observa cuando la barbarie es el estado límite de la cultura como sucedió durante el nazismo. Asimismo, considero central la reflexión de Adorno para articularla con lo sucedido en el Cono Sur ya que siguiendo esta estela quedaría depuesta toda reflexión acerca de las estéticas y/o corrientes poéticas en las cuales se insertarían ciertos dominios cristalizados de la lengua poética o clasificaciones a modo de juicio de valor en torno

nazismo tocó las fibras íntimas de la lengua poética en su insuficiencia; incluso a modo de ejercicio heurístico de la dialéctica negativa postuló en “Discurso sobre la lírica...” que la poesía lírica debía ser colectiva, un dominio de todos. Es así que la imposibilidad de escribir poesía luego de Auschwitz era indicativa de una renovación necesaria que insertaba a aquella en la compleja dimensión cultural de una Alemania que luego del nazismo experimentó un despegue socioeconómico y un abandono del pasado. Los caminos posdictadura en el Cono Sur tomaron otros derroteros ante la implementación del modelo neoliberal cuyas consecuencias permanecen en la actualidad.³ Asimismo, las estrategias de las dictaduras si bien poseen un carácter diferencial al alemán, no menos cierto es que hubo modelos y dispositivos desaparecedores que fueron tomados strictu sensu del alemán, e hicieron blanco no solo en los cuerpos sino en la lengua, principal dispositivo de cohesión social.

Otro aspecto del cual no hay demasiadas investigaciones refiere acerca de cómo podemos elaborar a nivel de investigación un corpus a partir de textos poéticos muchas veces alejados de los cánones y círculos literarios. Algunos de los hijos de detenidos desaparecidos poseen una obra poética que ha sido respaldada por la crítica periodística y académica como Francisco Garamona, Raquel Robles, Emilio Bustos, Julián Axat, Ángela Urondo Raboy, Nicolás Prividera, Ramón Inama, entre otros, o los proyectos editoriales en el caso de la formación platense denominada Generación Salvaje y la editorial Talita Dorada o Mansalva, entre otras.

a quiénes y cómo escribieron poesía luego de las dictaduras.

3 Dada la importancia de la premisa adorneana y su pertinente contextualización en la cultura del nazismo y pos nazismo recomiendo la lectura de “En los límites de lo indecible. Representación artística y catástrofe”, (2006), de José Antonio Fernández López, publicado en la revista A Parte Rei. Revista de Filosofía.

María Ester Alonso Morales quien reside en Alemania desde el 2006 también es autora de otros libros publicados en ediciones bilingües.⁴ El expedientito Ahora y Siempre⁵ es un libro objeto, publicado por la editorial Perambulante en La Plata, en el año 2021. El texto tiene de exhumación como de reconstrucción familiar y social a partir de una lengua que configura el mundo desde el sentido literal, a modo de una restauración de la palabra, despojada de casi todo procedimiento poético.⁶ Asimismo, considero que es un montaje de distintos géneros como la noticia, el testimonio, la carta; estos géneros primarios brindan la información necesaria para que los lectores podamos leer el texto sin ningún conocimiento acerca del terrorismo de Estado en la década del 70. En las notas periodísticas o en el expediente judicial se deja constancia de lo acaecido en 1974 con el asesinato de su padre Jacinto Alonso Saborido, el regreso del cadáver de Eva Perón, la detención de su madre Delfina Morales y sus compañeros de militancia, el nacimiento de la autora y de su hermana, el exilio de su madre, la separación y reencuentro con las hijas, el exilio interno en el profundo Santiago del Estero, lugar de origen materno, el regreso a la ciudad de La Plata, la muerte de su hermana melliza en los 90 del siglo pasado, las palabras de su madre y de los compañeros de militancia que le narran la historia que no figura en el expediente judicial. La poesía, en el texto, recrea y dialoga con los géneros citados más arriba en montaje; esta construcción, desde mi perspectiva, opera como lugar de resguardo en el cual lo íntimo cincela lo político de modo indisoluble. “Madurar”, “El padre que no viví” y “Quebracho colorado” son tres poemas que integran el texto. Los últimos dos provienen de Entre dos orillas (2015), poemario publicado por Talita Dorada, mientras que el primero fue leído

4 Dada la importancia de la premisa adorneana y su pertinente contextualización en la cultura del nazismo y pos nazismo recomiendo la lectura de “En los límites de lo indecible. Representación artística y catástrofe”, (2006), de José Antonio Fernández López, publicado en la revista A Parte Rei. Revista de Filosofía.

5 Agradezco a Carlos Ríos, director de Perambulante, el envío en archivo pdf del texto en cuestión.

6 Ha publicado en ediciones bilingüe castellano-alemán Entre dos orillas (2015); Corazones oprimidos (2018) y en el 2020 Hermanatria, junto a Alejandra Zrir; Estirpe de navegantes (2016), edición castellano-gallego.

como parte del testimonio oral brindado en el año 2021 online en la audiencia N°20 sobre el Circuito represivo Banfield, Quilmes, Lanús.

Como expresa la autora en el prólogo del libro, el expediente judicial exhumado en la búsqueda de la documentación acerca de la detención de sus padres y nacimiento de su hermana y de ella, contiene datos como fechas y las acciones llevadas a cabo por las autoridades militares. En el primer apartado de *El expedientito, “Zeitzeugen: testigo de nuestro tiempo”*, expresa que la búsqueda y reconstrucción de la historia de sus padres la convirtieron (en tanto joven abogada de causas de detenidos desaparecidos), en “detective por la memoria” (Ob.cit.: S/P).

El expedientito, nótese la importancia del diminutivo, ensambla versiones no solo entre lo expuesto en el expediente jurídico, sino también transforma un género en otro. Si en *Entre dos orillas*, el poema “Un día peronista” se basa en la noticia de la llegada al país del cadáver de Eva Perón el 17 de noviembre de 1974, fecha de nacimiento de María Ester y María Elena, en *El expedientito* regresa nuevamente a la noticia desde donde partió el poema y a los testimonios de los compañeros de militancia de Delfina. Es decir, la autora reconfigura el poema ya que pasa a formar parte del relato de iniciación que por momentos asoma en el texto, en el apartado “Detención”. De este modo hay distintas formas de trabajar la violencia, desde la poesía hacia el expediente jurídico, que describe y sentencia, la noticia, los testimonios y su relato que contiene otras formas de martilleo memorioso como la repetición “Delfina recuerda” (Ob.cit: S/p).

Por lo expresado más arriba, estamos frente a un texto donde la “yo” recoge fragmentos que son versiones procedentes de distintas fuentes escritas u orales de la historia de su padre o su madre, toma lo que queda de cada uno y reconstruye esas figuras ya sea como militante, hijo, amigo, etc; el poema “El padre que no viví” reedita versiones, y dialoga con ellas. La poesía descarnada cubre ese hueco o ausencia a partir de la lengua en grado cero, ausente de toda metaforización aparente. A modo de cronista benjamíniana la “yo” no refiere a los grandes acontecimientos, sino sobre todo es una voz de lo pequeño, de lo omitido o invisibilizado pero que proviene del seno mismo de la comunidad. Así, esta cronista cuenta lo sucedido a partir de la poesía; en “Madurar” el juego entre nacer y crecer, que rodea

el significante “intemperie”, implica la interrupción del ciclo vital, es decir, la temporalidad no es lineal ni espiralada, sino interrumpida y fragmentaria, fruto de la violencia que se omite en el texto poético y que se ubica en el espacio que divide cada estrofa (dos tercetos y otra de dos versos): “nacimos huérfanos/crecimos a la intemperie/ envejecimos chicos” (espacio o hueco bajo la forma de cambio de estrofa) “nacimos a la intemperie/crecimos huérfanos/ envejecimos de chicos” (ídem espacial ante cambio de estrofa) “huérfanos de intemperie/envejecimos de chicos” (Ob.cit., s/p). La imagen de la “intemperie” canaliza el hueco o vacío de los padres del colectivo “nosotros” mientras el vacío entre las estrofas es una forma sentido de lo que está omitido, una imagen ausente, el vacío de lo inenarrable, de lo (in/m)poetizable. Mientras que en “El padre que no viví” es la elaboración poética de “este dato no le he podido corroborar”, “me han dicho”, “también me contaron” que emana de la reconstrucción paterna recabada a partir de la palabra ajena. Es decir, tanto el relato propiamente dicho y el poema ensamblan fragmentos para construir dicha figura. Esta responde a la enumeración de todas las funciones, estados, que representa su padre para lxs otrxs, pero no para quien ocupa el lugar de enunciación poética: “Fuiste para unos/ delincuente subversivo,/extremista, terrorista,/miembro de una organización/marxista declarada ilegal. // Para otros militante,/ compañero, guerrillero./Héroe de la revolución que no fue//Para la abuela/un buen chico./Para mamá/su compañero// Para mí/el padre/que no viví”. (Ob.cit: s/p).

En “Quebracho colorado” la economía de la lengua gira en torno a la especie arbórea que le da título al poema, típica del norte argentino y responde a la historia minuciosa de su madre sobreviviente, y lo ocurrido durante su infancia y juventud cuando conoce a Jacinto Alonso y al desarrollo de la militancia. Es interesante advertir que en el relato la narradora cuenta que su madre nacida en Santiago del Estero era “hija ilegítima”. Esta condición, a la luz de los avances de género en Argentina y en contraste con la década del setenta, da cuenta de la falta de derechos, cuando no a la postergación social de las mujeres (no solo militantes) nacidas en sectores sociales más desfavorecidos. La poesía dedicada a su madre restituye sus valores, señalando el conjunto de virtudes de esta militante que no se arredra

ante ninguna situación, de allí la identificación de su fortaleza con el quebracho.

Otro de las dimensiones en la cual participa en numerosos casos la poesía de hijos y familiares es una reconstrucción de la familia que incluye a los militantes más allá de los lazos sanguíneos. Alonso Morales construye ese cuadro familiar a modo de marco social de una memoria colectiva, de una familia ampliada de la cual hay que hablar, y transmitir, la de los compañeros, e hijos de compañeros. Un tejido que ni la dictadura ni el neoliberalismo han podido interrumpir.

Cuando expresa que debió constituirse en “una detective por la memoria” la autora abre *El expedientito* a una dimensión importante referida a cómo leer el archivo jurídico, con el cual ella supo tomar contacto para la investigación de la muerte de su padre y la detención de su madre. El texto de María Ester es el resultado de un ordenamiento otro, de trabajar sobre lo dicho en el archivo jurídico y también de lo que aquel omite. Así el final titulado “Nuestro derecho” guarda una íntima relación con el epígrafe que es una cita del texto *Cuadernos de la guerra*, de Margarite Duras en el cual señala la importancia de lo colectivo, mientras que el apartado final de *El expedientito* valoriza el derecho en tanto hijos de amar a los padres y al proyecto que elles abrazaron. Así, *El expedientito Ahora y Siempre* es un texto construido desde la intimidad de lo colectivo, desde un nosotros que construye la memoria de los setenta desde la memoria en su doble locación alemana y argentina y en la reivindicación necesaria de la trama comunitaria. El futuro, desde lo acaecido en Argentina, nos señala la importancia de reconstruir lo communal para la memoria de ayer y del mañana. De allí la importancia del carácter coral del enunciado “Ahora y siempre” que implica en cada marcha de los 24 de marzo la voz de todos y una apuesta al porvenir.

Referencias bibliográficas

- Alonso Morales, M. E. (2021). *El expedientito Ahora y Siempre*. La Plata, Argentina: Ed. Perambulante.
- Axat, J. ““El expedientito” (2022). Un relato conmovedor para documentar el horror” en *El cohete a la luna*. Abril 3. En www.elcohetalealuna.com. Consultado en abril de 2023.
- Adorno, T. (1962). “Discurso sobre lírica y sociedad” en *Notas de literatura*. (53-72). España: Ed. Ariel.
- (1955). “Crítica de la cultura y la sociedad” en *Prismas*. (9-29). España: Ariel.
- Benjamín, W. (1992). “Desenterrar y recordar” en *Walter Benjamín. Cuadros de un pensamiento*. (118-119). Adriana Mancini (comp.). Buenos Aires: Imago Mundi.
- Fernández López, J. A. (2006). “En los límites de lo indecible. Representación artística y catástrofe” (1-12), en *A Parte Rei. Revista de Filosofía*. En <http://serbal.pntic.mec.es/APARTEREI/>

“Papi, ¿dónde estás?” Memorias y resistencia en la voz femenina de un diario de infancia



Por María Ana Beatriz Masera Cerutti¹

el cuerpo siendo, en sosegada calma,
un cadáver con alma,
muerto a la vida y a la muerte vivo”
Sor Juana, Primero sueño

Una desaparición, dos voces femeninas. Cartas a un marido y Cartas a un padre desaparecido.

Entre el gesto y la memoria, se halla el diario como esa huella de lo que queda del día. Ese momento, que Sor Juana lo nombrara como conticinio, el silencio perfecto de la noche... Es en ese instante cuando una mujer, en 1977, decide escribir a su marido desaparecido, cuando el silencio invade las noches de insomnio y el miedo de la muerte. Allí, sobre la superficie de una hoja, se escribe la crónica de un día, se computa el tiempo y se ordena el caos de la realidad.

La carta se conforma como un puente entre la vida y la muerte. Se convierte en un artílugo, casi mágico, para la voz. Una voz que se espera escuche aquel destinatario ausente. Es en esa carta, aislada del caos de la realidad circundante, donde se crea el único espacio con un discurso que tiene sentido.

Son estas cartas que Mariana a sus 12 años observa escribir a su madre todas las noches, durante esa hora donde la oscuridad se avasalla sobre las cosas y el terror reina. Es en ese instante donde solo el ritmo de la mano sobre la hoja parece calmar la angustia de los gritos de impotencia, de desesperanza, los ruidos de las botas que amenazan con volver cada noche desde el secuestro. Un hilo de voz se enreda en el papel para poder llegar a ese destinatario inalcanzable, donde el murmullo de palabras lo pueda proteger y alentar.

Mariana imita a su madre. Escribe en su diario, en silencio, rasgando el papel, para ver si con ello, si con esa suma de voces, es más factible llegar a ese otro lado de ninguna parte donde está su madre.

¹ Coordinadora Unidad de Investigación sobre Representaciones Culturales y Sociales, Morelia, UNAM. marianamasera@yahoo.com.mx

“Papi, ¿dónde estás?” Memorias y resistencia en la voz femenina de un diario de infancia

Ahí desdibuja, ondulante, en hilos oscuros la crónica del inframundo que habita. Recorre los espacios apropiados por los Falcon verdes, oye los gritos de las órdenes y las voces susurrantes de quienes sufren el horror. Ahí en esa superficie respira y está segura.

Mariana escribe para desafiar el silencio impuesto y la ausencia de la desaparición. La niña se hace cómplice de su mamá. Ellas son las únicas que, en medio de la noche, trazan derrotas oscuras en el mar de la hoja, cuando el diario “se torna una huella” (Lejeune, 2005:12). Durante la noche hilvanan la superficie blanca de la hoja, con las tintas oscuras, como una mortaja para ese cuerpo que ya no está.

El diario de infancia como memoria rebelde y resistencia para la identidad y la justicia

Las escrituras personales y las autobiográficas han recibido notables estudios a lo largo de las últimas décadas del siglo XX y principios del siglo XXI. Aquí nos interesa abocarnos a cómo estos diarios de la infancia, o estos testimonios, pueden ser utilizados para el trabajo de la memoria y la justicia en diferentes contextos violentos. De acuerdo con Lejeune un diario “es un manuscrito y una huella personal; es, antes que nada, una práctica de escritura y solo después, con la publicación, se convertirá en una “obra” (2012, p. 86).

La historiadora Elena Jackson Albarrán (2012) plantea que la historia de la niñez siempre está sujeta a la interpretación de los adultos y que lo que se sabe del pasado de los niños proviene principalmente de mediadores como instituciones escolares y de bienestar, o de la familia, o de los maestros. A pesar del gran valor que tiene la recuperación de experiencias de los niños a través de los relatos de los adultos no es comparable, “al poder de un documento que contiene la impresión de una experiencia dejada por un niño en el momento en que la vive” (2012, p. 21).

De acuerdo con lo que plantea Lejeune (2005), el diario íntimo, que constituye una fuente primaria producida por el propio sujeto histórico, es un objeto único, irremplazable y de un valor fundamental para plasmar el punto de vista del creador de dicha fuente. Ade-

más, un diario infantil también abre la posibilidad de articular nuevas narrativas en las que cobren presencia los niños y las niñas como sujetos capaces de construir discursos propios, de hacer valer sus opiniones, de participar en los conflictos sociales y en los procesos históricos (Sosenski, 2015, p. 30).

El diario que estudiamos proviene de una niña cuyo padre y abuelo fueron secuestrados y desaparecidos el 12 de enero de 1977 en Mendoza, Argentina. Más tarde se supo que fueron detenidos y asesinados, como otras 5000 personas, en los vuelos de la muerte en el campo de exterminio de la ESMA (Escuela Mecánica de la Armada).²

La narración comienza a un mes del secuestro, 12 de febrero de 1977, unos pocos días antes del cumpleaños número 12 de Mariana. El diario comprende varios meses del año 1977 que relatan la obstinada memoria de querer encontrar vivo a su padre, de la desesperación ante la impotencia de no hallarlo, a pesar de la búsqueda incesante en las distintas instancias militares y eclesiásticas de las diversas provincias argentinas.

El diario de Mariana había comenzado en 1975, a los 10 años, donde puso poemas, canciones, reflexiones y finaliza en 1982. Se incluyen fotografías y cartas que se guardan en las solapas, desbordándolo. En cuanto a la materialidad, el diario tiene tamaño carta, con una cubierta roja de plástico donde se lee la palabra Diario en una estética común a los setenta. Además, para permitir la privacidad, cuenta con un espacio para colocar un pequeño candado. Las hojas son blancas lisas.

El diario de Mariana nos permite acompañarla a lo largo de esos intensos días y noches. Además, se puede entender como una fuente importante para conocer la vida en la Argentina de los setenta tardíos. Y, sobre todo, constituye un documento privilegiado que nos permite acompañar las emociones de cómo se vive la búsqueda de un ser querido desaparecido, de un ser que no se sabe si está vivo o muerto, al que no se puede llegar más que con las palabras, al que se interpela como si aún estuviera presente.

Para Mariana, el mundo infantil se va desmoronando ante cada una de las vivencias, a la vez que se da cuenta de que no puede dejarse entristecer porque eso sería darse por vencida. Ella asume en las

2 Véase sobre el caso Masera 2000.

“Papi, ¿dónde estás?” Memorias y resistencia en la voz femenina de un diario de infancia

páginas la responsabilidad de ser un apoyo para su madre y se aboca a la búsqueda de hallar vivo a su padre.

La crueldad de las instituciones militares y eclesiásticas para con los familiares era desmedida e injustificada. Se daban falsas pistas, -que mantenían a los familiares con la esperanza de encontrar a su ser querido- y que siempre, irremediablemente, terminaba en la decepción: “Ayer fuimos al edificio de la Armada y hoy la llamaron por teléfono y le dijeron que fuera a las 9 hrs. Creemos que nos dirán dónde estás. Qué nervios, qué impaciencia, qué alegría.” De esta manera la información acerca del destino y de la suerte corrida por las personas secuestradas y desaparecidas no se sabía con exactitud. Muchas veces la información provenía del exterior – por ejemplo, personas que se habían exiliado contaban lo que sucedía en lugares como la Escuela de Mecánica de la Armada-. La prensa internacional y algunas personalidades del mundo cultural y político extranjero fueron determinantes para arrojar un poco de claridad a tanta confusión durante los años de la dictadura. El año 1977 fue el año de la muerte, con más desaparecidos, donde la maquinaria militar intentó exterminar a quienes fueron considerados como enemigos.

En todo momento, Mariana se incluye en las actividades de búsqueda y manifiesta su esperanza ante el posible desenlace del encuentro. Este tipo de peregrinajes, como los que ella y su madre emprendieron, fueron llevados a cabo por miles de personas en situaciones semejantes: la desaparición de algún familiar y la ausencia de información oficial que permitiera conocer qué había sucedido con sus allegados, las constantes negativas, las intensas elaboraciones de documentos (*habeas corpus, testimonios, cartas*) o las manifestaciones frente a la Casa de Gobierno para reclamar noticias sobre sus hijos.³

3 Como ha señalado Silvana Casal: “De hecho la formación de la agrupación Madres de Plaza de Mayo tuvo el mismo inicio: un grupo de mujeres que se encontraban cotidianamente en las mismas entidades: iglesias, hospitales, tribunales, juzgados de menores, dependencias policiales y militares, autoridades municipales, provinciales y nacionales, buscando respuestas acerca de dónde estaban sus desaparecidos. Desde el año 1977, estas mujeres decidieron ponerse un pañuelo blanco en la cabeza para reconocerse y encontrarse en la Pirámide de mayo para reclamar noticias sobre sus hijos” (2017, p. 213). Las cartas de acuerdo con Petrucci (2018) son formas de la escritura femenina y aquellas que se escriben en situaciones de crisis o extraordinarias las

El diario de Mariana constituye una crónica. En cada carta se enumeran los días desde el secuestro “149 días de la tragedia. [...] 150 días [...] 151 días.” Esta manera de expresarse por escrito implica, por un lado, como lo mencioné anteriormente, medir el tiempo de la ausencia y, por otro, marcar lo presente que estaba día tras día la situación del alejamiento forzado de su padre.

A lo largo de las hojas, Mariana le cuenta a su padre con tristeza cómo las promesas de datos para hallarlo se desvanecían, como en la carta donde asegura que “Creíamos que te íbamos a encontrar.”

Las actividades cotidianas se mencionan en distintos momentos donde los protagonistas son personajes cuyos nombres no necesitan ser aclarados. Por ejemplo, como ir a “ver a Gaby”, o “fuimos de Matilde” o “después del mediodía vinieron Fabiana, Kuki y jugué mucho”. Se realza que, aún en medio de la consternación, las pequeñas cosas de la vida siguen y se intenta retomar un poco de sentido vital. De esta manera, existen detalles que serían inocuos durante la vida normal, pero que en los tiempos del horror se vuelven espacios de alegría, como señala Mariana: “Y luego para calmar la desesperación caminamos por Florida y me compré un pullover”.

De acuerdo con Lejeune, escribir un diario “es una manera de vivir con la escritura, de ordenar la vida con la escritura y una técnica de vida. [...] Lo que define al diario es la relación entre lo que se vive y lo que se escribe” (2005, p. 13). En el caso de Mariana, se evidencian todos sus temores, sus fantasías, su dolor profundo, el amor hacia su padre y el apoyo a su familia que no podía decir en voz alta. Se constituye en una manera de comprender y de ordenar lo que estaba sucediendo en su vida y que era, en ese momento, muy difícil de aceptar y de entender. Una manera de computar, de contar, de ordenar un presente amenazante.

De este modo, y siguiendo a Lejeune, la niña escribe para ella misma, tal vez para ordenar el caos que la rodea, tal vez para compartir con su padre, cuando volviese del “otro” lugar donde se encontraba pero que nadie conocía: “te estoy escribiendo, pues desahogo lo que te extraño”.

Ahí, en esa noche del 12 de enero, la infancia de Mariana quedó herida para siempre. Ella también escribe. Busca su diario y se aferra

denomina cartas extraordinarias.

“Papi, ¿dónde estás?” Memorias y resistencia en la voz femenina de un diario de infancia

con sus palabras a llenar la ausencia que arde y el vacío: el terror. Escribe y escribe cada noche para que esas palabras lleguen más rápido a ese lugar-no lugar donde está su padre. Utiliza las palabras para conjurar la desaparición.

El espacio del diario se convierte en un palimpsesto de las huellas de la escritura que hacen memoria, de la construcción de un nuevo espacio donde se habla con el ausente, y sobre este tiempo-no tiempo, se impone el orden de lo cotidiano, computando, contando, narrando.

Una gran diferencia del diario de Mariana con otros supone que el destinatario es su padre desaparecido. Deja de ser un espacio íntimo en donde poner sus secretos. Se transforma en un conjunto de cartas sin destino, pero que son una forma de mantener vivo al ausente. De permitir a Mariana horadar la impotencia y llegar hasta él para confortarlo:

Hablo con papiCada día que pasa te quiero muchísimo más, cuando pienso en vos me dan ganas de ir a buscarte, agarrarte e irnos lejos para olvidar esta pesadilla. Pido a Dios que sea corta, muy corta para que mami y vos sean felices. Ya pasó un mes. Se acerca mi cumpleaños. Cumplio doce años en tres días. Espero que esta pesadilla pase pronto. Esto ha sido para mí lo peor, el terremoto o el fin Dios haz salir a papi, toda mi vida a cambio de él. Por Papi. Papi aguantá, tené fe, no decaigas, todos estamos bien, todos te haremos salir pronto. Sé un palo, no escuches a ninguno de ellos, es mentira.Papi falta poco para llegar a ese día que nos volverá a juntar. Tené fe en Dios,por favor. No decaigas, aquí estoy yo para darle esperanzas a mami y fuerzas [...] Todos deseamos estar junto a vos, para que eso suceda necesitamos quetengasfe. Chau Papi.

En las cartas de Mariana siempre hay la intención de ofrecer el sacrificio de intercambiarse para que vuelva la felicidad:

3 de abril del 77. 142 díasPapi no te he escrito en todo este tiempo pues mami te lo trasmite, me parece, con mayor ternura y yo lo escribiría con mala redacción no me entenderías lo que quiero decir [...] Aunque no te haya escrito quiero decirte que te extraño mucho papi-to. Ahora que no estás le tengo miedo a la noche [...] Pero aunque no llore por fuera, lloro por dentro, por tu ausencia lloro papi. Mami necesita de vos, de mí. Le trato de dar alegría, pero a mí me falta fuerza, porque ¿de dónde saco la alegría? [...]Porque recién ahora comprendo que no hay que jugarse por los amigos ¿por qué te preguntarás?

Porque son unos cobardes todos. En este mundo nadie se juega por los demás, todos se acercan cuando les conviene, pero cuando los necesitás son mancos o sordos, o ciegos o mudos o paralíticos. Este mundo querés que te diga papi no lo comprendo. No comprendo a los adultos. ¿Por qué se matan? ¿Por qué papi? [...]

Más adelante, se hace evidente el terror y la angustia de Mariana que teme que se repita constantemente la violencia de la noche del secuestro: "Papi ¿dónde estás? ¿Estarás bien? ¿Esos H de P te habrán golpeado mucho?" Y, finalmente, termina la carta de una manera formal:

Papi te quiero tanto que ya no tengo palabras para decírtelo. Espero con ansiedad. Bueno papi sin más que contarte me despido de vos espero que pases buenas noches. En el diario íntimo, entre trazos desordenados, se cuelan las fórmulas impuestas de la tradición epistolar. Los más importante para Mariana es volver a completar la familia que es el todo: Papi te quiero, te extraño, vos, mami y los chicos son todo, todo, todo, todo, todo, todo, todo.

En otra carta Mariana menciona la búsqueda constante de su padre cuando realizan los viajes a Buenos Aires para ir a las distintas instituciones donde se les había indicado que podría estar. De las torturas psicológicas a las que sometían a las familias de los desaparecidos -llamadas telefónicas a toda hora para amenazarlos de muerte, insultos, humillaciones-- esta era particularmente cruel, ya que mantenían la esperanza en vilo y luego, de nuevo, la negativa:

Papi. 149 días de la tragedia. Los días han sido largos y tristes para todos, por dentro, y sobre todo nos falta tu fe, tu alegría, es decir, faltás vos. La familia es una máquina ¿no es cierto? Bueno cuando falta un elemento se descompone y se para. Hoy fuimos al banco Torquins en la mañana. Al mediodía Montmany había quedado en decirnos si estabas en las listas o no lo estabas, por supuesto, no nos dijo nada. Mami y yo, como ayer te conté fuimos al edificio de la Armada y hoy la llamaron por teléfono y le dijeron que fuera a las 9 horas. Creemos que nos dirán dónde estás. ¡Qué nervios! ¡Qué impaciencia! ¡Qué alegría! Hoy en la mañana me olvidé de contarte mami eligió un poster que se llama Todavía es precioso. Es justo para ella. El autor es Benedetti. Excelente escritor. [...] Bueno te he contado todo lo que hicimos hoy y lo que siento y todo. No te puedo contar más porque no hicimos más. Papi, te quiero, te extraño, vos mami y los chicos son todo, todo, todo. Un beso, un abrazo y un buenas noches. Mariana PD: Papi me

“Papi, ¿dónde estás?” Memorias y resistencia en la voz femenina de un diario de infancia

olvidé de decirte que a mami la llamaron de la vicaría castrense. Está muy ilusionada.

La violencia, el secuestro, la desaparición y posterior muerte del abuelo y su padre marcan su experiencia de vida. El único espacio para contar lo que siente es la página del diario. El tiempo de la infancia se ha terminado. Solo persevera una narración donde Mariana trata desesperadamente de construir un sentido en un panorama desolador, caótico.

Un diario que se aferra a construir a su destinatario, a no dejarlo solo, a tratar de proteger con el amor de las palabras la violencia ejercida sobre los cuerpos. Un espacio donde se subsana una ausencia que se hunde en lo más profundo del horror. No hay nada más. En 1977, el diario para Mariana se convierte en el único espacio donde permanecen la esperanza y la memoria.

Algunas reflexiones finales

Textos como este diario de la infancia aportan la perspectiva de un sector poco escuchado, que tiene mucho que decir y que al mismo tiempo ha ido ganándose un espacio propio como sujeto real, que se desenvuelve en un ámbito familiar, cultural y que juega un papel específico como actor social.

Mariana habla de sí misma, se transforma en un personaje central de su historia -como manera de contrarrestar su propia desaparición de la sociedad que la circunda-, se enfrenta y se sobrepone a situaciones difíciles de manera activa a pesar de su corta edad. Su testimonio se centra en el impacto que tuvo la dictadura militar argentina en su vida personal y familiar. Y muestra cómo ha luchado para sobreponerse al dolor por la ausencia de su padre, por la desmembración de su familia, por la tristeza de su madre y por tener que dejar la tierra en que nació.

Estas memorias—el narrarse, la escritura misma, como un lienzo que construye y detiene la destrucción total—, le da cuerpo al ausente. El cómputo de los días, como he señalado, genera un orden del tiempo para Mariana y con ello le permite organizar el caos y detener la destrucción total a la que se ve expuesta su vida. El diario se trans-

forma así en una forma de resistencia ante la realidad abrumadora.⁴ Y se convierte en parte esencial de mi historia y va transformándose con los años. El diario de Mariana es una memoria obstinada. Por un lado, atraviesa las geografías más disímiles -ya pasó por numerosas fronteras de Chacras de Coria a la ciudad de Mendoza, a Santiago de Chile, a México, a Madrid, a la Ciudad de México, a Morelia- Y por otro, se ha convertido en una especie de máquina del tiempo que me permite viajar junto con mi hija en estos años a los oscuros días del horror. Un artefacto que recuerda la crueldad, la perversión y la ignominia con la que los militares impusieron el terror a una niña de 12 años.

Ni perdón ni olvido. Por la memoria hacia el futuro.

Referencias bibliográficas:

- Casal, Silvana (2017). “Diario de una infancia. Mariana”, Secuencia 99, (septiembre-diciembre): 185-207.
- Jackson Albarran, Elena (2012). “En busca de la voz de los herederos de la Revolución. Un análisis de los documentos producidos por los niños, 1921-1940”, Relaciones 132 (otoño): 17-52.
- Lejeune, Philippe (2005). “Un journal à soi. Historia de una práctica”, Intramuros, pp. 12-13.
- (2012). “De la autobiografía al diario: historia de una deriva”, RIL-CE 28.1: 82-88.
- Masera, Mariana, (comp.) (2000). Los nombres sin tumba. México, Praxis.
- (2019). “Y yo aquí / habito y deshabito” la escritura femenina como memoria y resistencia en *Altre Modernità Rivista di studi letterari e culturali* num. Extra-3: 331-337.

⁴ Sobre la escritura femenina véase Masera, 2019.

“Papi, ¿dónde estás?” Memorias y resistencia en la voz femenina de un diario de infancia

Navarro Bonilla, Diego (2004). Del corazón a la pluma. Archivos y pa-
peles privados femeninos en la Edad Moderna. Salamanca, Uni-
versidad de Salamanca.

Petrucci, Armando (2018). Escribir cartas, una historia milenaria.
Buenos Aires, Ampersand.

Sosenski, Susana, (ed.) (2015). Conxita Simarro: Diario de una niña
en tiempos de guerra y exilio (1938-1944). México: UNAM-UNED

Memorias difusas: las fronteras en el imaginario narrativo literario de las hijas y los hijos



Por Ramón Inama¹

Perder la memoria

Los 90 fueron, por un lado, años que se asociaron al inicio de la implementación del neoliberalismo en Argentina, pero además se caracterizaron por una marcada ausencia de políticas públicas de memoria. Más bien al contrario, se pretendió a partir de la denominada “reconciliación nacional” y la banalización de la política, tender un manto de olvido. Las leyes de impunidad (Punto Final, Obediencia Debida y los Indultos) estaban en plena vigencia y quienes habían secuestrado, torturado y desaparecido, andaban libres por la calle, incluso hasta visitando canales de televisión y dando testimonio de hechos aberrantes sin la más mínima consecuencia. Tal vez por ese motivo, en esos mismos años se terminó generando como respuesta a esa falta, la interpellación política como forma predominante de parte de la agrupación HIJOS, en lugar de herramientas o expresiones artísticas. La política antes que la literatura, o la literatura sublimada en las consignas, en los volantes, en los discursos, en otras formas. Era necesaria una palabra política, una respuesta contundente frente al show mediático de la impunidad, la asunción de cierta identidad vinculada a las víctimas de manera directa, trayéndolas al presente, rescatándolas del silencio y el olvido, y reafirmando a partir de esa palabra, la necesidad de justicia.²

Los testigos de la denominada primera generación³ comenzaron en ese marco un recorrido en el que se revalorizó su lugar en el

1 Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata ramoninama@gmail.com

2 La sigla de H.I.J.O.S (hijos por la identidad y la justicia contra el olvido y el silencio) resume de algún modo y de manera explícita todas esas necesidades por parte de un sector de la sociedad.

3 En el caso de Argentina se denomina primera generación a la que fue contemporánea a la dictadura cívico militar entre los años 1976 y 1983, y por consiguiente en muchos casos, víctimas de la desaparición el secuestro y la

Memorias difusas: las fronteras en el imaginario narrativo literario de las hijas y los hijos

campo social (jerarquizándose su figura a partir de ser portadores de un testimonio). La posmemoria, concepto trabajado por Marianne Hirsch en relación al traspaso generacional de las experiencias traumáticas del Holocausto; y la posverdad como idea de que los hechos objetivos de la historia pueden ponerse en duda a partir de la percepción subjetiva; son dos nociones que actúan en tensión permanente cuando se los cruza con la historia argentina de la última dictadura, sobre todo desde la participación en los juicios de lesa humanidad de los hijos e hijas de desaparecidos; ya que estos nuevos actores desarman, discuten, tensionan la pertinencia de esas concepciones. La posmemoria, entra en conflicto a partir de las fronteras temporales en el caso argentino⁴ (a diferencia del Holocausto) entre las denominadas primera y segunda generación, creando nuevas posibles interpretaciones respecto de quiénes son portadores de esa memoria no tan “pos”. El impacto de la aparición de nuevas formas del testimonio ha modificado la configuración de un nuevo tipo de testigo, ha provocado en sí mismo, un debate acerca de sus límites y su implicancia social.

Para Jorge Semprún (1995) la dicotomía estaba entre la escritura o la vida, mientras que para los hijos e hijas la escritura funciona como un complemento, una reafirmación del sentido: es la escritura y la vida. La reparación mecánica, práctica, material de la memoria, sucede como encontrando un orden simbólico que recupera el sentido, o genera la sensación de poder recuperarlo, frente a la catástrofe del sentido que significó la dictadura y sus consecuencias, como propone Gatti (2011) al referirse a la desaparición como una catástrofe que altera radicalmente el lenguaje y la identidad.

En los 90 también se careció de un pasaje de intercambio generacional entre la generación literaria intermedia (que dominó el campo literario con una literatura totalmente ajena al pasado reciente y traumático) y la segunda generación (entre la cual se encuentran las y los hijos), que otra vez atravesaron una orfandad, esta vez de

tortura practicada por el terrorismo de Estado.

4 Beatriz Sarlo analiza esta cuestión en específico en *Tiempo pasado* (2005), libro en el que desarrolla las particularidades de la historia argentina, a la hora de trasladar el concepto posmemoria en relación a la última dictadura y su diálogo entre las distintas generaciones.

carácter de tradición literaria (otra vez también de “padres a hijos”). Razón por la cual se puede inferir que la literatura después de los juicios, aparece con esa ausencia de paternidad, lo que le quita de encima mandatos, herencias o mochilas literarias. No así, políticas o históricas.

Se puede plantear como hipótesis que la realidad identitaria, su experiencia concreta (como hijas e hijos de desaparecidos) funciona también como un legado a recomponer (ese legado tampoco está claro, también es difuso, sea de reafirmación o sea de confrontación), ya que se trata de algo que se heredó fragmentariamente.

En los hijos la memoria, si bien remite a un pasado, es algo que se construye hacia adelante, en el futuro en el que se irán agregando recuerdos propios o ajenos, recuperados en distinto tiempo, y que van llenando los huecos de ese pasado que nunca se completa.

Una de las últimas expresiones artísticas de este tipo (cinematográficas en este caso) es el documental de Nicolás Prividera *Adiós a la memoria* (2020), en el que se exploran las consecuencias de una enfermedad degenerativa que aqueja a su padre, ya un adulto mayor, que empieza a perder la memoria. La película se construyó a partir de registros filmicos tomados por su propio padre de manera casera, y que Nicolás contrapone cruzando el relato familiar con la historia política argentina, que más de una vez prefirió el olvido a la memoria.

En este trabajo elegimos esta obra precisamente porque de alguna manera sobrevuela sobre esta idea de memoria difusa o de frontera entre el olvido y la memoria, que más allá de su anclaje subjetivo en la enfermedad del padre, no deja de simbolizar en parte, ese mandato de contar todo o de saberlo todo con el que ha cargado esa generación de sobrevivientes respecto de los desaparecidos y sus herederos inmediatos: sus hijas e hijos.

Si a partir de los hechos traumáticos que se viven en una sociedad es imposible el olvido, somos responsables como sociedad de que no podemos olvidar, de que existe de alguna manera una necesidad de transmisión de esos hechos. Pero sosteniendo ese lugar de memoria agujereada y no exigiendo a los testigos que todo el tiempo recuerden todo.

Pero de ahí, frente a tamaña responsabilidad, viene la pregunta: ¿Cuánta verdad puede soportar una sociedad? Las marcas de ese

Memorias difusas: las fronteras en el imaginario narrativo literario de las hijas y los hijos

pasado se pueden encontrar en muchas de las declaraciones de los testigos de esa primera generación, los testigos directos o que vivieron esas experiencias o que detentaban el lugar del testimonio total y objetivo. Ese peso, ese mandato que cargaba sobre las espaldas las víctimas, se ve tensionado en esta película de Prividera, en la que su padre, como sobreviviente, se ve aquejado por esta especie de ambigüedad que genera esta memoria borrosa en forma de neblina.

Ante la imposibilidad de exigirle a su padre el recuerdo de todo, el hijo acompaña o responde con su herramienta artística: una película documental que trata de recomponer el sentido con los fragmentos que exhibe. Como bien lo dice el propio autor, esta no es una película sobre la enfermedad, es el intento por recuperar una memoria social. Porque “no hay memoria puramente personal”, insiste Prividera, “toda memoria es social, no hay memoria puramente personal, toda memoria se construye en diálogo con los otros, sea la memoria familiar, la memoria social, la memoria histórica. Siempre hay un elemento comunitario en esa construcción.”⁵ Entonces estamos también ante la posibilidad de que toda reconstrucción de la memoria en términos personales constituya también una recuperación del sentido de esa memoria en términos colectivos.

Que el olvido tome el cuerpo de su padre (en Adiós a la memoria) es una realidad concreta y a la vez un elemento muy simbólico, que frente a los hijos e hijas no puede pasar desapercibido. El deber de recordar es un mandato social, pero que no se sostiene (¡porque no se puede!) todo el tiempo con la misma intensidad ni con el mismo consenso.

Territorios literarios de frontera

Emiliano Guido plantea acerca de su novela Treinta mil veces te quiero, y de los 90, cómo se definía HIJOS en aquel entonces:

Era un torbellino de emociones, de acciones políticas, de discusiones, y también creo que vivíamos en un doble anclaje temporal, vivíamos los 90 pero teníamos en nuestras espaldas los 70. Apenas habían pa-

⁵ Nota publicada en el diario Página 12 el 30 de octubre de 2021. <Https://www.pagina12.com.ar/378089-nicolas-prividera-toda-memoria-es-social-no-hay-memoria-pura>

sado 20 años de los 70. Dos décadas muy fuertes y muy contrapuestas. Se mezcla un poco todo, pero lo que intenté fue rescatar el aspecto más fuerte, la reivindicación política de nuestros padres y madres.⁶

En la misma entrevista ampliaba este concepto diciendo: “Los 70 tienen que incorporarse al debate político. No quiero que se tome esa historia como algo descolgado. No fue ni mejor ni peor que otros momentos. Es parte de la lucha que como pueblo venimos dando. El cinismo de los 90 se colaba también desde lo político, en los vínculos, en lo social colectivo. La política era mercantilizada y muy mal vista. Fue el primer gran auge cultural y exacerbado del individualismo acérrimo como fórmula del éxito. Las y los hijos, sin una gran formación y casi de manera intuitiva, no supimos o no quisimos acoplarnos a lo que era ese sentido de época. Y esa (aunque tildada muchas veces de nostálgica e infantil), fue una manera de resistir.”

En esa misma dirección, otro punto de partida de este trabajo pretende problematizar cierto sentido común o cristalizado en el que se ha encasillado muchas veces a la tarea de los hijos e hijas de desaparecidos, calificándola como fragmentaria, difusa o velada. Una serie de categorías que, si bien se corresponden con ese tipo de construcción de la memoria, ha limitado el análisis de las distintas y variadas formas que vienen teniendo esas construcciones.

La clasificación ha sido más problemática que beneficiosa, a la hora de poder entender su recorrido de manera más abarcativa. Por lo tanto, lo que se propone aquí es plantear cómo fue modificándose la manera de decir o expresar los discursos desde los inicios de la organización HIJOS hasta la aparición de las denominadas literaturas de hijos. Cuando lo que hubo fue una transformación permanente, un pasaje de un lugar a otro en distintas disciplinas, y eso más que una falta ha sido, al revés, un valor en sí mismo.

La pertenencia o no al campo de la literatura, la aprobación cultural o la legitimación literaria de estas producciones, queda para el análisis crítico literario desde el propio campo. Ya se verá si las novelas, testimonios autobiográficos, escrituras del yo, literatura de

6 Entrevista realizada a Emiliano Guido el 6 de agosto de 2022 (ex integrante de HIJOS La Plata) en el programa radial HIJOS de 30000 en FM 97 UNE de la provincia de Buenos Aires. [Https://ar.radiocut.fm/audiocut/emiliano-guido-eramos-un-colectivo-politico-en-plenos-90-tenia-algo-decir-sobre-70/](https://ar.radiocut.fm/audiocut/emiliano-guido-eramos-un-colectivo-politico-en-plenos-90-tenia-algo-decir-sobre-70/)

Memorias difusas: las fronteras en el imaginario narrativo literario de las hijas y los hijos

la memoria, o simples relatos y narraciones, trascienden más allá de su origen testimonial.

Lo que se intenta es precisamente resignificar ese concepto de frontera difusa recuperándolo como un valor positivo, que caracteriza puntualmente a estas narraciones, ya que están permanentemente en movimiento desde un lugar hacia otro, atravesando las fronteras del tiempo, de quiénes son los portadores de la verdad dentro de ese relato. Lo que se quiere explicar aquí es cómo determinado relato trasciende las barreras de la producción individual para instalarse a mediados de los 90 en lo que eran las producciones más artesanales, pero con un alto contenido simbólico y escrito a través de los distintos dispositivos o manifestaciones que en ese momento tenía HIJOS como organización (consignas, revistas, entrevisitas, testimonios en los homenajes o actos vinculados a la memoria) y que de alguna manera van incorporando al lenguaje, habilitando posibles formas de utilización posterior, en las narraciones que van a venir después.

Estábamos en un contexto donde el abandono de la trama y el punto de fuga hacia el exotismo eran dos de las características más representativas, podríamos decir, de la literatura consagrada a mediados de los 90. En la cual también existía un puente no atravesado entre estas hijas e hijos de la generación de los 70, y una generación de escritores intermedia que estaba allí habilitando o siendo parte de lo que se podría denominar el campo dominante de la literatura argentina.

La literatura otra vez, en este caso en la pluma de Emílio Guido nos ayuda a definir mejor aquel contexto:

En el epílogo de nuestras fiestas, mientras levantábamos vasos sucios del piso, o a la vuelta de las marchas, colgados en un vagón del Roca, solíamos cantar los himnos de Montoneros y el ERP, coreábamos “patria o muerte” o “A vencer o morir por Argentina” en un estadio pandémico, vacío; ya no había guerrilla, ni cuadros revolucionarios, menos la posibilidad cierta de la liberación nacional; pero estábamos nosotros, sus hijos, disimulando la derrota. (Guido, 2022, p.52)

Al decir del psicoanálisis, todo lo apasionante que puede tener habitar la lengua, es en la medida que haya cosas que no podemos nombrar. Y qué mejor ejemplo para ello que el derrotero de las hijas e

hijos de desaparecidos allá por los años 90, cuando nombrar ciertas cosas parecía absolutamente imposible. Y ese no poder nombrar fue el primer paso dado. Nombrar a ellas y ellos con sus nombres propios, con su filiación política, con la historia que se les había arrebatado a cada una de sus vidas.

En la novela de Emiliano Guido hay un retorno a un pasado, pero propio. Si bien tiene ataduras inevitables con los 70, es un libro que abraza los noventa, desde un nosotros con una enorme lealtad a lo que fuimos, explicitando nuestras flaquezas, nuestros desvíos, pero por sobre todo la intensidad y la completa entrega a lo que hacíamos.

Unos años después dejaría de estar en HIJOS. Participé, luego, en otros espacios de militancia. Sin embargo, nunca volví a sentir ese fuego que brilló en Cabalango y en otros trips vividos con la agrupación. La política, y quizás también mi corazón, comenzaron a ser algo más rutinario y frío. Un juego de egos y especulaciones. Esas llamas quedaron atrás. Solo la literatura me devuelve, de a chispazos, algo de aquel fuego. Si no se puede dinamitar la realidad, es reconfortante, al menos, ver estallar el lenguaje. (Guido, 2022, p.83)

Es motivo de debate si esta literatura tiene un nombre, una categoría, cuáles son sus límites entre lo testimonial, lo biográfico, lo catártico y la estética o el brillo de una esmerada literatura. “La ficción calma”, dice Juan Aiub, escritor hijo de desaparecidos:

No me imagino cómo sería no escribir, más allá de publicar o trascender. Es un lugar para callar algunos ruidos. En términos literarios hablamos de hijos en términos de generación, durante mucho tiempo fuimos grandes escritores de volantes y panfletos o de documentos. Y eso ha atentado con nuestra ficción tal vez. Bruzzone decía que creía haber escrito algunas de las cosas que escribía porque no había militado en HIJOS.⁷

La literatura es un campo más íntimo, no cabe dudas, pero de alguna manera la existencia de HIJOS como identidad, ha funcionado como satélite real de experiencia, que más allá de si se haya participado allí o no, ha marcado un punto desde el que cada escritora o

7 Entrevista realizada a Juan Aiub el 2 de junio de 2018 (integrante de HIJOS La Plata) en el programa HIJOS de 30000, emitido por la FM de Radio Universidad Nacional de La Plata. <Https://ar.radiocut.fm/audiocut/los-libros-de-la-buena-memoria-por-ramon-inama-juan-aiub-nosotros-a-nuestro-modo-vencimos>

Memorias difusas: las fronteras en el imaginario narrativo literario de las hijas y los hijos

escritor pudo posicionarse. Reafirmando o discutiendo sus paradigmas, por supuesto. Pero siempre se encuentran en esa literatura, las marcas disruptivas que HIJOS aportó al lenguaje sobre la memoria, al discurso, a la posibilidad de narración y ficción que empezaría a cuajar y aparecer tiempo después.

No hay respuestas definitivas, pero lo que puede observarse a lo largo del tiempo es que HIJOS ha podido aportar en cada momento una herramienta más para la elaboración del discurso. Para que se pueda decir lo que hasta ese momento no se podía. En los 90 el escrache frente a la no justicia. La reafirmación de los nombres y la identidad ideológica de madres y padres, frente al anonimato detrás de expresiones (necesarias, pero no por eso menos generalizadoras) como los 30000 o esa generación maravillosa.

En síntesis, es difícil pensar en estas literaturas sin el contexto previo de la disputa por ciertos sentidos de la memoria por parte de HIJOS como colectivo u organización. E incluso su posterior presencia en los juicios de lesa humanidad, en la que muchos de los testimonios aportados por hijas e hijos son verdaderas piezas en las que el discurso deambula en las fronteras del ensayo, la reconstrucción histórica y la poesía.

Para los hijos no es problema mostrar las lagunas y los huecos, de esa materia está hecha su vida. Por lo tanto, se reafirman desde ese estado fragmentario para exponer su verdad, en permanente estado de construcción.

Referencias bibliográficas

- Gatti, Gabriel. (2011). *Identidades desaparecidas. Peleas por el sentido en los mundos de la desaparición forzada*. Buenos Aires: Prometeo Libros
- Guido, E. (2022). *Treinta mil veces te quiero*. Buenos Aires: Azul Francia.
- Hirsch, Marianne. (2021). *La generación de la posmemoria*. Madrid: Carpe Noctem.
- Sarlo, B. (2005). *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo una discusión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno editores.
- Semprún, Jorge. (1995). *La escritura o la vida*. Barcelona: Tuskets editores.

¿Infancia y dictadura o literatura?



Por Raquel Robles¹

Cuánto extrañamiento, y hasta cierta violencia, nos acomete cuando perdemos a un ser querido y notamos que el mundo sigue andando, que la vida de los demás parece no haberse visto afectada; que la gente sigue yendo al cine, sigue festejando cumpleaños o eligiendo en el menú de un restaurante. Cuánto de todo ese extrañamiento y de esa violencia debe sentirse cuando después de haber estado padeciendo la cárcel o un centro clandestino de detención, y al salir no sólo nada se ha detenido, sino que hay que convencer al mundo de que lo que se vivió, sucedió.

Porque, como dice Semprún (1994), para todas las cosas que existen hay palabras. Encontrar las palabras no es el problema. El problema es nombrar lo invisible. Cuando uno ha vivido algo que niega la condición humana, algo que violenta de un modo definitivo el cuerpo y la mente de quien lo padece, la pregunta que se presenta es la siguiente: ¿cómo transmitir al resto de los seres humanos que existen los monstruos pero que los monstruos no tienen ningún signo reconocible, porque parecen humanos? O peor ¿cómo explicar que los monstruos son gente común –que parece ser común- que vive en un barrio, compra en los negocios, tiene familia y tal vez ama a los perros? ¿quién podría creer que pasamos cientos de veces con el colectivo por un lugar en el que se estaba torturando gente, asesinando gente, robando niños, lastimando niños?

Si la pregunta es por cómo hacer para que la gente crea, entonces es una pregunta por la transmisión de la verdad. Dos categorías fuertes: verdad y transmisión. Qué es la verdad. Qué es la transmisión y cómo se transmite la verdad, son algunas de las preguntas más complejas de nuestro tiempo. Y de todos los tiempos.

Pero hay otra pregunta que también es necesario acometer: ¿qué lugar tiene el arte cuando hay que transmitir lo invisible? ¿es ético “estetizar” el horror? ¿se puede leer el horror sin haber pasado por el trabajo de la estética?

¹ Escritora, docente, miembro fundador de H.I.J.O.S.

La transmisión es aquello que le permite al sujeto apropiarse de una narración para hacer con ella un relato nuevo. La transmisión, de alguna manera, es lo contrario de la repetición. Para transmitir una tradición, por ejemplo, no basta con repetir una serie de acciones o contar una historia que ha sido escuchada a su vez de boca de nuestros mayores. Entre lo nuevo y lo viejo, entre la continuidad y la discontinuidad, entre lo individual y lo social, entre la psique y el mundo, se juegan los procesos de la transmisión.

Por un lado, están las intenciones. Primo Levi, en su libro *Si esto es un hombre* (1947) quiere contar para “dar testimonio”, para luchar contra los negacionistas, para que no vuelva a suceder. Quiere contar para que le crean.

Porque, aunque parezca inverosímil, ése que destruyó a su semejante fue también un hombre, y ése que parece ya haber perdido su condición humana, con la mirada vacía y sin recordar ya su nombre “ni fuerzas para querer recordarlo”, también es un hombre. Primo Levi, un ingeniero bioquímico, que nunca antes había escrito, encuentra su razón para sobrevivir en el encuentro en las letrinas con otro detenido: cuando se siente derrotado, cuando no encuentra ninguna razón para frotarse el cuerpo en un remedio de baño, ni para volver a ponerse los mismos harapos, cuando todo lo que quiere es echarse en un rincón a morir, otro detenido lo increpa y le dice que tienen la responsabilidad de sobrevivir para poder contarla. Que si ellos no sobreviven, que, si ellos no lo cuentan, nadie en el mundo va a conocer el horror al que el hombre ha sometido al hombre.

A meses de salir del campo de concentración, escribe su libro fundamental. Pero nadie quiere publicarlo y cuando un pequeño editor lo hace, nadie quiere leerlo. Parece cumplirse la pesadilla: cuando consiente un pequeño instante de ensoñación, en medio del trabajo brutal en el campo, se imagina que logra la fuerza y la valentía necesarias para saltar a ese tren que está pasando y tirarse luego en una pradera cualquiera, lejos de ahí. Entonces una mujer lo rescata y lo cuida y lo cura, pero en lo mejor de ese sueño, él le cuenta la vida en Auschwitz y ella no le cree.

Parece no haber lugar para escuchar. Escuchar es preguntarse por el propio lugar, por las acciones y omisiones mientras todo ese

horror estaba sucediendo. Semprún, que estuvo detenido en el campo de concentración de Buchenwald, se pregunta también, antes incluso de salir, antes de saber que saldrá vivo de esa experiencia –la experiencia de la muerte, dice él- quién podrá escuchar lo que hay para contar. Era una época, dice, en la que nadie contaba nada y nadie preguntaba nada. Incluso los que preguntaban lo hacían por “ cortesía”, pero no querían saber la respuesta, no querían respuestas honestas. Las muchachas que estaban dispuestas a prestar su alegría, su alegre sentido de la vida a este “aparecido” no sabían qué hacer cuando la mirada se ponía espesa, cuando la tormenta se acercaba.

Por eso Primo Levi, después de “encontrar pedazos de paz” en la escritura, después de hacer con esos recuerdos que le quemaban un libro, cuando la recepción fue tan desalentadora, desistió. Volvió a su tarea de bioquímico. No fue hasta 1958 que su libro se reeditó y entonces sí, la gente agotó la tirada, se tradujo a muchas lenguas y Primo Levi fue llamado de todos lados para hablar de su libro –de su experiencia-.

Semprún publicó su primer libro que rescata un episodio de su vida en el campo más o menos para la misma época de la segunda edición del libro de Primo Levi. Él, en cambio, no lo había intentado antes. Pasó todos esos años tratando, con aparente éxito, de olvidar la muerte para poder vivir. La muerte no le quedaba adelante, como al resto de los seres humanos, la muerte quedaba atrás. Viviendo se alejaba de la muerte. Desentendiéndose de cualquier referencia a la vida en el campo de concentración, huyendo de los “sueños de la nieve y el humo”, Semprún iba corroborando que era invencible, inmortal si se quiere, porque había pagado ya su cuerpo mortal en el pasado y ahora todo era vida, todo era un mundo que lo estaba esperando para dejarse comer.

Donde Levi elige (si se puede hablar de elecciones en estos casos) hablar, casi compulsivamente, Semprún elige el silencio, en ambos casos parasobrevivir.

Pero volvamos a las intenciones. Primo Levi quiere que su libro sirva para que lo que pasó se sepa y no vuelva a pasar. Tal vez sea el primer libro escrito de la serie de los “concentracionarios”, y ciertamente no el último. Ahí donde Primo Levi dice haber escrito con la

austeridad de un testigo buscando que los lectores se convirtieran en jueces y por tanto hicieran justicia, Semprún espera que su libro abra el juego hacia los modos de producir literatura con una sustancia extranjera, con un material insoportable. No imposible de decir, si no nos entregamos a la pereza –dice–, podemos encontrar las palabras para decir todo. Insoportable de escuchar, porque la imaginación es refractaria al horror. Y en todo caso, lo que él quiere es encontrar una literatura que diga lo que la enumeración de horrores no puede: quiere transmitir el Mal. La insufrible humanidad del Mal.

Lxs escritorxs argentinxs de esta generación o lxs argentinxs que escribimos no podemos no hablar de la dictadura. Escribiendo sobre otra cosa, omitiendo, nombrando tangencialmente o tomando la decisión de contar esa experiencia; siempre, de un modo u otro, vamos a pararnos sobre los hombros de ese dolor para escribir.

Y ¿qué queremos nosotros cuando escribimos sobre la experiencia de la dictadura argentina?

¿Qué esperamos los que somos, de una u otra manera, víctimas de esa dictadura que suceda con nuestros libros?

Hay un costado resentido –una actitud Primo Levi, digamos– que me llama a pensar que todas las cosas que las víctimas quieran hacer para mitigar las consecuencias del horror vivido, el resto de la gente las tiene que soportar. Algo así como un castigo por todos los “no te metás” o “no tenía idea de lo que estaba pasando” o “¿y qué podía hacer yo?”. Seamos artistas o pacientes de un neuropsiquiátrico, lean nuestros libros, vean nuestras películas, compren nuestros cuadros, exhiban nuestras espantosas esculturas en el centro de sus living. Pero, si el “resto” va a estar condenado a consumir todas nuestras producciones, sean buenas o una porquería, ¿cómo saber si hemos hecho algo que vale la pena o sólo lanzamos al mundo un objeto para golpear las cabezas de los incautos? Siempre, desde muy niña, detesté la lástima. Oculté que mis padres estaban desaparecidos todo lo que pude porque odiaba que me dieran becas o me tuvieran paciencia porque, pobre, había sufrido mucho. Como escritora, tardé mucho en escribir literatura que estuviera relacionada con mi propia experiencia por este mismo motivo, y cuando finalmente lo hice tuve muchas dudas. Las dudas tenían varios signos. Pero el más importante era el pudor y la certeza de que nunca sabría si la recepción

-buena o mala- tendría que ver con la calidad literaria del libro o con el tema y la posibilidad de leer de primera mano la experiencia de una niña durante la dictadura. La cantidad de estudios académicos que tienen como objeto a Pequeños Combatientes es para deprimirse. Las veces que fui invitada para hablar en mesas sobre infancia y dictadura -no de literatura- es para darse el golpe final. Si hablamos de intenciones -más allá del resultado- yo creía estar más cerca de Semprún que de Primo Levi. No quise escribir, como diría Walsh, un libro para que actúe, un libro para que se sepa cómo vivimos los niños que sufrimos la desaparición de nuestros padres (para eso me parecía mucho mejor dar testimonio en los juicios, hacer escraches, escribir discursos), no quería tampoco exorcizar mis demonios escribiendo un libro. Mucho menos quería abonar a las cátedras de sociología de las universidades del mundo con un material más. Es cierto -todo hay que decirlo- que supe mucho después de publicar el libro lo que quería. Probablemente esa sea la razón por la que no he logrado mucho. Dejemos de lado, entonces, mis intenciones previas. Este libro ya está escrito y publicado y forma parte -quiera yo o no- de una enorme red de libros que abordan el asunto. Hay incluso libros que estudian esos libros e inventan un nuevo género (literatura de hijos). Hablemos mejor de lo que me gustaría hacer a partir de ahora.

Los motivos por los cuales alguien escribe son privados y válidos todos (o casi todos). Si se escribe para hacer una denuncia, para intentar sobrevivir, para sostener la construcción de un personaje, para hacer un aporte a las letras; cada quien sabrá. Sería bueno tener la honestidad de Primo Levi y de Semprún y contar cuáles son esas intenciones para poder juzgarlos mejor. En mi caso, en este momento de mi proceso personal como ser humano, como mujer trabajadora, como productora de bienes culturales, lo que yo quisiera es escribir para, como me enseñaron mis tíos comunistas, ser la mejor trabajadora que pueda ser en el campo que se elija. Entonces, el material de mi vida personal debiera ser tomado como un objeto de la imaginación que permita llevar lo más lejos posible las herramientas con las que trabajo, y, si consiento una ambición desmedida, crear alguna herramienta nueva que sirva a otros para empujar la literatura a dar otro paso.

Entonces. ¿Cómo se cuenta lo invivable? ¿Se puede hacer un objeto de la estética con la peor experiencia humana? ¿Quiénes tienen credenciales para escribir sobre las víctimas? ¿Sólo las víctimas? ¿Se le puede exigir a las víctimas rigor literario? ¿O debemos comprar sus libros como aporte societario a la causa de su supervivencia? ¿El arte debe ser útil? ¿Se puede escribir literatura por razones políticas? ¿Cuál es la función del escritor en una tragedia como la Segunda Guerra Mundial o el genocidio argentino?

No tengo todas las respuestas e incluso las pocas que tengo a veces vacilan. Yo empecé escribiendo para sobrevivir como Primo Levi. Después seguí escribiendo sin saber muy bien por qué, tal vez porque todavía no me daba por realmente sobrevivida. Antes y mientras tanto escribí documentos políticos por un lado y literatura por el otro, sin darme cuenta de la contaminación que un campo hacía sobre el otro. Ahora le pido a mi escritura un poco menos –o mucho más–: que produzca una obra que merezca un lugar en el campo del arte.

Y que un día me llamen para hablar de literatura y no para contar cómo una persona que sufrió tanto de chiquita logró escribir un libro.

Referencias bibliográficas

Primo Levi. (2018) Si esto es un hombre, Editorial Espasa

Calpe

Jorge Semprún. (2015) La escritura o la vida, Editorial Espasa

Calpe

Raquel Robles. (2013) Pequeños Combatientes, Editorial

Alfaguara

III

SUJETXS Y SITIOS DE LA MEMORIA

Cárceles de Córdoba y patrimonio. Tensiones entre la memoria y el olvido



Por José Ignacio Stang¹ y Vanesa Garbero²

En este trabajo abordamos un aspecto específico de los procesos de patrimonialización de los edificios donde funcionaron la Cárcel de Mujeres del Buen Pastor y la Unidad Penitenciaria N°1 o cárcel San Martín en la ciudad de Córdoba de Argentina. Nos focalizamos en el análisis de las memorias, los silencios y olvidos que se entrelazan en la transformación de estas cárceles en proyectos comerciales o paseos entre 2007-2022. La cárcel del Buen Pastor está ubicada en el barrio Nueva Córdoba y funcionó como un correccional de mujeres y asilo de menores durante casi un siglo. Después del golpe policial en febrero de 1974, la subsiguiente intervención provincial y la última dictadura militar (1976-1983), el penal fue el lugar de reclusión de detenidas por razones políticas. Un hito emblemático fue la fuga de veintiséis presas políticas el 24 de mayo de 1975, posteriormente, nueve de ellas fueron desaparecidas, asesinadas por las fuerzas represivas. Tras quedar en desuso, gran parte del complejo fue destruido en 2005 y transformado en un paseo comercial, gastronómico y recreativo, inaugurado en 2007. El penal San Martín, ubicado en el centro del barrio homónimo, fue un factor estructurante en la historia barrial y cuyos preceptos del proyecto en materia de higiene, seguridad y condiciones penitenciarias hicieron que fuera considerado modelo en el país a finales del siglo XIX y principios del XX. Durante distintos momentos de persecución y represión que marcaron el siglo XX, la cárcel de San Martín también fue un lugar de reclusión de presos políticos. Entre abril y noviembre de 1976 los militares tomaron el control absoluto del penal y pasó a ser parte del engranaje de represión clandestina que en Córdoba comandaba el Tercer Cuerpo del Ejército. Fue en ese período en el que se cometió el ase-

1 Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño, Universidad Nacional de Córdoba. josestang@unc.edu.ar

2 CONICET, Universidad Provincial de Córdoba; Centro de Estudios Avanzados de la Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Córdoba. vanegarbero@yahoo.com.ar

sinato de 31 militantes políticos que estaban detenidos a disposición Poder Ejecutivo Nacional (PEN) en la Penitenciaría. En el año 2015 la cárcel fue desalojada y entró en un proceso de reconfiguración urbana y edilicia aún inconcluso. El proyecto inicial gubernamental que proponía la demolición de los pabellones y la creación de parque recreativo y deportivo tuvo un revés por la medida de “no innovar” que dictó el 12 de mayo de 2015 la justicia federal por las investigaciones judiciales en curso sobre las violaciones a los derechos humanos cometidas en ese lugar. Organismos de derechos humanos, especialmente ex presos políticos y sus familiares, fuerzas vecinales barriales, asociativas e institucionales defendieron la conservación integral del edificio.

Ambos espacios se señalaron primero, en diversos contextos conflictuales, como bienes patrimoniales de relevancia y luego, en su devenir, se transformaron como los denominados “Paseo del Buen Pastor” y “Paseo San Martín”. Estos cambios se sitúan en un proceso de modificaciones socioterritoriales locales de mayor escala vinculados al turismo y al consumo que se desarrollaron de manera más aguda en el barrio donde se localiza el Paseo del Buen Pastor y que observamos se podría encontrar en fases incipientes en San Martín.

El patrimonio urbano (Kozak y Capeluto, 2019) dispuesto en la configuración de estos nuevos espacios, involucra necesariamente un carácter conflictual puesto que implica disputa de saberes, experiencias, pero también de usos y apropiaciones. Es a partir de ello que se conforman representaciones y significaciones de distintos tipos y características sobre tales bienes que, a la manera de palimpsesto, interaccionan en anillos concéntricos como valores memoriales, históricos, turísticos, urbanos, patrimoniales, etc. La configuración de los valores que dan lugar a la construcción de cada uno de estos anillos pone en juego dinámicas que provoca la posibilidad de que estén en contacto, se superpongan, fundan o bien entren en tensión. Desde esta perspectiva el patrimonio funciona en la (re)organización de lo material en términos físicos y determina nuevas funcionalidades, (re)apropiaciones, abandonos, (re)valorizaciones, memorias y olvidos sobre dichos espacios/lugares.

A la vez, en el país existen diferentes experiencias y tipos de intervención sobre los lugares ligados a la represión que van desde

la destrucción, la colocación de elementos simbólicos como placas, hasta su transformación en Espacios para la Memoria y Promoción de los Derechos Humanos (Tello, 2010). La conservación o la preservación de los espacios son procesos complejos, dinámicos, que conjugan en “diferentes niveles la intervención del Estado, la del Movimiento de Derechos Humanos y la sociedad civil en general” y dejan “[...] entrever jerarquías y prioridades inmersas en complejas tramas donde juegan tanto el significado de los lugares, los actores y proyectos que se elaboran para los mismos, como los usos presentes de los edificios y su valor económico” (Tello, 2010, p. 163). Los casos de las ex cárceles del Buen Pastor y de San Martín estuvieron inmersos en esas dinámicas, tensiones y en la posibilidad o no de institucionalizarse como marca de memoria y símbolo de la represión en el espacio público.

Para dar respuesta al tema de este trabajo -el cual forma parte de otro más amplio sobre los procesos de patrimonialización de estos lugares- desarrollamos una estrategia metodológica cualitativa que trianguló fuentes de información históricas, observaciones, la prensa gráfica y las producciones de los colectivos involucrados en los procesos vinculados con las ex cárceles Buen Pastor y San Martín. La hipótesis de trabajo fue que los procesos de patrimonialización en la contemporaneidad en la ciudad de Córdoba están ligados con las lógicas de turistificación y de mercantilización. Los conflictos se generan cuando diferentes agentes disputan sentidos y valores sobre lo patrimonializable y recuperan memorias silenciadas en los proyectos gubernamentales. A la vez, las memorias que construyen las militancias en estos lugares están en tensión con los valores y las experiencias de consumo y ocio. Con las transformaciones de estas cárceles, los gobiernos local y provincial proponen una memoria de la ciudad que privilegia representaciones ligadas con el progreso, lo moderno, lo lúdico y la diversión y, a la vez, eclipsa -en distintas proporciones según el caso- aquello que guarda relación con las funciones históricas de los edificios, las identidades de quienes los habitaron y el recuerdo de la topografía de la represión legal e ilegal.

Cambios en los contenidos y las formas, memorias y olvidos

En la ciudad de Córdoba se viene llevando a cabo durante los últimos quince años una reestructuración de la relación entre seguridad y prevención (Peano, Torres y Natta, 2019) que implicó una transformación en el sistema legal cordobés y la diversificación de las fuerzas de prevención/acción, reforzando los procesos de urbanismo y embellecimiento estratégico y separación clasista en la ciudad (Boito y Espoz, 2014). Es en este proceso que, desde la reestructuración de las políticas de seguridad, las cárceles que se encontraban en los barrios centrales y pericentrales de la ciudad comenzaron a ser desalojadas y trasladadas a nuevas cárceles de máxima seguridad en otras localidades provinciales. Los edificios de las cárceles deshabitadas y en desuso fueron propuestos para ser modificados como espacios culturales, comerciales y de esparcimiento. La primera ejecución fue en el Paseo del Buen Pastor por su localización correspondiente al área central de la ciudad. A partir de su exitosa propuesta programática, con un permanente uso recreativo y comercial, se comienza a alentar e incentivar también la posibilidad de modificar e intervenir las ya deshabitadas cárceles de Encausados (en el barrio de Güemes) y San Martín.

El programa desarrollado en el Paseo del Buen Pastor imprimió sobre el lugar carcelario una nueva “lógica exponencial del espectáculo”, de la diversión y del consumo comercial que cada vez más gana terreno en la ciudad (Lipovetsky y Serroy, 2015). La nueva arquitectura generada en la reorganización del nuevo espacio para la constitución del “Paseo” vinculó los ámbitos cerrados/interiores al “shopping” y los abiertos/exteriores como espacios exhibitorios, de contemplación, pensados para el turista en cuanto zona de pasaje.

Si entendemos que la mirada se configura por medio de signos y el turismo implica la recolección de estos signos para la construcción de la experiencia a vivenciar (Urry, 2001), el “Paseo” creó imágenes del lugar y de lo “cordobés” esencializando ciertos sentidos estéticos locales a la vez que globales. Por una parte, en la selección sobre qué sectores demoler y cuáles no, primó principalmente la “enmarcación” y el “privilegio” de poder “apreciar mejor la majes-

tuosa arquitectura gótica de la iglesia de los Capuchinos" (Pandolfi, 8 de abril de 2007). En estas selecciones construidas en el tiempo a partir de determinados imaginarios, se puede delinear también como se propone establecer la "marca" para el sector de la planta fundacional en vinculación al pasado colonial, mientras que el barrio de Nueva Córdoba se propone asociarlo con el "progreso" de las nuevas arquitecturas y la configuración de una nueva ciudad "moderna" producto de las reformas urbanas del siglo XIX-XX. Esto a su vez se complementa con la disposición del agua danzante como elemento central en la configuración del nuevo espacio público que se constituyó, junto al mobiliario de diseño y hasta la organización del espacio en conjunto, como algo "único en su tipo" siendo "novedoso" en la ciudad, pero no en la escala global donde buscó posicionarse. En esta selección se coloca a los patrimonios construidos elegidos como las únicas fuentes determinantes del pasado y como aquellos que signaron la identidad cordobesa, desconociendo en tal postura la presencia de una ciudad diversa, multiétnica y portadora de múltiples procesos históricos conflictivos.

A su vez, dicha experiencia se acompañó con la disposición de diversas obras de arte que luego se complementaron con la incorporación de estatuas de cantantes locales representativos del género cuarteto gestionadas y dispuestas por la agencia Córdoba Turismo. Las obras "fueron encargadas por la Provincia y se ubicaron en Nueva Córdoba debido al valor turístico de la misma" para que así los personajes representativos de la "identidad local" pudieran quedar "perpetuados en este lugar para que los turistas se saquen una foto y la imagen se multiplique en todas partes" (Redacción La Voz, 3 de diciembre de 2015). La esencialización de lo local conlleva también una selección en pos de la construcción de una imagen única, en este caso del cuarteto como preferencia exclusiva para la construcción identitaria musical de la ciudad en detrimento de diferentes tipos de géneros, silenciando otras modalidades de expresión.

Cabe mencionar que al momento de la inauguración de este paseo hubo un clima de disputas entre Abuelas de Plaza de Mayo Filial Córdoba, Familiares de Desaparecidos y Detenidos por Razones Políticas de Córdoba, Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio (H.I.J.O.S), el Archivo y la Comisión Provincial de

la Memoria (institución constituida en 2006 con la ley de memoria provincial) y las ex detenidas políticas del entonces complejo carcelario. Se reclamó la apropiación por parte del Estado provincial, la falta de debate sobre el proyecto arquitectónico y el silencio sobre la historia de represión política relacionada al lugar. Ante esto, las ex detenidas desarrollaron algunas estrategias que intentaron disputar los valores monolíticos del proyecto y generar marcas en el espacio de memoria y homenaje a las nueve presas que luego de la fuga fueron desaparecidas por la última dictadura. En este sentido, en vísperas del 34 aniversario de la fuga, solicitaron a los entonces funcionarios del Paseo y del Archivo Provincial de la Memoria (APM) hacer una señalización del espacio. A raíz de ese pedido se colocaron sobre las columnas remodeladas del edificio las fotos de las nueve presas desaparecidas, un cartel explicativo y las palabras que sintetizan la lucha colectiva: Memoria, Verdad y Justicia. Luego, en 2011, junto al APM, intervinieron la espacialidad del Paseo con nueve baldosas distribuidas en el solado en memoria y homenaje de las desaparecidas, e instalaron un monumento que recupera una reja perteneciente a la vieja cárcel como símbolo de aquella fuga.

Respecto de la ex Cárcel San Martín, el proyecto actualmente en obra se lo puede ver atravesado por lógicas vinculadas a la propia historia de la cárcel, del barrio y de las políticas de memoria, no sólo por el nivel de conservación del conjunto arquitectónico sino también porque contempla el desarrollo de un centro cultural y espacios para la memoria histórica. Si bien es reciente la inauguración de los sectores externos, en principio podríamos descartar para tal lugar la asignación de los roles y funciones que se pensaron para el Buen Pastor; aunque es llamativo la denominación del lugar como “Paseo” San Martín dado los antecedentes sobre las intervenciones que transformaron a la cárcel del Buen Pastor en “Paseo” también.

Es importante tener en cuenta que las tensiones ocurridas en el proceso de transformación del Buen Pastor en un paseo comercial sentaron un precedente en la memoria colectiva y fueron referenciadas por los colectivos y las organizaciones involucradas en la lucha por la defensa de la conservación integral del ex penal de San Martín. El número de actores intervenientes en resistencia a la idea original gubernamental de demolición del viejo penal fue mayor en

relación con los agentes alrededor del Buen Pastor y, en medio del proceso en San Martín, hubo un cambio en la gestión gubernamental provincial que fue más receptiva a los reclamos de los agentes y dio lugar a algunos de los señalamientos de expertos y activistas. Como señala Agüero (cit. por Alfilo, 2016), San Martín se trata de un lugar que entrecruza elementos históricos, memoriales e identitarios de alta densidad y complejidad.

Los procesos de patrimonialización de este lugar estuvieron condicionados por las políticas de memoria que ponen el acento en la señalización y/o conservación de los lugares en los que aconteció la represión por causas políticas durante el terrorismo de Estado y su uso como lugares de memoria. La cárcel de San Martín tuvo mayor visibilidad que el penal del Buen Pastor en los procesos de memoria y en los juicios de lesa humanidad por la cantidad y alevosía de los hechos que allí tuvieron lugar, y por el accionar constante de “emprendedores de memoria” (Jelin, 2002). Esta cárcel no sólo fue uno de los primeros lugares de Córdoba en ser señalado y “visibilizado” como centro clandestino de detención tortura y muerte durante la última dictadura militar con una placa de mármol en su ingreso, sino que fue prueba material de los testimonios de los sobrevivientes en varios de los juicios por delitos de lesa humanidad que se realizaron en Córdoba en los últimos catorce años. Además, la orden judicial de no innovar que, en 2015, interpuso la justicia federal fue una de las acciones cruciales para no estar ahora hablando sobre los escombros de la vieja cárcel de San Martín. También, su declaración como “Monumento Histórico Nacional” en octubre de 2019 otorgó un marco institucional de protección de alcance nacional.

Finalmente, el proyecto de intervención gubernamental sobre el “Paseo San Martín” recupera algunas de las demandas y necesidades fundadas de los diversos sectores del barrio y la ciudad, y lo recupera como “espacio recreativo” de los vecinos y monumento de memoria. Para lo primero generaron bicisendas, juegos infantiles y deportivos, una estación para reciclado de plásticos, una plaza para skaters junto a otras áreas libres de uso esparcimiento; y para lo segundo se proyecta la conservación de todos los pabellones y la no intervención sobre los que alojaron presos políticos para que opere como espacio de memoria y la construcción de un centro de inter-

pretación de la historia de la Penitenciaría en la zona de ingreso a los mismos. Además, se anunció que habrá espacios destinados a un centro cultural, un pequeño auditorio a cielo abierto y que se pondrá en valor la arquitectura de la capilla. Los trabajos incluyeron la demolición del muro perimetral para abrir al espacio público los espacios colindantes a los edificios de la cárcel, el ensanchamiento de las veredas, la recuperación del portal principal que se transformó en un ingreso peatonal, la pintura e iluminación de la fachada y de las cuatro torretas en las esquinas del predio.

Dado que el 21 de diciembre de 2022 fue inaugurado sólo el parque o área recreativa, no es aún posible sacar conclusiones sobre sus usos o posibilidades de apropiación más allá de lo evidente. Quedará analizar, a partir del paso del tiempo, si los programas y las intervenciones al interior de los edificios promueven algún tipo, forma, dinámica o estrategia diferente de vinculación con el pasado y las memorias tangibles e intangibles.

Referencias bibliográficas

- Alfilo (2016). Penitenciaría San Martín: identidad, historia y memoria. En línea en: <https://ffyh.unc.edu.ar/alfilo/penitenciaría-de-san-martin-identidad-historia-y-memoria/>
- Boito, M. E. y Espoz, M. B. (2014). Vaciar la calle, prometer la circulación. Desplazamiento y construcción de entornos protegidos. En M. E. Boito y M. B. Espoz (comp.). *Urbanismo estratégico y separación clasista* (pp. 51-88). Rosario: Puño y Letra Editorialismo de Base.
- Da Silva Catela, L. (2008). Situar La Perla. Los CCD como territorios de memorias conquistados. Sitios de memoria: experiencias y desafíos. En Cuaderno I de la Red Federal de Sitios de Memoria y Archivo Nacional de la Memoria (pp. 41-48). Buenos Aires: Secretaría de Derechos Humanos.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid y Buenos Aires: Siglo XXI.

- Kozak, D. M. y Capeluto, M. (2019). El patrimonio desde una visión holística y proyectual. *Clarin-Arq*, 862, 2-10.
- Lipovetsky G. y Serroy, J. (2015). La estetización del mundo. Barcelona: Anagrama.
- Pandolfi, G. (8 de abril de 2007). La cárcel que va camino a ser shopping. *La Voz del Interior*. En línea en: lavoz.com.ar/nota.asp?nota_id=60231
- Peano, A.; Torres, P. y Natta, P. (2019). Memorias olvidadas y memorias en disputa: vivencias del desalojo de los presos de la cárcel de Barrio San Martín. En M. B. Espoz Dalmasso, C. Quevedo, L. Salcedo Okuma y E. Villagra (Comp.), *Memorias y patrimonios: relatos oficiales y disputas subalternas (195-228)*. Buenos Aires: CONICET.
- Redacción La Voz (3 de diciembre de 2015). La Mona ya tiene su estatua en el Buen Pastor. *La Voz del Interior*. En línea en: lavoz.com.ar/ciudadanos/la-mona-ya-tiene-su-estatua-en-el-buen-pastor/
- Tello Weiss, M. (2010). La ex cárcel del Buen Pastor en Córdoba: un territorio de memorias en disputa. *Iberoamericana*, X (40), 145-166. En línea en: <https://journals.iai.spk-berlin.de/index.php/iberoamericana/article/view/679>
- Urry, J. (2001). La mirada del turista. *Turismo y Patrimonio*, (3), 51-66.

Sujetxs y lugares de la memoria: la dictadura en barrio San Martín



Por Sabrina Bermudez¹, Lucas Herrera² y Sofía Rizzo³

Introducción

En los albores del siglo XXI, se institucionalizan las memorias en el Estado, estas forman a un conjunto de políticas públicas en Argentina, que resultan ser parte de una prolongada lucha por la verdad y justicia liderada por los Organismos de Derechos Humanos. En este proceso, los discursos de y sobre las memorias se articulan en torno a la figura de la víctima, dando como resultado la producción de un tipo particular de desplazamiento, es decir, se invisibiliza la lucha de otrxs sujetxs -no víctimas- por reconstruir los pasados recientes. Al mismo tiempo que se problematiza la idea de víctima, se reconoce la necesidad de ampliar la noción de lugares de la memoria, operando, en este caso, un desplazamiento de los sitios de memoria hacia otras estrategias de espacialización de las memorias (Messina, 2019), que busca reconstruir el pasado de los barrios y sus lugares de memoria.

En el marco de estas discusiones en los estudios sobre memoria social, se analizan lugares de la memoria sobre la dictadura, desde la narrativa de vecinxs y referentes de organizaciones e instituciones de barrio San Martín (Córdoba).⁴ La estrategia metodológica se fundamenta en el paradigma interpretativo (Vasilachis, 2006), así como

1 Carrera de Lic. en Trabajo Social. IPSIS (Instituto de Política, Sociedad e Intervención Social) - Facultad de Ciencias Sociales (UNC). sabrina.bermudez@unc.edu.ar

2 Carrera de Lic. en Trabajo Social. IPSIS (Instituto de Política, Sociedad e Intervención Social) - Facultad de Ciencias Sociales (UNC). lucas.herrera@unc.edu.ar

3 Carrera de Lic. en Trabajo Social. IPSIS (Instituto de Política, Sociedad e Intervención Social) - Facultad de Ciencias Sociales (UNC). sofia.rizzo@unc.edu.ar

4 El presente apartado forma parte de las reflexiones del Proyecto “Memorias colectivas: lugares de la memoria y conmemoraciones en espacios territoriales de la ciudad de Córdoba” que se lleva a cabo en barrio Alberdi, San Vicente y San Martín, aprobado y financiado por SeCyt. Carrera de Lic. en Trabajo Social (IPSI-FCS, UNC), dirigido por Fredianelli y Bermudez.

en la tradición lingüística (Piper-Shafir, Fernández-Droguett & Íñiguez-Rueda, 2013). Desde esta perspectiva, se analizan en profundidad 5 entrevistas semi-estructuradas a vecinxs y referentes institucionales realizadas durante el periodo 2015-2019⁵ y los registros de las observaciones no participantes sobre lugares de la memoria.

Desde las víctimas hacia otrxs sujetxs del recuerdo

Las memorias sobre el terrorismo de Estado se han vuelto hegemónicas en nuestro país, permitiendo importantes avances en el juzgamiento de los delitos de lesa humanidad.⁶ En este sentido, los discursos de y sobre la memoria se articulan en torno a una huella que dejó la represión política y la violencia estatal de la dictadura, que opera sobre lo que somos como sociedad y sirve como soporte de identidad de las víctimas directas.

La retórica de la huella contribuyó a la imagen de que la víctima es la persona más legítima para reconstruir la historia (Piper-Shafir, 2005), lo que la convierte en el sujeto central de las políticas de memoria y la posiciona en un lugar destacado en los procesos judiciales para buscar la verdad y la justicia.

Sin embargo, la problematización de la categoría de víctima y de las políticas centradas en la reparación de su “trauma” –término utilizado en dichas políticas– resulta indispensable para ampliar las posibilidades de articulación en acciones políticas de transformación social que devengan en políticas del recuerdo que garanticen el derecho –no el deber– de las memorias ciudadanas (Piper-Shafir, Fernández-Droguett & Íñiguez-Rueda, 2013).

5 De un corpus de 32 entrevistas semiestructuradas a vecinxs y referentes institucionales realizadas en el marco del proyecto de investigación: “Memorias colectivas: lugares de la memoria y conmemoraciones en espacios territoriales de la ciudad de Córdoba” (SeCyT - IPSIS - FCS - UNC).

6 Sin embargo, no se trata de un proceso lineal, sino sumamente complejo y conflictivo, atravesado por la interpretación de un heterogéneo conjunto de actores. Pensemos, por ejemplo, en las memorias de la derecha que son promovidas por grupos y organizaciones que reivindican el terrorismo de Estado como acciones patrióticas o reclaman el reconocimiento de “memorias completas” o de “otras víctimas” o la narrativa sobre “el curro de los derechos humanos”.

En ese proceso se reconoce a nuevxs sujetxs de derechos y de políticas. De modo más específico, comienza a visibilizarse a nuevxs sujetxs del recuerdo, a otras prácticas y procesos políticos del recordar, que permiten poner en agenda el derecho de participar en la construcción del pasado de los territorios, habilitando la pregunta y la búsqueda de respuestas en relación a cómo lxs vecinxs del barrio San Martín, desde diferentes posiciones y trayectorias evocan, construyen y reconstruyen las memorias sobre la dictadura, y cómo estas se transmiten en el marco de la intrínseca relación memorias/olvido, produciendo metamemorias (Candau, 2001) que se inscriben en la memoria colectiva.

No obstante, la reconstrucción de la memoria sobre determinados acontecimientos del pasado de los territorios, no debería basarse solo en los recuerdos narrados por algunos actores sociales, ya que podría dejar en la sombra los recuerdos no manifestados y caer en una visión reduccionista. Al respecto, Jelin (2002; 2011) nos señala que cualquier estudio sobre las memorias debe estar atento a tres preguntas claves: qué se recuerda, quién recuerda y cómo y cuándo se recuerda. De allí que se trabaje con narraciones de vecinxs y referentes de barrio San Martín, entendiendo que no solo se trata de una expresión de la vivencia individual, sino que también refleja las formas en que un grupo social se relaciona con su presente y las rutas que utiliza para la reconstrucción de su pasado reciente.

Lugares de memoria y dictadura en Bº San Martín

Diversxs autorxs (Cuesta Bustillo, 1998; Jelin, 2011; Messina, 2019; Piper-Shafir, Fernández-Droguett & Íñiguez-Rueda, 2013) han estudiado los lugares de las memorias con el propósito de analizar la huella que deja, no tanto el acontecimiento recordado, sino su construcción en el tiempo. Las fechas y los lugares son ejes espacio-temporales que actúan como anclajes de la memoria y son puntos de referencia para el despliegue de los recuerdos. Estos marcos no están dados ni son limitados a espacios físicos, sino que son construcciones sociales que contienen diferentes expresiones relacionadas con el pasado (Nora y Cuesta, 1998).

A partir del año 2004, el Estado nacional decide implementar diversas políticas de memorias -en consonancia con los Organismos de Derechos Humanos-, entre las cuales se destacan los archivos, museos y ex centros clandestinos de detención como lugares de la memoria, asentados en la figura de la víctima y en el imperativo de “Memoria, Verdad y Justicia”. Del mismo modo que se problematiza la idea de víctima, como únicx sujetx de memoria, se reconoce la necesidad de ampliar la noción de lugares de la memoria, operando un desplazamiento de los lugares de memoria mencionados hacia otras estrategias de espacialización de las memorias (Messina, 2019), donde se busca reconstruir el pasado de los barrios –acontecimientos, problemas sociales y actores– y sus lugares de memoria.

Desde esta perspectiva, analizamos la Penitenciaría, la Casa Cuna y la Plaza de los Burros como lugares de la memoria de la dictadura, a partir de narrativas de vecinxs y referentes de organizaciones e instituciones de barrio San Martín de la ciudad de Córdoba.

Durante la última dictadura, la Penitenciaría -también conocida por sus siglas "UP1"- funcionó como centro clandestino de detención -CCD-, donde se cometieron delitos de lesa humanidad como la aplicación sistemática de tortura, prácticas de aislamiento total durante años y el asesinato de prisionerxs. Entre abril y octubre de 1976, se efectuaron una multiplicidad de “traslados”, que configuraron una “masacre planificada” en contra de detenidxs por razones políticas (Archivo Provincial de la Memoria, 2010).

Lxs vecinxs recuerdan cómo se vivía en esos tiempos en el barrio y alrededor de la Penitenciaría:

Con el tema de la dictadura se vivió muy de adentro como estaba la cárcel acá, se vivió con mucho miedo hasta no hace mucho, quizás porque todos sabían que acá era un centro de detención, entonces se corría la bola. Era cosa de sentir la encrucijada, yo pregunté sobre la dictadura y se vivió muy fuerte porque tenías la policía acá, la cárcel acá, los bomberos, entonces era como mucho, era denso, había m... vida, la gente tenía mucha presión, no era como San Vicente o Los Plátanos, acá se sabía todo (Vecina, 2016).

La Plaza de los Burros se constituyó, en diversas oportunidades, en un lugar de memorialización. En el año 2010, la plaza fue ocupada

da por vecinxs y trabajadores del Archivo Provincial de la Memoria, mediante una intervención pública que buscó recopilar recuerdos sobre el terrorismo de Estado vivido en el barrio y en la ciudad de Córdoba. Al año siguiente, la Comisión de Homenaje UP1 organizó una intervención artística callejera con siluetas que invitaban a recordar y reivindicar las memorias de lxs presxs políticxs asesinadxs en la Unidad Penitenciaria N°1 durante la dictadura militar. Dicha intervención se organizó en el marco de las actividades públicas que se llevaron a cabo para acompañar el Juicio "Causa Videla" que se desarrolló en Córdoba durante el año 2011.

En la apertura de sesiones de la Legislatura de la Provincia de Córdoba del año 2015, el gobernador De la Sota anunció el cierre definitivo de la Penitenciaría y prometió establecer allí un espacio verde. Por esta razón, la Comisión de Homenaje a los Presos Políticos Fusilados de la UP1 presentó un recurso de no innovar para frenar la demolición. Las razones esgrimidas por los distintos actores sociales, políticos, gremiales y académicos para que la Penitenciaría no fuera demolida fueron múltiples: a) valor edilicio; b) valor histórico; c) valor identitario-memorial y d) valor conmemorativo-memorial.

En abril de 2015, tras el cierre de la Penitenciaría, la justicia federal hizo lugar al pedido de no innovar y ordenó detener la inminente demolición, porque consideraba que la cárcel de San Martín era escenario de diversas investigaciones judiciales en curso sobre violaciones a los derechos humanos.

En marzo de 2016, el gobernador Schiaretti presentó el proyecto para preservar, recuperar y poner en valor la ex Unidad Penitenciaría 1 San Martín. En ese contexto, se conforma una mesa de trabajo entre diversos actores, quienes debaten sobre la Penitenciaría:

[...] había un proyecto que salía del barrio que pedía que esto de la memoria para cuestiones sociales y no lo comercial (Referente Institucional, 2017).

En octubre de 2019, la Penitenciaría fue declarada Monumento Histórico Nacional por medio del decreto 707, adquiriendo un valor patrimonial e histórico, que obligó a su preservación por medio de la Comisión Nacional de Monumentos, de Lugares y de Bienes Históricos.

Luego de atravesar diversos conflictos y tensiones entre los principales actores -barriales, Comisión UP1, Organismos de Derechos Humanos- y el gobierno provincial, que significaron avances y retrocesos en la obra, a fines de 2022, se inaugura el Paseo San Martín, que abre un nuevo momento en la larga trayectoria histórica de la ex Penitenciaría. La inauguración dejó registros:

Además, hay mucha memoria y los vecinos tendríamos que hacer en algún rinconcito un homenaje a la memoria de la gente que dejó su vida aquí y a la que desapareció, y acordarnos de todos los que sufrieron (vecinx, entrevistadxs por Movimiento Cultural Barrio San Martín en ocasión de inauguración del paseo San Martín el 22 de diciembre de 2022, publicado en Facebook 9 de enero 2023).

Otro de los lugares de memoria es la Casa Cuna, creada en 1884 por la Sociedad de Damas de la Divina Providencia, como institución fundada para niñxs expositxs en barrio San Martín. En febrero de 1980, mediante decreto del presidente de facto, pasa a depender del gobierno de la provincia de Córdoba y cambia su nombre por el actual Hospital Pediátrico del Niño Jesús, convirtiendo la atención médica en la principal función institucional.

Algunas personas trabajadoras dan cuenta de este proceso de transformación de la Casa Cuna a hospital provincial, mediante recuerdos que hablan de robos de bebés y sustracción de identidades durante la última dictadura militar:

Pero nadie contaba, lo que ellos habían pasado durante la dictadura militar, por los hijos de los desaparecidos. Ellos decían que aparecían niños que no eran como los que habitualmente estaban en la Casa Cuna, muy bien cuidados. No tenían el aspecto de un niño abandonado. Estaban unos pocos días y después no sabías quiénes se los llevaban. Aparecían y se los llevaban (Referente Institucional, 2019) [...] muchos años después ha venido gente en busca de su origen y su identidad. [...] hay gente que vino a plantear a servicios sociales, a plantear que les den el dato de que en un momento pasaron por aquí [...] (Referente Institucional, 2017).

En pleno auge del neoliberalismo, en febrero de 1999, se cierra el Hospital Pediátrico del Niño Jesús. En ese momento, profesionales del Servicio Social realizan una presentación ante la justicia federal,

indicando que en los archivos existía documentación sobre niñxs apropiadxs durante la dictadura.

[...] Conseguimos un manojo “así” de llaves y nos fuimos con algunos compañeros a abrir esas puertas que nunca se habían abierto [...] Y había otro libro muy parecido que decía “pepe grillo, ingresa tal día”, o sea que era registro de niños. Y después uno con hojas sueltas, que decía por ejemplo: mayo 1977, NN ingresa desde Tucumán, día 25 de mayo (Referente Institucional, 2019).

Reflexiones finales

En los estudios sobre memoria social, lxs sujetxs y los lugares de la memoria reciben cada vez mayor atención en diferentes campos de conocimiento, que se expresan, al menos, en dos desplazamientos con implicancias en investigación y en políticas públicas.

En este trabajo hemos analizado, en primer lugar, el desplazamiento del sujetx, es decir, el tránsito que va desde el reconocimiento de nuevxs sujetxs de derecho en las políticas de memoria, que fue inicialmente esencializado en la figura de la víctima, hacia el reconocimiento de otrxs sujetxs del recuerdo, como vecinxs y referentes barriales de barrio San Martín.

En segundo lugar, analizamos lugares de la memoria relacionados con la dictadura, situados en un espacio barrial, desde las narrativas de vecinxs y referentes, fundamentales a la hora de reconstruir los procesos de lucha por visibilizar otras memorias, otras identidades y concretar el ejercicio del derecho a participar en la construcción del pasado del espacio territorial. Aquí el desplazamiento opera en torno de la espacialidad, desde los sitios de memoria impulsados por la política pública hacia lo barrial, lo que implica también el reconocimiento de otrxs emprendedores de memoria, más allá de los organismos de derechos humanos. De este modo, reconstruimos memorias, desde un enfoque discursivo, teniendo en cuenta tanto las narraciones del pasado como los usos de los espacios públicos en las acciones de recordar en barrio San Martín junto con referentes institucionales y vecinxs.

Referencias bibliográficas

- Archivo Provincial de la Memoria (2010). Dossier. Derecho a la verdad / Derecho a la justicia. Un recorrido histórico por las Causas UP1 y Gontero. Pp. 10-41. Recuperado de en línea en: <https://apm.gov.ar/sites/default/files/DossierJuicioUP1-Gontero.pdf>
- Cuesta Bustillo, J. (1998). Memoria e historia. Madrid: Marcial Pons.
- Candau, J. (2001). Memoria e identidad. Buenos Aires. Ediciones del Sol.
- Halbwachs, M. (2004). La memoria colectiva. Ed. Prensas Universitarias de Zaragoza. Edición Original: La mémoire collective. París: Presses Universitaires de France 1963.
- Jelin, E (2002). Los trabajos de la memoria. Buenos Aires. Siglo Veintiuno.
- Jelin, E (2011). Las conmemoraciones: las disputas en las fechas. Buenos Aires. Siglo Veintiuno.
- Messina, L. (2019). Lugares y políticas de la memoria: notas teórico-metodológicas a partir de la experiencia Argentina. En Topografía de las memorias: de usos y costumbres en los espacios de violencia en el nuevo milenio, Kamchatka, revista de análisis cultural, 13, Pp. 59-77. En línea en: <https://revistas.uv.es/index.php/kamchatka/article/view/12418/13694> Consultado en julio de 2022.
- Nora, P. y Cuesta Bustillo, J. (1998). La aventura de Les lieux de mémoire. Ayer, (32), Pp. 17-34. Retrieved From. En línea en: <http://www.jstor.org/stable/41324813> Consultado en junio de 2022.
- Pinilla Díaz, A. (2011). La memoria y la construcción de lo subjetivo. Folios 34, Bogotá, Julio/Diciembre, Pp. 15-24. En línea en:

Sujetxs y lugares de la memoria: la dictadura en barrio

San Martín

http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0123-48702011000200002 Consultado en agosto de 2022.

Piper-Shafir, I. (2005). *Obstinaciones de la memoria: la dictadura militar chilena en las tramas del recuerdo* - Tesis Doctoral - (Presentación p. 4-11, Cap. 1 p.12-30, Cap. 2 31-76). Universidad Autónoma de Barcelona, España. En línea en: <https://atheneadigital.net/article/view/n8-piper/256>. Consultada en septiembre de 2022.

Piper-Shafir, I., Fernández-Droguett, R., & Íñiguez-Rueda, L. (2013). *Psicología Social de la Memoria: Espacios y Políticas del Recuerdo*. *Psykhe*, 22 (2), 19–31. En línea en: <https://doi.org/10.7764/psykhe.22.2.574>. Consultada en mayo de 2022.

Vasilachis, I. (2006). La investigación cualitativa. En Vasilachis I. (coord.): *Estrategias de investigación cualitativa*. Pp. 23–64. Buenos Aires. Gedisa.

¿De una caja a otra? Desafíos y tensiones en la preservación de la producción artística carcelaria y concentracionaria



Por Amandine Guillard¹

En el presente trabajo, buscamos reflexionar sobre la constitución, el acceso y los usos de un archivo de la producción artística carcelaria y concentracionaria de la última dictadura argentina. En particular, queremos plantear algunos obstáculos a la configuración de dicho archivo, como, por ejemplo, su ausencia, en términos claros, en las leyes y los decretos relativos al acervo documental de la dictadura. Desde esta perspectiva, proponemos pensar el estatus legal que tiene esa producción y, por ende, las medidas de preservación que deberían beneficiarla para constituirse en herramienta pedagógica para la sociedad en su conjunto.

Estamos hablando de un corpus singular por varias razones: fue creado en condiciones límite, por presos y presas políticos/as, generalmente no profesionales, en soportes y con materiales precarios, frágiles (papeles sueltos, caramelos, cuadernos, cartas, materiales insólitos en el caso de las artesanías –huesos, migas de pan, hilos de toallas, etc.–). El carácter artístico-testimonial de estos documentos y obras los ubicó en una especie de limbo porque existe una tendencia a querer clasificar a toda costa cualquier tipo de producción para encasillarla. La imposibilidad de determinar la categoría narrativa de los documentos escritos y el índole del arte que emergió en esas condiciones límite genera complicaciones a la hora de estudiarlos, analizarlos y preservarlos.² En pocas palabras, el estatus ambiguo de esta producción artística carcelaria es el que condiciona el lugar que se le otorga en los decretos, las leyes públicas de memoria, y en los archivos ya conformados. Por algunas razones, que vamos a examinar ahora, esta producción queda, hasta el momento, excluida o poco incluida en los archivos y en la agenda de las políticas públicas

1 Centro de Estudios Avanzados, Universidad Nacional de Córdoba. amandine.guillard@hotmail.fr

2 Está claro que no es lo mismo preservar poemas y cartas que acuarelas o esculturas en migas de pan o hueso. Sin embargo, queremos poner el énfasis en que ambas categorías necesitan la protección del Estado, por eso hablamos de la producción artística carcelaria.

de memoria; y eso tiene consecuencias en el estado de conservación en el cual se encuentra hoy.

Políticas públicas de memoria y antecedentes

En primer lugar, si examinamos las iniciativas para preservar el acervo documental relativo al periodo dictatorial, observamos que son varias. Particularmente desde el gobierno de Néstor Kirchner, Argentina es un ejemplo de vanguardia en cuestiones de políticas públicas de memoria. A pesar de una legislación existente sobre los hechos represivos ocurridos entre 1976 y 1983, ninguna ley especifica claramente cuál es la protección y el apoyo jurídico que el Estado ofrece a la producción artística carcelaria y concentracionaria en cuanto a su recuperación, rescate, salvaguarda y difusión. Las alusiones más cercanas que encontramos están en el decreto 1259/2003 que dispone que se cree el Archivo Nacional de la Memoria, donde se constituirá un "Patrimonio Documental sobre Derechos Humanos 1976-1983" (Ministerio de Justicia, Seguridad y Derechos Humanos, 2003, 1). Más adelante, el decreto detalla que estará "compuesto por testimonios, denuncias, fotografías, documentos judiciales y periodísticos, informes de inteligencia, listas de personas desaparecidas, entre otros materiales (...)" Esa mención a "otros materiales" permite vislumbrar la creación de un archivo variado que podría incluir la producción artística de la prisión, aunque el Archivo Nacional de la Memoria reconoce el desafío que representa constituir semejante acervo documental a partir de la heterogeneidad de los documentos (Moresco y Batemarco, 2013, p. 18).

Entrando en la guía de fondos y documentos escritos (31 páginas), encontramos una gran variedad de colecciones o fondos, pero ninguno especifica contener producción artística carcelaria. De igual manera, si consideramos que el arte sería un "otro", como parte integrante del acervo patrimonial, el decreto indica que el Estado garantiza su protección siempre y cuando integre dicho archivo. Es decir que, mientras no esté dentro del archivo, queda al desamparo. Entonces, ¿cómo asegurar la preservación de documentos que no entran en categorías prediseñadas y que son productos, principalmente, del contexto histórico? Si, en el caso del arte de las prisiones

y los Centros Clandestinos de Detención, el secuestro de sus autores fue producto de una política represiva sistemática por parte de un Estado terrorista, sería lógico pensar que la salvaguarda de la producción artística emergente en dichas situaciones límite fuera entera responsabilidad del Estado. Por consiguiente, las medidas de preservación deberían ser explicitadas en las leyes y los decretos que se enmarcan en las políticas públicas de memoria.

Ahora, conviene matizar y aclarar que la falta de legislación sobre la cuestión no impide la existencia de archivos de la producción carcelaria, avalados por el Estado. La "Colección Cartas de la dictadura", de la Biblioteca Nacional de Buenos Aires, es la iniciativa más importante en ese sentido, pero las series documentales que la constituyen no incluyen arte de la prisión.³

De las razones de la invisibilización

La poca visibilidad del arte de las prisiones en general, y, en particular, en los decretos y las leyes, nos invita a pensar en una especie de jerarquización de los documentos relativos al periodo dictatorial. Es probable que la gravedad de los delitos de lesa humanidad haya obligado al Estado a orientar las políticas públicas de memoria hacia lo más urgente de resolver: búsqueda de los desaparecidos, juicios a los genocidas, recuperación de los CCD, entre otras prioridades. El arte terminó "naturalmente" relegado a un segundo plano al no constituir ni el material ni la narrativa más pertinentes en la reconstitución del relato histórico. Dicho de otro modo, se está discutiendo el concepto de verdad, o sea ¿en qué medida el arte carcelario es capaz de dar cuenta de la experiencia de los centros de detención dictatoriales y, por ende, de formar parte integrante y legítima del relato histórico?

Este cuestionamiento junto con la poca visibilidad de este material explica su escasa exploración por parte de los historiadores porque son documentos desprovistos de la dimensión fiduciaria característica de los testimonios orales: el/la autora-testigo no busca ser

3 En cuanto a la preservación de arte plástico y visual, también existen iniciativas aisladas (en el Centro Clandestino de Detención, Tortura y Exterminio La Perla y el Archivo Provincial de la Memoria, Ex D2, Córdoba).

creído/a mediante su arte sino mediante su palabra. Aunque sería inoportuno pensar que su palabra no se expresa en su arte, es indudable que la dimensión fiduciaria no está presente ahí con la misma intensidad que en el testimonio oral. Entonces, en tanto testimonio alternativo, el arte de la prisión se situaría, más bien, en la frontera entre los testimonios escritos (incluimos ahí toda la literatura: cartas, poemas, cuentos) y los "vestigios del pasado", descritos por Marc Bloch como las huellas no escritas (sería el caso de los dibujos y las artesanías) (1997, p. 70). Asimismo, el paradigma indiciario avanzado por Carlo Ginzburg permite pensar que las obras de arte producidas en cautiverio podrían participar activamente, como pruebas documentales, en la certificación del testimonio; tanto desde la perspectiva de la huella como la del discurso. Obviamente, siempre y cuando se garantice su visibilización y acceso. En síntesis, queda evidenciado que el arte de la prisión constituye una verdad "otra" o, para citar a dos historiadores franceses, Philippe Artières y Dominique Kalifa, una "contra-fuente" que enuncia lo que se ha callado y, de esta manera, muestra otra cara de la historia (2002, p. 9).

Ahora, quizás convenga matizar un poco el propósito y recordar que la responsabilidad de proteger esta producción no solamente le incumbe al Estado, sino también a los propios autores que tardaron en reconocer el valor artístico y testimonial de sus obras. La estigmatización social de la cual fueron víctimas durante décadas explicaría, en parte, por qué demoró en trascender la esfera privada. Es así que cada casa particular se convirtió en el lugar de refugio de un archivo gigantesco, fragmentado y preservado por partes, según reglas heterogéneas que cada autor/a pautó a su manera: conservando las obras en simples cajas, expuestas en cuadros (dibujos, poemas), mantenidas en el mismísimo embalaje que en la cárcel (juego de ajedrez en migas de pan, artesanías varias). A su vez, el modo de conservación es representativo de las decisiones tomadas por los autores y da cuenta del grado de importancia y cuidado otorgado a las obras, independientemente de la legitimidad brindada por la sociedad. De manera general, es notable que los autores y las autoras obraron para su preservación.

Sin embargo, fueron décadas de conservación casera que han potenciado lo que Jacques Derrida llama la pulsión anarchivística

latente. Este autor nos recuerda que esa pulsión es inherente a cualquier archivo y trabaja permanentemente para su destrucción (1995, p. 25). En el caso del archivo del arte de la prisión, es indudable que está particularmente activa y potenciada: empezando, primero, por la destrucción o el impedimento mismo de su existencia por parte del poder autoritario; sin hablar de las pérdidas concretas en mudanzas, inundaciones, los deterioros naturales debidos al paso del tiempo, a la precariedad del soporte (papel higiénico, papel de tabaco, de caramelos, etc.).

Constitución y usos del archivo

La complejidad señalada en torno a la recolección y estado actual de conservación de la producción artística carcelaria fragmentaria plantea varias dificultades y nos lleva a preguntarnos en qué medida esa fragmentariedad impide parcial o completamente la constitución de un archivo sino único, unificado del arte de la prisión. Además, aún cuando la creación de fondos y colecciones dentro de un archivo único por parte de una institución estatal fuera la mejor opción para su preservación, esto no toma en cuenta las subjetividades individuales. En el caso de la "Colección Cartas de la dictadura" de la Biblioteca Nacional, los perfiles de donantes son variados y, según la coordinadora de la colección, Laura Giussani (2020), la mayoría decide entregar solo una parte de su correspondencia. Este dato revela las limitaciones de cualquier iniciativa personal o colectiva de unificar en un solo lugar la producción artística carcelaria y concentracionaria: no solamente por cuestiones logísticas, sino también y fundamentalmente, por cuestiones humanas.

Al fin y al cabo, siempre quedará algo que ningún archivo, por más unificado que fuera, logre archivar completamente. Y es esa selección previa, hecha por las circunstancias, por el transcurrir de la vida, por cada autor, cada familiar, según criterios propios, la que determinará qué se archivará institucionalmente y qué no. Qué saldrá de la esfera privada para pertenecer a la esfera pública. Qué dejará de ser solo una carta para convertirse en un documento de uso público, un documento de archivo, con todo lo que eso implica.

¿De una caja a otra? Desafíos y tensiones en la preservación de la producción artística carcelaria y concentracionaria

Si, entonces, queda en evidencia la aporía de que el archivo de la producción artística carcelaria y concentracionaria está destinado a seguir siendo fragmentario, también aparece como necesario fortalecer las iniciativas que buscan constituir puntos de encuentros y albergues para esa producción. En otros términos, aceptar que si la etimología de la palabra "archivo" indica su uso en singular, no estaría tomando en cuenta que la historia ha demostrado que difícilmente puede existir un solo archive, *arkheion*, que cumpla verdaderamente la función de *rassemblement* (recolección) descrita por Derrida. Pero, ¿no podríamos pensar un archivo fragmentario, o sea, archivos unificados –rassemblés-?⁴ Suena contradictorio pero, a su vez, parece la vía más factible para reunir un material realmente disperso. Una especie de red, no puntual de una institución con otra, sino sistemática, enmarcada en leyes públicas de memoria. Esta conexión, me parece, es la condición *sine qua non* para no sucumbir a la pulsión archivolítica que condenaría a cada archivo a la muerte por aislamiento, inmovilidad o parálisis. El objetivo no sería crear archivos para los archiveros sino, realmente, pensar en un uso socio-político pedagógico, activo, concreto y abierto de los archivos de la producción artística carcelaria. De ahí, otra pregunta: ¿para quiénes son/serían ese/esos archivos? Y, a la manera de Antoine Prost (1996), que recuerda que no hay observación sin hipótesis, ni documentos sin preguntas: ¿qué buscamos en ellos y, en ese sentido, qué funciones cumpliría ese archivo?⁵

4 Podríamos traducirlo como recolectados/unificados/reunidos.

5 Intentar responder a esas preguntas, además de ser un gran desafío, debería ser el objeto de otro artículo. Lo que podemos anticipar, es que el objetivo de esta reflexión es pensar cómo dar vida a ese archivo, más allá de los juicios y del ámbito de los organismos de derechos humanos. Desde nuestro punto de vista, una de las claves se encuentra en la apropiación del o los archivos por las nuevas generaciones, con el respaldo de la ley de Educación Nacional 26.206, para crear un archivo vivo en movimiento. Eso puede consistir, por ejemplo, en su incorporación al corpus sugerido en varias materias curriculares o en las JIS (Jornadas de Integración de Saberes a partir de fechas clave: los 40 años de democracia, etc).

Palabras finales

Para cerrar esta reflexión, llena de interrogantes y pocas respuestas, diría que la problemática planteada es realmente compleja pero muy necesaria de resolver. La naturaleza de los documentos que nos interesa preservar implica pensar con suma cautela su archivación para impedir o disminuir los efectos destructivos de la pulsión de muerte anarchivística o archivolítica. La primera, la muerte anarchivística, equivale a una destrucción física y concreta del archivo, cuando la segunda lo destruye simbólicamente, convirtiéndolo en una suerte de monumento de piedra que no deja de ser una muerte real, porque sin vida y sin usos, el archivo carece de sentido socio-político y pierde su capacidad de transferencia y trascendencia: muere. En ambos casos, la vulnerabilidad del archivo obliga al Estado a resolver su urgente conservación y su estatus legal a través de leyes y decretos.

Referencias bibliográficas

- Artières, P. y Kalifa, D. (2002). Présentation. *L'historien et les archives personnelles: Pas à pas*. Sociétés & Représentations, N° 13, 7-15. En línea en: <https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2002-1-page-7.htm>. Consultado en agosto de 2020.
- Bloch, M. (1949-2020). *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien*. Malakoff: Dunod.
- Derrida, J. (1995-2008). *Mal d'archive*. Paris: Galilée.
- Ginzburg, C. (2010). *Mythes, emblèmes, traces : morphologie et histoire*. Paris: Verdier. Traducción del italiano revisada por Martin Rueff a partir de la traducción de M. Aymard y C. Paolini, E. Bonan y M. Sancini-Vignet.

¿De una caja a otra? Desafíos y tensiones en la preservación de la producción artística carcelaria y concentracionaria

Giussani, L. (02 de junio de 2020). Entrevista electrónica. Córdoba.

Ministerio de Justicia, Seguridad y Derechos Humanos (2003). Decreto 1259/2003. En línea en: http://www.infoleg.gob.ar/basehome/actos_gobierno/actosdegobierno134-2009-1.htm. Consultado en julio de 2020.

Moresco, S. y Batemarco, C. (2013). Argentina. Archivo Nacional de la Memoria. Argentina 1976-1983: patrimonio documental incorporado al Registro Memoria del Mundo de la UNESCO. Buenos Aires: Ministerio de Justicia y Derechos Humanos de la Nación. Secretaría de Derechos Humanos. Archivo Nacional de la Memoria. En línea en: http://www.jus.gob.ar/media/2392950/memoria_del_mundo_web.pdf. Consultado en julio de 2020.

Prost, A. (1996). Douze leçons sur l'histoire. Paris: Seuil.

El uso de fotografías en espacios territoriales de conmemoración. El caso de las grutas de Firu y el “Gordo” Raúl



Por Ayelen Koopmann¹

Las siguientes páginas describen etnográficamente dos grutas de jóvenes asesinados en un barrio periférico de la Ciudad de Córdoba, Argentina. Intentaré a través del concepto de territorialización de la muerte (Flores Martos, 2014) y desde la antropología de lo visual analizar los procesos de conmemoración que los familiares llevan adelante preguntándome por el lugar de la imagen fotográfica en dichos procesos. Cabe destacar que este análisis se enmarca en una investigación más amplia de mi tesis doctoral denominada: Muertes violentas y desapariciones en sectores populares de Córdoba. Una antropología sobre fotografías y memorias en altares, grutas y pancartas. Dirigida por la Dra. Natalia Bermúdez.

Los Ladrillos

El barrio Los Ladrillos se sitúa en el sector norte de la ciudad de Córdoba Capital, colindante a Villa Allende y la avenida/ruta que da acceso a Sierras Chicas. El ingreso más usado para acceder al barrio es por una única calle asfaltada del sector, donde la parada de bus más cercana está a 15 cuadras, finalizado el asfalto sobre mano derecha, precedido por una cancha de fútbol y un centro de salud, comienza Cooperativa Mi Esperanza, más conocida como Los Ladrillos.

Durante el 2014 realicé mis primeras visitas al barrio para entrevistar a Sofía, mamá de Mauro, primo de un joven asesinado por la policía. En aquellos primeros encuentros, realizamos un recorrido dónde nos contó cómo era su barrio. El primer espacio que visitamos fue la fábrica de macetas, allí un joven trabajaba con cemento.

¹ IDACOR-CONICET sakoopmann@gmail.com

El uso de fotografías en espacios territoriales de conmemoración. El caso de las grutas de Firu y el “Gordo” Raúl



Foto 1: Joven trabajador en la fábrica de macetas. Fotografía digital. Diciembre 2014. Autora Ayelén Koopmann

En esa misma caminata, también nos mostraría los cortaderos de ladrillos donde su sobrino trabajaba.



Foto 2: Imagen de los ladrillos.² Fotografía digital. Diciembre 2014. Autora Ayelén Koopmann

2 Cabe destacar que estas imágenes fueron realizadas para la muestra Entre altares y pancartas. Imágenes, luchas y memorias de la violencia institucional en Córdoba". La muestra retrata a doce familias en la lucha y el pedido

Cabe destacar que Sofía es tía de Firu y una de las principales activistas familiares³ en el pedido de justicia y reclamo por el esclarecimiento del hecho. Su hijo, Mauro, era quien conducía la moto en el momento en el que fueron atacados por dos policías, siendo herido de bala en una pierna, mientras Firu fue alcanzado por la espalda y falleció en pocos minutos.

En 2017, a raíz del documental Madres,⁴ Sofía nos llevó a los mismos lugares, esta vez había otras personas y ella negociaba si se podía filmar o no.

Sofía: ¡No! A ustedes no, es para mostrar donde trabajan los chicos, ni ponen fábrica de macetas... El cortadero de ladrillos y la fábrica de macetas, son las dos únicas fuentes de trabajo. Es filmar eso y nada más.... Filmamos un pedacito Alfredo. Esta y la de al lado son las primeras, después se fueron haciendo sus propios moldes y macetas.

Nati: ¿Firu trabajaba acá?

Sofía: No recuerdo si el Firu trabajaba acá, pero si en los ladrilleros.... Acá a los 8 años empiezan a trabajar, a la par del padre ¿Vamos a la gruta? Ahora vamos a la grutita.... (Notas de campo Julio 2017)

Sofía nos mostraba con especial interés las fuentes de trabajo de los jóvenes y lo complejo que era para ellos comenzar un trayecto laboral por fuera de los cortaderos de ladrillos y la fábrica de ma-

de justicia por sus hijos muertos y desaparecidos por violencia institucional. Esta muestra es itinerante e implica un trabajo colectivo con las familias que participan activamente en la elaboración de ese material. Fue exhibida en el marco del Cuarto (2013) y el Quinto (2014) Encuentro de la Red Provincial de la Memoria. Durante el mes de diciembre de 2014 se reinauguró en el Museo de Antropología, UNC, contando con la presencia de los familiares. A su vez, circuló por diferentes centros culturales y escuelas de la provincia, Tribunales y la Legislatura de Córdoba. Dicha muestra se puede realizar gracias a los miembros del equipo de investigación, el Archivo Provincial de la Memoria; la Comisión Provincial de la Memoria; IDACOR Museo de Antropología UNC y ARGRA Córdoba.

3 No es tema de este escrito abordar las estrategias que familiares impulsan en la búsqueda y el reclamo de justicia, sin embargo, recomiendo la lectura de las antropólogas especialistas en estos abordajes: Natalia Bermúdez (2010), María Pita (2010) y Sofía Tiscornia (2008).

4 Documental Madres es una película dirigida por Josefina Cordera que toma las investigaciones del Núcleo de Antropología de la Muerte, Política y Violencia.

cetas. En ese recorrido las paredes hablaban y nos iban indicando la presencia del Firu. El barrio estaba lleno de inscripciones que lo recordaban: “Por siempre en nuestros corazones”.⁵

Fernando Firu Perez

El Firu, como le decían familiares y amigxs, era el tercer hermano de cinco. Fue asesinado por la policía, un 26 de julio de 2014 a la madrugada cuando iba a comprar bebidas con su primo. Firu es uno de los casos emblemáticos donde se obtuvo justicia gracias a la lucha de allegados/familiares, y organizaciones sociales. Posterior a su asesinato se construyó la primera gruta en Los Ladrillos en su conmemoración. La hicieron en la canchita de fútbol y construyeron un banco para sentarse. En la última entrevista la madre nos comentó que se acercó un vecino a pedirle un milagrito para su nieta y que Firu le cumplió.

En los dos años en los que estuve yendo, la gruta fue cambiando y mutando. Es interesante también pensar dónde está enclavada. Los espacios, en este caso la canchita, nos permiten pensar en las funciones sociales que adquiere la patrimonialización de la muerte, tal como lo destaca el trabajo pionero de Flores Martos donde demuestra, particularmente en los casos de Santa Muerte en México y la práctica de “muertos adoptados” en Colombia, que estas prácticas patrimonializadoras pueden ser leídas como prácticas “contra-hegemónicas que hacen aflorar a la cultura como un proceso de disputa sobre el poder” (Wright, 1998, en Flores Martos [2015], p.137). Allí los amigos de Firu, pueden seguir compartiendo la vida con él, más allá de su ausencia física. La gruta se constituye como un lugar que disputa sentidos, pero también en un terreno que visibiliza y abre el diálogo, no sólo en su construcción material (bancos donde los jóvenes se sientan a tomar una gaseosa, un tinglado para estar cuando hay mucho sol o llueve), sino en lo condensa a su alrededor, ya sean desde murales, pintadas y graffitis. Son las imágenes y los objetos

⁵ Las comillas en este caso se usan para destacar y sobresaltar. En cambio, el lector se dará cuenta del uso de las comillas de citas textuales por su referencia.

que se disponen y son llevados y “ofrendados” por sus amigos y vecinos, lo que dan identidad y singularidad a la gruta.



Foto 3: La gruta de Firu a pocos meses de construirse. Fotografía digital. Diciembre 2014. Autora Ayelén Koopmann



Foto 4: La gruta de Firu en julio del 2018. Fotografía digital. Autora Ayelén Koopmann

El uso de fotografías en espacios territoriales de conmemoración. El caso de las grutas de Firu y el “Gordo” Raúl

Gordo Raúl

A Raúl lo mató la policía el 1 de enero de 2017 por la espalda. Cinco días después, a pesar de la feria judicial la causa estaba cerrada.

Era el mayor de 10 hermanos y, como siempre dice su mamá, dejó un hueco irreparable⁶ para la familia. Cuando entrevistamos a Delia nos llevó a conocer la gruta y nos mostró sus fotos. Sus hermanas y hermanos se tatuaron su cara y su nombre en el pecho, en los brazos, en lugares claramente visibles. El Gordo era muy amigo del Firu. Las fotos que están colgadas en un cuadro sobre la pared son imágenes que excepcionalmente se han impreso. No hay ninguna otra en la casa, excepto la foto del Firu, una foto familiar de pequeños y la que vemos en la foto.



Foto 5: Uno de los pocos cuadros que están colgados en la casa de Delia. Este collage condensa parte del pedido de justicia por Raúl. Fotografía digital. Noviembre 2017. Autora Ayelén Koopmann

Dos días después del asesinato, los amigos de el Gordo le construyeron su gruta. Tiene dimensiones amplias, está pintada con los colores del Club Atlético Boca Juniors y hay unos banquitos para que los amigos puedan seguir juntándose con el Gordo.

⁶ La itálica hace referencias a frases o términos nativos.



Foto 6: Gruta del Gordo Raúl. Fotografía digital. Noviembre 2017.
Autora Ayelén Koopmann



Foto 7: Gruta del Gordo Raúl. Fotografía digital. Noviembre 2017.
Autora Ayelén Koopmann

Sobre el uso de la fotografía en estos espacios

Desde una perspectiva antropológica es clave comprender la imagen visual desde la importancia y la relevancia que los propios

El uso de fotografías en espacios territoriales de conmemoración. El caso de las grutas de Firu y el “Gordo” Raúl

entrevistados le dan a la misma. Por ello, es necesario y fundamental situar la imagen con el relato, dado que la fotografía se entiende en el contexto de producción y es aquí donde la antropología puede realizar aportes sustanciales en comprender qué significaciones adquieren estas imágenes para los/as involucrados/as (Aguilar Bitten-court, 2004).

Cuando hablábamos con la Cintia, mamá de Firu, caminando hacia la gruta, se plantean algunas complejidades en relación a la territorialización de la muerte y cómo vivencia cada persona cuestiones, en este caso, vinculadas a la gruta.

Cintia: Los chicos empezaron, querían una gruta porque él siempre estaba parado ahí y deciden hacerle la gruta. Ellos lo hicieron, ese espacio para ellos digo yo. Yo siempre voy al cementerio... Mucha tristeza me agarra, entonces no vengo nunca. Siempre paso rápido porque hay muchas fotos, hasta hace poco había un ladrillo de barro que él había cortado, pero como se llovía se deshizo, el último ladrillo que él había cortado, después le hicieron el techito y no se mojó más nada. Yo cuando paso pero trato de esquivar, miro y sigo de largo.... Naty: Las fotos, y los objetos, ¿cómo los eligieron? Cintia: Yo traje muchas fotos y los chicos también trajeron. Todos lo tienen como si él fuera un santo, muchos les piden cosas ... Una vez yo vine y me dice un señor: “vengo a agradecerle a su hijo y le traigo una estampita, porque le pedí tanto que conseguí los remedios para mi hija, para mi nieta”. Hay mucha gente que le piden cosas como si fuera un ángel. Naty: Hay unas fotos del Firu al fondo, una en blanco y negro. Cintia: Si, ahí cuando jugaba al fútbol acá los chicos. Siempre le encantó participar a él. En la cancha también era el primero que venía, ayudaba, o cuando hacían fiestas, le gustaba ayudar mucho. Los chicos le traen cositas, porque él era de Talleres (Entrevista conjunta con Natalia Bermúdez. Junio, 2017)

En el caso del Gordo, Delia, la mamá, nos decía, que todos los materiales que tenía para hacer la ampliación de su casa para realizar un quiosco se las había dado a los amigos, para que armen la gruta.

D: Se juntaban a fumar porro allá, así que les dí todo para que armen un techito, ellos siguen ahí, acá había material, chapa, todo se llevaron, todo les dí. Es como si pudieran estar con él allá, todavía. E: ¿Vos vas a la Grutita? D: No, no. Yo prefiero ir al cementerio (Entrevista noviembre 2017)

Tal como explica Bermúdez (2019) “las grutas se establecen de alguna manera como ‘portales’ de los márgenes, es decir, como territorios moralizados donde los grupos populares lidian con la muerte, disputan los sentidos que la sociedad le destina a sus muertos y apelan a valores ‘convencionales’ para hacerlo” (p. 19). Y en esta espacialización, la fotografía cumple un rol especial, porque contiene un nivel icónico en relación con lo que se retrata, por lo que es difícil despegarla de su referente, aún más cuando estamos pensando en fotografía de familiares. Barthes (1989), en su clásico libro *La cámara lúcida*, nos confirma que “la fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente” (p. 31).

Las grutas estos espacios al aire libre y por fuera de la casa, se conforman con pintadas, con retratos fotográficos, además de diversos objetos y son las que permiten continuar con determinadas prácticas de las cuales tanto el Firu como Raúl eran parte. Jugar al fútbol, fumar un porro, encontrarse, ahora materializado y transformado por la ausencia física de ellos, pero con cierta continuidad de los lazos sociales.

Las construcciones de las grutas están demarcadas por la impronta de cada joven. Si en la gruta de Firu predominan las fotos, los objetos religiosos y las estampitas que le acercan, en la del Gordo aparece visiblemente pintada con los colores del Club Atlético Boca Juniors, del cuál era simpatizante. Sus amigos se encargan de prender una vela y dejar un vaso de agua, para que las almas no tengan sed. Cada imagen ocupa un lugar, no sólo en la gruta, sino en quienes las hacen y mantienen ese diálogo abierto. Tal como explica Belting (2007), las imágenes en nuestro recuerdo están ligadas a una experiencia, por ello tanto amigos como familiares pueden reconstruir de manera amplia y detallada los contextos de producción de las fotografías: adónde fue tomada, con quienes estaban, qué día era, qué habían hecho antes o después del momento de la captura. Son las fotos, las estatuillas, los colores y los escritos en las paredes, los que van conformando un ejercicio entre quienes habitan las grutas y el fallecido. Las memorias se entrelazan y los cuerpos se disponen a estar. Es a través de las imágenes y los objetos, de los colores y los adornos que cada gruta es singular y única.

Algunas consideraciones finales

Para ir cerrando estas palabras, quisiera reflexionar sobre la importancia de estos lugares, como espacios de memoria. Lugares que permiten recrear, encontrarse, hablar, pero sobre todo siguen dando continuidad al grupo de amigos, allegados y familiares que los referencian también como espacios de encuentro, que permiten un contacto y un diálogo con el ser querido. Su singularidad está marcada por la estética de la gruta que busca simbolizar a quien ya no está a través de objetos, colores. Se intenta traer algo tangible de esa persona. La fuerza expresiva de estos espacios está dada por resaltar la presencia del fallecido. En esta misma línea tomamos lo que plantea Jelin (2001) en su trabajo pionero cuando plantea que “la memoria no es un artefacto que se localiza fuera de los sujetos. Por el contrario, la memoria los constituye y sostiene su identidad creando coherencia y continuidad dentro de una comunidad determinada” (p. 24). De allí que podemos entender que las grutas son lugares de diálogo, tal como desarrollé más arriba, pero destacando que el medio preponderante para ser canal de comunicación es la fotografía y la imagen del fallecido. Será un espacio de conmemoración en tanto y en cuanto las personas que asisten a las grutas son las que entablan diálogos y permanencias en el espacio y el tiempo. Como dirá Da Silva Catela (2012) “La fotografía de personas transporta formas de comunicación y diálogo. En estos casos, la foto funciona como una fuente de recreación de lazos sociales y parentales que han cesado con la ausencia física del muerto” (p. 4). Entonces y para enfatizar, es el recuerdo mediado muchas veces por la fotografía el que permite recrear las relaciones sociales a las cuales pertenecían estos jóvenes. Son familiares y allegados quienes a través de estos espacios vuelven a reimprimir dinámicas e identidades sociales sobre sus seres queridos, aunque muertos siguen habitando y dando vida a los espacios barriales. Las grutas en constante transformación van dando cuenta de los procesos sociales que transitan los amigos y los vecinos en relación al duelo.

Referencias bibliográficas

- Aguiar Bittencourt, I. (2004). Algumas considerações sobre o uso da imagem fotográfica na pesquisa antropológica. En B. Feldman-Bianco y M. Moreira Leite (Orgs.). *Desafios da imagem. Fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais. (197-2012)*. São Paulo: Papirus Editora.
- Bermúdez, N (2019), «Grutas y altares moralizados. O de cómo territorializar las muertes violentas en sectores populares (Córdoba, Argentina)», *Corpus* [En línea], Vol. 9, No 2 | 2019, Publicado el 26 diciembre 2019, consultado el 28 diciembre 2019. URL: <http://journals.openedition.org/corpusarchivos/3267>
- Da Silva Catela, L. (2012). Re-velar el horror. Fotografía, archivos y memoria frente a la desaparición de personas. *Revista de Historia - IHNCA*, 0(27), pp. 75-91. Consultado de <http://ihncahis.uca.edu.ni/revistas/index.php/historia/article/view/113>
- Horenstein, Mariano, “Christian Boltanski o el arte como psicoanálisis lento”, LUR, 18 de enero de 2022, <https://e-lur.net/articulos/christian-boltanski-o-el-arte-como-psicoanalisis-lento/>(abre en una nueva pestaña)<https://e-lur.net/articulos/luis-gonzalez-palma-o-las-formas-de-la-melancolia>
- Jelin, E. *Los trabajos de la memoria*. Madrid y Buenos Aires: Siglo Veintiuno de España y Argentina Editores, 2002.
- Flores Martos, J. A. (2014). Iconografías emergentes y muertes patrimonializadas en América Latina: Santa Muerte, muertos milagrosos y muertos adoptados. *AIBR Revista de Antropología Iberoamericana*, IX (2), 115-140.

El uso de fotografías en espacios territoriales de conmemoración. El caso de las grutas de Firu y el “Gordo” Raúl

Pita, María Victoria (2010). Formas populares de protesta: Violencia policial y “familiares de gatillo fácil”. En: Astor Massetti, Ernesto Villanueva, Marcelo Gómez (comps) *Movilizaciones, protestas e identidades políticas en la Argentina del Bicentenario*. Nueva Trilce, Buenos Aires

Tiscornia, S. (2004). *Burocracias y violencia: Estudios de antropología jurídica*. Buenos Aires: Antropofagia/Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Descentralizar la memoria. Políticas memoriales en el Espacio para la Memoria, ex ESMA



Por Florencia Larralde Armas¹

El “Espacio para la Memoria y para la promoción de los Derechos Humanos” (ex Escuela de Mecánica de la Armada –ESMA–) fue creado en el año 2004, en el predio donde funcionó el mayor centro clandestino de detención durante la última dictadura militar en Argentina (1976-1983). La implementación de políticas de memoria en la ex ESMA es un proceso complejo, debido a que los “emprendedores de memoria” son distintos organismos de derechos humanos y dependencias del Estado que no siempre comparten la misma perspectiva e intereses con respecto a la memoria, su encuadramiento y la utilización del espacio. Este artículo discute algunas de las conclusiones planteadas en una investigación mayor, en relación a la creación e institucionalización de este proceso memorial durante el kirchnerismo (2003-2015) y el uso teórico-metodológico de la noción de “memorias descentradas” para el estudio y análisis de este sitio de memoria.

Introducción

¿Cómo se pone en acción a la memoria en la construcción de un sitio conmemorativo?; ¿De qué formas se transmiten los horrores de la última dictadura militar?; ¿A partir de qué herramientas, artefactos, soportes o dispositivos de mediación memorial?; ¿Cómo conviven las distintas formas de comprender y comunicar el pasado? Y ¿Cómo inciden las perspectivas de los actores en la creación de proyectos memoriales para transmitir memorias y resemantizar los sitios?

Estas preguntas fueron algunos de los ejes de los avances aquí presentados, que se desprenden de una investigación mayor² en la

1 Investigadora de CONICET con sede en el Instituto de Justicia y Derechos Humanos de la Universidad Nacional de Lanús (IJDH-UNLa/CONICET) larraldeflor@yahoo.com.ar

2 Larralde Armas, 2022.

que indagamos las relaciones entre espacio, memoria y visualidad a partir del análisis de los usos, prácticas y “dispositivos de mediación memorial” (Feld, 2013) realizadas en el espacio público del Espacio para la Memoria (ex ESMA), durante el período 2004-2015. Esta investigación fue abordada desde una perspectiva multidisciplinar de corte cualitativo, por lo que se realizaron observaciones participantes y no participantes, entrevistas en profundidad, relevamientos fotográficos y revisión de fuentes secundarias.

Partimos de la comprensión de que la memoria es una práctica social que requiere del trabajo de actores y por lo tanto de iniciativas, esfuerzos, tiempo y recursos que son plasmados en materiales, instrumentos, soportes y lugares. Dado que, como explica Nora Rabotnikof (2007), las políticas de la memoria son formas institucionales o de la sociedad civil que brindan marcos colectivos para la gestión y creación de ofertas de sentido sobre el pasado. La tarea de estos “emprendedores de memoria” (Jelin, 2002), no es ajena a las disputas por la significación del pasado, debido a que, como expone Michael Pollak (2006), existen actores dedicados al “encuadramiento de la memoria”, la interpretación y la reinterpretación del pasado (materializado en diferentes soportes) que dependen de los intereses del presente en relación con el futuro.

El “Espacio para la Memoria y para la promoción de los Derechos Humanos” (ex Escuela de Mecánica de la Armada -ESMA-) fue creado en el año 2004, por un decreto presidencial³ en el que se estipuló el desalojo de la Marina para la creación de un espacio para la elaboración y transmisión del pasado reciente. En ese predio, localizado en el corazón de la Ciudad de Buenos Aires, funcionó el centro clandestino más grande del país durante todo el período de la represión desarrollada por la última dictadura militar, ocurrida entre los años 1976 y 1983. Allí se llevó adelante el plan sistemático de secuestro, tortura y desaparición de alrededor de cinco mil personas, de las cuales sobrevivieron al menos doscientas y nacieron una treintena de bebés que fueron apropiados ilegalmente. El predio de

3 Convenio firmado entre el Gobierno Nacional y el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. Publicado en el Boletín Oficial año CXII, número 30368 del 20 de marzo de 2004 y ratificado por la Legislatura de la Ciudad de Buenos Aires por medio de la Ley 1412 sancionada el 5 de agosto de 2004.

la ex ESMA, en su reconversión a sitio de memoria, fue transferido a una cogestión entre organismos de derechos humanos y distintos estamentos del Estado, que no siempre comparten la misma perspectiva e intereses con respecto a la memoria, su encuadramiento y la utilización del espacio. Durante este período en la ex ESMA se crearon diversas políticas de memoria: instalaron museos, centros culturales, archivos, espacios educativos, de investigación y de exhibición. Esta iniciativa memorial se insertó en una batería de políticas de memoria durante el Kirchnerismo (2003-2015), que hicieron de la memoria sobre el terrorismo de la dictadura un tema de Estado. Debido a ello, las demandas de los organismos de derechos humanos parecieron confluir -no sin conflictos- en decisiones, gestiones y prácticas, que ahondaron en un proceso denominado por algunos autores como “institucionalización de la memoria” (Longoni, 2009), “estatización de la memoria” (Da Silva Catela, 2009) o “institucionalización del recuerdo” (Guglielmucci, 2013).

Este artículo tiene por objetivo poner en discusión algunas de las conclusiones planteadas en una investigación mayor, cuyo eje principal fue comprender qué hacia que ese macizo de 17 hectáreas y 37 edificios fuera “un” sitio de memoria, y no un complejo de actividades diversas. Para ello trabajamos en torno al análisis de dispositivos arquitectónicos, marcas territoriales, muestras e intervenciones artísticas y comunicacionales; y usos y prácticas como festivales, homenajes, reuniones políticas y manifestaciones públicas. Entre las que distinguimos las siguientes tensiones, que son planteadas en tanto simultaneidades relationales dado que así operan en el predio de la ex ESMA.

La materialidad: inmanente de memoria y/o “lienzo” para investir de significación

El problema acerca de la materialidad del predio fue una de las primeras discusiones que atravesaron los organismos de derechos humanos durante la formulación de proyectos para la creación del Espacio para la Memoria en el año 2004, aunque esta cuestión continúa en pugna aún hoy y es retomada frente a los diversos proyectos que se realizan en el predio. Al momento de la presentación de

propuestas se pusieron en evidencia dos perspectivas enfrentadas en relación a la materialidad: una que se centraba en una idea de preservación y conservación material, entendiendo al predio en tanto prueba material y judicial del accionar represor, por eso las asociaciones de Familiares de Desaparecidos y Detenidos por Razones Políticas, la AEDD y la APDH-La Plata presentaron sus propuestas basadas en la idea de no innovar y dejar al espacio como una prueba “viviente” del terrorismo de Estado. Esta idea se asentó en la noción de que el predio “habla por sí mismo” y que de la materialidad puede emanar la memoria a partir de huellas y rastros físicos. La otra postura consistía en pensar y proponer distintos usos para los edificios que componen el predio; aunque todos acordaron que el edificio del Casino de Oficiales quedaría “intacto” y sin intervenciones. Consensuaron que el resto de los edificios estaría destinado a tareas de capacitación, archivo, museos, arte, educación y oficinas estatales. Esta idea se basaba en pensar al predio como un lugar para la promoción de derechos, además de ser un espacio para la transmisión de memoria sobre el terrorismo de Estado, por lo que entendemos que esta perspectiva estuvo relacionada con concebir al espacio como un “lienzo” para investir de significación (pensada por algunos organismos como “resignificación”⁴ del espacio).

Luego del desalojo del predio por parte de la Marina, entre los años 2004-2007, una de las primeras acciones que tuvieron que emprender los organismos fue reacondicionar los edificios, para ello constituyeron un Ente⁵ (en el que se encuentran representados to-

4 Puntualmente, por la Asociación Madres de Plaza de Mayo y la Agrupación H.I.J.O.S.

5 Durante el período 2004-2015 el predio de la ex ESMA estuvo gestionado bajo dos figuras legales y administrativas: la primera se trató de una Comisión Bipartita y la segunda de un órgano ejecutivo tripartito: el Ente interjurisdiccional (desde el año 2007 a la actualidad). La Comisión Bipartita tenía como finalidad supervisar las tareas de desocupación y traspaso del predio, y acordar los mecanismos aptos para delimitar físicamente el “Espacio para la memoria y para la Promoción y Defensa de los Derechos Humanos”(Art. 3). Según el acta de creación, se estipulaba que el traspaso debía efectuarse antes del 31 de diciembre de 2005, cosa que finalmente no sucedió. El predio fue formalmente desocupado por la Marina el 30 de septiembre de 2007. Una vez desalojada la totalidad del predio se disolvió la Comisión Bipartita y se creó un nuevo Órgano Ejecutivo. Los integrantes de la Comisión Bipartita y

dos los organismos de derechos humanos y distintas áreas del estado) desde el cual se coordinó esta etapa. A raíz de lo discutido en la etapa anterior se consensuó que el edificio del Casino de Oficiales sería conservado y protegido, mientras que el resto de los edificios fueron intervenidos arquitectónicamente para refuncionalizarlos según los nuevos usos que tendrían. Cada organismo se centró en gestionar las transformaciones edilicias en sus sedes, por eso el Ente construyó algunos criterios generales que tuvieron que ver con los exteriores de las edificaciones como preservar fachadas originales, e instalar estructuras que fueran de sencilla remoción. Una de las excepciones a la conservación y transformación de los edificios fue la demolición de los “módulos de alojamiento”⁶ para la creación del

Ad-Hoc propusieron la creación de un Órgano Ejecutivo autárquico e inter-jurisdiccional, denominado “Ente Público Espacio para la Memoria, la Promoción y la Defensa de los Derechos Humanos”. Tal como lo estipula la Ley nº 26415: “será misión de dicho ENTE la definición y ejecución de las políticas de memoria en la ESMA como asimismo la refuncionalización de la totalidad del citado predio”. El Órgano Ejecutivo del Ente está integrado por un representante del Poder Ejecutivo Nacional (cuya representación fue delegada en la Coordinadora del ANM), un representante del Poder Ejecutivo del Gobierno de la Ciudad (cuya representación fue delegada a la secretaría ejecutiva del Instituto Espacio para la Memoria) y un representante de un Directorio integrado por referentes de organizaciones de DD.HH. Dicho directorio fue conformado por quince miembros, de los cuales catorce serían representantes de los organismos de derechos humanos: Asamblea Permanente por los Derechos Humanos -APDH-, Asociación Madres de Plaza de Mayo, Asociación Madres de Plaza de Mayo - Línea Fundadora, Asociación Abuelas de Plaza de Mayo, Liga Argentina por los Derechos del Hombre (LADH), Servicio Paz y Justicia -SERPAJ-, Centro de Estudios Legales y Sociales -CELS-, Asociación de Ex Detenidos-Desaparecidos, Asociación Familiares de Desaparecidos y Detenidos por Razones Políticas, Agrupación Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio -H.I.J.O.S.-, Fundación Memoria Histórica y Social, el Movimiento Ecuménico de Derechos Humanos (MEDH), Buena Memoria, Herman@S y un representante elegido por el Consejo Asesor, integrado por los “ex detenidos-desaparecidos que voluntariamente se integren al mismo”(Art. nº 6 y nº 9).

6 Los módulos de alojamiento eran dos grandes edificios que eran utilizados como habitaciones de suboficiales y aspirantes de la Armada, los mismos quedaban sobre Av. Leopoldo Lugones, próximos al ECUNHI. Ya desde la recuperación del predio se alertaba sobre el estado de abandono y deterioro edilicio y desde ese momento se planeaba su demolición. Para más detalles ver: Larralde Armas, 2020.

Museo Islas Malvinas y el estacionamiento de Educ.ar. Esta cuestión fue resistida por el equipo de arquitectos del Ente y algunos de los organismos de derechos humanos, como la AEDD y Familiares de Desaparecidos y Detenidos por Razones Políticas ya que consideraban que debían conservarse todos los edificios que componen el predio; aunque desde el año 2004 ya se hablaba de la posible demolición, y tanto el Ministerio de Educación como el Ministerio de Cultura presionaron para que se demolieran ya que el primero quería instalar un estacionamiento para la Educ.ar y el segundo para la creación del Museo de Malvinas e Islas del Atlántico Sur. En este caso también se dio una puja de intereses en la que primaron los proyectos de ambos organismos estatales. En relación a este tema, entraron en colisión dos perspectivas: una simbólica y otra funcional con respecto al uso del espacio del predio.

La multiplicidad de instituciones y formas de entender lo que debe hacerse en el predio de la ex ESMA originó que los organismos se replegaran al interior de sus instituciones y no crearan un plan global. Debido a esto, un grupo de arquitectos empleados del Ente, planificaron una intervención para la totalidad del predio que puso en tensión dos formas de entender al espacio: la del “espacio percibido” y la del “espacio concebido” (Lefebvre, 1974). Siendo la primera el uso espontáneo y no planificado del espacio, las apropiaciones simbólicas y materiales, el lugar de encuentro, conflicto y disputa entre los grupos sociales. Y la segunda, el uso racional, planificado y organizado por expertos, en este caso arquitectos. En este sentido, el proyecto presentado por el equipo de arquitectos también le otorgó un sentido de inmanencia a la materialidad, pero en relación a producir dinámicas de trabajo interinstitucionales y distribuciones de la espacialidad. Desde esta perspectiva se entendió al espacio como condicionante y organizador de las prácticas que allí se desarrollan, por lo que propusieron la creación de nuevas estructuras materiales y físicas (como las plazas y los atrios) para que cambiaran las dinámicas de trabajo, además del trazado de circuitos y tránsitos para los visitantes. Esta perspectiva nos parece inocente o despolitizada, ya que hace caso omiso a las relaciones entre los actores, las disputas de poder y la superposición de perspectivas con la que

generan emprendimientos de memoria los organismos de derechos humanos que gestionan el predio.

Dispositivos visuales: “memorias en movimiento” y/o “recuerdos fijos”

En el predio convivieron dos matrices de marcación simbólica del espacio, unas que podemos denominar como “memorias en movimiento o performativas” que tuvieron más que ver con la impronta callejera, de las marchas, las denuncias, las luchas por la verdad y la justicia, que implicaron la creación colectiva, el “poner el cuerpo” en la creación de la silueta o el esténcil y el construir dispositivos frágiles o efímeros. Y otras que denominamos “recuerdos fijos” debido a que se encuentran físicamente permanentes en el sitio. Aunque los sentidos que movilizaron pueden no estar cristalizados o consensuados se presentaron en el espacio como elementos duraderos. Estas marcaciones resimbolizaron o “recalificaron” (Fleury y Walter, 2011) al predio en tanto sitio de memoria, poniendo de manifiesto la heterogeneidad del predio, que se desplegó en un escenario de luchas de sentido, de definición de distintos “nosotros” y de competencia entre distintas memorias. Algunas de las marcaciones tuvieron que ver directamente con sus identidades como organismos e identidades políticas, lo que nos hizo pensar en territorios o zonas donde cada organismo se desplazaba espacialmente e imponía sus políticas, perspectivas y actividades. Al interior del predio quienes desplegaron estas marcas fueron primordialmente la Asociación Madres de Plaza de Mayo que instaló infraestructuras y monumentos sin consensuarlo con el Ente y la Agrupación H.I.J.O.S. que instaló esténciles que tuvieron que ver con su identidad como organización.

Otro tipo de dispositivos visuales tuvo que ver específicamente con la figura de los desaparecidos. Su análisis nos permitió comprenderlos como políticas del recuerdo y la conmemoración para los familiares de los desaparecidos, antes que como políticas institucionales para la transmisión de memorias. En el caso de la intervención “Presentes”, estuvo pensada para que los familiares realizaran su homenaje, pero pasado este momento la imagen quedó desprovista de un marco enunciativo que le diera sentido. Entonces creemos que

estas intervenciones fueron acontecimientos colectivos que dejaron huellas en el espacio.

En “Memorias de vida y militancia” se observó el esfuerzo visual, comunicacional y arquitectónico de pensar a la muestra como un soporte para la transmisión de memorias sobre los desaparecidos, pero finalmente primaron los criterios de las familias que dieron lugar a relatos cristalizados como la “narrativa humanitaria”. Y como en las otras marcaciones, las trayectorias artísticas previas de sus creadores confluyeron en una reedición de prácticas ya realizadas como son los escraches, las fotos y los collages.

La ex ESMA: lugar de “vida” y/o “memoria”

Con la intención de resignificar el predio, un grupo de organismos entendió que la impronta que debían tener las actividades allí realizadas era: “donde hubo muerte, llenar de vida”, como forma de honrar la memoria de los desaparecidos, por lo que esta frase se convirtió en un slogan utilizado en varios materiales institucionales.⁷ Uno de los problemas aquí fue en relación a cómo entiende la noción de “vida” cada organismo. Aunque varias actividades dentro del predio se realizaron desde esta perspectiva, la Asociación Madres de Plaza de Mayo, la Agrupación H.I.J.O.S. y el Ente (que contó con representantes de Agrupación H.I.J.O.S. durante todo el período estudiado) fueron quienes realizaron eventos y festivales en el espacio público del predio argumentando que los hacían bajo esta óptica, siendo el “festival” uno de los lenguajes privilegiados para expresar la vida. A través de esta indagación, entendimos que la Asociación Madres de Plaza de Mayo y la Agrupación H.I.J.O.S. han desarrollado una idea de memoria como realización, en términos de continuidad, de prácticas y sentidos movilizados en las militancias de los 70’; es decir, de construcción de políticas dentro del predio que se basaron en una idealización de las militancias revolucionarias de sus hijos y padres. De este modo, la Asociación Madres de Plaza de Mayo entendió que, al realizar políticas de inclusión social como talleres artísticos

⁷ La frase “donde hubo muerte, llenar de vida” se utilizó, por ejemplo, en videos institucionales y en el libro de la memoria institucional hasta el año 2015.

y festivales para niños y ancianos, continuaba con las prácticas que hubieran realizado sus hijos si estuvieran vivos. En la misma línea, la Agrupación H.I.J.O.S. entendió que la realización de actividades político-partidarias (kirchneristas) y su trabajo pedagógico dentro del predio era una reivindicación a la militancia de sus padres y un homenaje a lo que ellos hubieran hecho. En ambos casos estas ideas se asentaron en las trayectorias previas de ambas organizaciones.

En este sentido, los usos del predio que realizó la Asociación Madres de Plaza de Mayo tuvo que ver con una idea de hogar y del lugar doméstico, utilizando el espacio para cocinar, hacer huertas y festejar la vida en sus múltiples formas como la realización de festivales de todo tipo y creando espacios para talleres artísticos. Mientras que Agrupación H.I.J.O.S. se apropió del espacio en tanto lugar para la militancia política-partidaria, entendiendo al predio como un espacio para formar sujetos políticos. En ambos casos la perspectiva individual primó sobre una mirada colectiva que pensara al predio como espacio de memoria en su totalidad. A la vez que se puso en tensión con otras maneras de pensar al predio, en las que esas actividades fueron conflictivas. El Ente, la Asociación Madres de Plaza de Mayo y la Agrupación H.I.J.O.S. se han convertido en los grupos de actores en los que se condensó la mayor cantidad de actividades en el espacio público del predio; mientras que la Asociación de Familiares de Desaparecidos y Detenidos por Razones Políticas y AEDD fueron los que cuestionaron y disputaron diferentes sentidos sobre lo que allí debe hacerse.

Descentralizar la ex ESMA

La noción de “memoria descentrada” nace como concepto aglutinador de las dinámicas que se ponen en juego en la construcción memorial del sitio de la Ex ESMA, la cual podría definirse como una forma particular del trabajo de memoria, localizada en un espacio-tiempo definido (situado históricamente). Este está compuesto por múltiples sentidos sobre el pasado, que se manifiestan en distintas prácticas y sujetos, y en diversas profundidades en y sobre un mismo lugar o territorio físico y material, encontrándose atravesados por disputas de poder y control espacial. Estos sentidos sobre el

pasado funcionan como un campo abierto de articulaciones y luchas por las memorias; así como por las formas de recordación, su legitimación, las políticas de memoria y la apropiación simbólica de los lugares donde sucedieron violaciones a los derechos humanos. Los sentidos del pasado se configuran como vectores que se superponen, en vez de llegar a acuerdos y límites claros (sobre las narrativas del pasado, las formas de apropiarse el espacio, las políticas de memoria a realizarse), exponen una dinámica de reivindicaciones en conflicto y en permanente movimiento. La propuesta de este concepto es pensar a las memorias en tanto convivencia, superposición, y sobre todo simultaneidad de perspectivas contradictorias y en conflicto. Esta noción es un concepto de los “a la vez”: a la vez pasado y presente; a la vez homenaje y carnaval; a la vez familismo y Estado; a la vez concepciones macro y micro, a la vez conservación y transformación, a la vez arte popular y arte consagrado; a la vez memorias institucionales, institucionalizadas, largas y cortas; a la vez vida y muerte, a la vez sagrado y profano.

Referencias bibliográficas

- Da Silva Catela, L. (2009). “Pasados en conflictos. De memorias dominantes, subterráneas y denegadas”. En Bohoslavsky, E.; Franco, M.; Iglesias, M. y Lvovich, D. (dirs.) Problemas de historia reciente del Cono Sur. Buenos Aires, Prometeo-UNGS.
- Feld, C. (2012). “Las capas memoriales del testimonio. Un análisis sobre los vínculos entre espacio y relatos testimoniales en el Casino de Oficiales de la ESMA”. En: Huffschmid, Anne y Durán, Valeria (Eds.) Topografías conflictivas. Memorias, espacios y ciudades en disputa. Buenos Aires: Nueva Trilce.
- Fleury, B. y Walter, J. (2011). “De los lugares de sufrimiento a su memoria”. En Fleury, B. y Walter, J. comps., Memorias de la piedra: ensayos en torno a lugares de detención y masacre, Grancharoff Impresores, Buenos Aires.

Guglielmucci, A. (2013). *La consagración de la memoria. Una etnografía acerca de la institucionalización del recuerdo sobre los crímenes del terrorismo de Estado en la Argentina*. Buenos Aires: Ed. Antropofagia.

Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires, Siglo XXI.

Larralde Armas, F. (2020). “La ex Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA). Arquitectura y memoria”. En *Bitácora Urbano Territorial*, 30 (1): 205-218. <https://doi.org/10.15446/bitacora.v30n1.69980>

Larralde Armas, F. (2022). *Ex ESMA. Políticas de Memoria en el ex centro clandestino de detención (2004-2015)*. Editorial La Oveja Roja: Madrid.

Lefebvre, H. (1974). “La producción social del espacio”. En *Papers Revista de Sociología*, nº3.

Longoni, A. (2009). “(Con) texto(s) para el GAC”. En Carras, R. (2009). *Pensamientos, prácticas y acciones del GAC*, pp. 9-16. Buenos Aires, Tinta Limón.

Pollak, M. (2006). *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*. La Plata, Al Margen.

Rabotnikof, N. (2007). “Memoria y política a treinta años del golpe”. En Lida, Crespo y Yankelevich comps., *Argentina, 1976: estudios en torno al golpe de Estado*, Fondo de cultura Económica, Buenos Aires, pp.259-284.

Memorias geológicas de daño y resistencia frente al extractivismo megaminero



Por Marcela Cecilia Marín¹

El extractivismo ha sido caracterizado (Svampa, Antonelli, 2009; Gudynas, 2009; Machado Aráoz, 2014) como un modelo de “acumulación por desposesión” (Harvey, 2004). Se trata, en primer lugar, de un patrón de acumulación basado en la sobreexplotación de “recursos naturales” y/o bienes comunes, en gran medida no renovables, y en el avance de fronteras extractivas hacia territorios considerados improductivos. En segundo lugar, se caracteriza por la exportación de bienes primarios a gran escala, entre ellos, metálicos y minerales (cobre, oro, plata, estaño, bauxita, zinc, litio, etc.). En tercer lugar, cabe mencionar la escala de los emprendimientos y la envergadura de las inversiones. Se trata de mega-emprendimientos en los que intervienen grandes corporaciones transnacionales en redes multiescalares (local, regional, tendencialmente global) y multiactoriales (Estado, empresas, Think Tanks). En cuarto lugar, se caracteriza por la afectación del territorio que combina dinámicas de enclave con dinámicas de desplazamiento de otras formas de producción y expulsión de pueblos/comunidades (no solo humanas) (Svampa 2015, p. 21-22) Según Svampa, el extractivismo se inserta en un contexto de cambio de época dado por el pasaje (rupturas y continuidades) del Consenso de Washington [CW] al Consenso de los Commodities [CC]” (Svampa, 2017, p. 55- 60) Este pasaje puede pensarse en términos de “una profundización en la dinámica de desposesión o despojo de tierras, recursos y territorios” (Svampa 2015, p. 22).

El extractivismo megaminero se sostiene a partir de la disponibilidad de cuerpos, humanos y no humanos, materialidad in-orgánica, geológica (subterránea, terrestre, aérea, espacial) devenida exceso y resto: formaciones arqui-tectónicas que transportan narrativas. La dureza y duración mineral atraviesan intereses económicos, políti-

¹ Profesora Asistente en la cátedra Teorías de los Discursos Sociales II, Escuela de Letras, Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC. marcecimarin@gmail.com

cos, académicos. Dado que nuestro estado-nación (moderno-colonial) conserva en su nombre trazas de memorias minero-metalíferas (*argentum*), lo geológico no puede escindirse de la política territorial. Si consideramos, a su vez, que la estética no puede pensarse por fuera de su vínculo con la política (Ranciére, 2014) entonces lo geopolítico debe entramarse con indagaciones geosóficas (Parikka, 2021, p. 56) y geopoéticas (Parikka, 2021, p. 136; Bolaños, 2020, p. 269-278).

Problematizamos lo fuera de escena, lo no mostrado, y el exceso de lo que se da a ver en el proceso extractivo. Nuestra propuesta intenta acercarse a un momento del proceso extractivo no visibilizado debido a que esta práctica queda comprendida dentro de la propiedad privada que delimita cada firma/empresa propietaria de cada yacimiento. El concepto de “antropobsceno” (Parikka, 2021. Véase nota 51, p. 66 y 67) nos permite pensar el extractivismo megaminero como patrón de acumulación basado en la extracción y disponibilidad de materias y memorias geológicas. Ob-scenas resultan, por ejemplo, las dinamitaciones o voladuras de montañas, la utilización de agua y energía, los open pits o tajo rajo, las escombreras, las lixiviaciones con cianuro y otras sustancias tóxicas, los diques de cola, los derrames y ríos contaminados, la violación a derechos humanos y no humanos (Svampa, Antonelli, 2009, Machado Aráoz, 2014; Ceruti, 2018) pero también, la obscenidad se refiere a una lógica de exposición y explotación visual y semiótica (Parikka, 2021, p. 67; Lazzarato, 2006, p. 113) que constituyen, por su parte, otra forma de inversión, por ejemplo, las imágenes publicitadas en páginas empresariales/institucionales de las corporaciones mineras al exponer montañas dinamitadas y vueltas canteras encendidas con las luces del progreso y desarrollo² Lazzarato sostiene que “el capitalismo contemporáneo no llega primero con las fábricas. Ellas llegan después, si llegan... El capitalismo llega primero con las palabras, los signos, las imágenes” (2006, p. 113) Las inversiones mineras, entonces, en nuestro planteo, se corresponden con inversiones semióticas.

2 Minera Alumbrera. (2023) Imágenes. Argentina. Recuperado de:
<http://www.alumbrera.com.ar/publicaciones/galeria-multimedia/images>

Memorias geológicas de daño y resistencia frente al extractivismo megaminero

Una de ellas, que singularmente especula nuestro trabajo, guarda relación con el juego de inversión que podemos hacer a partir del gráfico triádico de Peirce (Magariños de Moretín, 1983, p.86). Si tuviéramos que dibujar geométricamente una montaña, por lo general, lo haríamos a partir de un triángulo, figura icónica que también se utiliza para representar el signo. La semiótica desplegada por las explotaciones mineras nos permite jugar con la geometría del signo a partir de la dinamitación que “invierte” la cima o pico en open pit, de montaña a cantera: semiótica extractiva.³

Desde un “materialismo geológico” (Parikka, 2021, p. 135), el concepto de geopoéticas opera a través de lógica de compost (Haraway, 2019), que ensambla prácticas de resistencia, imaginaciones artísticas, saberes científicos y técnicos, grafías no humanas como parte de una resistencia de la materia geológica; geopoiesis es una forma de simpoiesis que nos permite interrogarnos por las conexiones entre lo orgánico y lo inorgánico. Como concepto y deriva metodológica se inscribe a nivel de suelo y subuselo y ensambla memorias minerales, tiempos estratigráficos, trazas geológicas.

Como una cuerda o un cordón, la Cordillera de los Andes, se sostiene a partir de sus acumulaciones y erosiones, de las memorias geológicas -pero también interculturales y comunales- que tejen distintas materialidades orgánicas e inorgánicas que en ella se compostan. Desde una semiótica material, mundana, situada, postulamos una apertura geosemiótica para interrogarnos singularmente por cosmo-grafías, escrituras no humanas, trazas conservadas en la cordillera como tejido ch'ixi⁴ que entrama y composta capas disyunto-

3 Una versión más extendida de esta parte del trabajo ha sido presentada a una revista académica para su evaluación y posible publicación, bajo el nombre Fabular escrituras con montañas (marzo, 2023).

4 “La piedra es ch'ixi”, sostiene Rivera Cusicanqui. Así como “los esquistos mineros (fragmentación y mezcla de minerales por obra de movimientos tectónicos de diversas capas geológicas)” el tejido ch'ixi entrama, de forma creativa, opuestos, al margen de binarismos e hibridaciones o síntesis. Como las piedras, las entidades ch'ixi “son poderosas porque son indeterminadas, porque no son ni blancas, ni negras, son las dos cosas a la vez”. Las piedras, este gris manchado, lo ch'ixi aparecen como lo disyuntivo. La piedra ch'ixi, que se mueve entre el arriba y el abajo, hace de su indeterminación una no clausura, no agota los sentidos; los abre a otras temporalidades. De manera que ch'ixi, en nuestra lectura, tiene implicancias geológicas. Sin embargo,

tivas de memorias de resistencias contra formas de acumulación y desposesiones coloniales, patriarcales y extractivas. Como señala Machado Aráoz, 1492 inaugura una nueva era geológica y civilizatoria en la cual la nueva minería irrumpió como una extraña fuerza geológica. En clave geográfica y geopolítica, América, entonces, se inscribe “como territorio minero de la geografía colonial” (2014, p. 86) y el Cerro Rico de Potosí, como marca paradigmática “para comprender la geografía histórica de la minería no solo en la región sino en el mundo” (2014, p. 87). En esta genealogía, Minera La Alumbrera abre, en nuestro planteo, otro tiempo geológico en la zona cordillerana que afecta a Argentina ya que con este yacimiento se inaugura el neoextractivismo megaminero en nuestro país⁵ (Machado Aráoz, 2014).

En el despliegue de ciertas narrativas del fin, encontramos el nombre Antropoceno considerado como tiempo o evento límite según el cual el hombre devino fuerza geológica capaz de afectar la vida en la tierra (Svampa, 2019) Haraway recupera a Anna Tsing para retomar lo que ella sugiere como punto de inflexión y pasaje entre el Holoceno y el Antropoceno. Este punto podría encontrarse en “la eliminación de la mayoría de los refugios, a partir de los que podrían reconstituirse diversos ensamblajes de especies (con o sin personas) después de eventos significativos” (Haraway, 2019, p. 154), entre los cuales podemos consignar la megaminería y el fracking, entre otros. Postulamos, entonces, que la dinamitación de las montañas puede ingresar como parte de los refugios que se vienen perdiendo.

Frente a este evento límite que marca discontinuidades, rupturas y pérdidas, la propuesta de Haraway intenta cultivar formas imaginables que abracen recomposiciones y reconfiguraciones de refugios, a partir de trabajos y juegos colaborativos entre terranos (humanos y no humanos) que vuelvan posible “el florecimiento de ricos ensamblajes multiespecies” (Haraway, 2019, p. 155) y la rehabili-

Rivera Cusicanqui introduce otra noción clave “wut walanti” que introduce “lo irreparable, aquello que se rompe, la piedra rota”, que, en el planteo de la autora, se entrama con la fisura colonial que nos atraviesa (Rivera Cusicanqui, 2018, p. 81).

5 Atlas de Justicia Ambiental (2018). Bajo la Mina Alumbrera, Catamarca, Argentina. Barcelona Recuperado de: <https://ejatlas.org/conflict/bajo-la-alumbrera-mine-argentina/?translate=es>

tación parcial de la vida en un este planeta dañado: “Somos compost, no posthumanos”. Se trata de reconstruir refugios como actividad cosmológica para volver posible una “recomposición biológica-cultural-política-tecnológica sólida y parcial” que albergue el luto (no solo humano) por las pérdidas y destrucciones irreversibles. Incluso, para pensar “lo irreparable” de una piedra rota (Rivera Cusicanqui, 2018, p. 81).

Una perspectiva arqueológica liberada de “las últimas sujetaciones antropológicas” nos permite -contra la actividad sintética de un sujeto, la soberanía de una conciencia y la restitución del hombre- considerar que se escribe “para perder el rostro” (Foucault, 2007, p. 27-30). Como fuerza o poder, “escribir es luchar, resistir; escribir es devenir [con]; escribir es cartografiar” (Deleuze, 2015, p. 71). Desde esta perspectiva, postulamos un desplazamiento del trabajo arqueológico con restos a un trabajo cosmológico con trazas (Vinciguerra, 2020) como escrituras y memorias de daños y resistencias (humanas y no humanas) ante las pérdidas que acontecen con cada dinamitación.

Desde una línea semio-geológica consideramos que:

En las historias que contamos [narración, cálculo, acumulación] está implicado mucho más que las palabras usamos. Ellas cuentan las historias de los medios y la mediación, de la materialidad y la Tierra. Los relatos mismos son de una escala de duraciones geológicas en principio demasiado lentas como para que podamos aprehenderlas (Parikka, 2021, p. 51)

Hay en y entre estas “materias que usamos para pensar otras materias” (Haraway, 2019, 35) “menos palabras y más de esa materia semiótica a-significante [que] impone su presencia” (Parikka, 2021, p. 51) Esta línea recupera cierto “entramado geofilosófico” planteado por Deleuze y Guattari en el cual “las nociones de estratos, sedimentaciones, articulaciones dobles, y la de un modelo alternativo al de significante-significado, son introducidas como una vía hacia una teoría postantropocéntrica” (Parikka, 2021, p. 52). La geología como “modo material y no humano” de interrogar el pensamiento vuelve posible reformular “la estratificación material de la genealogía” en términos geológicos (Parikka, 2021, p. 52-53). Inscribimos, entonces,

las resistencias (humanas y no humanas) y sus prácticas de escritura como artes de memoria en términos ya no solo arqueológicos y genealógicos sino geológicos (Cohen, 2015). El subsuelo, lo subterráneo, que tiembla bajo nuestros pies, acumula y composta capas. Tiempos profundos, duraciones no lineales, tierras que sostienen vidas, se sublevan y resuenan en ensamblajes geológicos. “No es de extrañar que lo geológico mismo resulte estar más definido por sus huecos y minas, y por la ausencia de un estrato final determinante” (Parikka, 2021, p. 54). Las excavaciones mineras exponen la obscenidad de los (des)fundamentos, el subsuelo de tiempos y trabajos humanos y no humanos que suponen el modelo colonial, industrial y capitalista hasta el presente.

A partir de lo dicho, entonces, consideramos las marcas inscritas en las montañas como trazas, de daño y resistencia. La trazabilidad de un cuerpo (humano y no humano) es la capacidad que tiene de trazar y ser trazado. En este punto, cabe señalar la dureza y la duración mineral para pensar la potencia de conservación de trazas singulares que se acumulan en montañas, canteras, escombreras, por ejemplo. Este trazarse de un cuerpo aparece como una “escritura prelingüística” llamada memoria. Memoria considerada como “inscribirse y escribirse del cuerpo en el mundo, como conexión y concatenamiento de imágenes y signos” (Vinciguerra, 2020, p. 71) que suponen trazas. La trazabilidad de un cuerpo indica una “escritura cósmica”, que no repone un comienzo o final, un autor o un sujeto sino una inmanencia al hacerse de las cosas (Vinciguerra, 2020, p. 73). A partir de trazas (escritura y memoria) conservadas en algunas montañas de nuestra cordillera efecto de daños producidos por el extractivismo postulado como modelo, también haptico, de acumulación por desposesión y trazas efecto de resistencias y supervivencias, postulamos un agenciamiento mínimo para estas geo-cosmo-grafías (Vinciguerra, 2020, p. 71-74), escrituras geológicas y cosmológicas: fuerza/ hender/afección- traza/marca- superficie de inscripción. Nuestro trabajo considera singularmente la dureza y duración mineral como superficie de inscripción, en su potencia política de conservar trazas. Como sostienen les colectives de resistencia “la montaña sigue de pie gracias a su gente” postulamos la memoria (fuerza/ interpre-

Memorias geológicas de daño y resistencia frente al extractivismo megaminero

tante) y sus formas de escritura/inscripción (trazas, signos, imágenes) en términos de resistencia humana y no humana.

Estas geo-cosmo-grafías forman parte de una escritura geológica y cosmológica como práctica de las artes de memoria de resistencias humanas y no humanas.⁶ Como forma de devenir-con, generar-con lo orgánico y lo inorgánico, lo que vive a nivel del suelo, subsuelo, atmósfera y en continuidad material con su naturaleza astral (Coccia, 2017, 94), nuestro trabajo introduce una deriva de simpoiesis a geopoiesis. A partir de ella, recuperamos el término geopoéticas⁷ (Parikka, 2021, p. 136; Bolaños, 2020, p. 269-278) para postular una articulación en términos de ensamblajes colectivos/ compostajes disyuntivos entre prácticas de resistencia comunales situadas, imaginaciones artísticas, saberes científicos y técnicos, grafías no humanas como memoria de la materia geológica.

Desde una semiótica material situada y mundana consideramos la potencia narrativa de la materia. En este sentido consideramos tales grafías como parte de una semiótica cosmológica, una semiosis del mundo viviente humano y no humano, puesto que los signos y la significación no resultan territorio exclusivo de mentes humanas y de sistemas humanos de pensamiento (Kohn, 2021, p. 44) Habitamos (habitar y hábito) redes de semiosis más que humanas que nos acogen (Kohn, 2021, p. 59). Como la orquídea que, con su forma, interpreta y hace memoria de la abeja extinta,⁸ interrogamos cómo interpretan otros agentes (Bennett, 2022) la pérdida de las montañas. De esta pregunta se deriva la posibilidad de postular, a partir de una semiótica material, de una semiótica cosmológica, que alberga la potencia afectiva de la vida inorgánica, una geosemiosis (Bennett, 2022)

6 THIRDTalks. (s.d.) Montañas en resistencia. Universidad de Artes de Ámsterdam. Recuperado de: <https://thirdtalks.org/>

7 Instituto Internacional de Geopoéticas (s.d.) Cuadernos de Geopoética. Francia. Recuperado de: <https://www.institut-geopoetique.org/es/cuadernos-de-geopoetica>

8 “nada queda de la abeja, pero sabemos que existió por la forma de la flor. Es una idea del aspecto que tenía la abeja hembra para la abeja macho... tal y como la interpretó la planta” (véase Bee Orchid en Haraway, 2019, p. 115).

Referencias bibliográficas

- Benett, J. (2022). *Materia vibrante. Una ecología de las cosas*. CABA: Caja Negra.
- Bolaños, M. (2020). *Geopoéticas*. En Cangi, A. y González, A. (Comps.). *Meditaciones sobre la tierra*. Vicente López: Red editorial.
- Cerutti, D. (2022). *Cartografía de violencias (d)enunciadas y (en)tramadas; propuesta metodológica para el análisis de casos de conflictos en torno a proyectos extractivos*. Letras verdes. FLACSO Ecuador.
- Coccia, E. (2017). *La vida de las plantas. Una metafísica de la mixtura*. Bs. As.: Miño y Dávila.
- Cohen, J. J. (2015). *Stone: an ecology of the inhuman*. Universidad de Minnesota: EUA.
- Gudynas, E. (2009) Diez tesis urgentes sobre el extractivismo. (pp 187-225). En: AAVV. *Extractivismo, política y sociedad*. Quito: CAAP y CLAES.
- Deleuze, G. (2015). *Foucault*. Bs. As: Paidós
- Foucault, M. (2007). *La arqueología del saber*. Bs. As. Siglo veintiuno editores.
- Haraway, D. (2019). *Seguir con el problema. Genera parentesco en el Chthuluceno*. Bs. As: Ed. Consonni.
- Harvey, D. (2004). *El nuevo imperialismo. Acumulación por desposesión*. Recuperado de: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/social/harvey.pdf>.
- Kohn, E. (2021). *Cómo piensan los bosques. Hacia una antropología más allá de lo humano*. Bs. As: Hekt.

Lazzarato, M. (2006) Políticas del acontecimiento. Bs. As: Tinta Limón.

Machado Aráoz, H. (2014). Potosí, el origen. Genealogía de la minería contemporánea. CABA: Mardulce.

Magariños de Moretín, J (1983). El signo. Las fuentes teóricas de la semiología: Saussure, Peirce, Morris. Bs. As: Hachette.

Parikka, J. (2021). Una geología de los medios. CABA: Caja negra.

Ranciére, J. (2014). El reparto de lo sensible. Estética y política. Bs. As: Prometeo.

Rivera Cusicanqui, S. (2018). Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis. Bs. As: Tinta Limón.

Svampa, M.; Antonelli, M. (eds.) (2009). Minería transnacional, narrativas del desarrollo y resistencias sociales. Bs. As: Biblos.

(coord.) (2015). El desarrollo en disputa. Actores, conflictos y modelos de desarrollo en la Argentina contemporánea. Los Polvorines. Bs. As: Ediciones UNGS.

(2017). Del cambio de época al fin de ciclo. Gobiernos progresistas, extractivismo y movimientos sociales en América Latina. CABA: Edhasa.

(2019). Antropoceno, perspectivas críticas y alternativas desde el sur global. En Futuro presente. Perspectivas desde el arte y la política sobre la crisis ecológica y el mundo digital. Speranza, G (comp). 2019. Bs. As: Siglo XXI.

Vinciguerra, L. (2020). La semiótica de Spinoza. CABA: Cactus.

Desarticular prejuicios al hacer memoria: cuando un gendarme visita La Perla



Por Virginia Saint Bonnet¹

Como docente que se desempeña hace más de dos décadas en la Escuela de Suboficiales de Gendarmería Nacional, Cabo Raúl Remberto Cuello,² ubicada en Jesús María, a 50 km. de la Capital de Córdoba, estoy interpelada por el hecho de que en mi persona no se produzca una escisión entre mi rol de educadora y de investigadora, entre la tarea de educar gendarmes e investigar temas agudos como el de la memoria argentina.

Resulta simplista reproducir ciertas representaciones del gendarme como un agente de represión, instaladas en sectores sociales que asocian toda función militar a aquella tristemente desempeñada en contexto dictatorial en Argentina. Este perfil cristalizado desde hace cuatro décadas parece estar masificado en los sectores de izquierda, y en contrapartida, se escuchan discursos de derecha que piden el retorno de “mano dura” como si la solución actual a la delincuencia no dependiera de amplias condiciones socioeconómicas y educativas sino simplemente se redujera a la represión policial. Ambos extremos ignoran otras competencias atinentes al quehacer profesional del gendarme, como la fundamental articulación del pensamiento crítico con los procesos de memoria necesarios para la edificación de una sociedad democrática. Por momentos, esas visiones tradicionalistas traccionan elementos emergentes hasta la actualidad, pero es importante profundizar en las intervenciones pedagógicas que fertilizan los cambios de paradigma y propician nuevos modos, no binarios, de fortalecer la formación militar en los procesos de memoria.

Al ritmo de las transformaciones del siglo XXI, instituciones como Gendarmería Nacional asumen nuevos posicionamientos para construir el perfil de sus funcionarios ¿Cómo articular la formación

1 Docente en Instituto Universitario de Gendarmería Nacional (IUGNA) e investigadora en Equipo “Cartografías literarias del Cono Sur” de la UNC. vicksaintbo@gmail.com

2 En lo sucesivo, se designará a esta escuela como ESCUSUB.

del gendarme con los procesos de memoria, tan necesarios para la consolidación de una sociedad democrática por parte de todos sus actores? Este interrogante nos movilizó a concretar experiencias pedagógicas que pudieran llevarse a cabo no exclusivamente dentro de las instituciones universitarias más amigables con los procesos de democratización sino que también pudieran efectivizarse en aquellos territorios otros,³ como los institutos de formación de las Fuerzas de Seguridad. Exponemos aquí un estudio de caso en los procesos de memoria que se recuperan desde la formación del gendarme y el modo en que este abordaje pedagógico opera una ruptura de estereotipos solidificados históricamente.

La figura del gendarme asociada a un sujeto que obedece órdenes, responde a un conjunto de valores tradicionalistas como la disciplina, la lealtad, el valor y el sacrificio que eclipsa otra escala axiológica donde el pensar-saber-hacer-sentir es central. Sabrina Frederic (2008, 2014) describe a esta caracterización de los sujetos que integran las instituciones militares y de seguridad en términos de un ethos cultural totalizador que interpreta de forma esencialista los oficios policiales-militares y niega así la presencia viva de otras lógicas que trasvasan las fronteras institucionales. En este caso, exploraremos la visita de un grupo de estudiantes-gendarmes al Espacio para la memoria La Perla, ex centro clandestino de detención, tortura y exterminio, para seguir interrogándonos sobre la posibilidad de que ciertas fronteras erigidas en los imaginarios sociales

3 Esta alteridad está dada por los resabios de una trayectoria institucional asociada a los gendarmes como represores; sin embargo, desde la década del 90 se impulsó la incorporación de los institutos de las fuerzas públicas a la Educación superior, con una apreciación más cercana a la idea de universidad emprendedora e innovadora, luego con los gobiernos de Néstor Kirchner (2003-2007) y Cristina Fernández (2007-2015) se propició un escenario de decisiones políticas que se sustentaron en el principio de la educación como “derecho humano”. Así, no dejan de existir tensiones resultantes entre una visión tradicional de la formación de los gendarmes y una nueva propuesta educativa que, desde los lineamientos políticos, sustentados en la democratización y profesionalización de las Fuerzas de Seguridad, propusieron planes de estudio y prácticas formativas integrados al ámbito de la educación civil y basados en valores que recuperan la memoria como mecanismo democratizador.

puedan ser traspasadas a través de sus intersticios y legitimar procesos de memoria renovados.

Los espacios de la memoria: La Perla

La memoria es una categoría compleja que se resiste a reduccionismos y que no supone anclar la mirada del sujeto en el pasado, sino más bien en el presente: “Hablar de memorias significa hablar de un presente. En verdad, la memoria no es el pasado, sino la manera en que los sujetos construyen un sentido del pasado, un pasado que se actualiza en su enlace con el presente y también con un futuro deseado en el acto de rememorar, olvidar y silenciar” (Jelin, 2017:17). Podemos entenderla como una categoría espacio-temporal amplia, que al activar procesos de construcción identitaria, habilita locus específicos de intervención, como en el caso de los sitios de memoria. Estos espacios distan de ser museos en el sentido clásico de lugares cuyo propósito es monumentalista y donde la rememoración se torna unidireccional y oficial, o se restringen a la aglomeración y exhibición de signos mostrables, estáticos, pasivos. En los espacios para la memoria, se modifica la concepción de museo⁴ y se construye la noción de un espacio no meramente reproductivo, sino productor de sentidos, edificante, con un activo rol pedagógico, donde el sujeto trame la conmemoración y presentificación de las experiencias pasadas a fin de postular un futuro promisorio. Un sitio con este perfil puede habilitar la relativización de posiciones maniqueas y la deconstrucción de percepciones binarias de la realidad.

Esta concepción dinámica de los espacios para la memoria se observa, concretamente, en sitios como Campo de la Ribera⁵ o La

4 Aquí retomo una reflexión de mi trabajo publicado en la Revista Artilugio del CEPIA, Facultad de Artes, UNC, con el título “Interpelaciones de la memoria. Cómo se recuerda en escuelas, museos y juicios” nº 7, año 2021. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART/article/view/34555>. Además está en desarrollo con esta temática mi Tesis doctoral “Fronteras dinámicas: desplazamientos e intersticios en la cartografía cultural del Cono Sur”, con la dirección de la Dra. Mirian Pino, en la Facultad de Lenguas de la UNC.

5 El Campo de la Ribera, ubicado en Córdoba, fue un centro clandestino de detención durante la Dictadura cívico-militar de 1976. Posteriormente, funcionaron allí dos escuelas hasta el año 2009. Actualmente, es un espacio para la memoria que articula la historia con talleres de formación de oficios y

Perla,⁶ porque justamente esta apertura dialógica de pasado/presente/futuro es concebida como una apuesta imprescindible para enfrentar la amenaza de los intereses de sectores hegemónicos que vienen implantando hace décadas lecturas monolíticas y sesgadas de la Historia argentina reciente. Hacer memoria en un sitio de estas características puede constituir una acción política a partir de la cual se abran modalidades de participación democrática y plural en el trazado de la vida social.

Es en este sentido que nos propusimos, con un proyecto creado en la ESCUSUB, estar presentes en el Espacio para la memoria La Perla con un grupo de aspirantes a gendarmes. En contraposición a una visión conductista de la educación que imperó en los institutos militares desde su creación, apostamos por un enfoque vigotskiano que hiciera pie en el contexto sociocultural de el/la estudiante y brindara herramientas para una asimilación del aprendizaje desde el sentido de la experiencia. Así, la práctica situada supone superar el individualismo en los procesos de enseñanza-aprendizaje para postular un conocimiento situacional, social, de abandono de las certezas para enfrentar la resolución de problemas, que involucre viven-cialmente a los sujetos implicados en una situación que, en tal caso, posee como atributo la incertidumbre (Baquero, 2006).

Hacer memoria en territorios otros: un gendarme visita La Perla

Transitar un sitio para la memoria implica una serie de actividades que no se reducen a la pasividad de la observación, sino que se amparan en una praxis que se vive con el cuerpo. In-corporar la experiencia educativa en el plano pragmático es uno de los nutridos

otros cursos destinados a personas en situación de vulnerabilidad.

6 Se denominó “La Perla” al ex centro de detención que funcionó en la provincia de Córdoba desde 1975 hasta 1979. Tenía como objetivo la persecución y eliminación de cualquier forma de participación política que confrontara con el proyecto impuesto por la Dictadura. Allí, la tortura, los asesinatos, las violaciones y las apropiaciones ilegales de niño/as fueron el triste denominador común de un espacio-tiempo del terror. Hoy es un espacio de memoria gestionado por organizaciones de Derechos Humanos.

aprendizajes que un/a estudiante puede asimilar en el marco de una formación que busque una auténtica apropiación de contenidos.

En La Perla, las reflexiones sobre los delitos cometidos durante la última Dictadura cívico-militar-eclesiástica en dicho espacio se resignifican con cada visitante que ingresa no solamente a un recinto habilitado para la conmemoración, sino que se in-corpora (se hace cuerpo) a una experiencia donde rememorar se constituye en una práctica renovada, cada día, para hacer justicia. Familiares de víctimas, activistas de Derechos Humanos, estudiantes secundarios y universitarios, son presencias recurrentes en La Perla; pero ¿qué ocurre cuando integrantes de una fuerza de seguridad asisten? ¿Qué interrogantes, prejuicios, significados y contrasignificados se articulan o desarticulan en esa experiencia en la que un gendarme visita La Perla?

En la ESCUSUB, dicto clases en el área de Comunicación Oral y Escrita a los/as aspirantes a gendarmes de entre 18 y 24 años quienes egresarán a fin de año como agentes de la Seguridad Pública. Esta asignatura los/as instruye no solamente para ser interlocutores eficientes que interactúen con la comunidad, sino también para ser sujetos que prioricen a la palabra como fuente de toda construcción social. Concebir a la palabra como instrumento de diálogo, materia prima para la edificación colectiva, es la base del perfil de un sujeto que actuará asertivamente y garantizará modos de relacionamiento sin violencias.

Así, nos sumamos a un proyecto educativo originado junto con otros espacios curriculares como Ética y Derecho, para visitar La Perla. En el instituto educativo, desde los cambios curriculares que se vienen dando con un nuevo paradigma de formación, se viene implementando una perspectiva pedagógica de educación por competencias, que busca ligar contenidos de campos de conocimiento diferentes y no restringirse a una lógica academicista por disciplinas compartimentadas. Esto potencia la interdisciplinariedad y una organización del diseño por intervenciones profesionales, en el cual los sujetos aprenden progresivamente a partir de dispositivos ideados específicamente para propiciar la articulación teoría/práctica, en función de concebir el aprendizaje en “un contexto socio-histórico particular en el que la dimensión cognitiva y emocional se

integran. Se trata de un contexto que entrelaza y no sólo rodea la situación" (Alonso, 2015, p. 27).

Arribar a un ex centro clandestino de detención, tortura y exterminio, pisar el suelo donde la Historia (con H mayúscula) es territorio, fue la apuesta didáctica, ética y antropológica que emprendimos, con la convicción de que la memoria se cultiva día a día como una herramienta impostergable para la construcción de un futuro que no mire atrás con rencores, prejuicios ni estigmas.

Entrar a La Perla no es una acción que pase inadvertida ligeramente para ningún/a visitante. Hay un espesor entramado entre los atropellos que allí se cometieron, las voces de los dolientes, las sordas indiferencias de los victimarios, la fuerza imparable de madres, hijos e hijas que reclamaron justicia. En el centro de esa urdimbre se yergue el espacio para la memoria con una clara función cultural de modelar la importancia de asumir los tiempos democráticos y empoderar la acción de rememorar como mandato social de una red de voces que no admiten olvido –ni el olvido oficial que se pretendió imponer con leyes de punto final,⁷ ni el que pudiera oficial algún/a ciudadano/a en correspondencia con lo instalado a través de medios de comunicación hegemónicos y reaccionarios.

La mañana de junio del 2022 en que se concretó el viaje educativo fue una de las más frías del año con temperatura de 1°C. Los aspirantes a gendarmes estaban abrigados con ropa de calle que no era el típico uniforme verde militar, ya que esa vestimenta les es permitida luego de egresar del curso de formación. Este detalle que parece ornamental, reviste otro carácter que resultó significativo, porque cuando un gendarme se despoja de su uniforme, deja al descubierto su lado más cercano a la ciudadanía, su humanidad. Lograr que ese uniforme no trans-forme al funcionario en una máquina de terror, como lo fue en la década del 70 en Argentina, es el firme propósito que muchos/as docentes hemos emprendido en las unidades aca-

⁷ La Ley 23.492 denominada de Punto Final es una ley argentina que estableció la caducidad de la acción penal contra los imputados como autores penalmente responsables de haber cometido delitos como detenciones ilegales, violaciones, torturas y homicidios agravados o asesinatos, durante la Dictadura cívico militar iniciada en 1976. Fue promulgada el 24 de diciembre de 1986 por el presidente Raúl Alfonsín. El Congreso la declaró nula en 2003.

démicas de las Fuerzas de Seguridad, desde las aulas, los libros, los pizarrones y también desde los espacios para la memoria.

Caminar por La Perla habilita un tipo de aprendizaje vivencial que no se circunscribe a la recepción teórica de datos históricos, sino que potencia un conocimiento desde otra lógica acerca de lo ocurrido en ese espacio-tiempo. Poder tomar conciencia y registro de esa experiencia –en la piel y el uniforme de un gendarme- es un modo de hacer memoria no reñido con las clases áulicas, sino complementario desde un plano que recupera lo cognitivo y lo emocional como modalidades no opuestas.

El recorrido inició en la sala donde se encuentran fotografías de las víctimas, testimonios de sobrevivientes y de familiares. Allí hubo un hondo silencio en la observación minuciosa de rostros, de pequeños detalles epocales, de palabras ofrendadas a los/as ausentes. Uno de los aspirantes a gendarmes se vio interpelado por la edad de muchas de las víctimas y no pudo dejar de expresar la sorpresa frente a esta similitud con su propia persona: “Eran chicos de mi edad”. La identificación en este gesto despierta la empatía y posiciona al visitante en un lugar que excede la aprehensión racional de la Historia para ubicarlo en el centro de un tejido más complejo de la experiencia. Al mismo tiempo, el hecho de ser un militar quien evalúa los crímenes cometidos por otros militares, aunque en circunstancias claramente dispares, restituye la ecuanimidad necesaria para no caer en generalizaciones inexactas cuando se piensa en la Gendarmería.

A modo de conclusión

La representación de que el gendarme es un hombre de armas está hondamente arraigada en el imaginario colectivo –cuando el uso del fusil es el menos recurrente en sus intervenciones operativas- sin embargo; cultivar en este funcionario de la Seguridad Pública (que no se restringe al género masculino sino que ha incorporado hace años la presencia de mujeres) la palabra reflexiva, el pensamiento crítico, la comunicación asertiva como valores fundantes, es una urgencia para codificar modalidades democráticas de su accionar profesional.

No abordar la docencia y la investigación como actividades académicas autónomas, sino integradas y complementarias, es un desafío. Consideré fundamental que lo investigado acerca de los procesos de memoria, causas y consecuencias de la Dictadura en Argentina, pueda articularse con mis clases dentro de Gendarmería, un ámbito tan especial de recepción. ¿No es acaso esto también, y de un modo muy arduo, trabajar y educar en el territorio?

Luego de transitada esta visita a La Perla, en el aula se trabajó con el registro de aquello que los/as estudiantes habían recogido. Con el propósito de abordar la experiencia desde un plano situado y no aislado, se les propuso redactar narraciones didácticas que pudieran dar cuenta de los aprendizajes asimilados y de sus propias evaluaciones de esta experiencia. No es posible analizar aquí cada una de las expresiones narradas, eso implicaría un trabajo más profundo que no cabe en este ensayo, pero sí puedo destacar la fluidez con que los aspirantes escribieron sus vivencias. No hubo resistencia en el proceso de llevar al papel lo vivido, ni la que suele presentarse actitudinalmente a modo de queja cuando la docente encarga una tarea escrituraria ni aquella dificultad técnica en la redacción (gramatical, ortográfica) que pudiera haber obstaculizado la textualización. Cuando la palabra es motivada y acompañada desde lo experiencial, sortea los obstáculos que suele hallar en otras escrituras escolares.

Finalmente, es interesante pensar cómo La Perla es decodificada en tanto campo signíco de cruce de sentidos, no solamente por los/as visitantes más asiduos y afines a sus recorridos, sino por aquellos/as que pueden generar otras dinámicas, tensiones o intensidades en la ruptura de estereotipos. Pensar la alteridad del gendarme dentro de la Perla es también dar lugar a la desautomatización de prejuicios, que no será simple, sino que demandará la apertura de un nuevo lente para observar el entramado y promover modos alternativos de comprensión del pasado y edificación del futuro, sin maniqueísmos.

Referencias bibliográficas

- Alonso, J. (2015). Dispositivos de formación en las prácticas profesionales. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ministerio de Seguridad de la Nación.
- Baquero, R. (2006- junio). Del individuo auxiliado al sujeto en situación. Algunos problemas en los usos de los enfoques socioculturales en educación. *Espacios en Blanco, Revista de Educación*, 16, 123-151.
- Frederic S. (2008). Los usos de la fuerza pública. Debates sobre militares y policías en las ciencias sociales de la democracia. Buenos Aires: UNQ.
- Frederic, S. (2014, abril). Educación Universitaria y Formación Militar: caminos de conciliación. *Revista del Plan Fénix*, 5, 33.
- Jelin, E. (2017). La lucha por el pasado: Cómo construimos la memoria social. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores.
- Saint Bonnet, V. (2021). Interpelaciones de la memoria. Cómo se recuerda en museos, escuelas y juicios. *Revista Artilugio del CEPIA* (Centro de Producción e Investigación en Artes), Facultad de Artes de la UNC, n° 7, año 2021. En línea en <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART/article/view/34555>

IV
LITERATURA:
EXILIOS Y EXTRATERRITORIALIDAD

Lugares y voces de la memoria en la narrativa argentina actual



Por Pablo Heredia¹

“Pero en la página escrita, un paisaje no es paisaje sino la textura de las palabras con que se lo nombra, el universo que esas palabras crean”.

Federico Falco (2020, 80)

“...pensé que yo también quería, ahí afuera, un nombre para mí.”

Dolores Reyes (2022,173)

“...Además de gustarme ser puta, me gustaba el teatro.”

Camila Sosa Villada (2022,13)

Una de las tantas tendencias de la narrativa argentina actual registra la memoria como un dispositivo discursivo que trama autorreferencialmente un relato de iniciación. Historias que construyen el regreso al lugar de la infancia, la adolescencia y la primera juventud, tramando la memoria como una instalación discursiva para deconstruir no solo los modelos de subjetividad que configuran los códigos de la heteronormativización, sino también las mitologías nostálgicas de una Edad Dorada. Narradoras/es autorreferenciales transcurren por la crónica de sus infancias a la manera de la ejecución de un exilio interior (niñez, pubertad, adolescencia, pueblo, campo). Tramas que registran y reaniman un recuerdo y ensayan un regreso (Los llanos de Federico Falco), o que actualizan la experiencia ficcionalizando las historias abigarradas del país en la intimidad familiar (Soy una tonta por quererte de Camila Sosa Villada), entre otras modalidades.

Por momentos recurriendo al insilio,² aunque en la mayoría de los casos narrando desde el lugar de enunciación del exilio inter-

¹ Universidad Nacional de Córdoba. pabloedmundoheredia@gmail.com

² “El insilio requiere una caracterización: “se trata de aquel estar sin ser dentro de la propia patria de uno que a uno se le presenta enajenada, pero no enajenada exclusivamente en lo socioeconómico sino en el sentido, en

no (porque desde las urbes la vida se transurre hacia una especie de existencialismo absurdo), en ninguno de estos textos se escribe desde el locus regional, sino desde la voz de una memoria dislocada. El acto narrativo (contar una historia) de recordar se moviliza en el registro de la composición de lugar de un pasado que solo adquiere identidad desde la actualidad. Relecturas de la infancia, relatos de iniciación en la adolescencia o en la adultez. En el locus del recuerdo está la marca de la existencia del presente. Se escribe desde la memoria del presente. Escribir el pasado (autorreferencialidad) es reescribir, y reescribir es recrear, ficcionalizar. No hay idilio, y si bien la patria es la infancia (en el caso de relatos de iniciación), allí nace el conflicto, que no es más que una dislocación de la identidad. Se es otro que ya no pertenece al lugar del recuerdo. Se ha perdido la lengua y desde la adopción de otra voz se recuerda para refundar un sentido del pasado que configura la resistencia del presente.

La ficcionalización del recuerdo no es más que una refundación de la iniciación de un aprendizaje en el lugar. El lugar del campo o de poblaciones pequeñas es discurso de la memoria. Se trata de un lenguaje de la pérdida de la ingenuidad. Se recuerda un mundo perdido desde otra lengua, la del presente que actualiza la experiencia del aquí y ahora. La memoria es relectura (que no es nostálgica ni manifiesto reivindicatorio) del lugar de una mirada, instalaciones de una mirada que construye el tiempo y el espacio del sujeto enunciador.

La serie semántica insilio (exilio interior)-memoria (iniciación)-ficción (escritor/a) se configura en la trama procedural de la narrativa de Federico Falco (*Los llanos*, noviembre de 2020) y de Camila Sosa Villada (*Soy una tonta por quererte*, marzo de 2022). Agregaremos un texto que, si bien no se plantea dentro de esta serie, postula un recorrido que abre un sentido desde un trayecto inverso. Se trata de *Cometierra* (mayo de 2019), de Dolores Reyes, novela que propone en su trama el recorrido iniciación-exilio interior. Textos

lo destinal, en el adónde va todo. [...] El insilio es una identidad vulnerada porque es una memoria reprimida. Pero esa contención acumulativa tiende a liberarse y entonces se transforma en cultura, es una conciencia extrañada. El exilio es una identidad expansiva porque es una memoria liberada, aunque mediada por la nostalgia (nóstos en griego es estar lejos de la patria). Es una memoria larga y sustanciosa, pero difícilmente transmisible porque los oídos son casi incompatibles." (Illánez, 2006)

publicados en los últimos tres años, proponen, a la manera de una instalación artística, un escenario de la lengua que dice el lugar de una memoria que reconfigura la experiencia de una iniciación en la adultez.

Exilios de la niñez

Camila Sosa Villada instala el escenario de su iniciación en la pubertad enfatizando la configuración de la sexualidad, particularmente en el proceso de transformación de género. La escritora pone en escena la lengua de la memoria para reconstruir esta iniciación en un pueblo de provincia. Relatos de una puesta en escena de un exilio interior donde el/la niño/a experimenta la infancia como un insilio. La crónica autobiográfica es relato autorreferencial de su iniciación (“Gracias Difunta Correa”), en donde la niñez es puesta en escena del lugar de la escritora que instala la memoria desde un presente que narra la experiencia de una transformación identitaria. La iniciación en la serie semántica “puta”-“actriz” se funde en la configuración como escritora, a la que le es imposible obviar la primera persona, según dice, porque en el acto de escribir desde el lugar de la memoria se impone la eliminación del “disfraz”, que “enferma la escritura”.

En el relato de iniciación “No te quedes mucho tiempo en el guadal”, la experiencia de la transformación sexual se funde con el racismo sufrido luego por la condición de provinciana. Pueblo de provincia-(campo) es el lugar de la iniciación, no solo de la transformación (travesti) sino también de la escritora. La literatura nace con la memoria: escribir el pasado es reescribir el recuerdo, marcas de un registro experiencial que darán la matriz de un dispositivo discursivo que dice la persecución y la resistencia. El relato “Soy una tonta por quererte” (cortazariano: ¿homenaje a “El perseguidor” de Cortázar?) trama la configuración de una escritora marginal (que narra su experiencia sobre la muerte de Billie Holliday) desde la cárcel. Biógrafa-testigo-amiga (como en el cuento de Cortázar), además peluquera, relata la experiencia de la discriminación y los modos de resistencia-sobrevivencia. En “La casa de la compasión”, una travesti padece el pueblo-campo a través de la prostitución. El refugio (convento de las monjas), no es más que otro lugar de la represión. “Seis

tetas”, relato apocalíptico, trata el exilio luego de una especie de apocalipsis de persecución social a las travestis. El exilio hacia el monte es relato de la memoria de la resistencia, en que el registro del grotesco cunde en el locus de la tragedia de la muerte y la humillación. Animalización de las exiliadas, la travesti asume la configuración de una simbiosis con la naturaleza del monte, donde la vida es degradación de la condición humana.

La instalación con las hilachas de la memoria

Tanto la novela de Federico Falco como los relatos de Camila Sosa Villada, podemos leerlas a través del modelo de la instalación de las artes plásticas. Montar un objeto-escenario donde se plasma un narrador que lo erige como muestra-mirada. Este escenario a su vez construye al narrador, quien dice el sentido de la construcción. La instalación en estos textos es un escenario que trama una indeterminación entre lo efímero y lo permanente. Es duda, ese entresijo de un tiempo que se aprehende desde un presente que reflexiona un pasado que continúa estando.

Los materiales de la instalación de un escenario de la memoria no son naturales; el paisaje es retazos, fragmentos, hilachas, de recuerdos que se articulan en la intemperie de lo efímero. Lo efímero que está en la memoria instala el presente de la acción discursiva de la memoria. Esta puesta en escena recusa la casa anterior, museo de experiencias de iniciación que ahora son retazos de un “paisaje” que expresa el tiempo de su exposición. Futuro incierto, el presente es solo memoria de cosas a medio morir que respiran en la instalación del presente.

Y la instalación es intervención. Se trata de intervenir el lugar de la memoria y a la vez el espacio de lo que se considera una otredad: el otro lugar de la infancia, de la adolescencia, del futuro, como en la novela *Cometierra* de Dolores Reyes, que trataremos al final.

Esta instalación-intervención recupera todos los sentidos, registra el recuerdo de olores, imágenes, gustos, sensaciones de la experiencia de la iniciación. En *Cometierra* está la idea del sabor de la tierra, recurrencia simbólica que apela a una matriz fantástica (al

comer tierra, la protagonista puede ver lo oculto, particularmente concerniente a crímenes).

La imagen en el campo

“Contar una historia cambia a quien la cuenta. Y por momentos la ficción es la única manera de pensar lo verdadero.” (Falco, 2020: 145) Si el “exilio”, literalmente, significa saltar afuera (ex: fuera; salta), e “insilio”, saltar sobre... nos interesa aquí referirnos a los modos de asumir (recortar, fragmentar, hilar) la memoria de un viaje hacia un lugar que de diferentes maneras ya no le pertenece a las/os sujetos que dicen el pasado, su pasado, ese lugar de un imaginario social sobre la iniciación en la sexualidad y en una proto-auto-adscripción de género.

No es más que el exilio interno (o interior), que traza un discurso que modeliza un modo de afuera de uno mismo, que en el caso de Federico Falco trama un registro del exiliado en su propio lugar (y del pasado que todavía sigue vigente). La recomposición del pasado cuando el narrador se fue del pueblo (“hui del pueblo”, dice) instala la base de la memoria como escritura de la figura del escritor. Se puede escribir desde un exilio, en el pasado, como así también ahora, desde el presente. La memoria aspira a instalar la escritura con el fin de señalar que es desde el insilio la única posibilidad de la escritura de la iniciación.

En Los llanos, Falco es el que con mayor densidad instala este insilio. Soledad de la memoria, el narrador regresa a un estar ahí, a un mero estar en el discurso de su fragmentaria permanencia en el campo: memoria de la infancia e iniciación en la juventud (hasta el momento que emigró hacia la ciudad). Activar la memoria es experimentar el regreso. Y el escenario es una instalación de sus recuerdos que se remontan a la composición de lugar de la familia como inmigrantes. El horizonte es plano, como plana es la llanura de su presente. Ambas migraciones se superponen en la idea de la resistencia (a la pobreza, a la discriminación), y se espejan en el protagonista-escritor, en quien pesa el rechazo de su familia.

En Falco y Sosa Villada el relato de iniciación en la juventud acude a la configuración de un insilio desde donde se narra la autoconfi-

guración del escritor. Ambas/os son escritoras/es, y el acto de la escritura se funda en la memoria a través de una trama de la iniciación en la sexualidad y en el género que solo adquiere forma en la matriz de un lugar-otro, el de la soledad... En síntesis, para estas/os escritoras/es, el lugar de su iniciación es la memoria, el acto de un comienzo que narra el acto de la escritura. Se narra la experiencia de un comienzo que en el presente es memoria que se puede escribir.³

“Un nombre para mí”

Cometierra, de Dolores Reyes, concluye con la huida, exilio de una impronta que postula un salir a la intemperie. “Esperando al costado de la ruta”: el colectivo será el camino que llevará sin rumbo a la protagonista. Irse, salirse a la improvisación de un nuevo escenario, experimentar la instalación de una nueva vida desde el locus de una otra tierra. Un “lugar nuevo”: ¿oscuro, soledad del olvido? Abandonar el territorio de la iniciación en la adultez (amor, sexo, trabajo) para fundarse en otra tierra, adquirir un nuevo nombre, llevando en su boca la tierra de sus entrañas. El “afuera” es el lugar de la salida, pero la protagonista llevará la tierra consigo, alimento y raíz de la historia que comienza en el presente. No hay referencia del afuera, solo se trata de huir, irse (a un lugar donde todo parecería más oscuro), porque el lugar-tierra de ahora “ya no existe”. Y concluye que en el afuera hay “un nombre para mí”. Huir para abandonar la clarividencia, es decir, el sobrenombre Cometierra. La madre es en el presente una lápida, el futuro es un nombre, la palabra que da vida y está asentada en la tierra, no la que no le pertenece y come, sino la que le dará memoria hacia el futuro.

3 “¿Cómo escribir entre los escombros, entre el barro y los charcos, juntando, acá y allá, los restos mojados de lo que había sido un día a día, de lo que había sido una casa?” (Falco, p.185)

“Es difícil resistir la tentación de un mundo ordenado. La sensación de control que da narrar: control del pasado, control de la historia, control de lo que viene, de lo que puede llegar a pasar. (...) Tranquiliza sentir que la vida tiene una forma.” (186)

“No pedirle a la escritura lo que la escritura no puede dar.” (187)

“¿Cómo contar sin historia? ¿Sin ordenar? ¿Sin tratar de que tenga sentido? Simplemente contar y no tratar de entender en el medio.” (195)

Cierre

Textos donde el narrador-escritor instala su memoria. La figura del escritor es el lugar de la memoria. Se escribe para redimir el sentido de una iniciación-aprendizaje que se ha perdido en el exilio-insilio: la escritura como lugar de la memoria. Y también la reflexión sobre la escritura es el lugar de la memoria: ¿cómo se narra el inicio de una resistencia dolorosa? Las referencias orales de historias mínimas del pueblo y del campo son recurrencias, muchas veces crueles, de los procedimientos de la ficción que traman el acto de la instalación de la memoria. Recordar es ficcionalizar el pasado, porque la escritura es el lugar, permeable, de la resistencia vital de un pasado que nos interpela y nos obliga a la intemperie de lo que nos constituye en el presente. Falco y Sosa Villada plantean esta reconstrucción del pasado desde la ficción, único lugar de la recomposición del pasado, no solo para resistir en el presente, sino también para alcanzar una mayor densidad de la construcción de un futuro que aún no se hace presente. De allí la configuración del escritor como relato de la instalación de la memoria.

Referencias bibliográficas

Falco, Federico: 2020. Los llanos, Buenos Aires, Anagrama.

Illánez, Chango: 2006. "Exilio e insilio. Una mirada sobre San Juan, su universidad y las herencias del proceso", en Universidad Nacional de San Juan, abril 2006, Año III, N° 19, Lunes 5 de Septiembre de 2022. En línea: <http://www.revista.unsj.edu.ar/numero19/exilio.htm>

Sosa Villada, Camila: 2022. Soy una tonta por quererte, Buenos Aires, Tusquets.

Reyes, Dolores: 2022. Cometienda, Buenos Aires, Sigila.

Memoria(s) y exilio(s) en *Regreso a la patria* de Juana Bignozzi



Por Agustina Catalano¹

Después de veintidós años sin publicar, en 1989, Juana Bignozzi da a conocer su libro *Regreso a la patria*, bajo el sello editorial Libros de Tierra Firme, para la Colección de Poesía “Todos bailan”, dirigida por José Luis Mangieri. En la portada, una ilustración del artista plástico Luis Seoane muestra un cuerpo desnudo, con las piernas flexionadas, semi abiertas, como dejando al descubierto su sexo, pero con el rostro oculto bajo capas de tinta negra. ¿Quién será esa mujer escondida y al mismo tiempo expuesta? ¿A quién corresponde esa figura cuyo movimiento o acción resulta difícil precisar? ¿Acaso está sentada, esperando algo, a punto de dar a luz o de erguirse para continuar su marcha? ¿Cuál podría ser el significado de esas pinceladas o esos excesos de tinta sobre el cuerpo? Con estas preguntas, me gustaría comenzar el análisis de los poemas, para pensar allí quién regresa a qué patria y cómo, qué heridas o marcas subjetivas deja entrever, cuáles disimula, qué recuerda y qué olvida.

Antes de entrar de lleno a los poemas es necesario repasar, al menos brevemente, el itinerario de Bignozzi y el lugar que ocupa esta publicación dentro de su poética. Bignozzi ha sido y es identificada muchas veces con la llamada “generación del 60” y con el grupo El Pan Duro, pero “por pereza y por comodidad”, como sostiene Martín Prieto en el Dossier de Diario de Poesía dedicado a la poeta. Allí plantea que:

Hay ciertas notas que, efectivamente, emparentan a Bignozzi con los sesenta [...] la obra de Bignozzi es sesentista apenas en su superficie, ya que si bien por un lado cumple con los requisitos de la hora –realismo, porteñismo, coloquialismo, desprolijidad, narratividad– por otro lado trabaja a partir de una fortísima impronta de la primera persona que se aleja de algunas de las ideas socializantes de la poesía del periodo (1998, p. 13).

¹ Instituto de Investigaciones sobre Sociedades, Territorios y Culturas de la Universidad Nacional de Mar del Plata. Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. a_catalano@outlook.com.ar

Es decir, estamos ante una poeta que trasciende las generalizaciones tales como “literatura comprometida”, “poesía social” o “poesía coloquial”, aunque comparta con ellas algunas de sus características principales, y que a su vez escapa a las definiciones estéticas grupales. Estas consideraciones parecieran funcionar como una especie de aviso o clave de lectura; como si nos advirtieran que allí donde emerge el peso de ciertas palabras como ‘revolución’, ‘política’, ‘muerte’ o ‘exilio’, hay que leer todavía más que eso, profundizar, escarbar y desmenuzar múltiples capas de sentido.

Así lo señalan también Daniel García Helder y Jorge Lafforgue, en sus respectivos prólogos a la poesía reunida publicada en el 2000. Se trata de una voz poética que tiende “trampas” –como dice Lafforgue–, que usa “big words” pero para bajarles su estridencia, su volumen, obligando así al lector a “un uso menos circunspecto del vocabulario” (Helder, 2000, p. 13). En este sentido, el título del trabajo contiene dos nociones recurrentes a lo largo de todo el poemario y que aparecen también con mucha fuerza en el espacio público-político de finales de los años 80, hasta nuestro presente: memoria y exilio. La primera forma parte de las reivindicaciones de los organismos de DDHH (“Memoria, Verdad y Justicia”); al mismo tiempo, es una categoría teórica desde la cual fueron/son pensadas y leídas muchas producciones literarias y artísticas de la postdictadura.

La segunda, fue uno de los tantos estragos ocasionados por el poder militar, cuyas implicancias todavía continúan vigentes. Tal como apunta Silvina Jensen, el poder represivo no solamente apeló al exilio “como estrategia de ‘bajo costo’ de eliminación de la oposición, sino que fue consciente que la exterioridad geográfica y la exclusión que ratificaban la derrota política, debían tener como correlato su borradura de la memoria colectiva” (2007, p. 6). En efecto, memoria y exilio son dos conceptos interrelacionados estrechamente, indisolubles, pero que en la poesía de Bignozzi adquieren otros matices, otros usos, lejos de sentidos estables y unívocos; por eso memorias y exilios, en plural.

Regreso a la patria es un título que –especialmente en los años 80– sin duda hace resonar el imaginario político y cultural argentino, no sólo por el uso de un término controversial como “patria” –en

nombre del cual se había cometido el más terrible genocidio de la historia- sino además por la idea de “regreso”. ¿De qué regreso se habla? ¿De qué patria?, parafraseando uno de los ejes de este Coloquio (“Los regresos: ¿qué patrias?”). Cualquier lector/a bien podría esperar, justamente, escuchar la voz de alguien que regresa, que emprende un camino de vuelta a su origen, a su tierra natal –acaso uno de los sentidos posibles para “patria”– o a la tierra de sus afectos. Pero en estos versos no hay coordenadas geográficas definidas, es decir, no hay un desplazamiento físico de un punto a otro sobre un mapa, sino más bien evocaciones, encuentros casi fantasmales, sonidos, gesticulaciones, una suerte de “escenografía” o “cementerio sentimental”, como dice uno de los versos de Bignozzi. En muchas ocasiones ni siquiera es el yo poético el que vuelve o se traslada, sino los amigos, los compañeros, “los hermanos desconocidos”, los nombres del pasado que “de las viejas agendas [...] salen vuelven saludan”, como si no hiciera falta que el mismo sujeto los llamara o los trajera a la memoria. “Queridas voces” que “A veces preguntan dónde está el asesino espléndido” (p. 66), como buscando respuestas o entablando diálogo con el presente del poema. Y lo que subsiste en ese tiempo presente es un “océano”, “de por medio un mar”, “el agua de este mediterráneo tan muerto”, un “bote” y “viajes”, todos elementos propios de un imaginario marítimo que grafican, de algún modo, la lejanía, la errancia y “las soledades” de una mujer díscola, “trabajada por los fantasmas”, a veces niña, a veces “pobrecita” y otras, amante de la revolución, que sonríe “por este mundo” y goza “de la elasticidad de esta muerte” (p. 117). También hay ciudades, balcones, monumentos, “pasillos de un museo”, callejones y avenidas por donde esa mujer camina, se desliza, se pierde y se encuentra; una “tierra de nadie”² que la poeta pretende, no obstante, hacer propia, y que se entremezcla y confunde con sus sueños, sus delirios, sus pasiones, sus recuerdos fragmentarios, resquebrajados, algo vagos.

Leer o querer hallar, entonces, formas de lo real en la poesía de Juana Bignozzi –esto sería, las referencias históricas y políticas de un exilio provocado por la dictadura cívico-militar del 76– puede no ser más que un intento fallido. Quiero decir, efectivamente se nom-

2 Frase extraída de un poema de Regreso... pero que también da nombre a un libro anterior de Bignozzi publicado en 1962 por Editorial Nueva Expresión.

bra a Buenos Aires como espacio-tiempo de una vida pretérita, a la vez que están presentes la militancia revolucionaria, la muerte, la violencia y el exilio como palabras clave que reenvían al pasado reciente. Sin embargo, la escritura desborda y pone en tensión la experiencia del destierro entendida como resultado de la persecución política o la amenaza a la propia vida. Esto ocurre tanto al interior de los textos como en distintas intervenciones públicas de la autora, en las cuales ha negado o desestimado su identificación como “exiliada”, una determinación que complejiza o impide las lecturas biográficas lineales. Así, en una conversación con María Moreno, Bignozzi sostiene: “Yo siempre aclaro que no soy una exiliada, que me fui porque pensé que a este país lo iban a gobernar los montoneros. Más que una exiliada, soy una desterrada” (2002; s/n). Sin embargo, fue presentada como exiliada por la prensa en numerosas ocasiones y sus poemas aluden, sin duda, al contexto represivo de los años 70, a los “cadáveres” que dejó o que escondió el terrorismo de estado, que impidieron su vuelta durante décadas y que a su vez siguen provocando enojo y dolor. De todos modos, la voz de la enunciación se distancia de las posiciones de denuncia directa o de elegía personal y en cambio se desdibuja, se escabulle:

ser alguien que recuerda
 recoge los cadáveres
 anota las fechas
 alguien donde duermen como ya ni recuerdan
 donde vuelcan resumen nostalgián
 el pueblo los amigos el verano [...]
 recojo los cadáveres anoto las fechas
 soy alguna de las memorias
 nunca nadie sabrá de mi entendimiento ni de mi tristeza
 quién los notaría entre tanta sonrisa desparramada para sobre-
 vivir (p. 76).

Como se dijo anteriormente, son la evasión y la falta de explicitación lo que caracterizan muchos de estos poemas. El yo poético no se identifica con las figuras tradicionales como “el testigo” o “el exiliado” sino con el pronombre indefinido “alguien” o con “alguna” de las varias memorias disponibles. Sus “cadáveres”, “sus amigos”, “el

pueblo" tampoco aparecen personalizados o puntualizados con algún nombre, carácter o marca singular. Si se presta atención a la preponderancia de los verbos, las acciones seguidas sin signos de puntuación, se podría concluir que por encima o más importante que los sujetos, están los hechos: recordar, recoger, anotar. Así, las memorias son más que un conjunto de personas y vidas, una cadena de ejercicios, de trabajo diario. Retener, volcar al papel, conservar en algún soporte aquello a punto de extinguirse, evaporarse o descomponerse, como los cadáveres. Quedarse con esos restos, esos fragmentos del pasado, "los pedacitos que le quedan", es la gran apuesta del sujeto (individual y colectivo), en medio de un entorno que aparentemente no repara en ellos, allí donde solo han quedado "huellas y viento" (p. 93).

Otro poema de *Regreso a la patria* formula esta problemática del siguiente modo:

Ya me he dado cuenta
solo son escenarios
particulares e indivisibles
hay un único lugar personal
para cada puñalada trapera de la vida
mi corazón sabe que no hay olvido ni ruptura
esos son triunfos ajenos
siempre miraremos por una ventana
cómo se están llevando a alguien (p. 109).

Si antes la(s) memoria(s) era un espacio impersonal, el resultado de una serie de acciones, aquí el sujeto, a partir de una epifanía reciente, la caracteriza como sitio único e irreversible, de dolor y de suspensión, donde aquello que alguna vez los ojos miraron se repetirá como en un loop eterno. Esto último, indudablemente refiere a un hecho terrible, en clara alusión a los secuestros y desapariciones forzadas durante la última dictadura. Quien mira ya no es más el sujeto en primera persona singular, sino un "nosotros" que ocupa la posición del testigo, pero no del testigo víctima o sobreviviente, ni siquiera de sus familiares, sino de aquel que, aun sin quererlo, tuvo delante suyo una realidad violenta, "una puñalada". Como contracara de esta imagen irrevocable, el olvido aparece como un "triunfo",

como ventaja de los/as otros/as, como un corte o “ruptura” con el pasado, como la posibilidad de un nuevo comienzo. A contramano de los discursos sociales y políticos (inclusive de muchas medidas dirigidas desde el estado)³ que ven en el olvido un peligro, una amenaza o una pérdida, el poema lo entiende como victoria, como fortuna y le da un signo paradójicamente positivo. En este punto, cabría preguntarse quién/es gana/n con el olvido y en qué consiste el mismo, interrogantes que persisten a lo largo de las páginas de *Regreso a la patria* y van encontrando diferentes respuestas.

En líneas generales, lo que se advierte es un sujeto en la encrucijada entre memoria y olvido, que por momentos se propone guardar y cuidar el pasado, comunicarse con él, y por otros, ahora no haber vivido las cosas que vivió, no haber “mirado”, desea pasar página y no demorarse más allí. Una situación que bien puede resumirse en el siguiente enunciado: “yo tiré y recuperé mis pedazos para volverlos a destrozar” (p. 83).

En definitiva, lo que parece decirnos la poesía de Bignozzi es que no importa “quién habla” (como decía Samuel Beckett, citado por Foucault en *Qué es un autor*), en el sentido en que ya no importan las correspondencias o las marcas autobiográficas, los hechos verificables o conocidos de antemano. Dice “*Cadáver por la palabra / persona por la gente*”: “borraré toda arista que me distinga / para que mi lucha no sea legítimo derecho de soberbia” (p. 111). El desarraigado, las ausencias, la contradicción entre olvidar y rememorar, la búsqueda de felicidad en las pequeñas cosas, los episodios traumáticos que quedaron grabados en la retina, la lucha por una transformación social, el enojo, la muerte, no son, después de todo, vivencias exclusivas de un sujeto en particular sino patrimonio colectivo, emociones e ideas con las cuales “alguien”, cualquiera, muchos/as, pueden sentirse interpelados. De ese modo, el testigo se “borra” a sí mismo como tal, renuncia a cualquier tipo de autoridad que pudiera atribuirse en su nombre. Ya no hay testigos perfectos o verdaderos,

3 Me refiero a políticas públicas llevadas adelante entre 2004 y 2016 (interrumpidas por la gestión de Mauricio Macri) tales como la constitución de ex centros clandestinos de detención en Espacios y Sitios de Memoria. Su objetivo tiene que ver, además de la función probatoria en los juicios, con la preservación de la memoria y la reparación simbólica; allí se recuerdan y conmemoran los hechos, así como también las víctimas.

no hay “hundidos” o “salvados”, como distingue Agamben (2000) a partir de Primo Levi: solo voces (incorpóreas, desterritorializadas) que hablan, que pronuncian su verdad.

A modo de conclusión, y aun sabiendo que esta ponencia no agota en absoluto toda la potencia significante de Regreso a la patria, diremos que, a pesar de la centralidad que memoria y exilio tienen en esta publicación, es más bien el “regreso” a la poesía lo que moviliza e impulsa al sujeto. “Como no aspiro a las formas definitivas del amor / perfecciono las que me han sido dadas” (p. 77), se lee en “Porque este es el vino de la noche...”. Una de esas formas dadas que el yo intenta “perfeccionar” (como sinónimo de continuar, trabajar, ensayar), una actividad que no abandona y a la cual se aferra, es la producción poética. Un yo lírico que se sitúa como eje o núcleo de la escritura, que se hace cargo de la enunciación, pero al mismo tiempo se descentraliza, se pierde, se nos escurre. Que toma la palabra no para hacer catarsis ni exponer ante el resto sus intimidades, sus miedos y heridas, sino para los demás, para ese otro/a sin nombre y sin un rostro fijo, que también está buscando abrigo en el lenguaje. Esa es, en todo caso, la “Función social de la poesía” según Bignozzi, como se titulan los siguientes cuatro versos:

Si toda vida es referencia a nuestra vida
espero dejar una palabra
que ampare a alguien
en estas tardes inhóspitas de recuerdos (p. 115).

Referencias bibliográficas

- Agamben, G. (2000). Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. *Homo Sacer III*. Valencia: Pre Textos.
- Bignozzi, J. (2002). La dama de hierro. Entrevista por María Moreno. En línea en <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-383-2002-12-01.html>
- Bignozzi, J. (1989). *Regreso a la patria*, Buenos Aires: Libros de Tierra Firme.

Foucault, M. (2010). *¿Qué es un autor?* Buenos Aires: El Cuenco de Plata.

García Helder, D. & Prieto, M. (1989). Dossier Juana Bignozzi. Diario de Poesía, 46. 13-24.

García Helder, D. (2000). Prólogo. En J. Bignozzi. *La ley tu ley. Poesía reunida* (pp. 13-19). Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Jensen, S. I. (2007). El exilio argentino de la última dictadura en contextos: Formas de abordaje e implicancias ético-políticas. Actas de las XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Tucumán. En línea en <https://cdsa.aacademica.org/000-108/764.pdf>

Lafforgue, J. (2000). Notas sobre Juana Bignozzi. En J. Bignozzi. *La ley tu ley. Poesía reunida* (pp. 5-12). Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Laura Alcoba, el exilio y los desplazamientos significativos



Por Irene Theiner¹

Desde que Laura Alcoba a los diez años se desplazó a Francia para reunirse con su madre ya exiliada, entrelaza el español y el francés. No obstante sus obras literarias remitan a la Argentina, las escribe en francés y las hace traducir al español. *Manèges* (2007) y *Le bleu des abeilles* (2013) fueron traducidas por Leopoldo Brizuela y *La danse de l'araignée* (2017), por Mirta Rosenberg y Gastón Navarro. Estas obras, que ficcionalizan sus memorias de la clandestinidad y el exilio, fueron reunidas en una trilogía en 2021. Con estas y otras obras Alcoba forma parte de la ya amplia red de escritorxs que representan los trabajos de las memorias (Jelin, 2020), sobre todo, la conexión entre memoria personal y colectiva.

Por su desplazamiento tanto geográfico como significativo, la obra de Alcoba es publicada y leída ya sea como literatura argentina o como literatura francesa. En la realización de los tres libros arriba mencionados la autora ocupa dos lugares en la cadena formada por varios agentes (escritora; traductorxs, editorxs, directorxs de colección, revisorxs, etc.), porque asumió, además, el rol de revisora de las traducciones para la edición de la trilogía.

Tras indagar los vaivenes entre los campos editoriales, en este trabajo abordo la reescritura de Brizuela de *Le bleu des abeilles* y la revisión de Alcoba para la trilogía con las herramientas de la lingüística cognitiva aplicadas a la traducción. El objetivo es explorar las remodelaciones de las estrategias que orientan la atención de los diferentes lectores hacia las configuraciones representativas del trabajo exiliar.

Las memorias de Laura Alcoba entre Argentina y Francia

En varias entrevistas Alcoba manifestó que la elección del francés como su lengua literaria, por un lado, era natural por los años que

¹ Dipartimento di Studi Umanistici, Università degli Studi di Salerno, Italia
itheiner@unisa.it

lleva viviendo en Francia, por otro, que se debió a que el castellano fue la lengua en la que “he comprendido hasta qué punto callar es importante” (Alcoba, 2014 [2008], p. 18). Inmersa en un entorno francófono, Alcoba “imaginaba también un lector francés” (Menestrina, 2020, p. 74), aclarando “Escribo en francés, pero la Argentina es el nudo” (Wajszczuk, 09-11-2014). Tras el mandato de silencio al que se vio sometida durante la clandestinidad en Argentina, intentó salir por otro idioma. “Es una puerta, una vía de escape. Ahora ese ir y venir es algo que me acompaña” (Wajszczuk, 09-11-2014). Si los lectores argentinos se identificaron principalmente con la nena de *La casa de los conejos*, *Le bleu des abeilles* ha tenido mayor impacto entre migrantes hacia Francia, por la centralidad del viaje hacia la nueva lengua.

El editor Gallimard no duda en incluir las obras de Alcoba en las colecciones de literatura francesa. Y Brizuela parece estar de acuerdo: “No son novelas argentinas” (Di Meglio, 2019, p. 282).² No así, Fernando Fagnani, editor de Edhsa, quien justificó la inclusión en la colección de lomos azules – supuestamente “sin la intermediación de la traducción”³ – porque “es un libro argentino” como Fagnani le habría dicho a Alcoba respecto de *La casa de los conejos* (Menestrina, 2020, p. 73). Hay una incongruencia entre invisibilizar la traducción y dar el encargo a un traductor-escritor ya reconocido como Brizuela.⁴

En cuanto a las ediciones – española y argentina – de la trilogía, primero Alfaguara propuso recopilar las obras en una edición ante problemas de su distribución en España. Como esta edición no llegaba a Argentina, Edhsa lanzó otra por su parte a finales de 2021.

2 La entrevista es de 2015, pero Di Meglio la publicó tras el fallecimiento de Brizuela.

3 Un post en la página Facebook de Edhsa del 03-05-2021 dice “¿Sabías que nuestra colección de lomos azules corresponde a literatura escrita en castellano? ¡Así es! Si te gusta leer textos originales, sin la intermediación de la traducción [...]. En línea en: https://www.facebook.com/profile/100064154406746/search/?q=intermediaci%C3%B3n%20de%20la%20traducci%C3%B3n&locale=es_LA, consultado en julio 2022

4 La tercera obra de la trilogía no fue traducida por Brizuela, ya gravemente enfermo.

El título de la trilogía remite al de la traducción de la obra de mayor recepción en Argentina, ambientada en la casa en que Alcoba vivió clandestinamente entre 1975 y agosto de 1976.⁵ Si Alfaguara ha puesto el énfasis en Trilogía, para Edhasa, es secundario con respecto a La casa de los conejos. Además, la portada presenta un fotograma de la película de Valeria Selinger, que se estrenó en Argentina en octubre de 2021.



Figura No 1: Portada de La trilogía de la casa de los conejos -Alfaguara.

5 Actualmente es el sitio de la memoria Casa Mariani - Teruggi (La Plata). Sigue pendiente encontrar a la única sobreviviente del ataque perpetrado por fuerzas policiales y militares en noviembre de 1976, Clara Anahí Mariani, en ese entonces de tres meses.



Figura No 2: Portada de Trilogía La casa de los conejos – Edhosa.

Los desplazamientos sígnicos desde el texto anterior al texto traducido y a la revisión de la autora⁶

Desde que apareció la traducción al español de *Manèges*, suscitó numerosos estudios. En muchos se ignora que se trate de una traducción, en otros, no, pero igualmente inscriben la obra en el campo literario argentino.⁷ La misma Alcoba se sorprendió de que muchos lectores argentinos le escribieran “hablándome del libro como si yo lo hubiese escrito en castellano” (Menestrina, 2020, p. 74), pero reconoció aceptar “esto de escribir libros que acá se consideran libros

6 *Le bleu des abeilles* (2013), *El azul de las abejas* (2018 [2014]) y su revisión para *La trilogía de la casa de los conejos*, edición de Alfaguara (2021), en adelante respectivamente BA, AA y AAR.

7 Entre muchos otros, me limito a mencionar “La voz de los hijos en la literatura argentina reciente: Laura Alcoba, Ernesto Semán y Patricio Pron” (Baldagnani, 2012), “Configuraciones metafóricas en la narrativa argentina sobre memorias de dictadura” (Nofal, 2015) y el apartado “Juegos peligrosos en la casa de los conejos” en *Infancias. La narrativa argentina de HIJOS* (Basile, 2019).

franceses y allá se consideran libros argentinos" (73). Este y sucesivos textos y sus traducciones tuvieron eco en variados trabajos académicos.⁸

Brizuela y Alcoba dieron versiones opuestas sobre el inicio de su colaboración: "Entonces fue ella la que me pidió que le tradujera *La casa de los conejos* (2008). Yo lo leí, me encantó y le dije que sí" (Di Meglio, 2019, p. 281). Ghirimoldi (2022) remite a una comunicación personal telefónica en la que Alcoba le habría dicho que para ella "es extraordinario que el traductor y escritor argentino Brizuela le haya propuesto la tarea de traducir *Manèges*" (p. 116).⁹

Si a Brizuela *La casa de los conejos* le "encantó", no parece que AB lo haya convencido:

En *El azul de las abejas* no es la misma chica [que la de *La casa de los conejos*], es muy raro eso. No es la misma en el sentido en que no parece que fuera una chica que tiene todo ese pasado atrás. Y nosotros sabemos que hay un pasado. El texto está totalmente desligado de la experiencia argentina (Di Meglio, 2019, p. 282).¹⁰

Alcoba detalló en algunas entrevistas¹¹ el proceso de revisión de la traducción de *Manèges*. Para la edición de la trilogía, las traduccio-

8 La traducción fue tematizada por Sarah Staes (2020) y Estefanía Di Meglio (2020). Debora Duarte dos Santos y Pablo Gasparini (2015) analizaron la traducción de *Manèges* y María Eugenia Ghirimoldi (2022), la revisión de dicha traducción por parte de la autora. Por su parte, Natalia Ferreri (2017), considera a Alcoba representante de la "literatura extraterritorial de habla francesa".

9 En varias entrevistas Alcoba mencionó algunos desacuerdos con Brizuela.

10 Sin embargo, al cotejar *Manèges* con AB, encontramos varias continuidades, de las que menciono solo algunas. En el primero las florcitas azules ya no están (p. 116), mientras que en el segundo asoman entre el lodo (p. 140). En ambas obras la protagonista visita al padre en la cárcel y se somete a los mandatos de la madre. Los intertextos literarios dan pistas para descifrar lados oscuros: Poe en *Manèges*; Maeterlinck y Queneau en AB. El silencio está presente, como necesidad ante el peligro de muerte, en *Manèges*, como complicidad con las "e" mudas del francés, en AB.

11 Agradezco a la revisora la sugerencia de la lectura de la entrevista que Alcoba concedió a Ferreri y Aiello (2022). Tras extenderse sobre la novela Par

nes las “[...] modifiqué un poco. [...] Es decir, es una reedición, pero con las traducciones, en cierto modo, retocadas por mí, el autor (Del Vigo, 16/01/2022).

Al observar las fotos de las portadas de BA y AA es evidente que Gallimard y Edhasa propusieron a sus lectores imágenes diferentes del trabajo exiliar.

Laura Alcoba
Le bleu des abeilles



Figura No 3: Portada de Le bleu des abeilles.

la forêt, Alcoba relata detalladamente el proceso de revisión de la traducción de *Manèges*. De su intervención para la publicación de la trilogía en Alfaguara dice “[...] volví a leer todo y quise hacer el trabajo de ajustement. Realmente lo hice sobre los tres libros. Son detallitos: de repente es puntuación, pero son cosas importantes” (2022: 200).

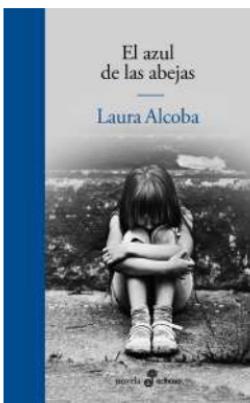


Figura No 4: Portada de *El azul de las abejas*.¹²

Para cotejar los tres textos, el primer paso fue digitalizarlos y alinearlos.¹³ Luego pasé a identificar los temas¹⁴ y los motivos metafóricos. Por razones de espacio expongo aquí solo cómo Brizuela tradujo algunos motivos metafóricos y en qué medida Alcoba retocó su traducción. En BA dichos motivos forman los hilos del entramado narrativo. Desde el título se impone el azul, reforzado por una cita de Clarice Lispector en el epígrafe.¹⁵ El blanco de la nieve acolcha pero es engañoso porque esconde un mar tumultuoso. El movimiento, ya sea como desplazamiento, inmovilidad, estabilidad o desequilibrio, es otra constante. Las tuberías del empapelado del departamento

12 Gallimard muestra a una niña que se mueve, salta. Aun cuando la cabeza gira en dirección ligeramente opuesta, hay un movimiento hacia adelante. Mientras que la niña que Edhasa ha puesto en la portada está inmóvil, cerrada en sí misma.

13 Para la alineación conté con la colaboración de la pasante Elisa Coccorullo.

14 El trabajo exiliar se articula en varios temas, entre estos: los niños diversos (migrantes o franceses con discapacidades); el entrecruzamiento del silencio y las lenguas; la relación epistolar con el padre; la traducción; el mandato materno de rápida adaptación y la búsqueda afanosa de lo auténticamente francés.

15 En AB la cita – traducida al francés – termina con “Le bleu est-il une couleur en soi, ou une question de distance? Ou une question de grande nostalgie?” Mientras que en AA y AAR, en lengua original, después de “[...] grande nostalgie?” incluye “O inalcançável é sempre azul”.

remiten a los circuitos mentales de los hablantes de francés. El líquido es la lengua en la que la narradora se tiene que bañar y el torrente que a veces la arrastra y otras, la deja en la orilla. El tejido agujereado evoca el arduo trabajo de memoria. Los territorios son tanto los dos países como sus respectivos paisajes y lenguas y, sobre todo, el territorio corpóreo de la protagonista en que quiere acoger el nuevo idioma.

Para analizar la traducción y la revisión adopté la perspectiva de la lingüística cognitiva, que concibe este desplazamiento significativo como un proceso creativo a partir de las pistas que provee el texto anterior (original) y los recursos cognitivos del traductor, que son sus conocimientos corporeizados de lenguas, culturas, situaciones y convenciones (Halverson, 2013, pp. 53-54). La unidad de traducción es la construcción, entendida como fenómeno lingüístico dotado de una estructura sintáctica, un contenido semántico e indicios pragmático-discursivos propios.

En algunos casos llama la atención que Alcoba no haya retocado la reescritura de Brizuela. Por razones de espacio me limitaré a los más significativos.¹⁶ En BA, Alcoba recurre cuatro veces a la construcción “je me suis/étais mise en route” (pp. 11, 15, 21, 110), para referirse metafóricamente a su arduo recorrido hacia el arraigo en un nuevo paisaje geográfico y significativo. Solo en dos casos Brizuela opta por “me puse [ya] en camino” (AA, pp. 13 y 96; AAR, pp. 112 y 174) mientras que en los otros dos –“salir de la Argentina” (AA, p. 9; AAR, p. 109) y “había empezado mi viaje” (AA, p. 18; AAR, p. 115)–, atenua la agentividad de la protagonista. En el primer caso, porque al usar el infinitivo se pierde el morfema actancial y, en el segundo, porque no representa a la niña como sujeto agente del viaje, sino más bien como observadora externa de su periplo.

Uno de los motivos recurrentes es el líquido en BA, pero no siempre Brizuela y Alcoba lo tratan como tal en la traducción y su revisión. Si en el texto anterior, la narradora se pregunta “Allez savoir jusqu’où plongent les racines de cette langue-là” (p. 64), en la traducción, las raíces de esa lengua llegan a quién sabe qué profundidad (AA, p. 56; AAR, p. 145) pero no se sumergen. En BA, la niña se siente “noyée” (p.

16 Dediqué un trabajo al análisis detallado de la traducción de los eventos de movimiento (Theiner, 2023).

131) cuando le hablan muy rápido en francés, mientras que en castellano no se siente ahogada sino “perdida” (AA, p. 116; AAR, p. 189).

Brizuela comprimió “Par quel canal ces mots avaient-ils bien pu arriver jusqu'à mes lèvres, sans prévenir ? Par où étaient-ils passés ?” (BA, p. 134) en “¿Por dónde habrían podido llegar aquellas palabras a mis labios, de repente?” (AA, p. 119; AAR, p. 191). Al no reponer una parte del recorrido de las palabras – el canal –, quedó interrumpido el hilo que liga las distintas ocurrencias de tuberías, tubos o canales a lo largo del texto.

Alcoba aprueba la decisión de Brizuela de representar el “plafond à tuyaux” (BA, p. 93) como “departamento como enrejado de tubos” (AA, p. 80; AAR, p. 161), imagen que evoca la cárcel, cosa no evidente en la expresión francesa.

La protagonista intenta tejer una bufanda, pero una y otra vez pierde los puntos. La construcción francesa “combler les trous” aparece en ese contexto, pero también en los relatos – agujereados – de su madre y otros exiliados cuando intentan reconstruir los destinos de sus compañeros. De las tres ocurrencias en francés (BA, pp. 98, 100, 101), Brizuela y Alcoba mantuvieron la construcción solo en un caso “cubrir el agujero” (AA, p. 84; AAR, p. 165), mientras que en los otros o se llena algún blanco (AA, p. 86; AAR, p. 166) o se llenan algunas lagunas (AA, p. 87; AAR, p. 167).¹⁷

En el relato de la visita al padre encarcelado, la narradora recurre a dos construcciones fraseológicas *avoir droit à* y *vouloir bien*, de las que Brizuela ha ignorado el efecto irónico en este contexto. Tradujo

À cet endroit, il arrive que quelqu'un vous palpe encore, même si on a déjà eu droit à une fouille minutieuse [...] Pour passer cette dernière étape, comme toutes les autres, il faut toujours que les hommes à mitraillette le veuillent bien, ce qui peut parfois prendre beaucoup de temps (BA, p. 14).

17 También otras escritoras del ámbito testimonial como Mariana Eva Pérez y Raquel Robles son tejedoras

como

Aquí suele suceder que alguien más se dedique a palparnos, aun cuando ya otros se hayan atribuido el derecho de revisión minuciosa [...]. Mientras pasamos esta puerta, como todas las otras, es necesario que ciertos hombres con ametralladoras nos vean a todos muy bien, lo que a veces toma mucho tiempo (AA, p. 12).

Podría tratarse de errores de comprensión, pero sería raro que la autora-revisora no los corrigiese. Cabe también la hipótesis de que el traductor y la revisora hayan optado por eliminar la voz de la adulta que emerge de estas construcciones, que en este contexto podrían traducirse por “tener que soportar” y “estar bien dispuestos” o “tener a bien” para dejar solo la voz infantil. No son las únicas construcciones que Brizuela desatiende y Alcoba no retoca.¹⁸

En cambio, Alcoba retoca varias veces la traducción para reposar los tiempos y modos verbales de su original. En cuanto al movimiento (desplazamiento, inmovilidad, desequilibrio), suele optar por construcciones que suscitan sensaciones semejantes a las que activa el original e incluso añade “Pero yo *sigo sin moverme*” (AAR, p. 158) para remarcar su firme oposición a quien la discrimina por su acento.

Brizuela opta en varios casos por una traducción extranjerizante, quizás para subrayar la – según su opinión – no argentinidad del texto y Alcoba interviene limando la extrañeza. Valga como ejemplo: Brizuela suele traducir *habitude* como “hábito”, mientras que Alcoba prefiere “costumbre”. Corrige la traducción de *drôlement* cuando Brizuela lo traduce con “extrañamente” y no como el intensificador que es en ciertos contextos. Otros retoques conciernen un menor empleo de diminutivos, de “sí” y “no,” como marcadores de interacción y, en general, quita énfasis añadidos por el traductor.

18 Cabe preguntarse por qué Alcoba no retocó la traducción de “elle m'a invitée chez elle pour le goûter” (BA, p. 123) – me invitó a su casa a merendar – como “me invitó a su casa, a disfrutar de todo aquello” (AA: 109; AAR: 184).

Reflexiones finales

En comparación con la revisión de *La casa de los conejos*, la de AA es mucho menos incisiva. Ya desde los títulos de la trilogía resulta evidente a qué obra los editores dieron mayor importancia, particularmente evidente en la portada de Edhasa. Alcoba interviene esporádicamente en algunas construcciones para que al lector sudamericano le resulten tan familiares como al francés. Varios de los motivos metafóricos del entramado narrativo que aproximan BA al *Bildungsroman*¹⁹ se desdibujan en AA y Alcoba los retoca solo ocasionalmente. Es así que la traducción y su revisión inscriben la obra más claramente en la literatura exiliar, como escritura del trauma, quizás en función de las supuestas expectativas del público del Cono Sur.

Referencias bibliográficas

- Alcoba L. (2007). *Manèges*. Paris: Gallimard. (2014 [2008]). *La casa de los conejos*. Buenos Aires: Edhasa. (2013). *Le bleu des abeilles*. Paris: Gallimard. (2018 [2014]). *El azul de las abejas*. Buenos Aires: Edhasa. (2021). *Trilogía de la casa de los conejos*. Madrid: Alfaguara. (2021). *Trilogía La casa de los conejos*. Buenos Aires: Edhasa.
- Badagnani A. (2012). La voz de los hijos en la literatura argentina reciente: Laura Alcoba, Ernesto Semán, Patricio Pron. Actas de las Jornadas Internas de Investigadores en Formación del Departamento de Letras 2, 3 y 4 de agosto de 2012, UNMDP. En línea en <https://fhmdp.edu.ar/encuentros/index.php/jiefdl/JIF2012/paper/view/19/20> Consultado en marzo 2022.
- Basile T. (2019). *Infancias. La narrativa argentina de HIJOS*. Villa María: Eduvim.

19 Efectivamente, el proceso formativo que la autora inició con tenacidad a partir de su exilio, la llevó a integrarse alcanzando posiciones de prestigio: es docente de literatura española en la universidad Paris Ouest Nanterre La Défense y fue editora encargada del área hispánica de Seuil.

Del Vigo, A. (16 de enero de 2022). Laura Alcoba: “A veces tengo la impresión de escribir literatura argentina en idioma francés”. Infobae. En línea en: <https://www.infobae.com/cultura/2022/01/16/laura-alcoba-a-veces-tengo-la-impresion-de-escribir-literatura-argentina-en-idioma-frances/> Consultado en julio 2022.

Di Meglio, E. (2019). “Uno no escribe sobre lo que entiende” Entrevista a Leopoldo Brizuela. *Estudios de Teoría Literaria*, 8 (16), 276-282. En línea en: <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/etl/article/view/3445> Consultado en junio 2022.

Di Meglio, E. (2020). La escritura de la memoria como acto de traducción. La traducción como trabajo de memoria. *TRANS*, 24, 229-244. En línea en:

<https://revistas.uma.es/index.php/trans/article/view/6203> Consultado en mayo 2022.

Duarte dos Santos, D., Gasparini, P. (2015). En el embute del francés: sobre *Manèges/La casa de los conejos* de Laura Alcoba. *ALEA*, 17 (2), 277-290. En línea en <https://www.scielo.br/j/alea/a/TyYd9kRLw8BVx7ZwbJGhcdx/?format=pdf&lang=es> Consultado en mayo 2022.

Ferreri, N. (2017). “Los hijos inciertos”: exilio y lengua en las obras de Copi y de Kurapel. Del canon hacia la conformación de una Literatura extraterritorial de habla francesa (tesis de doctorado). Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba. En línea en: https://rdu.unc.edu.ar/bits-tream/handle/11086/18143/TESIS_Documento_en_Letras_Ferreri_Natalia.pdf?sequence=1&isAllowed=y Consultado en julio 2022.

Ferreri N., Aiello F. (2022). Entrevista a Laura Alcoba «¿Para qué sirven las historias?». *Hybrida*, (5), 186-202. [https://doi.org/10.7203/HYBRIDA.5\(12/2022\).25584](https://doi.org/10.7203/HYBRIDA.5(12/2022).25584) Consultado en octubre 2023.

Ghirimoldi, M. E. (2022). Traducción revisada por la autora: la semiautotraducción en *La casa de los conejos* de Laura Alcoba. *Mutatis Mutandis*, 15 (1), 111-129. En línea en: <https://revistas.udea.edu.co/index.php/mutatismutandis/article/view/346407/20807327> Consultado en julio 2022.

Halverson, S. (2013). Implications of Cognitive Linguistics for Translation Studies. En A. Rojo e I. Ibarretxe (Eds.). *Cognitive Linguistics and Translation* (pp. 33-73). Berlin/Boston: Walter de Gruyter GmbH.

Jelin, E. (2020). *Las tramas del tiempo* (antología esencial compilada por L. Da Silva Catela, M. Cerrutti y S. Pereyra). Buenos Aires: CLACSO.

Menestrina, E. (2020). 'La experiencia del exilio determina y deja una huella para siempre': entrevista a la escritora Laura Alcoba. *Anclajes*, 24 (2), 63-78. En línea en: <https://cerac.unlpam.edu.ar/index.php/anclajes/article/view/4318/4832> Consultado en agosto 2022.

Nofal R. (2015). Configuraciones metafóricas en la narrativa argentina sobre memorias de dictadura. *KAMCHATKA*, 835-851. En línea en: <https://ojs.uv.es/index.php/kamchatka/article/view/7603> Consultado en marzo 2022.

Staes S. (2020). ¿Traducción como superación? Trauma y (re)escritura en *Le bleu des abeilles* de Laura Alcoba. *Iberoamericana*, XX (75), 37-50. En línea en <https://journals.iai.spk-berlin.de/index.php/iberoamericana/article/view/2772/2257> Consultado en abril 2022.

Theiner I. (2023). Escritura y reescritura del exilio y el rearraigamiento: de *Le bleu des abeilles* (Alcoba 2013) a *El azul de las abejas* (Alcoba, Brizuela 2014). En D. Crivellari, G. Nuzzo y V. Ripa (Eds.) “El trabajo nos pone alas”. *Scritti in omaggio a Rosa María Grillo*. Salerno: DipSUM.

Wajszczuk, A. (9 de noviembre de 2014). El nudo argentino. Página 12. En línea en : <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-5453-2014-11-09.html> Consultado en junio 2022.

“Habrán pasado trenes sin mí”. De la bilis negra a la nostalgia en la poesía del exilio de Valparaíso: Alicia Galaz y Osvaldo Rodríguez



Por Ximena Figueroa Flores¹

Introducción

La manera de aproximarse al recuerdo del espacio y el tiempo pasado, es puesta en relieve desde diferentes niveles elegíacos en las obras líricas del exilio de Valparaíso, particularmente en Señas distantes de lo preferido (1990) de la poeta chilena Alicia Galaz y en Canto de extramuros (1994) del poeta y cantautor chileno Osvaldo “Gitano” Rodríguez.

El poemario Señas distantes de lo preferido de Galaz, está compuesto de veinte breves poemas y está dividido en cinco “señas”, que dan cuenta los llamados hechos desde la distancia por la hablante lírica a la “extremidad de la tierra” (Galaz, 1990, p.14), que es Chile y sus paisajes predilectos. Dichas señas, creemos, aludirían a la constante presencia de los símbolos del pasado en su presente del exilio.

El poemario Canto de extramuros de Rodríguez, se compone de cuarenta y tres poemas divididos en tres secciones. Incluye también algunos dibujos del autor, en los que representa lo que él llamó la “Casa Transparente”. La voz que enuncia en la mayoría de sus poemas es la de un viajero, para quien el mundo no es sino el “extramuro” de la ciudad añorada. Un Valparaíso buscado como una condena, cuya aparición fantasmal se reitera en los espacios ajenos del exilio.

Estas dos obras evocan en la distancia del exilio, a una suerte de ciudad en pausa en el devenir del “progreso” socioeconómico chileno. Pues Valparaíso sufre un “aprovinciamiento”² (De Nordenflycht, 2010) que profundiza el contraste entre los países desarrollados de acogida del autor y la autora y el imaginario “anacrónico”, aún actual,

1 Carrera de Pedagogía en Lengua Castellana y Comunicación, Facultad de Pedagogía. Universidad Academia de Humanismo Cristiano. Santiago-Chile. xfigueroa@academia.cl Proyecto Fondecyt Iniciación nº 11230292.

2 Valparaíso convertido en espacio provinciano con respecto a Santiago, a causa de un proceso acelerado de desmantelamiento de industrias y

de esta ciudad. Lo que converge en una escritura metatestimonial apoyada en el registro subjetivo de la experiencia del destierro, en el que relumbra la nostalgia por el tiempo y el lugar del recuerdo.

Aunque ambas obras se aproximan más a un estado anímico nostálgico a lo largo de la mayor parte de sus poemas, se acercan, en otros, al ánimo de la melancolía (*bilis negra*). Pues, en un primer momento, el objeto perdido forma parte del presente, aparece y reaparece, e incluso es buscado, y los hablantes se ven impedidos de establecer una distancia con él, incapaces de reinsertarlo en sus cronologías respectivas, como un hecho pasado. Esto deja en evidencia que el objeto llamado Valparaíso es, además de la suma de sus recuerdos, un espacio simbólico elaborado con deseos, rencores y expectativas, una entidad que posee una vida propia y hasta independiente de la ciudad que lleva ese mismo nombre. El ánimo melancólico del exilio se apropiá de un objeto inexistente, a través del realce de su desconsuelo, y es aquí donde se inicia un segundo momento, en el que la poesía se ocupa de elaborar una relación más gozosa con el pasado para transitar desde la melancolía hacia la nostalgia.

El tiempo y del espacio pasado son evocados desde un nivel elegíaco semejante en los dos poemarios estudiados, pues constituyen una memoria emotiva del exilio, que repara más en los afectos derivados del desarraigó por la pérdida del lugar natal que en la denuncia política de dicha experiencia. La nostalgia sostenida a lo largo de sus poemas replica, a la vez, el ánimo de la melancolía, sobre todo en la obra estudiada de Galaz y, en menor medida, la de Rodríguez.

Tránsito desde la melancolía hacia la nostalgia

El término “melancolía” proviene de la transliteración latina *melancholia* del griego μελαγκολία. Este se deriva de μέλανινα χολέ, cuya traducción latina es *atra bilis*, que pasa al español bajo el sustantivo “*bilis negra*” y el adjetivo “*atrabilioso*”. Según la teoría médica clásica y medieval de los cuatro humores (sanguíneo, colérico, melancólico, flemático), la predominancia de la *bilis negra* en el organismo determina las características del temperamento melancólico (Jack-

fábricas durante fines de los años setenta y durante los ochenta.

son, 1989, p. 16). Una de las teorizaciones modernas más relevantes en cuanto a la melancolía, luego del largo desarrollo de la teoría de los humores, es la que Sigmund Freud plantea en su artículo “Duelo y melancolía” (Freud, 1984). En él, describe el duelo y la melancolía como reacciones ante la pérdida (de una persona o una abstracción), salvo que en la segunda aparece una férrea resistencia a establecer una nueva ligadura libidinal con otro objeto (Freud, 1984, p. 241). Tras la pérdida, el melancólico dirige el antiguo vínculo con lo deseado hacia sí mismo, hacia el lugar de su interior que identifica con el objeto perdido que había escogido narcisísticamente, de esta manera lo sustituye de forma parcial manteniendo de igual modo la ligadura (Freud, 1984, p. 247).

Por otra parte, según la definición del psicoanalista argentino, Néstor Braunstein (2011), la nostalgia sería una “[...] manera de gozar de la memoria de lo perdido” (Braunstein, 2011, p. 52). Es decir, aparece un elemento del que carece la melancolía, pero aún hay una dependencia respecto del pasado, razón por la cual consideraremos la nostalgia como un punto intermedio entre la melancolía y el duelo.

Para Wilhelm Griesinger (1817-1868), por su parte, la nostalgia pertenece al grupo de los “Estados de depresión mental-melancolía”, y afirma: “[o]tra variedad de la melancolía es esa forma que se caracteriza por echar de menos la tierra natal y por la predominancia de ideas referidas a la vuelta a casa, el *Heimweh*” [literalmente dolor del hogar] (W. Jackson, 1989:346).

El filósofo italiano Giorgio Agamben (2006), que discute y complementa el texto de Freud, define la melancolía, precisamente, como “la capacidad fantasmática de hacer aparecer como perdido un objeto inapropiable” (Agamben, 2006, p. 53); se trata de un objeto que “es a la vez el signo de algo y de su ausencia, y debe a esta contradicción su propio estatuto fantasmático, así el objeto de la intención melancólica es al mismo tiempo real e irreal, incorporado y perdido, afirmado y negado” (Agamben, 2006, p. 54).

La nostalgia aparecería entonces, como una variación o un tipo menor de melancolía, con sus propias características. El poeta y la poeta del exilio que referimos se apropiaron, primeramente, con su melancolía de un objeto inexistente, que hacen suyo de alguna manera, pero a través del lamento elegíaco y la puesta en realce de

su desolación. En el exilio la ciudad recordada aparece transida de dolor; el sujeto proyecta su padecimiento sobre el fantaseo con la ciudad anhelada, que se aparece insistentemente en todas partes. La melancolía pareciera constituir el elemento emotivo principal, actuando en conjunción con la fantasía para volver a alcanzar simbólicamente lo perdido. Luego, se iniciaría un segundo momento, en que la poesía se ocupa de elaborar una relación más gozosa, por ende, más optimista con el pasado, para lograr concretar un tránsito desde la melancolía hacia la nostalgia.

El poema “Cuadrante de la melancolía” de Alicia Galaz evidencia esto: “[...] De gestos inútiles he poblado mi vida: / como coger la desnuda semilla / o la oruga de la tristeza / para huir la corrosiva manga del olvido [...]” (Galaz, 1990, p. 13). Pareciese que la tristeza y el recuerdo quieren persistir, la melancolía se entrega a su revuelta; mediante esos gestos mínimos e inútiles, sin embargo, creemos que mantiene viva la memoria del quiebre que le fue impuesto a la hablante lírica, oponiéndose al principio de realidad que la obliga a adaptarse.

De todas formas, en los siguientes versos del mismo poema, observamos una intención de menguar la melancolía que se extiende en la ciudad añorada de la imaginación: “[...] Por calles y campanarios del recuerdo pierdo el paso / e intento poner una gota de cordura / en la amargura que crece como un incendio en el viento [...]” (Galaz, 1990, p. 13). El viento que tradicionalmente origina y extiende los incendios en Valparaíso, aquí vemos que se ocupa de avivar el fuego de la amargura, la bilis negra que se apropió del pasado y se desborda hacia el presente. Estos versos muestran que Galaz no logra abrir el círculo de la melancolía, pues expresan que su vida diaria y sus relaciones en el país de acogida se encuentran absolutamente vaciadas; los pequeños gestos en que se refugia, la gota de cordura con que intenta poner orden no logran frenar, inferimos, la proliferación del líquido negro que anega la psiquis melancólica.

El escape emocional hacia el pasado –el único tiempo que se posee– resulta, por lo tanto, recurrente en toda aquella subjetividad imposibilitada de hallar en el presente un referente positivo: la melancolía funcionaría, entonces, como catalizador de la imaginación. Esto se manifiesta en otros versos de Galaz: “[...] Los momentos de

“Habrán pasado trenes sin mí”. De la bilis negra a la nostalgia en la poesía del exilio de Valparaíso: Alicia Galaz y Osvaldo Rodríguez

la memoria son míos y los repaso: / las manos de mi padre mojadas de mis lágrimas / un día de invierno y mi madre que lava la herida / con el perfume de Valparaíso marino y natal [...].” (Galaz, 1990, p. 13). La hablante “repasa” los momentos familiares dolorosos recurriendo a elementos sensoriales, como son el tacto y el olfato: las manos mojadas de lágrimas, la herida y el aroma porteño, que remiten más a la melancolía que a la nostalgia, ya que lo añorado sigue apareciendo como lúgubre y vaciado. Sin embargo, la imagen posterior del perfume marino, con el que la madre lava la herida de la hija que llora, mezclando cinestésicamente, el tacto y el aroma, parecen abrir en el poema un espacio de consuelo, un tránsito hacia el goce del pasado. La nostalgia que aparece y en cierto modo ilumina, como un halo esperanzador, la aflicción de lo que ya no es.

De manera similar, observamos que en Osvaldo Rodríguez existe una negación a establecer una nueva ligadura con el país de acogida. Como el melancólico freudiano, Rodríguez conserva la ligadura original gracias a un sustituto fantasmático del Valparaíso natal que se hace presente en el lugar del exilio; capturando poéticamente los elementos naturales paradigmáticos del entorno porteño: el mar, el viento, las escaleras, entre otros. Pero este es un modo en que comienza a resignificar lo perdido y establecer una nueva relación con los recuerdos en el presente; relación que, aunque todavía insuficiente, le permite comenzar a abrir el círculo de la melancolía para dejarla atrás y transitar más hacia la nostalgia, condición de posibilidad para el duelo. Al respecto, percibimos recurrente en Canto de extramuros (1994) la reaparición de Valparaíso en el entorno europeo: “[...] ¿Por qué en la mitad de esta estación, / a veces, / en un pálido espejo / asoma aquella arquitectura? [...]” (Rodríguez, 1994, p. 21).

La pregunta se encuentra envuelta por un amoroso agradecimiento hacia ese regalo consolador que se le concede de vez en cuando al hablante frente a los espejos. En esos momentos la autopercepción se funde con la imagen de Valparaíso, y el ‘yo’ por fin logra reintegrarse en esa figuración que lo sitúa nuevamente en –y le permite identificarse con– el entorno de la ciudad natal. De hecho, la vida itinerante se justifica sólo gracias a la posibilidad siempre abierta de que emerja Valparaíso en aquellas tierras lejanas: “[...]

Por eso es que te busco, laberinto, / porque se puede ser viajero / interminable, / [...] / se puede / sobrevivir así / pero de pronto / en un rincón azul e inesperado / surge de nuevo mi / Valparaíso" (Rodríguez, 1994, pp. 94-95).

Observamos en estos versos que Valparaíso, laberinto de calles y escaleras, surge del azul, símbolo de la plenitud espiritual y estética en la poesía modernista latinoamericana, instancia de trascendencia en lo inmanente, epifanía profana del exiliado. Él puede sobrevivir itinerando, pero de pronto también es posible vivir en la lejanía gracias a las permanentes apariciones de esa arquitectura fantasmal.

La nostalgia melancólica de Rodríguez también la apreciamos en una operación inversa, en que el hablante o una parte de él reaparece en Valparaíso: "Un día te levantarás y no amanecerás, / querrás cantar y no recordarás palabra. / Esa mañana el sol saldrá de pronto / y alguien me nombrará en Valparaíso [...]" (Rodríguez, 1994, p. 26).

El verdadero yo debe desrealizarse en el presente, perder el amanecer y la voz para efectuar esa insatisfactoria transmigración, apenas la de su nombre. Significativamente, mientras se desdibuja en el país de acogida, se refiere a sí mismo en segunda persona, y el yo sólo aparece cuando alguien menciona al hablante en Valparaíso, adquiriendo así una auténtica presencia, opuesta a la fantasmagoría que es en el exilio. En otras ocasiones ese yo dividido adquiere mayor presencia en Valparaíso que la del puro nombre, pero no posee la corporeidad suficiente como para alcanzar la plenitud en el fugaz retorno, como ocurre en los siguientes versos: "[...] Alguien camina aquellas avenidas / frente al mar y se detiene, / juega en las esquinas / con el viento [...]" (Rodríguez, 1994, p. 68).

El yo errático apenas se reconoce en esa proyección fantasmal, pues ahora es una tercera persona, un "alguien", incluso cuando logra reaparecer en la ciudad natal. En vano intenta capturar el entorno porteño: observa el mar, juega con el viento, para retener la totalidad de su objeto perdido en el breve momento en que la memoria le concede unos pocos fragmentos. Pese a esto, como hemos dicho, la permanente reaparición de Valparaíso en el lugar ajeno, así como las apariciones fugaces de un yo espectral en el entorno porteño, funcionarían como un consuelo, como una resignificación de la pérdida, que transita desde la desazón absoluta de la melancolía,

“Habrán pasado trenes sin mí”. De la bilis negra a la nostalgia en la poesía del exilio de Valparaíso: Alicia Galaz y Osvaldo Rodríguez

que embarga más enérgicamente a la poesía de Alicia Galaz, hacia el gozo de la nostalgia, punto intermedio entre la melancolía y el duelo.

“Habrán pasado trenes sin mí” o el dolor de la ignorancia

El exiliado, no puede conformarse con su presente, pues el alimento de su memoria y de su fantasía nostálgica está precisamente en esa capacidad inagotable de seguir gozando del recuerdo de lo perdido y, en ello, habitar un estado de liminalidad inquebrantable. Los siguientes versos del poema “Extremidad de la tierra” de Alicia Galaz lo dejan de manifiesto: “[...] Los ojos se nos llenan de fotografías de desaparecidos / y haciendo y rehaciendo las maletas / invocamos nuestros dioses, antes de seguir, pasajeros” (Galaz, 1990, p. 14). Las maletas hechas y rehechas mencionadas, puntualizarían esa sensación de estar en una constante pendularidad y ser pasajeros de una vida circunstancial. Invocar a los dioses es un acto de reafirmación de las creencias propias y diferenciales, un gesto de permanencia identitaria en el medio del tránsito constante. Mediante la ilusión del regreso al país natal la elaboración poética intenta reintegrar la subjetividad que ha sido fragmentada por la distancia del exilio. La nostalgia instaura, en estos versos, un binomio valorativo negativo/positivo casi inalterable: el presente es la vida provisional y desencantada que en cualquier momento puede dejarse para retornar a la tierra natal, mientras que el pasado es la vida verdadera, en donde se depositan todos los anhelos y expectativas.

Las religiones y filosofías más relevantes de Occidente, según Braunstein (2011), se estructuran según este deseo: la posibilidad de regresar a un “cronotopo” que se conoció anteriormente, religando el fin con el principio. En este sentido, el sufrimiento del exiliado se debe a que la posibilidad de recuperar el cronos le está vedada en la medida en que el *topos* (Aínsa, 2006) se encuentra franqueado por las inexpugnables murallas políticas de la dictadura. Además, sufre la angustia de no saber qué sucede en ese *topos*, de no saber cuándo perderá su estatuto de exiliado y se le abrirán sus puertas.

Esta “ignorancia” ya está en la raíz etimológica del término *anoranza*, observada en detalle por Milán Kundera (2000), quien sostiene que “la nostalgia se nos revela como el dolor de la ignorancia”

(Kundera, 2000, p. 10). A la luz de esta etimología, el dolor nostálgico, entonces, consiste en el hecho de saber que –como dice el verso del “Gitano” Rodríguez que titula este capítulo– “Habrán pasado trenes sin mí [...]” (Rodríguez, 1994, p. 92); en el hecho de que no puedo conocer ese tiempo más auténtico –el del lugar propio– pues transcurre en un topos ahora inaccesible.

Esta añoranza-ignorancia que estructura la fantasía del exiliado coincide con la descripción de los celos hecha por Marcel Proust en el primer tomo de *En busca del tiempo perdido*. Por el camino de Swann (1982), y que resulta iluminadora para comprender el particular tormento del exiliado:

[...] que el ser amado se halla en un lugar de fiesta donde nosotros no podemos estar, [...] fiesta inconcebible e infernal en cuyas profundidades nos imaginábamos que había torbellinos enemigos, deliciosos y perversos, que alejaban a la amada de nosotros, que le inspiraban risa hacia nuestra persona (Proust, 1982, pp. 44-45).

La existencia más auténtica sigue aconteciendo en el presente de un modo insospechado: la ignorancia de lo que está ocurriendo del otro lado (Kundera) se encuentra en la base de la angustia del exiliado, es lo que altera su percepción temporal, como en los siguientes versos de Osvaldo Rodríguez:

Tiene la edad inmóvil de las fotografías / y flota en el viento de Valparaíso. / Mujer desintegrada en tantas cosas, / me llama día a día y viene a mi recuerdo / entre un aroma áspero de rocas / frente a ese mar que no se cansa de olvidarla” (Rodríguez, 1994, p. 15).

De una manera paradójica, a la par que el tiempo parece haberse detenido en Valparaíso al momento del exilio, esperando el regreso del hablante para restablecer su flujo normal, se desarrolla un misterioso transcurso donde la mujer idealizada del poema sigue “flotando en el viento”, viviendo una vida mágica ignorada por él, pero que ya se agota y se va desperdigando en fragmentos junto con el entorno natural. La memoria funcionaría, entonces, como una sucesión de fotografías donde se conjugan inmovilidad y movimiento. El exiliado vive en la fantasía de que su tiempo mítico aún persiste, que avanza detenido, pero se extingue rápidamente y por eso es urgente

“Habrán pasado trenes sin mí”. De la bilis negra a la nostalgia en la poesía del exilio de Valparaíso: Alicia Galaz y Osvaldo Rodríguez

su retorno, para recobrar lo poco que va quedando de él, pues es persistente el trabajo del olvido y extrañamente infinito: el inmenso poder del mar aquí se dirige a roer sin pausa los fragmentos cada vez más pequeños del recuerdo.

En efecto, en esta poesía del exilio de Valparaíso, a menudo la pérdida del lugar de origen se vive como una pérdida amorosa aquejada por los celos, por la curiosidad de lo que está ocurriendo en la ausencia con el objeto de deseo. Tanto el celoso como el exiliado sienten que unas barreras inquebrantables les vedan un topes donde se halla una plenitud y un goce ilimitados. Quizá por esta coincidencia, su lenguaje y su temple de ánimo nostálgico, se entronca con el género elegíaco, que en su origen moderno consiste en un lamento por la pérdida del amor.

Conclusión: el exilio como pérdida, como resistencia y como umbral

El énfasis en la pérdida es una de las formas “canónicas” de elaboración del exilio en la poesía que tematiza esta experiencia. Según el filósofo uruguayo/mexicano Carlos Pereda, en su obra *Los aprendizajes del exilio* (2009), existen tres formulaciones posibles del exilio: como pérdida, como resistencia y como umbral. Y en ellas, el lamento desolado es:

[...] el primer tipo de experiencias que, de manera insoslayable, visita, y no sólo tienta sino que, literalmente, en no pocas ocasiones, seduce a los exiliados. No debe sorprendernos si nos topamos con esta actitud como una de las figuras que, con terquedad, genera los poemas sobre el exilio, sobre todo en aquellos que también se redactan en el exilio (Pereda, 2009, p. 47).

Observamos que en los poemas nostálgico melancólicos de Galaz y Rodríguez, se aprecia un apego a las pequeñas actividades improductivas que, lejos de distraer la tristeza, intentan retenerla para ejercer control sobre ella; a esta voz, podemos compararla con la que se expresa en un poema de Pedro Garfias, poeta español exiliado en Inglaterra, del que Carlos Pereda comenta que “le parece que aceptar algunas de las nuevas presencias que trae el exilio implicaría

traicionar a quien se fue: a quien se ha ido hasta ese momento" (Pereda, 2009: 51).

Aunque en ambos escritos hay un énfasis en el exilio como pérdida del pasado, simultáneamente aparece también como resistencia al presente; ante el daño infringido por el exilio toman distancia crítica de su situación por medio de la denuncia de su amargura, intentando, a la vez, retener y gozar de esa memoria del pasado. El lamento en ocasiones también puede dar paso a una razonada rebeldía, pues, como lo subraya Carlos Pereda en su ensayo: "los momentos de resistencia suelen aparecer como una deriva de la tradición de la pérdida" (Pereda, 2009, p. 60).

Por su parte, el exilio como umbral hacia lo nuevo, aparecería en ciertos casos en donde la pérdida del pasado es rememorada también de forma anecdótica, con un carácter aún más gozoso que en la nostalgia. Sería, entonces, el resultado de un tipo de adaptación al espacio ajeno, en donde el ánimo del hablante estaría regido por el duelo más que por la melancolía y la nostalgia, lo que no es el caso del poeta y la poeta estudiados.

Referencias bibliográficas

- Agamben, G. (2006). "Los fantasmas de Eros". En *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental* (p. 23-57). Valencia: Pre-textos.
- Aínsa, F. (2006). *Del topos al logos. Propuestas de geopolítica*. Madrid: Iberoamericana.
- Braunstein, N. (2011). "Diálogo sobre la nostalgia en psicoanálisis". En *Desde el jardín de Freud. Revista de Psicoanálisis*, (11), 51-66. En línea: Consultado en mayo de 2023.
- Freud, S. (1984). "Duelo y melancolía". En *Obras completas. Tomo XIV*. (p. 235- 256). Buenos Aires: Amorrortu.
- Galaz, A. (1990). *Señas distantes de lo preferido*. Isla Negra: Lar.

“Habrán pasado trenes sin mí”. De la bilis negra a la nostalgia en la poesía del exilio de Valparaíso: Alicia Galaz y Osvaldo Rodríguez

Jackson, S. W. (1989). Historia de la melancolía y la depresión desde los tiempos hipocráticos a la época moderna. Madrid: Ediciones Turner.

Kundera, M. (2000). La ignorancia. Barcelona: Tusquets.

De Nordenflycht, A. (2010) “Los jaguares se van: provincia e imaginario local de Valparaíso en *Suelo vital* de Carlos León”. En *Anales de Literatura chilena* (14/11) 157-172. En línea: Consultado en septiembre de 2023.

Pereda, C. (2009). Los aprendizajes del exilio. México: Siglo XXI.

Proust, M. (1982). Por el camino de Swann. Vol.1 Barcelona: Ediciones Orbis.

Rodríguez, O. (1994). Cantos de extramuros. Valparaíso: Umbral.

Los estados de exilio en Cristina Peri Rossi



Por Gabriela Sosa San Martín¹

El tema del exilio en la obra de Cristina Peri Rossi (Montevideo, 1941) y las estrategias mediante las cuales su experiencia biográfica se ha visto refractada a nivel creativo han resultado en enfoques recurrentes en los estudios críticos (Dejbord, 1998; Calvo, 2009; Aventín, 2011; Olivera-Williams, 2012; Sosa, 2022). En esta oportunidad problematizo acerca de la construcción de la temática del exilio dentro del “espacio biográfico” perirrossiano (Arfuch, 2002) más que en sus cuentos, novelas y obra poética; es decir, cómo el relato de la experiencia setentista se ha recreado desde la figura autoral en algunos prólogos, entrevistas, textos autobiográficos, ensayos; la articulación entre la experiencia traumática que debió enfrentar la autora, al abandonar intempestivamente el Uruguay en 1972 por razones políticas y las elaboraciones propias de tales sucesos a lo largo del tiempo. En otras palabras, sus usos del exilio, aunque resulte más pertinente desde este enfoque hablar de exilios (en plural) dadas las variantes semánticas que adopta el concepto.

En la investigación de Parizard Tamara Dejbord (1998) se afirma el exilio como una condición impuesta que adopta en la escritora uruguaya la capacidad de devenir en múltiples “estrategia de disidencia” (políticas, lingüísticas, de género). Dejbord analiza tanto su esfera social como individual, al entenderlo como un “proceso de ruptura y confrontación con estructuras represivas” (p. 13) que se produce en distintas direcciones, y en el que convergen diversos niveles de adaptación o enfrentamiento del individuo respecto de estructuras represivas en las que está inserto, llámense dictadura, régimen capitalista, iglesia o patriarcado.

En segundo lugar, el artículo de Gloria Medina-Sancho (2017) plantea, a partir de la lectura de Dejbord, cómo los textos publicados por Peri Rossi en la década del ochenta permiten analizar el hecho de que en algunos cuentos de *El museo de los esfuerzos inútiles*

¹ Agencia Nacional de Investigación e Innovación (ANII), Instituto de Profesores “Artigas” del Consejo de Formación en Educación del Uruguay. gabriela-sosasamartin@gmail.com

(1983) el trauma del exilio se encuentra operando en la psique de los personajes sin asumirse plenamente, en “estado de latencia” en términos freudianos. Lo que predomina en estos textos es la opresión del individuo, una alegoría del exilio en la cual triunfan en general las imposiciones sociales sobre los deseos de los individuos. Cuando Peri Rossi decida en 2003 publicar sus primeros poemas del exilio treinta años más tarde, aclarará en el prólogo que no pudo darlos a conocer antes porque “un extraño pudor me lo impidió. [...] Intentaba evitar [...] la autocomplacencia

narcisista, la commiseración” (p. 8).²

Si avanzamos cronológicamente en la producción de la autora, la liberación de la experiencia del exilio desde el punto de vista creativo se producirá con *La nave de los locos* (1984), novela en la que el efecto del trauma en los personajes se transforma en estrategias con las que construirse como seres fragmentados, excluidos, aunque haciendo de esta condición una respuesta, una posición de vida. En palabras de Medina-Sancho, “algunos personajes de esta novela, ya sea a través del amor, la imaginación lúdica o el recuerdo infantil, logran escaparse del viaje circular y reiterativo que involucra el trauma” (2017, p. 97). Podría afirmarse que se logra el momento de la introspección respecto de lo sufrido. La posición resiliente, activa, predomina sobre el lastre de las lesiones.

¿Cuál ha sido, entonces, el lugar de Cristina Peri Rossi en el conjunto de la literatura uruguaya durante el exilio, en especial atendiendo algunas elecciones estéticas de su obra? Durante el período dictatorial 1972-1985, su apuesta por una literatura no mimética, siempre planteada en clave alegórica, también se pone al servicio de la temática del exilio. La autora afirma en una entrevista de 1978: “Un texto estimulante será aquel que nos proporciona una provocación, mucho más que una noticia o el conocimiento de una fábula o una anécdota” (p. 139).

Fernando Aínsa (1993) distinguió a quienes, durante el exilio, persistieron en mantener la atención creativa mirando al Uruguay, e intentaron anular la obligada distancia geográfica –como fue el caso de Mario Benedetti, figura emblemática– y los representantes

2 Para el estudio del poemario *Estado de exilio remito a Sosa San Martín* (2022).

del “exilio inteligente”, que asumieron el “destino extraterritorial de la patria literaria universal” (p. 39).³ Este es el caso de Peri Rossi. El criterio otorga jerarquía estética al rol adjudicado dentro de las creaciones literarias a los lazos referenciales sobre la situación del país, en detrimento de las narrativas testimoniales o con una fuerte presencia del realismo social, bajo la herencia soviética. Es un criterio que también atiende la apertura o las limitantes respecto de los públicos destinatarios de las obras.

Por su parte, María Rosa Olivera-Williams (1990) observó una mayor presencia de lo testimonial durante la primera etapa del exilio, en especial por parte de integrantes de la llamada generación del 45, y una última marcada por un proceso de “universalización”, en el que Peri Rossi juega un rol protagónico al lograr “subvertir el exilio lingüístico” (p. 77) a través del uso de símbolos universales, desligados del referente concreto, local. Esto supuso no seguir el rumbo de esa literatura uruguaya abogada a la construcción de lo nacional, para la cual realidad e imaginación parecían ser categorías irreconciliables, porque imaginación era sinónimo de evasión y ausencia de compromiso con el mundo. En cambio, Peri Rossi, al referirse, por ejemplo, a las infancias –grandes protagonistas de varios de sus textos narrativos– señala: “siempre encuentran una salida por el lado de la imaginación, y no es una salida evasiva, sino todo lo contrario. Es un recurso contra el fracaso que los rodea, un recurso creador, que abre una puerta” (1978, p. 142).

La pregunta es si esto resultaba novedoso en una escritora que había hecho ya del símbolo y la alegoría un baluarte desde los inicios de su carrera literaria en los años sesenta. Me inclino a considerar que, durante el exilio geográfico, en lugar de proponerse estos recursos al servicio de la convulsionada realidad uruguaya, la alegoría pasó a construirse desde la articulación con nuevas latitudes. Así lo evidencian algunos cambios que la autora introdujo al prólogo de *Indicios pánicos* en su edición española de 1981. El texto había sido

3 Este aspecto fue tratado en el ensayo “El exilio inteligente de una novísima narradora”, incluido en el libro-homenaje a la autora de la Universidad Alcalá de Henares, Cristina Peri Rossi: la nave de los deseos y las palabras. Homenaje al Premio Cervantes 2021 (2022). Se encuentra disponible en línea: <https://www.bibna.gub.uy/biblioteca-nacional/cristina-peri-rossi-la-nave-de-los-deseos-y-las-palabras/>

publicado por primera vez en Montevideo en 1970. Libro experimental, lúdico, inclasificable en su género, aunque predomine en él lo narrativo, organizado en su primera edición a modo de diccionario, definía en su primer prólogo el “*indicio*” como las “acciones o señales que dan a conocer lo oculto” (p. 9). Pero esta lectura profunda de la realidad no se constituía como revelación, tal como podría entenderse ocurre en el caso de la teoría del reflejo (Lukács, 1966): *Indicios* pánicos propone interpretaciones múltiples y abiertas de lo real, y en eso radica la riqueza del arte.

Si este texto remitía en 1970, de manera alegórica, a estructuras sociales como el Estado, las Fuerzas Armadas, la clase política, etc., a fin de considerarlas causales de la opresión, la propuesta de la edición de 1981 alentó a focalizar la mirada en la vivencia individual de tales tiranías. Es decir, una década más tarde, se apostaba por una literatura que se distanciara de coordenadas históricas precisas: “Si tenían algún valor, esos indicios, es que revelaban algo más que el deterioro de una realidad: me parecían el símbolo, la alegoría y la metáfora de la propia existencia. Me habría sucedido lo mismo de haber vivido en Nueva York o en Barcelona” (1981, pp. 10-11). Las circunstancias particulares pasaron a evaluarse en su dimensión humana, permanente. El arte habla acerca de aquello que no perece.

El protagonista de *La nave de los locos*, Equis, resulta la apoteosis de esta búsqueda creativa. Sobre él, la autora expresa que es un “exiliado simbólico”, puesto que “se exilia voluntariamente de todas las violencias posibles, de las interiores, de las sociales” (1982, p. 198). El “exilio simbólico” supone la construcción de esa universalización de la experiencia personal, y además su consideración en una doble vertiente: la política y la sexual.

La “postura literaria” (Meizoz, 2015) de la escritora, esa “presentación de sí” en los espacios en los que se ejerce la función autor, la conduce a ubicar su estética dentro de una línea imaginativa de la literatura uruguaya, que tiene en Felisberto Hernández a uno de sus autores destacados –el arte de la digresión resulta un elemento común entre ellos, como espacio privilegiado para que el lenguaje potencie su seducción y su polivalencia– a pesar de que no parece haber predominado en la literatura durante el exilio. Para Peri Rossi, lo literario se entiende en términos de ostránenie, aquel extrañamiento

to definido por Viktor Shklovski a comienzos del siglo XX, en tanto “El objeto más banal, (...) el más adscripto a un universo específico de significado (...), separado de su contexto se vuelve significativo de otras cosas” (1978, p. 140). No obstante, los enfoques difieren en un aspecto fundamental, ya que tal extrañamiento refracta en la literatura de la escritora uruguaya problemas sociales y políticos. Como consideró Theodor Adorno (2003), la autonomía del arte elabora lo que la razón instrumental oculta, y por lo tanto se declara en contra de la mercantilización de la cultura, en contra del arte que se adapta a un sistema cultural establecido.

Así, en lo temático, la literatura de Peri Rossi va virando desde unos años sesenta de fuerte e ineludible contenido político y social, en los términos en que esta época entendió la definición de una temática comprometida, hacia una literatura en los setenta en la que la revolución política comienza a ir de la mano de la revolución sexual. En este sentido, es clave su primer poemario, *Evohé* (1971). Pero a la hora de evaluar los procedimientos literarios que construyen estos temas y la concepción de esta autora respecto del problema de la representación, podría afirmarse que los cambios de una etapa a la otra no son sustanciales, y el exilio geográfico no supone un quiebre.

Por otro lado, la trayectoria de Cristina Peri Rossi da cuenta desde muy temprano de ese cambio de paradigma que para Elizabeth Jelin (2017) adquiere fuerza a partir de los años ochenta y que transforma la lucha de clases dominante en la etapa anterior a las dictaduras, en una lucha por la defensa de los derechos humanos que condena la violencia, que reúne a colectivos integrados por miembros de diversas procedencias políticas, porque todo ser humano es portador de derechos. Peri Rossi propone muy tempranamente este cambio de enfoque: desde la joven intelectual anterior al exilio, alineada al proyecto revolucionario de sus mayores –que le dieron buena acogida en el campo literario uruguayo, al premiarla y abrirle las puertas del prestigioso semanario *Marcha*, cuando ella era muy joven– para luego devenir en la intelectual que asume la defensa de los derechos humanos, con una mirada crítica en muchos sentidos con respecto a los procesos revolucionarios.

En 1978, Peri Rossi planteaba que antes del exilio, el “lector politizado” “estaba acostumbrado a encontrar en mi narrativa una alego-

ría, una metáfora que siempre tenía un nivel político, larvario o muy elaborado" (p. 134). Y aclara: eso hizo que la publicación de *Evohé* modificara el registro en el cual se venía leyendo su literatura, que llamara la atención el cambio que se producía en este poemario, verdadero grito en defensa de una revolución homoerótica, con respecto a los poemas "sociales y políticos" que había publicado por ejemplo en *El Popular* años antes, medio de prensa del Partido Comunista del Uruguay. Los grupos revolucionarios no habían prestado gran atención a las desigualdades de género, por ejemplo, y esto provocó contradicciones, en tanto mantuvieron, en su interna, modelos patriarcales o rechazo de las disidencias.⁴

La asunción de una posición feminista por parte de la autora se consolidará a lo largo de los años, en comunión con la legitimidad social que tal movimiento adquiere. En los años setenta, su propuesta trataba de hacer visible la manera en que la revolución política debía hermanarse con la revolución sexual, lo cual llevaba a revisar algunos de los modelos y praxis de la primera en un contexto en que tal revisión no formaba parte del "reparto de lo sensible" (Rancière, 2009). Más tarde, la posición será la de afianzar la revolución sexual como revolución también política.⁵ En una entrevista de 2020, Peri Rossi respondía que la "finalidad pedagógica" de la literatura no debe dirigirse hacia la construcción de un deber ser; en cambio, "hacer entendibles ciertas conductas, ciertos sueños, ciertas emociones que no son comunes (...) Tampoco es que sean anormales, sino individuales" (p. 19). El giro desde proyectos sociales a otros individuales trae consigo la atención puesta en quienes resultan muchas veces la excepción a la regla, esos seres que Michel Foucault demostró que también han construido la historia de la humanidad.

4 Para el análisis de la relación entre izquierda y feminismos, sugiero la consulta de *Historia de un amor no correspondido. Feminismo e izquierda en los 80* (Sujetos, 2020), de Ana Laura de Giorgi

5 Remito, como antecedente de este aspecto, al texto "Cuando lo personal finalmente es político. Acerca de *El tigre y la nieve* (1986) de Fernando Butazzoni y *Todo lo que no te pude decir* (2018) de Cristina Peri Rossi y los cambios en las representaciones literarias de mujeres víctimas del terrorismo de Estado" (2021), presentado en las VII Jornadas de Creación y crítica literaria (Universidad de Buenos Aires y Departamento de Literatura del Centro Cultural de la Cooperación). <http://eventosacademicos.filob.uba.ar/index.php/JCCL/VII/paper/view/6315>.

El paradigma en defensa de los derechos humanos supone el abandono de los discursos universalizantes y la asunción del relativismo propio de sociedades que se asumen multiculturales y de libertades centradas en el ser individual. Peri Rossi considera que “sólo hay que luchar contra lo que uno siente cuando es verdaderamente nocivo, destructor, insolidario, cuando le hace mal a la humanidad” (2020, p. 19). De ahí que sus últimos textos narrativos ahonden en la búsqueda por traer a la literatura amores equivocados, esos que tensionan de una manera bastante extrema el vínculo entre las normas sociales y el terreno del deseo.⁶

La publicación de *La insumisa* (2020) me devuelve a aquella primera reflexión de estas páginas acerca de las múltiples maneras en que se puede ser exiliada, aunque en esta oportunidad para leer la historia de vida en clave de insumisión. Hay una distancia considerable entre reflexionar sobre el exilio en términos de separación y ausencia de pertenencia, rescatando seres rotos como los de *La nave de los locos*, y elaborar el exilio, en sentido amplio, como forma de resistencia.

Entiendo que Peri Rossi mostró un interés por que el exilio se transformara en una experiencia global y no local, posmoderna, en cuanto a su dispersión y apertura de sentido, lo cual supuso alejarse de temas políticos de alcance nacional o regional, evitar el “exilio lingüístico” (Olivera-Williams, 1990) y apostar por una mirada amplia del tema, que integrara los exilios latinoamericanos a otras formas de pertenencia o no pertenencia del sujeto en sociedad, por ejemplo, analizando procesos migratorios europeos.⁷ La introspección que los años le trajeron respecto de los hechos sufridos en las décadas del setenta y ochenta le permitió reflexionar acerca de los alcances de aquellas vivencias de una manera más explícita, y esto revisó la articulación del vínculo entre experiencia y literatura. Con el tiempo, la escritora uruguaya también se permitió la autobiografía sobre el exilio, sin que esto implicara claudicar a su defensa de los procesos de

6 Me refiero al libro de cuentos *Los amores equivocados* (Hum, 2016).

7 Sugiero ver el texto elaborado por Peri Rossi con motivo del recibimiento del Premio Cervantes 2021. Se encuentra disponible en el canal de la Universidad de Alcalá, <https://www.youtube.com/watch?v=uOcnQBHX-bA>.

simbolización que siempre entendió inherentes al valor estético. Sus lectoras y lectores, agradecidos frente a esta apertura de registros.

Referencias bibliográficas

- Adorno, T. (2003). *Notas sobre literatura. Obra completa, 11*. Madrid: Akal.
- Arfuch, L. (2002). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Aventín, A. (2011). Algunas notas para el exilio en la obra poética de Cristina Peri Rossi. *Revista de Filología Románica* (7), pp. 45-54.
- Calvo, B. (2009). Identidad y exilio en el poemario *Estado de exilio* de Cristina Peri Rossi. *Romanitas, lenguas y literaturas romances* 3(2), pp. 218-229.
- Dejbord, P. T. (1998). *Cristina Peri Rossi: escritora del exilio*. Buenos Aires: Galerna.
- Jelin, E. (2017). *La lucha por el pasado. Cómo construimos la memoria social*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Lukács, G. (1966). *Problemas del realismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Medina-Sancho, G. (2017). El trauma del exilio como condena y liberación en la narrativa de la década de los ochenta de Cristina Peri Rossi. En Gómez-de-Tejada, J. (Coord.), *Erotismo, transgresión y exilio: las voces de Cristina Peri Rossi* (pp. 91-102). Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla.
- Meizoz, J. (2015). *Posturas literarias. Puestas en escena modernas del autor*. Bogotá: Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, Departamento de Humanidades y Literatura, Ediciones Uniandes.

- Olivera-Williams, M. R. (1990). La literatura uruguaya del Proceso: exilio e insilio, continuismo e invención. *Nuevo Texto Crítico* (5), pp. 67-83.
- Olivera-Williams, M. R. (2012). El legado del exilio de Cristina Peri Rossi: un mapa para géneros e identidades. *A Contracorriente*, 10(1), pp. 59-87.
- Peri Rossi, C. (1970). *Indicios pánicos*. Montevideo: Nuestra América.
- Peri Rossi, C. (1978). Desde la diáspora: entrevista con Cristina Peri Rossi. Entrevistada por John Deredita. *Texto Crítico* (9), pp. 131-142.
- Peri Rossi, C. (1981). *Indicios pánicos*. Barcelona: Bruguera.
- Peri Rossi, C. (1982). Cristina Peri Rossi: asociaciones. Entrevistada por Montserrat Ordóñez. *Eco* (248), pp. 196-205.
- Peri Rossi, C. (2003). *Estado de exilio*. Madrid: Visor.
- Peri Rossi, C. (2020). En el principio fue la insumisión. Entrevistada por Néstor Sanguinetti. *Brecha* (1802), pp. 19-20.
- Rancière, J. (2009). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago de Chile: LOM.
- Shklovski, V. (1978). El arte como artificio. En Todorov, T. (Comp.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (pp. 55-70). México: Siglo Veintiuno.
- Sosa San Martín, G. (2022). La conformación subjetiva en *Estado de exilio* de Cristina Peri Rossi. *Hispamérica* (151), pp. 113-119

Entre la memoria y la literatura: el 2001 y una reinterpretación de la melancolía gauchesca en ‘El gaucho insufrible’, de Roberto Bolaño



Por María Manuela Corral¹

Introducción

El presente trabajo propone una lectura del cuento “El gaucho insufrible” (2017), perteneciente a la obra homónima del escritor latinoamericano Roberto Bolaño (1953-2003), con énfasis en la articulación entre la memoria y la literatura desde donde es posible leer el trazado de líneas de fuga e intersecciones en conexión, por un lado, con la dinámica interna que legitima el género de la gauchesca dentro sistema literario y, al mismo tiempo, con el instante de estallido que reinterpreta los legados culturales. Vale aclarar que, por razones de extensión, hemos optado por incidir entre la multiplicidad de líneas, la del sacrificio. Estas líneas e intersecciones surgen a partir de una posición extraterritorial del autor creador ya que nació en Chile, se exilió en México y luego residió en España hasta su muerte. En esta dirección, nos apoyamos desde el punto de vista teórico-metodológico en la categoría de extraterritorial perteneciente a George Steiner en vinculación con el pensamiento de Gilles Deleuze y Félix Guattari (2015) en lo referido a líneas de fuga, duras, flexibles.

El relato narra la historia de Manuel Pereda, un juez retirado residente en la ciudad de Buenos Aires y que, luego de los acontecimientos ocurridos en diciembre del 2001 cuyas protestas pusieron fin a la presidencia de Fernando de la Rúa (1999-2001), retorna a la “pampa argentina” donde los gauchos subsisten con la matanza de los conejos. Este desplazamiento del héroe desde la ciudad al campo habilita un giro hacia la tradición literaria del género gauchesco (José Hernández o Hilario Ascasubi) y sus distintas reescrituras (Ricardo Güiraldes, Luis Borges o Julio Cortázar). Asimismo, actualiza a nivel de enunciación la dicotomía transversal a la literatura lati-

¹ Centro de Investigaciones de la Facultad de Lenguas (Universidad Nacional de Córdoba). mariamanuelacorral@gmail.com

noamericana Civilización y Barbarie en sus vínculos con la tensión entre el campo y la ciudad. Así, en el devenir narrativo se advierte un encabalgamiento de estilos literarios a partir de la construcción de la pampa como incommensurable y extensa donde anida lo inculto en diálogo con la visión romántica (dicotomía Civilización y Barbarie), pliega en el realismo social (a través de las costumbres y las experiencias insertas en el espacio rural, como así también, en la lucha de clases), y repliega en la literatura fantástica (la extrañeza no solo en la tópica de los conejos en clave cortazariana sino, además, ante gauchos viejos que andan en bicicleta; estos no cantan, no pelean en las pulperías y no conocen los significados de la lengua gauchesca). Esto produce una tensión al interior del género de la gauchesca en tanto sistema literario ya que los autores fundantes presentaban los relatos como copias de la vida rural poniendo énfasis en el esfuerzo que implicaba escribir en un dialecto que les era ajeno a la lengua propia, al mismo tiempo que, construían el artificio de la lengua que caracterizó al género. Hemos de acotar que la gauchesca se consolidó en el pacto de lectura y el artificio de la lengua que produjeron efectos de sentido en la percepción de la vida cotidiana de sectores sociales populares, no obstante, sus cultores pertenecían a las élites letradas. En este sentido el estallido social del 2001 opera en el relato como un instante inaprensible que reinterpreta y resignifica lo preexistente, de allí que, la reinterpretación del legado cultural gauchesco constituye una responsabilidad del orden de lo calculable ante la Historia, la Memoria y los Derechos Humanos.

Aproximación a la poética de Bolaño: de la condición extraterritorial y las líneas

Si remitimos a la obra poética de Roberto Bolaño, esta reside en la continua recusación del sistema literario latinoamericano a partir de un humor corrosivo. En este sentido, el cuento no puede ser leído por fuera de la risa más o menos sutil o la carcajada que hace (in)soportable, o “insufrible”, el engaño orquestado por el sistema, es decir, la puesta en discurso de la colonización cultural y de un proyecto político civilizador que distorsionaron –y distorsionan– lo popular, lo persigue y procura aniquilarlo. De allí que, ya desde el título “El

gaucho insufrible” realiza un guiño al lector y propone la clave de lectura para leer el cuento en la carcajada “insufrible”, sin padecimientos, al mismo tiempo que, tuerce el relato hacia la melancolía propia del género.

En esta dirección, adquiere relevancia la condición extraterritorial del autor, esto es, la imposibilidad que padece aquel para escribir en la lengua materna y en otras lenguas; dicha experiencia mantiene relación con la retracción de la palabra ante el horror y la barbarie política que padeció la humanidad en el siglo XX (Steiner, 2002), transferible en el contexto latinoamericano a la implementación de las dictaduras cívico militares en el Cono Sur. Así, la experiencia frente al horror devino extrañeza lingüística. Como señalamos, el autor nació en Chile, luego de la caída de Salvador Allende (1973), se exilió en México y, después, se radicó en España. Esta condición extraterritorial habilita una reinterpretación de la figura del gaucho a partir de la tradición literaria argentina. Condición que oscila entre dos violencias, de un lado, la que se impone desde la tradición argentina, del otro, la terceridad (extranjería) que implica un desafío posible, siempre imperfecto. En este intersticio radica la paradoja de la escritura de Bolaño: la experiencia de crear lo nuevo implica arrojarse a lo ignoto, sin oponerse a la tradición.

En esta dirección, la escritura de Bolaño está atravesada por diferentes líneas que la componen, la transforman, pasan las unas a las otras sin marcar el mismo tono ni la misma intensidad. Siguiendo a Deleuze y Guattari (2015) existen tres líneas: las duras o molares, las flexibles y las de fuga. Las líneas duras están predeterminadas socialmente, sobrecodificadas por el Estado. Las líneas flexibles son ambiguas, están atrapadas entre las líneas duras y las de fuga susceptibles a inclinarse hacia un lado u otro. Por último, las líneas de fuga no buscan huir del mundo sino hacer que ese mundo escape, hacer explotar los cuerpos, rebotar, recaer, y rehacer los segmentos más duros del azar. En articulación, observamos en el devenir narrativo del cuento y a partir de una posición extraterritorial, cómo el autor creador pone a operar líneas de fuga e intersecciones en conexión, por un lado, con la dinámica interna que legitima el género gauchesco dentro del sistema literario y, al mismo tiempo, con el instante del estallido que reinterpreta los legados culturales y sociales.

El estallido y el sacrificio: líneas e intersecciones

Como señalamos, el relato narra la historia de Manuel Pereda, un juez retirado devenido gaucho después de los hechos ocurridos en diciembre de 2001. “A juicio de quienes lo trajeron (...) un abogado intachable, de probada honradez, en un país y en una época en que la honradez no estaba, precisamente, de moda” (Bolaño: 2017, 17). La honradez asignada al héroe constituye un atributo del orden de lo calculable, exterior a él. Su desempeño y promoción jurídica consisten en haber hecho dinero y amistades. No obstante, a los tres años abandona la judicatura, decepción mediante, para dedicarse a la lectura y a los viajes, punto de fuga hacia la parodia en el roce con la configuración del héroe Don Quijote. Pero, a diferencia de la novela de Cervantes cuyo personaje lee novelas de caballerías Pereda lee “literatura”, principalmente, la de Borges y la que escribe su hijo Bebe, entrelazándose las líneas universales y las cosmopolitas. No obstante, es en y a partir de su participación en las tertulias realizadas en el café “Lápiz Negro” que sufre un proceso de afectación, arrojo hacia la alianza entre literatura y política. La decepción resulta significativa en la medida que curva su desplazamiento hacia la pampa. Observemos la siguiente cita:

“En pocos días la Argentina tuvo tres presidentes. A nadie se le ocurrió pensar la revolución, a ningún militar se le ocurrió la idea de encabezar un golpe de Estado. Fue entonces cuando Pereda decidió volver al campo” (Bolaño: 2017 21)

“Pocos días” encauza el instante inaprehensible por fuera del continuum del tiempo que suspende el territorio cultural y político, y pone a operar una línea flexible con una línea dura: la línea flexible de la violencia fundante, nadie pensó en la “revolución”; y la línea dura de la violencia conservadora, nadie pensó en “un golpe de Estado”. Sin embargo, la suspensión se de-curva y arroja al héroe a la experiencia de lo indecidible que va más allá de la oscilación entre las líneas, la revolución o el golpe de Estado. La decisión de retornar a la pampa comienza con la decepción, esto es, en el extravío del héroe ante ese instante que lo conduce a reinterpretar la triada ley, literatura y política. Así, se apropiá y resignifica los enunciados literarios y teóricos preexistentes, observables, por ejemplo, cuando llega a la

pampa donde ya no hay vacas sino conejos, los gauchos no montan caballos, no tienen navajas y juegan en las pulperías al monopoly, no cantan, rasgan la guitarra. Por otro lado, es posible leer el retorno en diálogo con Borges en la intertextualidad explícita con el cuento “Sur” cuando el héroe ingresa por primera vez en una pulperia “Por un instante pensó que su destino, su jodido destino americano, sería semejante al de Dahlmann, y no le parecía justo...” (Bolaño, 2017: 28) Simultáneamente, provoca un giro hacia la puesta en discurso que conlleva la burla de los engañados y opera en tanto pinza-doble, por un lado, hacia la puesta en escena del engaño referida a las políticas neoliberales implementadas en la década de 1990 en Argentina y que alcanza su clímax con el “corralito financiero”, razón del estallido social del 2001, por otro lado, con la puesta en discurso del engaño orquestado por el sistema literario que impuso una visión de Nación a partir de la figura del gaucho como héroe nacional, no obstante, un héroe fracasado.

En articulación, a los fines del análisis y por razones de extensión, hemos seleccionado una línea abstracta que atraviesa el relato, el sacrificio. Entiéndase aquí por línea abstracta a la coexistencia entre líneas que potencian un conjunto de líneas no formadas de intensidad y variación continua que afectan tanto al contenido como a la expresión hasta volverlas imperceptibles. Observemos la siguiente cita:

“Sobre la pampa rielaba la luna y de tanto en tanto veían el salto de algún conejo, pero Pereda no le hacía caso y tras permanecer largo rato en silencio se puso a canturrear una canción en francés...” (Bolaño: 39)

Una primera línea dura, la percepción del espacio como “la pampa”. Una primera línea de fuga el horizonte del saber se pliega sobre los conejos y deviene dura en tanto metáfora de la barbarie peronista,² al mismo tiempo, abre una fuga. La figura de los conejos ha sido

2 Sobre este aspecto, pensemos el papel especial dado a la interpretación del cuento “Casa tomada” (1946), en tanto alegoría que refleja el avance del peronismo y la participación en la vida política y cultural de las masas populares hasta entonces marginadas de la historia. Cortázar señaló en una entrevista que el origen provino de un sueño, una pesadilla en la que un ente misterioso se hace presente en su casa y va empujándolo hacia distintas habitaciones hasta que, por fin, lo expulsa de la casa. Así, la lectura como alegoría an-

leída en intertextualidad con “Cartas a una señorita en París” (2013), de Julio Cortázar. No obstante, los conejos convocan metonímicamente a los ojos rojos y, en su pliegue con la luna, traza una línea hacia “La luna roja” (1932), de Roberto Arlt, cuento que profetiza la lucha de clases y articula en el relato con el estallido social de 2001. Las dos líneas no cesan de interferir la una en la otra ya sea para trazar rigidez o una amenaza latente. No obstante, la línea intertextual con Arlt posibilita el ingreso y habilita líneas flexibles que convocan el porvenir (la lucha de clases) y la cultura popular. La referencia al cuento Arlt resulta significativa en tanto escritor extraterritorial que fue, en palabras de Bolaño, “el más ninguneado de todos” (Bolaño: 2004).

Regresemos al análisis de la línea abstracta. Una segunda línea dura, la designación del héroe, por un lado, una línea literaria hacia el personaje de Leopoldo Marechal (2006), parodia de Borges, por otro lado, metonimia de la legitimidad de las familias patricias dentro del territorio argentino.³ Así, la designación opera bajo una pinza doble, en el humor corrosivo del autor creador que lee la tradición literaria argentina, simultáneamente, denuncia la connivencia entre la sociedad civil privilegiada y el aparato represivo. Una segunda línea de fuga, la urgencia de obstrucción del horizonte de saber que se apropia, asimila y suspende en la tópica del sacrificio la uni-literariedad de la tradición gauchesca. La superposición de planos en la luz y el salto del conejo, restituyen una nueva relación entre ley, política y literatura mediada por el sacrificio latinoamericano.

Por otro lado, en la configuración de los conejos en tanto alimento operan líneas flexibles que tensan lo culto y lo popular. Las representaciones ligadas al alimento en el arte primitivo adquieren una

tiperonista en su multiplicidad interpretativa podría ser válida en su sentir inconsciente de ser desplazado en tanto argentino de la escena política de su país. (“A fondo”. Entrevista a Julio Cortázar, 1977 TVE). Los conejos que invaden el departamento en “Carta a una señorita en París” pueden leerse como un gesto para reanudar la problemática del desplazamiento del lugar privilegiado de las élites intelectuales dentro de la política del país.

3 Vicente Muleiro en “Los gauchos de Martínez de Hoz” (2001), sostiene que la sociedad civil de 1976 fue más allá en su afinidad con las políticas dictatoriales, conformaron la Asamblea Gremial Empresaria donde confluyen grandes grupos empresarios y la Sociedad Rural, presidida hasta 1978 por Celedonio Pereda.

sensibilidad estética diferente e incomprensible para la sensibilidad letrada, vinculable a la sacralización (Cándido, 2002). La crianza del ganado, y en particular las vacas, constituyó un medio de subsistencia indisociable a la figura del gaucho y su uso concluye, a posteriori, en la construcción de la identidad nacional. El ganado en tanto propiedad privada atraviesa el género de la gauchesca como forma de organización social asimétrica, como fuente de prestigio socio-cultural y de distribución espacial (los alambrados) Desde el punto de vista de los hechos, la crianza de conejos acentúa el efecto sobre la crisis socioeconómica, consecuencia de políticas neoliberales no solo en Argentina sino también en el Cono Sur a fines del siglo XX. No obstante, desde el punto de vista literario constituye una respuesta estética. Asimismo, la soledad e incommensurabilidad de la pampa es afectada por el saber de los pueblos originarios cuyo relato narra la historia del conejo que se sacrifica como comida para alimentar a Quetzalcóatl y queda grabado en la luna. Así, en el discurrir narrativo, la matanza de los conejos se entrelaza como una práctica habitual de los gauchos, reappropriación de la metáfora del matadero como la barbarie y el aniquilamiento de la alteridad. No obstante, es ante la mirada de la luna y el conejo cuando el héroe se configura en testigo del sacrificio latinoamericano porque, como en el relato, fue históricamente solapado. Esta línea de fuga se encabalgó hacia el pasaje cuando un conejo muerde en el cuello al editor de Bebe quien explica que su herida se debe “...a la picadura de una culebra saltadora...” (Bolaño: 36), es decir, la metamorfosis del dios Quetzalcóatl. No menos significativo resulta cómo las vacas configuran líneas de fuga que pliegan en la mirada del alimento en tanto metonimia de lo popular y como este ha sido tratado en la cultura letrada como elementos para la contemplación: “...había conseguido cuatro vacas. Las tardes en que estaba aburrido ensillaba a José Bianco y salía a pasear las vacas. Los conejos, que en su vida habían visto una vaca, lo miraban con asombro”. (Bolaño, 2017, p. 41)

Las vacas significadas como alimento y clave para leer la cultura popular pierden su cualidad nutritiva en el universo letrado, se constituyen como un elemento a admirar y contrarrestar el aburrimiento del sujeto moderno y adviene la indiferencia ante el asombro de los conejos.

Pero, volvamos a la cita sobre los conejos en la luna. Pereda ignora el sacrificio, permanece en silencio y luego canturrea una canción en francés, esto es, el lenguaje de la Ilustración. El ser es herencia y mandato indiscutible a aceptar o renunciar, de allí que, el personaje se halla en la intersección del Ser nacional en diálogo con su alteridad difracta el espectro oculto (lo latinoamericano). Ante el instante de decisión, esto es, ser testigo o no, no se halla sólo, en él se alojan las huellas y las fuerzas de un pasado heredado, es decir, un presente impuro. De allí que, el estallido del 2001 queda suspendido en el sonar a media voz de una canción en francés. No obstante, el sonido opera bajo imágenes posibles. La canción convoca las ideas de la Ilustración y la Revolución Francesa pliegue hacia la Marsellesa (1789), y el sonar de la guillotina. Esto produce una intersección audible que roza en la consigna “Que se vayan todos” coreada durante las manifestaciones del 2001 y el engaño de las políticas económicas –“vagas promesas inspiradas a medias en un tango y en la letra del himno nacional” (Bolaño, 20)-, se desplaza hacia el plano de lo estético para inferir una literatura por venir mediada por el lenguaje burlesco. Pereda no canta, canturrea, es decir, un sonar en voz baja y distorsionado. No obstante, el narrador despliega otras líneas que trazan fugas múltiples: “la canción hablaba de un muelle y de neblina, de amantes infieles como son todos los amantes al fin de cuentas...” (Bolaño, 39). Hemos de acotar que la imagen “muelle” y “neblina” es un efecto puente hacia la ciudad de Liverpool en tanto metonimia del The Beatles y los amantes infieles como elemento de torsión que pliega en la canción All You Need is Love (1967), la cual inicia con los acordes de la Marsellesa y es considerada una expresión de Amor y Resistencia a la barbarie de la guerra de Vietnam (1955-1975). Así, la canción en francés efecto truco que duplica la canción en inglés rememora y resignifica el ideal de libertad plegado al amor y resignifica las influencias de la Generación Beat en la escritura de Bolaño.

Por último, analicemos la canción en francés en articulación a la figura del gaucho como héroe nacional, un héroe fracasado. Si nos remitimos al significado la palabra “gaucho” en sí convoca su significación etimológica la cual proviene del quechua huachu que significa “sin padres”, orfandad, esto es, la negación de una herencia literaria. No obstante, su grafía clama otro significado posible hacia

la palabra francesa *gauche*, en su traducción al español, izquierda. Así, la posición extraterritorial del autor-creador Bolaño ingresa en la reapropiación la gauchesca y la figura del gaucho que habilita una posibilidad estética para resignificar el engaño y el sacrificio de una generación de jóvenes latinoamericanos, a la que Bolaño perteneció, aquella que rondaba los veinte años cuando Salvador Allende fue elegido presidente y que fue diezmada con la instauración de las dictaduras en el Cono Sur. Estas fugas múltiples se advierten también, por ejemplo, en la escena cuando Pereda se encuentra en la estación de trenes camino a Capitán Jourdan y la multitud le recuerda a una escena de la película “Doctor Zhivago” (1965) y los trenes que salían de Moscú. No obstante, invierte los marcos inteligibilidad hacia otra línea dura, aquella que enmascara la crisis políticas-económicas con las arengas deportivas. También, la línea del sacrificio se observa también en la proyección del retorno del héroe a la ciudad donde se superpone su imagen con la de Jesucristo entrando a Jerusalén.

A modo de conclusión

Hemos podido observar cómo a partir de la línea abstracta del sacrificio, el autor creador despliega y pone a operar líneas duras, flexibles y de fuga cuya intensidad variable posibilita la construcción de una memoria otra. El trazado no puede disociarse de la condición extraterritorial de Roberto Bolaño y la configuración de una escritura a trasluz de los exilios desde donde trazar líneas de fuga y abrir una posibilidad de narrar los acontecimientos históricos que mantienen vinculación con el fracaso de la cultura del humanismo ante la barbarie y el horror. Así, habilita la posibilidad de narrar el engaño en una dimensión trípode. El engaño orquestado por la implementación de las políticas neoliberales en el Cono Sur que alcanzó su clímax con la crisis política, económica y socio-cultural del 2001 en Argentina, curva hacia el engaño orquestado por las élites ilustradas que en la articulación entre la literatura y política que construyó en la figura del gaucho el héroe nacional (fracasado), y repliega hacia el sacrificio de las jóvenes generaciones en Latinoamérica durante la década de 1970. Para finalizar, se observa en el entre la literatura y la memoria un devenir que no está sujeto a continuidades temporales

o a la inmediatez de los acontecimientos, se manifiestan en las intersecciones y las líneas de fuga de la escritura de Bolaño.

Bibliografía

- Arlt, Roberto. (2018). “La Luna Roja”. En Jorobadito. Buenos Aires: Ed. Gárgolas.
- Bolaño, Roberto. (2004). Entre paréntesis. Barcelona: Anagrama.
- Bolaño, Roberto. (2017) El gaucho insufrible. Barcelona: Alfaguara
- Cândido, Antônio. (2002). Literatura e sociedade. Estudos de teoria e história literária. Brasil: T.A. Queiroz Editor.
- Cortázar, Julio. (2013). “Cartas a una Señorita en París”, “Casa tomada”. En Bestiario (págs. 11-30). Buenos Aires: Alfaguara. Biblioteca Cortázar.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. (2015). Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia. Pretextos.
- Marechal, Leopoldo. (2006). Adán Buenosayres. Argentina: Seix Barral Biblioteca Breve.
- Steiner, George. (2002). Extraterritorial- Ensayos sobre literatura y la revolución lingüística. España: Siruela

V
MEMORIAS, MUJERES Y DISIDENCIAS

Del Arte al Archivo: El Ritmo de la noche o el baile de las memorias nocturnas



Por Alejandra Wolff Rojas¹

Dedicado a Ariel Lagos Prieto, amigo, disidente y de quien aprendí que la forma de resistir es festejar la vida.

“[...] La obra de arte (...) busca transformar el material histórico oculto, fragmentario o marginal en un hecho físico y espacial.

Y en estos casos, el archivo, tanto desde un punto de vista literal como metafórico, se entiende como el lugar legitimador para la historia cultural.

Como afirma el filósofo Michel Foucault, el archivo es el sistema de «enunciabilidad» a través del cual la cultura se pronuncia sobre el pasado.”

Ana María Guasch

En los tiempos de la dictadura de Pinochet, divertirse, significaba correr un riesgo. Las restricciones de circulación y reunión decretadas por la Junta Militar de Gobierno, bajo el estado de sitio implicaban eludir las fronteras de la prescripción nocturna y reunir las fuerzas para enfrentarse al miedo y la tristeza que los encierros, las sospechas y las interdicciones vigilantes, imponían. También constituyía para muchos militantes un peligro la amenaza que conllevaba dar lugar a los encuentros afectivos, a la vulnerabilidad corporal de los roces fiesteros y el tiempo suspendido del miedo cotidiano.

Una forma de protestar y de resistir era, además de la irrupción en marcha por las calles, el ejercicio clandestino de la erótica en encuentros nocturnos de “toque a toque”. Fiestas nocturnas se llevaban a cabo en la clandestinidad, encuentros donde el disfraz y el uniforme, vestían los desnudos arrojados a la intemperie del deseo. En la noche prohibida, múltiples corporalidades fluían en diferentes direcciones. El peligro estremecía los espacios en clave de violencia nocturna. Para el patriarcado hegemónico y el poder uniformado, el horario diurno de la tortura se suspendía al ritmo de la noche.

¹ Pontificia Universidad Católica de Chile. awolff@uc.cl

Altos mandos acudían a lugares de esparcimiento nocturno, o dependencias oficiales habilitadas para el goce, para infringir entre sus subalternos, las restricciones morales que el disciplinamiento de sus mandatos masculinos, impedían llevar a cabo a luz del día.

La masculinidad hegemónica invertía su tiempo en la ruptura de los límites públicos que ella misma imponía: el recato moralista de las “buenas costumbres” y la sexualidad heteronormada. No es desconocida la oscura trama de fiestas, orgías y reuniones que se llevaban a cabo bajo protección y vigilancia policial. Algunos espacios normalizados administraban el flujo de cuerpos disidentes autorizados mientras otros confabulaban al margen de los oficialismos en espacios clandestinos estigmatizados por la precariedad de sus instalaciones y el desarraigo de las corporalidades que los transitaban.

Esas historias contadas en clave de mito urbano, forman parte de los abordajes que este texto pretende exponer. ¿Dónde están esas memorias? ¿Qué documentos las atestiguan? ¿Qué testimonios las desalojan de su constructo mitológico? ¿Qué lugar ocupa el arte en el proceso reparatorio tanto de la historia, como de los cuerpos que han sido borrados y descartados del archivo? ¿Cómo los saberes performáticos activan los pasados transformando el Archivo en un espacio metodológico?

A partir de la práctica artística, el colectivo La Comuna llevó a cabo durante dos años una investigación cuyo punto de partida fue la conmemoración de los 40 años de Fausto, una selectiva y autorizada (por el oficialismo) discoteque gay surgida en los años más duros de la dictadura chilena y vigente hasta el día de hoy. Mediante la práctica teatral, la investigación situada y la performática del archivo, este colectivo erige el andamiaje de una creación que va más allá de su puesta en escena. Investigación, dramaturgia, diseño, dirección y actuación, se articulan para develar y elaborar los archivos de las comunidades disidentes, engenerizadas y exiliadas por los relatos oficiales de la memoria en una puesta en escena que, al Ritmo de la noche, expone el tejido tanático y erótico de la resistencia.

En el contexto de las prácticas artísticas y estéticas chilenas contemporáneas que cuestionan crítica y emancipatoriamente las hegemónías oficialistas del relato histórico, provistas por los medios de la época y el discurso del aparato represor, surgen voces que se

resisten e interpelan políticamente aquellas formas e imaginarios que han pensado el pasado y los cuerpos que lo transitan, como un conjunto de diferencias marginadas a la subalternidad.

Este texto tiene como propósito abordar la puesta en escena *El Ritmo de la Noche*, obra dramatúrgica e investigación artística que problematiza aquellas escrituras que autorizan o deslegitiman los cuerpos y su inscripción en el archivo. Como pieza teatral, su escritura performática, coreográfica y visual teje lo que la archivística obstaculiza en su política de legitimación al mismo tiempo que desentraña y expone las omisiones que toda práctica de archivo arroja.

Los cuerpos y las memorias que encarna el Archivo, “arden” ante las programáticas inscripciones de la historia hegemónica olvidándolas entre las cenizas. Pero donde hubo fuego ellas quedan, y este trabajo trata de esos huecos. Como constructo, el archivo es también, el andamiaje necesario para elaborar un orden y la forma de habérnoslas con el pasado. Suponer que hay una continuidad y un absoluto del archivo es desconocer el color gris que lo sustenta.

Como señala Didi- Huberman (2007):

Lo propio del archivo es su hueco, su ser horadado. Ahora bien, los agujeros son frecuentemente el resultado de censuras arbitrarias o inconscientes, destrucciones, agresiones o autos de fe, el archivo, con frecuencia, es gris, no solo a causa del tiempo discurrido, sino también por la ceniza del entorno, de lo carbonizado.

Ritmo de la noche, se titula la puesta en escena que surge del ejercicio de memoria en torno a la conmemoración de una discoteca gay, ubicada en un barrio de clase media de Santiago de Chile. Apropiándose de la estética de los programas juveniles de los noventa, toman prestado el nombre de la canción del grupo The Sacados que, al contagioso pulso de un teclado, llama al baile de su audiencia.

La obra teatral es el resultado de una investigación que buscó originalmente, reconstruir la historia no escrita de un centro nocturno vinculado a las esferas homosexuales oficiales y las complicidades que la gerencia y administración del lugar y de la escena gay, sostuvieron con la clase política y policial de la dictadura.

Con el objetivo de datar la memoria nocturna de esos años, esta investigación recurre a los registros documentales institucionales

Del Arte al Archivo: El Ritmo de la noche o el baile de las
memorias nocturna

de los medios de comunicación, los archivos personales y los testimonios oscurecidos por la clandestinidad. Entramando los relatos oficiales y sus imágenes con la palabra de los testigos, la obra expone la frialdad de los registros contables que el orden jerárquico de la estadística impone, con la espesura corpórea de las heridas del pasado. Entre el archivo y el museo, la obra se articula como un pasaje de cuadros donde la escópica de la mampara o el escenario distante, se rompe; allí quien mira, se expone a ser mirado.

La obra se inicia con un museo vivo. El público transita entre cuerpos que posan junto a sus cartolas descriptivas, como un museo de cera, o convertidos en autómatas, los personajes de la escena nocturna santiaguina, se disponen travestidos para ser observados por los espectadores que rodean el escenario. Listas de canciones de los años 80 que solían ser escuchadas por la comunidad gay de la época, se comparten a partir del toque de una pantalla, música cuyos ritmos deslizan los espejismos de un goce prohibido, una estética que se acopla a los márgenes de lo que fue la pantalla televisiva del oficialismo. A cada disfraz lo acompaña una gestualidad repetitiva, máquinas encarnadas en una galería de personajes, un gabinete de curiosidades que hacen del escenario una vitrina, donde los hitos del pasado político reciente se reúnen junto a los álbumes familiares y los objetos conocidos por el escenario travesti. Público y privado se anudan entre gestos involuntarios y ceremonias reconocidas.

Luego, una bienvenida: el maestro de ceremonias nos anuncia el preocupante curso de los tiempos, una amenazante arremetida de cuerpos que se despiertan para “contaminarnos” con sus “desviaciones sexuales”. El tono y su fondo se asemejan a las proclamas fundamentalistas y conservadoras de los discursos religiosos, o a las líneas políticamente correctas de un oficialismo democrático que higieniza las diferencias con una inclusión homogenizadora.

A continuación, en fila, los actores introducen a la audiencia en la lógica del catastro. El hito fechado de la inauguración (de la discoteca) junto a la secuencia estadística extraída de los relatos testimoniales, legitima documentalmente sus memorias. Apropiándose de la lógica numérica y exponiendo el contexto político bajo el cual la propia investigación se llevó a cabo, las escenas posteriores adquieren el sentido de un registro.

A partir de ese momento la obra transcurrirá entre dos hablas: el discurso oficial atravesado por la lógica documental, y la dramaturgia testimonial escenificada en los cuerpos actorales. Ambas se anudan coreográficamente al ritmo de una pantalla que actúa como fondo. En ella se proyectan fragmentariamente registros audiovisuales que datan la perspectiva del discurso público del oficialismo dictatorial y su violencia discriminatoria. Archivos de prensa, publicidad televisiva y programas de entretenimiento, contribuyen con la contextualización temporal y la política documental de ese archivo inexistente que conforman las hablas silenciadas.

Ritmo de la noche es una galería de poses y contorsiones, de registros y lugares. Diálogos y monólogos dominan la sonoridad bajo el caleidoscopio de una bola espejeada, una rueda de indumentaria brillante, música pop y coreografías solitarias. El show nocturno se muestra como el set televisivo de los canales controlados, encargados de anestesiar a la audiencia con secciones de humor picante, concursos de trivia y talentos.

Entre la estética museográfica y el repositorio documental, cada cuadro deja ver el rumor del pasado, la voz estridente en labios carmesí, se opone al volumen silenciado de la clandestinidad de los ochenta. Cada personaje narra el disfraz que lleva; su libreto es la palabra documentada en la entrevista que cada actor sostuvo con los protagonistas. Ritmo de la noche explora entre los soportes que constituyen el archivo de los imaginarios que la dictadura legitimó y que usó como mecanismo de control. Las voces que lo conforman, exponen las claves perversas del sistema que los explota. Describen las violencias asumiendo el castigo que corren los riesgos irresistibles de la fiesta, esa impronta que toda lucha encarna: la rebeldía de la erótica y su potencial de escape de la morgue bajo el estigma del N.N. La descolonización del archivo opera en la selección de los testimonios y en su puesta en escena, ambas prácticas reconocen la impronta de la interdicción sobre los cuerpos subalternos, pero se resisten a ilustrar la inscripción del olvido.

Esta investigación visibiliza los marcos de la representación hegemónica bajo los cuales sometieron a las corporalidades disidentes mostrando como a la par de la estética del set que cultivó el modelo neoliberal se sumó el registro clasista y racista del mandato de la

diferencia sexual distribuido territorialmente. La obra logra trazar el mapa citadino de las disidencias sexuales, señalar la arquitectura y el flujo de las cuerpos que los transitán. Este trazado reconoce la lógica hegemonía/subalternidad de la división urbana neoliberal visibilizando los vínculos entre tortura política y violencia sexual. Pero aquí no hay víctima expuesta; en estos libretos la cita y la referencia se tornan mecanismos de reconocimiento, identidad y reparación. El fluir de los cuerpos en el eriazo que esta obra resignifica, permite recuperar del destierro lo que el olvido del archivo deslegitimizó.

Esta obra expone una práctica de resistencia, mientras lleva a cabo el ejercicio de resistirse. Hace hablar sin exponer a la luz del interrogatorio. Sonoridades encarnadas en la playlist de mi generación, imaginarios proscritos por el habla oficial afloran entre los intersticios del anonimato, entre los objetos heredados y sus potenciales significantes. Allí cobran lugar, el traje original de la vedette y la coreografía que la hizo conocida. Su baile se escenifica siguiendo los pasos que ella misma, Natalia Summer, le enseñó a la compañía y su roído vestuario, viste al bailarín que la imita. Ambos, danza y vestimenta pasan a formar el archivo objetual de la noche marica.

Para acudir a este encuentro no era necesario haber sido partícipe en clave protagonista de esa historia, la violencia de aquellos años estaba inscripta y grabada en los cuerpos que transitamos. El rumor y los humores de los camerinos, la presencia de espectadores ilustres invitados y protegidos por los servicios de inteligencia y las fuerzas policiales, relatos de redadas y ultrajes normalizados por una masculinidad armada en las lógicas de la violencia pornográfica y la guerra, conforman ese otro repositorio de datos que aún no se registra ni archiva.

Esta puesta en escena expone no solo la tachadura del régimen de archivación, que imposibilita el “trabajo de la memoria” (Jelin, 2002), sino la disociación psicótica de la noche marica santiaguina, la cara del sello que era la claridad del día, por donde el oficialismo transitaba impunemente. En este escenario se “hace ver” la narrativa implícita que constituye el andamiaje político de la memoria y la historia. Ese oculto se rescata de las fiestas de brillantina y los amores ilusionados por el espejismo de los focos cuyas potentes luces

enceguecían, de las cuerpos tachadas por las violencias de género y sus resistencias.

Ritmo de la noche forma parte de la elaboración colectiva del archivo disidente. A partir del rescate testimonial, este proyecto que incluye investigación y creación propone pensar en esas otras clasificaciones expulsadas del archivo. Para contar la historia de estas comunidades, se ha tenido que crear un repositorio de testimonios. A partir de una serie de entrevistas a los protagonistas de la citadina noche marginada, les artistas, han logrado visibilizar aquellos espacios de olvido que también constituyen las “narrativas tácitas” (Kettelaar, 2001) del archivo, vale decir, el contexto en que se formulan, registran, clasifican y posteriormente se legitiman actos y hechos.

Esta obra expone el potencial disruptivo que tiene el ejercicio estético político de la praxis performática al dar lugar a aquellas voces silenciadas, pues reconoce en ellas, su potencial armamentista. Ritmo de la noche es el archivo puesto en obra, al mismo tiempo que es el obrar de los testimonios y documentos recogidos. Es también la teatralidad convertida en archivo, en cuerpo de memoria. El arte tiene ese poder. Transmutar el registro del pasado para dialogar con nuestros presentes. Esta obra y su puesta en archivo, teje lo que la archivística obstaculiza en su política de legitimación y desentraña las omisiones que toda práctica de archivo encarna.

Esta obra cuestiona el tradicional andamiaje archival al visibilizar las necropolíticas que encarna el sistema de registro y data al exponer las heridas y cicatrices normalizadas de nuestro pasado. El poder hegemónico que instaura lo fiel y fidedigno de nuestras memorias, reconoce en estas prácticas, su potencial disruptivo. La relevancia de un espacio como este, desde la perspectiva de los Archivos, consiste precisamente en su potencial beligerante. Poner en riesgo la oficialidad de los registros, dar lugar a las voces silenciadas por las prácticas mismas del poder de la información, desmantelar el andamiaje de la documentación, relevar la afectividad que encarnan nuestros recuerdos y la emoción inscrita en nuestras cuerpos, es su tarea crítica.

El trabajo de La Comuna a partir de este archivo testimonial, colabora en pensar en esas otras clasificaciones que ponen en duda el paradigma institucional del Archivo con mayúscula, incorporando en

Del Arte al Archivo: El Ritmo de la noche o el baile de las
memorias nocturna

obra, la data artificiosa de la objetividad, con la oración articulada en el espacio marginal del habla. El cuerpo testimonial que escenifica la dramaturgia de esta obra encarna la memoria al mismo tiempo que legitima las imágenes y representaciones que producen. Los artistas y sus vínculos con las prácticas del archivo, han logrado visibilizar a través de la mediación y la simbolización de esos materiales, aquellos espacios de olvido que también constituyen los corpus y las prácticas archivísticas. Lo que no se hallaba descrito ni sistematizado, ha tenido que construirse.

El proyecto Ritmo de la noche no solo constituyó la puesta en escena de una dramaturgia del archivo, con el archivo y desde el archivo; esta investigación contribuyó al archivo disidente con la creación de una página web concebida como un espacio de encuentro público y de acceso libre desmarcado del control hegemónico de los saberes subalternizados donde la investigación se lleva a cabo desde y con el arte. Hacerlo, encarna su propia declaración de principios: la historia puede ser escrita no sólo por los vencedores.

Si el Archivo no es solo un repositorio de información desubjetivizada (Cook & Schwartz: 2002) muy por el contrario, da cuenta de las lógicas y estrategias del poder que colaboran con la producción de hechos, legitimándolos y dando lugar a su impronta en el curso de la Historia, la “realidad” que registramos, está inducida por los marcos culturales, sociales y afectivos en los que vivenciamos los recuerdos y los olvidos. Los archivos, desde ese punto de vista, se encuentran abiertos, propensos a la intemperie de nuestras acciones, deseos y usos. Es tiempo de dejar atrás la idea de que se trata de amplias bodegas donde van a morir los objetos olvidados de nuestras experiencias traumáticas y si lo fuesen, está siempre abierta la posibilidad de abrir sus puertas para desempolvar su potencia histórica.

Referencias bibliográficas

Cook,D & Schwartz,J (2002) Archivos, Documentos y Poder: La formación de la memoria moderna. Traducción de Esteban Leiva para Cátedra de Ciencias Sociales. Disponible en:

https://www.academia.edu/27608510/_Archivos_Documentos_y_Poder_La_formaci%C3%B3n_de_la_memoria_moderna_de_Joan_M_Schwartz_y_Terry_Cook_2002_Archival_Science_vol_2_pp_1_19

Didi- Huberman, G. (2007) El Archivo arde. Traducción de Juan Ennis para la Cátedra de Filología Hispánica. Disponible en:

<https://filologiaunlp.files.wordpress.com/2012/05/el-archivo-arde1.pdf>

Guasch, A. (2005) Los lugares de la memoria: El arte de archivar y recordar. Materia. Revista del Departamento de Historia del Arte. Universidad de Barcelona. Vol.5, pp 157-183. Disponible en:

https://annamariaguasch.com/es/Publicaciones/Los_lugares_de_la_memoria:_el_arte_de_archivar_y_de_recordar

Jelin, E. (2002) Los trabajos de la memoria. Madrid: Siglo XXI.

Kelelaar, E. (2001) Narrativas Tácitas: los significados de los archivos. Traducción de Esteban Leiva para la Cátedra de Epistemología de Ciencias Sociales. Disponible en:

https://www.academia.edu/34051048/_Narrativas_T%C3%A1citas_Los_significados_de_los_archivos_de_Eric_Ketelaar_2001_Archival_Science_vol_1_pp_131_141

VVAA (2022) El Ritmo de la noche. Colectivo de Artes Escénicas La Comuna. Recuperado en: <https://investigacionodelritmodelanoche.cl/el-ritmo-de-la-noche/>

Sexualidad, afectos y memoria en un cuento de terror de Mariana Enríquez



Por Patricia Rotger¹

La narrativa contemporánea aborda desde diferentes géneros el pasado de nuestra última dictadura militar. Desde estéticas realistas con formas referenciales explícitas a maneras de decir más oblicuas e indirectas, la literatura mostró los modos diversos y plurales de nombrar lo innombrable (Reati, 1992). Lo cierto es que la palabra y la narración encuentran en el pasado reciente un territorio abierto a los diversos trabajos de la memoria (Jelin, 2001) que no cesa de repensarse y reescribirse. En este sentido, es decir, observando las iniciativas literarias contemporáneas que se abocan a narrar nuestro pasado de dictadura, me parece interesante analizar cómo cierta narrativa de Mariana Enríquez usa las coordenadas del género de terror para imaginar el continuo retorno del horror vivido.

Según Stephen King, citado por Gandolfo (2007, p.212), para que haya género de terror deben confluir los factores de presión fóbica que oprimen a una sociedad con la dimensión gross-out, la de la sangre, el gore, el monstruo, el susto. La última dictadura militar, las fobias contra los extranjeros, la mujer, la niñez proletaria, la conducta criminal bajo el exterior normal son, según afirma Elvio Gandolfo retomando a King, factores de presión fóbica en nuestra sociedad (2007, p.212).

Mariana Enríquez señala que una de sus primeras lecturas del género fue sobre el horror real: *el Nunca más* (2016), una lectura que la impactó porque sabía que lo referido allí eran testimonios reales. Las mutilaciones y las torturas eran ciertas y ella como lectora se había enfrentado a un verdadero texto de terror. “El terror, desde entonces, para mí, siempre estuvo ligado a la política o, mejor dicho, considero que es el género que mejor entiende las relaciones entre el Mal y el poder.” (Enríquez, 2019, p.16)

En esa misma línea, Marcelo Figueras (2021) afirma que el horror es el género que mejor nos cuenta a los argentinos porque justamente estamos atravesados en nuestra historia por lo que significó la

¹ Doctora en Letras, docente en la FFYH (UNC) patriotger1@gmail.com

muerte y la desaparición forzada. En el cuento “La hostería” de Enríquez se trabaja con esa herencia pero también con la imposibilidad de olvidar y con la memoria como retorno, denuncia y testimonio que alcanza a las nuevas generaciones. Es desde esta mirada que me interesa leer también las tramas de lo político y de lo afectivo.

Espacios de la memoria

El cuento “La hostería” incluido en el libro *Las cosas que perdimos en el fuego* (Enríquez, 2017) narra la historia de Florencia, una adolescente que viaja con su madre y su hermana desde La Rioja a Sanagasta. El viaje es obligado por su padre, candidato a concejal, que quiere cuidar su imagen durante la campaña electoral y las salidas nocturnas de su hija adolescente, Lali, pueden perjudicarlo en su propósito. Al llegar, Florencia se encuentra con su amiga Rocío quien le cuenta que su padre, que trabajaba como guía turístico en la hostería, había sido despedido por contarles a unos turistas que la hostería había sido una escuela de policías treinta años atrás. Rocío le pide a Florencia que la ayude a ejecutar un plan de venganza: entrar a las habitaciones, tajear los colchones para meter un chorizo en ellos y volver a hacer las camas de modo que en días el olor a carne podrida fuera insoportable. Van al lugar y cuando están en plena tarea ocurre algo inesperado: ruidos fuertes de autos, golpes en las ventanas, corridas, gritos, faroles de un camión iluminando la habitación y más gritos. Las chicas se abrazan asustadas y comienzan a gritar llenas de miedo. Cesan los ruidos y se abre la puerta donde aparece la dueña de la hostería pidiendo explicaciones. Cuando las chicas le cuentan, ella se enoja pensando que inventan esta historia de fantasmas para arruinarle la hostería y llama a sus padres para que las busquen.

Lo que esta historia plantea es la relación del espacio, la hostería, con su pasado, la escuela de policías. Ya el lugar, al entrar las chicas, se describe como un espacio de terror:

El pasillo estaba muy oscuro y cuando Florencia encendió la linterna sintió un miedo bestial: estaba segura de que iba a iluminar una cara blanca que correría hacia ellas o que el haz de luz dejaría ver los pies de un hombre escondiéndose en un rincón. (Enríquez, 2017: p.30).

El espacio oscuro y tétrico es el escenario de lo que se teme y espera ver: alguien que se esconde o alguien que aparece y las persigue. El espacio resulta espectral justamente por esa relación con el pasado de la dictadura y las posibles muertes allí ocurridas, referencia indirecta que hacen los personajes. Lo que el cuento narra es esa conexión con el pasado que el presente no puede dejar de señalar y también narra de qué manera los espacios de hoy cuentan historias de ayer. Resulta imposible tratar de evitar esa referencia porque el pasado pide a gritos ser evocado, porque su aparición fantasmática es una forma de hacer presente el horror de lo vivido, su memoria y su pedido de justicia.

En el espacio-tiempo que define al mundo narrado se desarrolla la acción, como señala Pimentel: “los modelos de organización espacial, especialmente en los textos realistas, tienden a coincidir con los esquemas de saber y de poder de una época o de una cultura dada” (Pimentel, 2012 p.186). Así, el espacio representado deviene espacio de representación cuando es vívido, experimentado, cuando los personajes o el narrador confrontan su estatus ideológico o de poder para dotarlo de nuevas atribuciones, nuevas significaciones.

De esta forma el espacio de la hostería adquiere una nueva significación en el presente, y retorna todo lo vívido en la escuela de policias. De manera que los tiempos también se trastocan y las persecuciones, los gritos y los golpes vuelven espectralmente para repetirse.

La unidad espacio-temporal conforma un núcleo significativo que condensa acciones, sentidos, pero también afectos porque el miedo es la emoción que el episodio transmite y los personajes sienten. Por eso, referimos al género de terror, porque es el afecto central que transmiten sus ficciones. Elvio Gandolfo (2007) señala que en la base del relato de terror hay una emoción básica que es el miedo y refiere a Elias Canetti quien también habla del miedo a ser tocado por algo extraño o desconocido.

Sara Ahmed en el capítulo “La política afectiva del miedo” (2015) señala que el miedo se abre a historias pasadas de asociación y así el

miedo que sienten las protagonistas proviene de las conocidas relaciones de ese espacio con la muerte. Los movimientos y las acciones que se suceden en esa escena intensifican el afecto del miedo no sólo por su proximidad sino también porque se siente como una forma desagradable de intensidad que se proyecta como daño hacia el futuro.

“El miedo no la dejaba respirar” dice el narrador y agrega “... temblaba demasiado”: las chicas experimentan la amenaza, la persecución y la cercanía de la muerte porque la escena que retorna les resulta real. El pánico es visceral: “...las había escuchado llorando y aullando unos cinco minutos” (Enríquez, 2017, p.31), dice la empleada de la hostería.

El espacio aparece convocando a los fantasmas de una manera inexorable, el espacio trastoca la temporalidad y aloja una presencia latente del terror allí vivido, es un pasado que no concluye, sino que sigue pasando, sigue vivo con la fuerza de una memoria que se impone como imperativo ético a las nuevas generaciones.

Sexualidad y memoria

El cuento también pone en escena la sexualidad de las protagonistas: Lali, la hermana, es insultada y tratada de puta por compañeras de la escuela y muchas veces su hermana sale a los golpes en su defensa: “A Florencia le caía mal su hermana, pero no podía evitar enojarse cuando la trataban de puta. No le gustaba que trataran a nadie de puta: se hubiera peleado por cualquiera” (Enríquez, 2017, p.25).

Como contraste, la figura de Florencia: “A ella nunca iban a tratarla de puta, eso lo tenía clarísimo...A ella iban a decirle tortillera, mostra, enferma, quién sabe qué cosas” (Enríquez, 2017, p.25). El cuento pone en escena dos estereotipos de adolescentes, la seductora y exuberante hermana de pelo largo, hermosa, uñas largas y maquillaje, todo un prototipo de belleza femenina que también es atacado: “Tu hermana la puta, la trola, la petera...” (Enríquez, 2017, p.25). Y, por otro lado, Florencia, que se reconoce distinta y nombrable desde los estigmas de la diferencia: la lesbiana es la mostra y la enferma, representa lo desviado, lo patológico, lo anormal, lo enfermo.

La puta y la torta, las hermanas, representan dos figuras femeninas que son atacadas una por su exceso de femineidad y la otra por su puesta en duda. Ambas son objetos de repudio social ya sea por repetir al pie de la letra el modelo más erotizado del género como el hecho de intentar subvertirlo.

El cuento también narra de una manera muy sutil la atracción por Rocío que siente Florencia quien se pone feliz de contenta cuando su amiga le anuncia que se irá a vivir con su padre a la Rioja y más tarde, en la hostería, descubre la belleza de Rocío: “La vio linda en la oscuridad”.

Estoy renerviosa, le susurró Rocío al oído, y se llevó la mano de Florencia que no cargaba la linterna al pecho. Senti como me late el corazón. Florencia dejó que Rocío apretara su mano contra esa tibiaza y tuvo una sensación extraña, ganas de hacer pis, un hormigueo debajo del ombligo (Enríquez, 2017, p.30).

El cuento trabaja al mismo tiempo con dos revelaciones, por un lado, el descubrimiento de la verdad en torno al pasado, las reminiscencias en forma de fantasmas que retornan y acechan, y por otro lado un develamiento de otra verdad en relación al descubrimiento del deseo sexual, la atracción y los afectos entre las protagonistas. La narración muestra cómo estas jóvenes despiertan el deseo sexual y también despiertan el conocimiento del pasado y la construcción de la memoria.

Fantasmas del pasado

Marcelo Figueras en el artículo “Qué fantástica esta fiesta” (2018) donde se pregunta por qué el género fantástico y no el realismo es el género que mejor nos cuenta a los argentinos, refiere una anécdota en la que los empleados de la Esma decían que se retiraban a las nueve porque después “salían todos”, refiriéndose así a los espectros del lugar:

A esta altura de nuestra historia, está claro que el realismo nunca podrá ser el género que nos cuente. Somos el país donde se secuestra al cadáver embalsamado de Eva, somos el país donde se cortan y arrebatan las manos del Líder muerto, somos el país que crea una versión superadora del genocidio y da razones que justificarían esa práctica industrial- si se desaparece a las víctimas, no habrá crimen- somos el país donde un Alí Babá de ojos claros habla de transparencia y honestidad y mucha gente le cree ¿Cómo podría contenernos el realismo, cuando la realidad no es para nosotros más que una molestia a la que tratamos de matar mediante la indiferencia? (Figueras, 2018)

La idea del retorno del pasado a través de sus fantasmas está presente en el imaginario que aborda las alternativas de la dictadura. Se trata de apariciones de alguien del pasado que conduce al recuerdo a las protagonistas del presente. Muchas veces este pasado toma cuerpo en una identidad que la maquinaria del poder dictatorial produjo en la década del setenta: la figura del desaparecido. Ni muerte ni vida, el desaparecido cobra la forma de un fantasma que se ubica siempre en un entre, desbaratando la disyunción vida/muerte (Rotger, 2014). Lo vemos en la novela *Memorias del río inmóvil* de Cristina Feijóo (2001) pero también en varios textos de Mariana Enríquez como en los cuentos “Chicos que faltan” y “Cuando hablábamos con los muertos” incluidos en su libro *Los peligros de fumar en la cama* (2009).

Dejarse ver, esa es la clave para pensar la interrupción del fantasma o de la escena fantasmática en el presente, aunque no se trate tanto de un objeto que impone su visibilidad sino de sujetos que pueden ver, que ven más allá. Es decir, estos fantasmas adquieren visibilidad en tanto alguien los registra, los “hacen visibles”.

Como señala Derrida, el espectro o el fantasma no sólo habla del pasado, sino que también, en tanto presente vivo, pone en cuestión lo que vendrá, el “por-venir” por lo que la aparición del fantasma viene a desquiciar la idea de tiempo, no sólo a convocar el pasado sino a cuestionar el presente y a señalar un porvenir que admite la justicia: “En el fondo, el espectro es el porvenir, está siempre por venir, sólo se presenta como lo que podría venir o (re)aparecer.” (Derrida, 1995, p.52)

Derrida señala otra característica del espectro, es la de sentirnos mirados por él. Este sentirnos mirados, este efecto, que el autor llama “efecto visera”, es el que parece concentrar lo que tiene de futuro esta aparición. Y, tal vez, lo que tiene de reclamo, porque este porvenir se relaciona con la idea de justicia: “y ese ser con los espectros sería también, no solamente pero sí también, una política de la memoria, de la herencia y de las generaciones”. (Derrida, 1995, p. 57).

Como dice Eduardo Grüner, “lo espectral es la memoria insistente de lo injusto y de lo ilegítimo” (Grüner, 1999, p. 20) y en ese sentido la escena fantasmática de persecución y terror que reaparece en el cuento no sólo muestra heridas sin cerrar sino también la necesidad de una memoria viva y futura. El pasado que vuelve nos señala un compromiso con la historia y con la verdad y, como dice Derrida, “... la demanda del fantasma es también la del futuro y la justicia” (Derrida, 1995, p.38).

Referencias bibliográficas

- Ahmed, S. (2015). La política afectiva del miedo. En *La política cultural de las emociones*, México: UNAM.
- CONADEP (2016) Nunca Más. Bs. As.: Eudeba.
- Derrida, J. (1995). *Espectros de Marx*. Madrid: Trotta.
- Enríquez, M. (septiembre de 2019). Ficciones imposibles de aplacar. En *Revista de la Universidad de México*, número 852. En línea en: <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/98aa-d9b8-2350-45c8-b9bd-e060cd89bd3b/ficciones-imposibles-de-aplazar>. Consultado en octubre 2019.
- Enríquez, M. (2009). *Los peligros de fumar en la cama*, Buenos Aires: Emecé.
- Enríquez, M. (2017). *La hostería*. En *Las cosas que perdimos en el fuego*, Buenos aires: Anagrama.

- Feijóo, C. (2001). *Memorias del río inmóvil*, Buenos Aires: Alfaguara.
- Figueras, M. (31 de marzo de 2018) Qué fantástica esta fiesta. El cohete a la luna. En línea en: <https://www.elcohetealaluna.com/fantastica-esta-fiesta/>. Consultado en septiembre 2019.
- Figueras, Marcelo (12 de septiembre de 2021) ¿Un país de terror? El cohete a la luna. En línea en: <https://www.elcohetealaluna.com/un-pais-de-terror/>. Consultado en noviembre 2021.
- Gandolfo, E. (2007). *El terror argentino*. En *El libro de los géneros*, Buenos Aires: Norma.
- Grüner, E. (1999). *Las formas de la espada. Miserias de la teoría política de la violencia*, Buenos Aires: Colihue.
- Jelin, E. (2001). *Los trabajos de la memoria*, Madrid: Siglo Veintiuno.
- Pimentel, L. (2012). Modos de representación del espacio en la narrativa de ficción. En *Constelaciones I. Ensayos de Teoría narrativa y Literaturas comparadas* (pp.177-198). México: Bonilla Artigas Ediciones.
- Reati, F. (1992). *Nombrar lo innombrable*, Buenos Aires: Legasa.
- Rotger, P. (2014). *Memoria sin tiempo, prácticas narrativas de la memoria en escritoras argentinas de la posdictadura*, Córdoba: Comunicarte.

La memoria como política de lectura en la narrativa de Diamela Eltit



Por Federico Cabrera¹

El trabajo propone indagar en la construcción retórica de la memoria en las novelas *Mano de obra* (2002), *Jamás el fuego nunca* (2010) y *Sumar* (2018) de la escritora chilena Diamela Eltit. En particular, el análisis se focaliza en el despliegue de tres tópicos discursivos: las referencias intertextuales, la guardarropía y la metáfora del archivo. La hipótesis sostiene que, desde la fragmentariedad de la trama y la yuxtaposición espacio-temporal, estos textos contribuyen a la formulación de una poética que interpela a quienes leen como protagonistas y gestoras/es de una historia colectiva que deben reordenar, reformular y reinscribir en una dialéctica entre pasado y presente. En este sentido, se afirma que la autora hace de la escritura un espacio de interrogación múltiple que insiste en la dimensión histórica de los signos, entendidos como cuerpos que cargan sobre sí los vestigios de aquellas luchas y silencios sobre los que se edifica lo comunitario. En este marco, la práctica literaria se significa como una forma política de desacato que introduce y celebra en el orden del discurso la turbulencia del fragmento, la elipsis, la repetición y la ambigüedad.

Introducción

En un amplio itinerario de más de cuarenta años, la escritora chilena Diamela Eltit ha construido un proyecto creativo que insiste en la necesidad de leer a contrapelo las distintas formulaciones del campo cultural y revisar los enclaves del autoritarismo en la sociedad contemporánea a partir de ficciones que toman distancia de las narrativas testimoniales y del pacto de representación realista (Rojas Contreras, 2012; Scarabelli, 2018; Barrientos, 2019; Cabrera, 2022).

¹ Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de San Juan y Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas (CONICET). federicodavidcabrera@gmail.com

Al considerar el contexto social e histórico en el que emerge la figura de la autora, resulta indispensable volver sobre el Golpe de Estado de septiembre de 1973 como acontecimiento que marca un antes y un después en el escenario político chileno, aún en la contemporaneidad. Precisamente, el Golpe no sólo impone el terror de la desaparición de personas, la tortura, la persecución política, la proscripción y la censura en la vida cotidiana de millones de ciudadanos; sino que además introduce una reorganización de la matriz económica y productiva regida exclusivamente por las leyes del capitalismo salvaje. En este sentido, la “herencia” de la Dictadura se configura a largo plazo como una tragedia política que no sólo arrasa con los cuerpos de sus “enemigos públicos”, sino que implica también la exclusión de amplias franjas de la población que no pueden comprar el acceso a derechos básicos tales como la educación o la salud.

Inicialmente, en sus primeras apariciones públicas como integrante del Colectivo de Acciones de Arte (CADA) a fines de la década de 1970 con la intención de ampliar los recorridos de la producción artística y politizar el espacio público a través de la performance, el video arte o las instalaciones callejeras o en la publicación en 1983 de su primera novela, *Lumpérica*, texto que apela a una retórica desconcertante y altamente metafórica para burlar los límites de la censura, Diamela Eltit se inscribe en el campo cultural chileno como una figura disruptiva que cuestiona profundamente el utilitarismo económico y social dominante, transgrede permanentemente las fronteras de lo literario y desafía las “morales del sentido único” (Richard, 2018). En este sentido, sus textos se sitúan en los intersticios de cuerpos y territorios vulnerados y exploran las tensiones y torsiones de un lenguaje que intenta representar una materialidad que lo desborda.

Atendiendo a lo señalado, en la presente comunicación me propongo indagar en la construcción retórica de la memoria en las novelas *Mano de obra* (2002), *Jamás el fuego nunca* (2010) y *Sumar* (2018). A modo de hipótesis sostengo que, desde la fragmentariedad de la trama y la yuxtaposición espacio-temporal, estos textos contribuyen a la formulación de una poética que interpela a quienes leen como protagonistas y gestoras/es de una historia colecti-

va que deben reordenar, reformular y reinscribir en una dialéctica entre pasado y presente. En el orden de la exposición, me focalizo especialmente en tres grandes tópicos y/o gestos discursivos que dan cuenta de una yuxtaposición espacial y temporal entre pasado y presente: las referencias intertextuales, la guardarropía (Nofal, 2014) y la metáfora del archivo.

Las novelas de la “memoria inconclusa”

Dentro del amplio corpus de la narrativa de la autora se destaca la configuración de una serie de novelas que aluden a distintas marcas del terrorismo de Estado que habitan en el presente a la manera de una “memoria inconclusa” (Richard, 2017). Me refiero específicamente a *Mano de obra* (2002), *Jamás el fuego nunca* (2007) y *Sumar* (2018).

En primer lugar, *Mano de obra* (2002) se presenta como el relato coral de un grupo de trabajadores de un moderno supermercado en el que son acosados permanentemente por los caprichos de los clientes y por las exigencias de sus superiores que los obligan a trabajar sin descanso y les quitan la posibilidad de reclamar ante el recorte indiscriminado de sus sueldos. Estas lógicas de dominación y acoso se replican a su vez al interior del grupo de trabajadores en la casa que habitan colectivamente para reducir sus gastos y resistir ante el fantasma de la indigencia y la exclusión.

Jamás el fuego nunca (2007), por su parte, inscribe en una contemporaneidad indefinida a una pareja de exintegrantes de una célula revolucionaria de izquierda que han sobrevivido al paso de los años recluidos en un pequeño cuarto para no llamar la atención de nadie y resguardar su pasado. Estos personajes comparten una cotidianeidad que los agobia en la repetición de sus hábitos y en el peso que significa compartir el espacio vital con el cuerpo del otro. En este escenario, además, se hacen presentes las voces y los recuerdos de las compañeras y los compañeros de militancia que fueron abatidos por las fuerzas represoras. Así, estos personajes cifran su existencia entre cansancio, la culpa y la pregunta por el futuro.

Sumar (2018), por último, se sitúa en medio de una gran marcha de los trabajadores y desposeídos que buscan recorrer más de doce

mil quinientos kilómetros en un lapso de trescientos setenta días para alcanzar “la moneda”. Esta referencia espacial con la ambigüedad de las minúsculas activa una doble interpretación en tanto que puede aludir al emplazamiento del poder político en Chile, el Palacio de la Moneda, o al dinero, unidad de medida que regula las formas de vida en las sociedades capitalistas (Cabrera, 2020; Guerrero, 2018).

Más allá del “contenido” o la “fábula” de cada uno de estos textos, es importante señalar que todos apelan de diversas maneras a un amplio repertorio de símbolos y prácticas discursivas asociadas con las huellas de la Dictadura en el presente. Así, desde la fragmentariedad de la trama y la yuxtaposición espacio-temporal, los textos contribuyen a la formulación de una poética que interpela a quienes leen como protagonistas y gestoras/es de una historia colectiva que deben reordenar, reformular y reinscribir en una dialéctica entre pasado y presente. Es en este sentido que la noción de memoria se configura como una política de lectura marcadamente pragmática.

La yuxtaposición pasado-presente

Al analizar los procesos de construcción espacio-temporal en las novelas del corpus se advierte como una constante la figura de la yuxtaposición de espacios, tiempos y personajes. En otras palabras, independiente de los movimientos de las tramas textuales con sus analepsis y/o prolepsis, llama la atención cómo en el presente de la enunciación de cada una de las novelas convergen prácticas discursivas, personajes y/o símbolos correspondientes a otras temporalidades. En particular, esto se manifiesta a través de tres grandes tópicos y/o gestos discursivos: las referencias intertextuales; la guardarropía y la metáfora del archivo.

En primer lugar, las novelas apelan a diversas referencias intertextuales que, a su vez, entrañan una memoria discursiva singular en tanto se inscriben dentro de contextos marcadamente políticos. Mano de obra (2002), por ejemplo, titula cada uno de sus apartados con el nombre de periódicos y otras publicaciones socialistas o anarquistas vinculadas con las luchas obreras de principios del siglo XX o con el arco ideológico del gobierno de la Unidad Popular entre 1970 y 1973: “El despertar de los trabajadores”, “Verba roja”, “El proletario”

y “Autonomía y solidaridad”, entre otras. En este sentido, a través de estos títulos la narración invoca la memoria de distintos episodios de la historia chilena en la que los trabajadores y los grupos más des- protegidos social y económicamente se rebelaron para luchar por sus derechos. Precisamente, el léxico que hace a la configuración de estos enunciados apela a la idea de la conciencia de clase, a la necesidad de involucrarse política y socialmente en la construcción de un mundo nuevo. En contrapartida al horizonte de expectativas que invocan estas marcas paratextuales, el texto presenta a un grupo de trabajadores que viven atormentados por el miedo de perder el trabajo, que luchan contra las necesidades de sus propios cuerpos para no interrumpir el ritmo de la productividad y que se horrorizan ante la sola mención de la palabra “sindicato”. En *Jamás el fuego nunca* (2007), por otra parte, la narradora se obsesiona en recordar las acciones de su pasado e interroga permanentemente a su compañero para que la ayude a entender qué pasó y qué fue lo que los llevó a la derrota. A partir de este objetivo, la narradora revisa una y otra vez las reuniones y las discusiones en torno a la interpretación de la doctrina marxista al interior de la célula: ella como traductora advierte la necesidad de reconocer las ambigüedades presentes en el Manifiesto comunista (Engles y Marx, 1848) y su compañero insiste en que el lenguaje de la célula no admite dudas. Entre una y otra posición, la novela despliega desde el presente una crítica en torno a los modos de pensar el pasado, los lugares del discurso político y la posibilidad de la disyunción.

En segundo lugar, Rossana Nofal (2014) –en una relectura de *Las máscaras democráticas* del modernismo de Ángel Rama (1985)– propone la noción de “guardarropía” como una herramienta analítica que permite comprender la dimensión simbólica que puede adquirir la vestimenta o el guardarropa en el corpus de las narrativas de la memoria en Argentina. En el caso específico de *Jamás el fuego nunca* (2007) esta categoría me ha permitido comprender también cómo las huellas del pasado se inscriben en el espacio del cuerpo. En efecto, el régimen de la clandestinidad impone también una guardarropía estricta de prendas apenas percudidas en la escala de los grises que buscan camuflarse en caso de tener que abandonar su escondite. A pesar de la incomodidad, él se ve obligado a portar sin quejarse (in-

cluso hasta para dormir) un pantalón que roza ásperamente la piel de su tobillo y una camisa con el cuello y los puños desgastados por el avance de los años. En el caso de la narradora, esto adquiere especial relevancia cuando, en una de sus salidas, visualiza un vestido rojo de seda en una vidriera que la tienta a comprarlo y romper con la austerioridad autoimpuesta. La imagen de este vestido que marca las curvas femeninas y llama la atención a través de un color vibrante permite establecer un claro contraste con el peso que significa para la narradora cumplir con la guardarropía revolucionaria. En este sentido, la necesidad de renunciar a la austerioridad autoimpuesta condensa también la necesidad de renunciar a un protocolo y a una forma de interpretar la historia que le resultan cada vez más ajenos.

Por último, dentro de esta serie narrativa se distingue una metáfora que anuda la noción de memoria con las modernas tecnologías de almacenamiento de información (archivo digital). Me refiero específicamente a la imagen de la nube que parece dominar el espacio de la marcha en *Sumar* (2018). En este marco, los cuerpos de los marchantes se disuelven en medio de la virtualidad que registra y acumula sus cuerpos y sus historias en medio de un presente que se expande infinitamente. Así, en una concatenación circular, la figura de la marcha se resignifica como un archivo que reúne sin distinguir temporalidades a políticos y personajes de la historia chilena (Casimiro Barrios, Ángela Muñoz Arancibia, Zenón Torrealba Ilabaca) en un presente indefinido. En este sentido, la memoria histórica se manifiesta como la constatación de los fracasos del pasado.

Conclusiones

La noción de memoria gravita a lo largo de la narrativa de Diamela Eltit como una preocupación estética que asedia de diversas maneras la pregunta acerca de los modos de habitar políticamente los signos literarios. La autora hace de la escritura un espacio de interrogación múltiple que insiste en la dimensión histórica de los signos, entendidos como cuerpos que cargan sobre sí los vestigios de aquellas luchas y silencios sobre los que se edifica lo comunitario.

La práctica literaria se significa como una forma política de desacato que introduce y celebra en el orden del discurso la turbulen-

cia del fragmento, la elipsis, la repetición y la ambigüedad. Más allá de la lógica del registro y la enumeración de los males, estos textos operan por medio de distintas estrategias de reactivación y recuperación de la capacidad de estremecimiento ante el horror de lo acontecido y su permanencia. En este sentido, esta escritura insiste en la necesidad de leer a contrapelo las huellas y las heridas de la “memoria inconclusa” (Richard, 2017).

Desde un punto de vista teórico y metodológico que conceptualiza a las prácticas literarias como un escenario social a través del cual es posible explorar y leer los síntomas de una época (Bajtín, 1995; Williams, 2009; Cabrera, 2022),² destaco cómo la escritura de Diamela Eltit nos recuerda a cada momento que uno de los mayores desafíos que debemos enfrentar quienes nos acercamos al problema de la memoria consiste en idear recorridos críticos que aporten a una revisión dinámica y creativa de lo sucedido para evitar su clausura como algo temático o simplemente histórico.

Referencias bibliográficas

- Bajtín, M. (1995). *Estética de la creación verbal*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Barrientos, M. (2019). La pulsión comunitaria en la obra de Diamela Eltit, Pittsburgh: Latin American Research Commons.
- Cabrera, F. (2020). Constelaciones metafóricas de la memoria. *Sumar de Diamela Eltit. Literatura y lingüística*, 41, 59-75. En línea en: <http://ediciones.ucsh.cl/ojs/index.php/lyl/article/view/2262/1962>

² Desde esta perspectiva, la práctica literaria es interpretada como una relación social por medio de la cual la instancia de quien escribe, como sujeto social, orienta sus enunciados de acuerdo con el conjunto de experiencias y evaluaciones discursivas que le preceden y atraviesan en un estado de sociedad determinado. La tarea de la crítica literaria, en consecuencia, consiste en dar cuenta de la historicidad y del carácter pragmático (y político) del proceso de dialogización que cada discurso literario propone en relación con otros discursos sociales (Bajtín, 1995).

- Cabrera, F. (2022). *La narrativa de Diamela Eltit (1983-2018). Metáforas del cuerpo y cartografías marginales* (tesis de doctorado no publicada). Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán, Tucumán.
- Eltit, D. (2002). *Mano de obra*, Santiago: Seix Barral.
- Eltit, D. (2007). *Jamás el fuego nunca*, Santiago: Seix Barral.
- Eltit, D. (2018). *Sumar*, Santiago: Seix Barral.
- Nofal, R. (2014). La guardarropía revolucionaria en la escritura de Laura Alcoba. *El taco en la brecha*, 1 (1), 277-287. En línea en: <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/ElTacoenlaBrea/article/view/4217>
- Richard, N. (2017). *Latencias y sobresaltos de la memoria inconclusa. Chile 1990-2015*, Córdoba: Eduvim.
- Richard, N. (2018). *Feminismo, género y diferencia(s)*, Santiago: Palinodia.
- Rojas Contreras, S. (2012). *Catástrofe y trascendencia en la narrativa de Diamela Eltit*, Santiago: Sangría Editora.
- Scarabelli, L. (2018). *Escenarios del nuevo milenio. La narrativa de Diamela Eltit (1998-2018)*, Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- Williams, R. (2009). *Marxismo y literatura*, Buenos Aires: Las cuarenta.

Disidencia política y género en la poesía de Alcira Fidalgo



Por Stephanie Simpson¹

La jujeña Alcira Fidalgo nació en 1949 y hasta su muerte en 1978 escribió poesía políticamente disidente. Fue detenida durante tres meses y luego asesinada por las autoridades de la Junta Militar. Su madre guardó sus poemas y los publicó en el 2002. Examino la producción literaria de Fidalgo para comprender mejor el contexto histórico y social, los discursos sobre la pérdida, las relaciones de género y el silencio estructuralmente y autoimpuesto, pues así reconstruir la memoria de esta víctima de la última dictadura. El propósito de este trabajo es identificar las representaciones de género y de las relaciones de poder, además de descubrir y analizar los discursos de duelo, represión y disidencia política a través de la expresión literaria. La política y las relaciones de estado internacionales, nacionales y regionales jugaron y continúan jugando un rol importante en la expresión cultural, en este caso literatura, de un pueblo. La historia, la política, el género y la expresión cultural están interrelacionadas. A principios de los años 70 en Jujuy, empezó a aumentar la violencia contra los obreros y la represión a la izquierda. La poesía también aporta representaciones de género, específicamente de la decepción amorosa y la ruptura. La literatura no es una expresión cultural ahistórica: la poesía debe ser interpretada teniendo en cuenta los precedentes y el contexto histórico. Por lo tanto, este trabajo identifica la creación de la memoria individual y la expresión de la memoria colectiva en el texto, a partir de los conceptos de memoria individual y colectiva que desarrolla Paul Ricoeur en su libro *Memory, History, and Forgetting* (2004) y la sociocritica trazada por Claude Duchet en su artículo “Pour une sociocritique, ou variations sur un incipit” (1971). Mostraré los vínculos entre el uso de la simbología de la naturaleza en la poesía y las ideas de Simone de Beauvoir en el segundo tomo de *The Second Sex* (1952) sobre la construcción del género. Examino el contexto sociohistórico de los roles de género de la sociedad para realizar un análisis sobre las representaciones del binario de género y de la violencia política de la época.

¹ Universidad Nacional de Jujuy. alassimpson@gmail.com

Introducción

Alcira Graciela Fidalgo nació el 8 de septiembre de 1949 en Buenos Aires. Fue criada en San Salvador de Jujuy por sus padres Andrés Fidalgo y Nélida Pizarro. Como observa Gloria Quispe (2016), la gran mayoría de los poemas estaban escritos en servilletas y papeles sueltos, muchos sin fecha ni título. Por lo tanto, el trabajo de reunir los poemas de Alcira, escritos entre 1967 y 1977, no fue para nada sencillo y el poemario, editado por Reynaldo Castro, fue publicado en 2002. Alcira fue detenida por el Estado dos veces durante la última dictadura, por primera vez en 1976 y por segunda vez a finales de 1977. Según Castro, fue vista en la Escuela Mecánica de la Armada (ESMA) hasta febrero 1978, por lo tanto, no se sabe exactamente cuándo, ni cómo, ni dónde, fue asesinada por sus represores. Sus padres se habían exiliado, pero Alcira no podía porque le habían retenido el documento en el primer secuestro, y no podía solicitar su pasaporte (Fidalgo, 2002). En su poesía es posible observar representaciones de las relaciones de género y de poder. La expresión cultural en la poesía también comparte la memoria de un pasado violento: durante su vida adulta, Alcira fue militante apasionada y rebelde de las normas de género, características de su personalidad que condujeron a su secuestro y subsecuente desaparición por el Estado represor y conservador. La política y las relaciones de estado internacionales, nacionales y regionales han tenido un rol importante en la expresión cultural de la época de los años 60 y 70: el clima político influyó en la experiencia personal de Alcira Fidalgo y por ende también en su producción artística.

Disidencia política en la poesía de Alcira Fidalgo

Resulta necesario transmitir el sentido biográfico y personal del discurso poético de Alcira Fidalgo, dada la tremenda injusticia y el sufrimiento que vivió a manos del Estado represor. Según Castro, en 1976 Alcira se encontraba trabajando en Buenos Aires para el abogado Roberto Sinigaglia, que preparaba denuncias sobre las violaciones de derechos humanos. Éste fue secuestrado por un grupo paramilitar en mayo de 1976; al intentar mandar una carta pidiendo

ayuda a Amnistía Internacional, Alcira fue detenida, atada e interrogada durante días acerca de su involucramiento con Sinigaglia pero también sobre su ex marido. Al final la liberaron, dejándola sola en la calle a la madrugada, con los ojos vendados; se refugió en la casa de sus tías. Desde ese entonces Alcira ya no milita, pero no sólo la dejaron aterrorizada, sino que también retuvieron su documento nacional de identidad, prohibiéndole hacer los trámites para sacar el pasaporte y exiliarse.

La poesía del volumen publicado fue escrita desde 1967, cuando tenía apenas 18 años, hasta su última detención el 4 de diciembre del 1977 (Fidalgo, 2002). En la página 64 hay un dibujo de una escena que contiene una gran bandera argentina. Abajo se lee un poema: "La patria es un dolor que aún me sangra en las espaldas." Es de dos líneas: las últimas dos palabras se encuentran en una línea sola, con sangría a la derecha. Hay un efecto de silencio antes de estas dos palabras, un espacio creado quizás para indicar una especie de meditación sobre la temática. Sugiere una posible traición de la patria, por la sangre simbólica que se encuentra en la espalda del sujeto poético-político.

El siguiente poema construye un sentido de miedo, tortura interna que ocurre en la soledad y por el terror:

Con las armas de trabajo cotidiano:
el lápiz, el papel, la lapicera,
estoy haciendo un collar
de poemas (61)

A partir de estas cuatro líneas, se puede interpretar un sentido de auto-encarcelamiento, una especie de trabajo solitario como el de la escritora que es consciente del riesgo que toma siendo militante y políticamente activa. Ella también está consciente de que su trabajo como poeta disidente y de izquierda la puede condenar. El trabajo con lápiz y papel es su vida diaria, pero son como armas porque el arte que crea va en contra de la hegemonía y represión social que vive en su país, a finales de los sesenta hasta su muerte. El trabajo cotidiano podría, por otro lado, ser otra actividad, por ejemplo, las tareas tradicionales de la mujer: cocina, limpieza, cuidado de niños.

Sin embargo, el trabajo de ella incluye armas y no tiene que ver con el binario de género: está armada con su lapicera y sus poemas se vuelven armas. Por otro lado, también se convierten en un collar, o lo que la encierra con su soledad y su silencio y la condena, la detiene, y como resultado termina encarcelada, atada y torturada por su poesía.

Naturaleza y representaciones de género

El siguiente poema, titulado “Aráoz 642”, muestra un yo lírico nostálgico, sensual, amante de las rutinas placenteras y tranquilas de la cotidianeidad, y atento a la naturaleza y al silencio pacífico:

Laboriosas abejas
cotidianamente,
zumban por las mañanas
con el café caliente
y el mate compartido.

Así era mi casa:
tranquila y silenciosa
en las siestas calientes del verano,
El agua para el mate,
la tarde compartida
(una mirada limpia
resbalando las canillas)
Papá leyendo un libro
Mamá regando el pasto
Estela con su sombra
deslizada en el patio.
Así, así era mi casa
una sonrisa tibia
abierta a la mañana (53).

El silencio es como un personaje en este poema: otorga paz y permite el goce sensual del entorno. Contrastó dramáticamente con el rol que juega el silencio en los poemas posteriores: un silencio tor-

tuoso, forzado por la soledad impuesta que sigue el golpe del miedo y el trauma debidos a la situación política y las desapariciones. Podemos inferir que el poema tiene por lo menos algo de lo autobiográfico ya que la dirección que constituye el título del poema era la del domicilio de la casa de los Fidalgo en San Salvador de Jujuy en los años 60. En la poesía de Alcira pero en particular en este poema, hay mucho énfasis en lo cotidiano y lo nostálgico, sugiriendo que la voz poética quiere transmitir un sentido de desánimo del presente, o quizás que prefiere vivir en el pasado que el presente. Se entendería: podría ser un lamento de la especie de prisión cotidiana y doméstica que sufrió como recién casada (Dorra, 1997). Hay una representación de una mujer que realiza las tareas domésticas mientras un hombre disfruta sus actividades de ocio, por ejemplo, de la lectura. Según Simone de Beauvoir en el segundo tomo de *Le deuxième sexe* (1952), en una sociedad patriarcal tradicional, las mujeres realizan las tareas domésticas, mientras los varones aprovechan de su tiempo libre: fuera de casa, pueden participar en círculos intelectuales o pasar tiempo con amigos, en casa puede relajarse o desarrollarse personalmente. Por lo tanto, la mujer termina trabajando una cantidad de horas superior a la del varón, aun si la mujer tiene actividades fuera de casa, por ejemplo, un trabajo remunerado, o estudios. Los deberes en casa no tienden a cambiar por menos que pueda contratar un empleadx domésticx, entonces también debe ocuparse de las tareas domésticas en su tiempo libre. Este poema representa la estructura social de género en Jujuy en los años 60, pero el sentido es de nostalgia, es positivo, no hay expresiones de rencor: no debemos pensar que la vida familiar de Alcira fuera totalmente misógina, porque se sabe que sus padres la criaron con mucha libertad de expresión. Sin embargo, la crítica de las representaciones de actividades con una perspectiva de género permite revelar que la estructura patriarcal está enraizada e interiorizada. De esta manera, ya que en nuestro pensamiento y en nuestras representaciones la estructuración socio-afectiva de estos roles está tan connaturalizada (factor que se percibe en el binarismo de la cadena verbal), la deconstrucción como tarea de la memoria se ve a su vez afectada.

Gloria Quispe (2016) analiza los aspectos literarios de los poemas de Alcira Fidalgo. El primer poema es el siguiente:

Te parecías al silencio
de las noches de otoño
Y te llamabas viento
en mis montañas
(trasnochadas de lunas
y bagualas)
Vos eras río serpenteando
en las distancias
(un camino que andaba
en mis nostalgias) (Fidalgo, 2002: 57)

Como afirma Quispe, no es muy claro quién es el yo lírico y tampoco a quien habla, pero se puede interpretar que el yo lírico es mujer y le habla a su pareja masculina. Este poema es sensual, nostálgico y romántico, y crea metáforas de una pareja a través de símbolos de la naturaleza. El viento que atraviesa las montañas, “trasnochadas de lunas y bagualas”, el río que serpentea en las distancias y el otoño son elementos de la naturaleza que se utilizan para expresar poéticamente el vínculo romántico. El poema es sensual porque la pareja es representada por el silencio mientras que el yo lírico es trasnochado por el sonido de bagualas. El viento y el río podrían representar al hombre mientras las montañas podrían representar a la mujer. Además, los elementos que representan al hombre, el viento y el río, se mueven y fluyen mientras lo que representa a la mujer es inmóvil: las montañas. El viento (o el hombre) “en mis montañas” podría representar un encuentro sexual ya que las montañas pueden simbolizar la anatomía femenina. Por lo tanto, se trata de un hombre más “libre” mientras que la montaña es fija en su lugar, lo cual podría representar una pasividad por parte de la mujer, una sumisión sexual y/o sensual, y también se puede comparar e interpretar desde la perspectiva del mito de la mujer sexualmente pasiva y el mito del amor romántico (de Beauvoir, 1952). A pesar de la interpretación anterior, también se puede observar que las montañas son elementos grandes que representan el paisaje, la belleza, la cultura y la crianza.

Las montañas de Jujuy también dictan por donde recorren los ríos y por cuales caminos sopla el viento. Sin embargo, también se puede discutir que el río y el viento cambian la atmósfera, la mujer se deja influir por el hombre, quizás por amor, por sexualidad o sensualidad. Parece que el sujeto al que se dirige la voz lírica está presente o cerca pero a la vez distante: “te llamabas viento en mis montañas”, y “vos eras río serpenteando en las distancias”, sugiriendo una posible des-conexión entre lo físico y lo emocional de la pareja.

Teniendo en cuenta las interpretaciones anteriores, este poema es particular porque tanto la mujer como el hombre se representan por elementos de la naturaleza. En las sociedades patriarcales, la madre debe dedicarse más que el padre a la crianza de niños. Se presume que las mujeres tienen habilidades, instintos o gusto especial para el cuidado. Este pensamiento se justifica a través de la gestación: la mujer es el cuerpo gestante mientras el hombre la acompaña. Esta metáfora de la montaña y el viento es parecida: la mujer es un componente más atado y pegado a la naturaleza, mientras que el río y el viento vienen y se van, son más móviles. El río es un elemento de la naturaleza mucho más dinámico mientras la montaña es inmóvil y por lo tanto mucho más estática.

Conclusiones

La obra de Alcira Fidalgo contribuye a la construcción de la memoria colectiva y enriquece la historia local y nacional porque humaniza a las víctimas de terrorismo de Estado (Ricœur, 2004). Desde el género poético, la voz poética cuenta su experiencia y sus sentidos personales. Sin embargo, se construye una memoria colectiva, ya que es más abarcable analizar qué se recuerda, que quién recuerda, porque hay una brecha enorme entre la evocadora de la memoria, cómo ella recuerda, y qué se recuerda. La conexión con la vida real de la poeta es evidente: el duelo que sintió era real y logró transmitir esos sentidos de pérdida, ausencia, soledad y silencio con su poesía. La poesía de Alcira Fidalgo construye la memoria de una disidencia política y de un sentido de sufrimiento a causa de la violencia del Estado.

Las representaciones de género en la poesía de Alcira reflejan una libertad, o falta de reglamento estricto, en cuanto a los roles de género. Se concluye que esto se debe, posiblemente a la crianza que tuvo: sus padres dejaron que participara en las actividades que quería. La voz poética cuenta una infancia libre en la que ella podía escaparse a la naturaleza jujeña, sin que la retaran. Aunque se afirmó que es común la opresión de las mujeres con la justificación que son más salvajes y cerca de la naturaleza que los varones, ya que son las que paren, amamantan, esta hipótesis explora la conexión entre naturaleza y mujer que se construye en el imaginario masculino. La voz poética vinculada a la naturaleza es una que busca la libertad. La referencia a la naturaleza no tiene que ver con una represión patriarcal, justamente porque construye un sentido de estar libre: Alcira se siente atraída por la naturaleza, que le otorga las metáforas que la dejar expresarse. Su vínculo personal con la naturaleza no tiene que ver con las restricciones del binario de género. No es el caso para otras mujeres, sin embargo, que a veces se sienten encarceladas por su cuerpo y por la naturaleza, especialmente debido a la construcción de varones que consideran a las mujeres como naturaleza y salvajes, y los varones como culturales y civilizados.

Referencias bibliográficas

- Battilana, C. (2004). Poesía, política y subjetividad. *Cuadernos del Sur. Letras*, 34, 39-50.
- de Beauvoir, S. (1952). *The Second Sex* (1.a ed.). Vintage Books.
- Dorra, R. (1997). *Entre la voz y la letra*. Plaza y Valdes.
- Duchet, C. (1971). Pour une socio-critique ou variations sur un incipit. *Littérature*, 5-14.
- Fidalgo, A. (2002). *Oficio de aurora* (R. Castro, Ed.; 1.a ed.). Libros de Tierra Firme.

Foucault, M. (2000). Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión. Siglo xxi.

Quispe, G. (2016, Primera quincena de). Naturaleza, cuerpo y memoria en la poesía de Alcira Fidalgo. Revista de cultura Tardes Amarillas, 2(28). http://www.tardesamarillas.com/index.php?option=com_content&view=article&id=320:gloria-carmen-quispe&catid=5:colaboraciones&Itemid=15

Ricoeur, P. (2004). Memory, history, forgetting. University of Chicago Press.

Juana Lucero de Augusto D`Halmar: un destello del sujeto travesti en la literatura chilena¹



Por Mariela Andrea Ramírez Peña²

Este artículo examina la representación del travesti en la novela chilena *Juana Lucero* (1902) de Augusto D`Halmar. El objetivo de este estudio es dar cuenta de la escasa representación que ha tenido este personaje en la literatura nacional, debido a la fuerza con la que impera la heteronormatividad durante el siglo XX e, incluso, hasta nuestros días. Como resultado, este estudio permite esclarecer uno de los primeros registros culturales que evidencian la desigualdad de género en Chile, a fin de reflexionar sobre las condiciones en las que surge el discurso de lo que la sociedad ha catalogado, sin derecho a reclamo, como la otredad.

La literatura chilena del siglo XX, con el fin de visibilizar los males que aquejan a aquellos individuos considerados como infames (Foucault, 1996), se adentra en uno de los escenarios más misteriosos de la ciudad: el burdel. Durante esta búsqueda, la estética naturalista es clave para abrir espacio a algunos de los discursos contenidos al interior del prostíbulo, develando una presencia nunca antes revelada: la figura del travesti. En este contexto, la novela *Juana Lucero* de Augusto D`Halmar, publicada en 1902, inaugura la representación del espacio prostibular en la narrativa chilena, donde visibiliza las vidas de quienes habitan estos sitios, entre ellos, el travesti.

Este personaje es representado como un individuo de sexo masculino que utiliza prendas, accesorios o cualquier tipo de vestimenta prototípicamente femenina, por lo que sus acciones transgreden las conductas que el poder hegemónico ha determinado como propias

1 Este trabajo surge de los resultados de investigación de la tesis “El prostíbulo y los sujetos infames en *Juana Lucero* de Augusto D`Halmar, El roto de Joaquín Edwards Bello y El lugar sin límites de José Donoso”, en el marco del Proyecto FONDECYT Regular “Sentidos, formas y figuraciones del mal en la novela chilena producida entre 1858 y 1929”, a cargo del Dr. Edson Faúndez Valenzuela.

2 Profesora de Español, Magíster en Literaturas Hispánicas y Doctoranda en Literatura Latinoamericana en la Universidad de Concepción, Chile. mariera-mirez@udec.cl <https://orcid.org/0000-0002-8703-1787>

del género masculino en la sociedad chilena del siglo XX. La conducta de este sujeto, de acuerdo con los planteamientos de Judith Butler (1990), despierta la interrogante: “¿es el travestismo la imitación del género o bien resalta los gestos significativos a través de los cuales se determina el género en sí?” (p. 37). Años más tarde, la autora responde su propia interrogante:

Si el género es travestismo y también una imitación que regularmente produce el ideal al que intenta aproximarse, entonces es una actuación que produce la ilusión de un sexo oculto, de una esencia o de un núcleo psíquico de género; produce sobre la piel, a través del gesto, el movimiento, la forma de caminar (esa serie de teatralizaciones corporales entendidas como presentación de género), la ilusión de una profundidad oculta. (Butler, 2000. p. 108)

Más allá de la imitación o la construcción de un nuevo género, lo que predomina en el comportamiento del travesti es el intenso deseo de pertenecer realmente al género que imita.³

El examen de la manifestación del travesti en Juana Lucero busca dar cuenta de la escasa representación que ha tenido este personaje en la literatura chilena, debido a la fuerza con la que impera la heteronorma durante el siglo XX e, incluso, en algunos casos, hasta nuestros días. Este estudio permite esclarecer uno de los primeros registros culturales que evidencian la desigualdad de género en Chile, a fin de reflexionar sobre las condiciones en las que surge el discurso de lo que la sociedad ha catalogado, sin derecho a reclamo, como la otredad, la diferencia o, en términos de Michel Foucault (1975), lo anormal. A pesar de las tinieblas a las que son empujados estos individuos, la literatura expone los males minúsculos que aquejan sus vidas, ya que, citando a Jacques Rancière (2008), es precisamente la escritura literaria la que “hace visible lo que era invisible, hace au-

3 Existen diversos acercamientos teóricos a la noción de travesti, como los de Jean Baudrillard (1979), Judith Butler (1990), Paul B. Preciado (2008), Marlene Wayar (2018), entre otros, sin embargo, la discusión sobre su definición propiamente tal no es el objetivo central de la investigación y, de hecho, su examen requiere una mayor reflexión. Por lo tanto, el término “travesti” se delimitará en el presente trabajo como la acción que realiza una persona de sexo masculino, inserto en una sociedad disciplinaria (Foucault, 1975) –la que ha determinado la conducta de cada persona de acuerdo con su genitalidad–, al utilizar prendas, accesorios o cualquier tipo de vestimenta determinadas como protótipicamente femenina.

dibles cual seres parlantes a aquellos que no eran oídos sino como animales ruidosos" (p. 16).

La novela de Ð Halmar no solo inaugura la representación del espacio prostibular, sino que también la del ejercicio de la prostitución en Chile, la primera escena de un aborto y, además, textualiza una de las escenas de violación más explícitas de la narrativa chilena hasta ese entonces. Dentro de estos elementos, el luponar se presenta como uno de los tantos lugares que Juana, la protagonista, debe recorrer a lo largo de su vida, el cual se torna un refugio para aquellos personajes infames, cuyas acciones, además, se alejan de lo determinado por las normas de la sociedad. En este sentido, es posible advertir que el burdel se configura en este relato como lo que Foucault (1967) denomina un espacio heterotópico, es decir, una especie de utopía efectivamente localizada, donde las normas son susceptibles de ser anuladas e, incluso, invertidas, como no sería posible en ningún otro lugar de la sociedad.

El prostíbulo representado en Juana Lucero expone un sitio donde se anula el orden que rige en los demás escenarios de la ciudad, por lo que es posible transgredir las normas sociales: si se desea gritar, se grita; si se quiere cantar en medio de una discusión, se canta; si se busca bailar hasta perder el control, se baila. La configuración de este burdel como una heterotopía posibilita, precisamente, la enunciación de un personaje diferente a lo determinado por el poder: el travesti. Este individuo, siguiendo los planteamientos de Bertha López (2011), "que sugiere por su anatomía un hombre, pero en el que su lenguaje y gestualidad señalan un comportamiento femenino" (p. 81), cuyo género no es femenino ni masculino, exacerbaba completamente la heterosexualidad establecida, por lo que es enviado a los extremos de la sociedad, por ende, expulsado e invisibilizado. Aquí es donde entra la literatura, cuya búsqueda de lo indecible propicia la manifestación de este personaje, quien había sido mantenido, hasta entonces, como un ser inexistente en la narrativa chilena.

Pese al carácter inaugural de la novela de Ð Halmar, la representación del travesti aún es escasa y muy sutil, ya que este se menciona solo una vez a lo largo de todo el relato. La novela lo presenta durante una conversación en la que Bibelot, una de las prostitutas del burdel, le cuenta a Juana, la protagonista, sobre el hombre que

ocupa sus pensamientos: Tiberio Lavalle. En medio de esta conversación, surge un pequeño destello que nos guía hacia la emergencia del travesti:

Sí, Lavalle era su último amor, (el penúltimo y antepenúltimo murieron) y no se fuese a creer que había tenido muchos, con ese serían seis. A todos les guardó fidelidad canina, pero, llegando a pelear, era para siempre. Los lloraba un día entero, a gritos, a sollozos, como si hubieran muerto y, al enterrarlos en su corazón, les daba su parte de pena que les correspondía, para quedar libre de un golpe y no acordarse nunca más de ellos.

- Fíjate en el vestido azul de la señora que va por la otra vereda.

- ¿Con este amor está bien todavía?

- ¿Con él? (Bibelot enarbóló su quitasol como una espada de lealtad)
- ¡Pobrecito! ¿Podía no serle fiel si ni le dejaban llegar a la casa por lo bolismero que se porta? (Siempre le tocaban a ella los mete-bullas). Unas veces traía un chiquillo buen mozo, disfrazado de mujer, para que se le enamoraran los futres y tener motivos de pelea. (Ð Halmar, 1902, p. 145)

Solo una vez se menciona al amigo de Lavalle, cuyo nombre se desconoce y de quien se sabe que se presenta en el prostíbulo disfrazado de mujer, para que se le enamoraran los futres y tener motivos de pelea, como indica la cita anterior. La novela expone vagamente a un joven que se viste de mujer, entendido, desde este punto de vista, como un personaje travestido, en la medida en que alguien de sexo masculino reproduce conductas que han sido determinadas como exclusivas del género femenino.⁴

Este sujeto, independientemente de los deseos que subyacen tras su conducta –ya sea por realizar una humorada o porque realmente anhela vestirse de un modo que la sociedad ha determinado como propio de otro género–, logra cumplir el objetivo que le mueve

4 Este planteamiento toma como base la distinción entre sexo y género, entendiendo el primero como el sexo biológico, categorizado desde una perspectiva médica, mientras que el segundo corresponde a un constructo social unido a una serie de actividades y comportamientos asignados a cada sexo.

a travestirse: enamorar a algunos de los demás parroquianos. Esto evidencia que el amigo de Lavalle no solo utiliza prendas femeninas, sino que también adquiere sus conductas, de modo que, ante la mirada de los demás, es visto como una más de las prostitutas del burdel. Su comportamiento se desvía de la heteronormatividad, en tal grado, que los clientes caen en sus encantos aparentemente femeninos. Esto se debe, de acuerdo con Jean Baudrillard (1979), a que “si la feminidad es principio de incertidumbre, esta será mayor allí donde la misma feminidad es incierta: en el juego de la feminidad. El «travestismo»” (p. 19). Por lo tanto, desde la óptica del poder, el amigo de Lavalle, ser de sexo masculino que se apropia de conductas prototípicamente femeninas y quien, además, busca enamorar a individuos de su mismo sexo, transgrede los límites conductuales impuestos por la heteronorma.

El prostíbulo Modes, a causa de su naturaleza heterotópica, se configura como una fonda nacional donde los valores familiares y patrios se traicionan, tal como sostiene Rodrigo Cánovas (2003). Este sitio, que se expande y degenera, se torna un lugar donde se celebran las exclusiones y se cancela toda mediación social. Por ende, solo dentro del lupanar el amigo de Lavalle puede vestir de mujer y hacerse pasar por una de las prostitutas ante la mirada de los clientes, hasta el punto de enamorar a alguno de ellos.

Si bien la narración no explicita la colisión de este personaje con el poder, se expone su encuentro con sujetos heterosexuales, por tanto, representantes de la conducta calificada como normal (Foucault, 1975). Los parroquianos del burdel que caen en los encantos del travesti, al enterarse de que se trata de alguien de sexo masculino, se enojan y causan peleas. Estas riñas, junto a la violencia física que estas implican, funcionan como el castigo impuesto por la heteronormatividad hacia el sujeto que se aleja de ella. De esta manera, la novela visibiliza la censura que experimenta cualquier manifestación de alteridad sexual, aplicada principalmente sobre el cuerpo de quien transgreda dichas normas.

En unas solitarias líneas, casi como un detalle que se escapa en medio de una anécdota, la escritura nacional abre un espacio para la emergencia de un individuo sin voz ni nombre, cuya identidad comienza a ser visibilizada y, al mismo tiempo censurada, a lo largo de

gran parte de la novela chilena del siglo XX. Esto no necesariamente debe entenderse como una forma de doble censura –histórica-social y literaria–, sino como la apertura a aquellos relatos que reflejan las vidas y males que aquejan a quienes el poder ha determinado de manera unilateral, incluso en el plano extratextual, como carentes de derechos, de voz y de memoria.

Este destello de la manifestación del travesti, aunque pequeño, es suficiente para iniciar la textualización de voces que poco a poco van ganando espacio. En un par de líneas Juana Lucero presenta a un individuo sin nombre ni rostro, para abrir el camino a la representación de una alteridad sexual; asimismo, más tarde, en 1920 la novela *El roto*, de Joaquín Edwards Bello, expone al personaje *El Guillermrina*, mencionado solo tres veces a lo largo de la novela; luego, en 1966, José Donoso avanza y posiciona a *La Manuela* como protagonista de *El lugar sin límites*; y, desde la década del 90, la escritura de Pedro Lemebel aborda como proyecto narrativo dar voz a aquellas minorías sexuales y de género.

¿Qué rasgos comparten el amigo de Lavalle, *El Guillermrina*, *La Manuela* y *La loca del frente*? La censura de sus voces, la ausencia de una política que vele por sus derechos y el ejercicio del poder sobre sus cuerpos como forma de castigo; correlato de la realidad histórica del país. De esta manera, el pequeño destello con el que se inicia la representación del travesti, evidencia la escasa visibilización desde la que emergen estos personajes en la literatura chilena, invisibilizados durante tantos años porque su conducta no coincide con la heteronorma.

Juana Lucero, los vicios de Chile, título original del texto, constituye un documento histórico de la sociedad chilena a fines del siglo XIX e inicios del XX que, a su vez, expone las relaciones de poder en las que emergen, casi como susurros, las voces de aquellos que habían sido olvidados por la historia: huérfanos, huachos, prostitutas, travestis. Como se mencionó inicialmente, este estudio permite esclarecer uno de los primeros registros culturales que da cuenta de la desigualdad de género vivida en Chile, lo que permite reflexionar sobre las condiciones en las que surge el discurso de lo que la sociedad ha catalogado, sin derecho a reclamo, como la otredad y lo anormal. En palabras de Marlene Wayar (2018), dar cabida al tra-

vesti, cuya voz ha sido excluida del relato oficial, puede “despertar conciencias que se sumen a la acción reproductiva de subjetividades capaces de empatizar con la otredad” (p. 18). Se trata de cuestiones que desbordan la novela, cuyo estudio es fundamental para advertir los vínculos que surgen entre la literatura y los elementos constitutivos de la vida extratextual. Por lo tanto, continuar con su examen adquiere un carácter de urgencia si se considera, además, que, pese los estudios que la crítica especializada le ha dedicado, esta ya no se reedita en Chile, por lo que su acceso se complejiza. La novela de Ó Halmar aparece, muy de vez en cuando, en un cajón olvidado de una tienda de libros usados.

Juana Lucero puede ser leída como un registro literario que permite al lector acceder a las formas de aprehensión de mundo que guían las acciones de los chilenos durante este tiempo. Su lectura no solo invita a retomar su estudio, sino que también a hacer un llamado de atención sobre la inexistente venta y difusión de esta novela, antes de perder completamente este pequeño destello de aquellas vidas invisibilizadas por gran parte de la sociedad chilena del siglo XIX, cimiento de lo que somos hoy.

Referencias bibliográficas

- Baudrillard, J. (1979). *De la seducción*. Madrid: Cátedra.
- Butler, J. (1990). *El género en disputa*. Barcelona: Paidos.
- (2000). Imitación e insubordinación del género. *Revista de Occidente*, (235), 85-109.
- CánoVAS, R. (2003). *Sexualidad y cultura en la novela hispanoamericana: la alegoría del prostíbulo*. Santiago de Chile: LOM.
- Ó Halmar, A. (1902). *Juana Lucero*. La Serena: Centro gráfico.
- Donoso, J. (1966). *El lugar sin límites*. Madrid: Alfaguara.

Juana Lucero de Augusto Ð Halmar: un destello del sujeto travesti en la literatura chilena

Edwards Bello, J. (1920). *El roto*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.

Foucault, M. (1975). *Vigilar y castigar: el nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI.

(1996). *La vida de los hombres infames*. Buenos Aires: Altamira.

(2010). *El Cuerpo Utópico. Las Heterotopías*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

Lemebel, P. (2001). *Tengo miedo torero*. Barcelona: Seix Barral.

López, B. (2011). La construcción de “la loca” en dos novelas chilenas: El lugar sin límites de José Donoso y Tengo miedo torero de Pedro Lemebel. *Acta Literaria*, (42), 79-102.

Preciado, P. (2008). *Testo Yonqui*. Barcelona: Anagrama.

Rancière, J. (2008). *Política en la literatura*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.

Wayar, M. (2018). *Travesti: una teoría lo suficientemente buena*. Buenos Aires: Editorial Muchas Nueces.

La cartografía nómada: memoria y derechos humanos en el sujeto transmasculino en *El Tarambana* de Yosa Vidal



Por Alexandra Novoa Romero¹

Este trabajo analiza el contexto histórico, sociocultural y político de la novela *El Tarambana* (2011) de Yosa Vidal, que se encuentra enmarcada durante el periodo de la Dictadura cívico-militar en Chile (1973-1989). Esta narrativa aporta a la construcción de una memoria abyecta (Butler), pues expone la realidad de sujetos transmasculinos, cuerpos nómades (Braidotti) creadores de cartografías físicas e identitarias que subvientan el binarismo de género, cuestionan la matriz heterosexual, la fijación del sexo y la corporalidad. En este sentido el protagonista desobedece la posición oficial del régimen militar y se ve involucrado en una persecución política, ya que los agresores advierten su “verdadero” sexo, lo cual los motiva a desear su completa aniquilación. En esta trama se hace fundamental el disimular y simular (Baudrillard) de la pose masculina, cuerpos clandestinos que no siguen las normas obligatorias del género, la cual configura una estrategia de defensa frente a la vulneración de sus derechos. Para ampliar las repercusiones de este análisis profundizaremos en la performatividad de género (Judith Butler), una construcción social y cultural que se encuentra vinculada con las tecnologías políticas expresadas en el biopoder (Michel Foucault), haciendo alusión a la constante vigilancia que se ejerce sobre los cuerpos.

El Tarambana (2011) es una historia que posee ciertas características de la novela picaresca, que deriva su nombre del personaje que le otorga vida: el pícaro. Según la RAE (2001) es un “personaje de baja condición, astuto, ingenioso y de mal vivir”. En el caso de *El Tarambana* de Yosa Vidal, el título igualmente está relacionado con la descripción del personaje principal: “persona alocada, de poco juicio” (RAE, 2021), e incluso es el propio protagonista que se presenta como tal ante sus lectores y auditorio: “soy modelo de tarambanas y retrato de marginados, mas nunca ruin” (Vidal, 2011, p. 110). Pero a pesar de que los conceptos de pícaro y tarambana no son sinónimos, igualmente comparten ciertas características, tales como: la margi-

¹ Universidad de Concepción, Chile. al3xandraok@gmail.com

nalidad, la pobreza, la necesidad, la astucia, entre otras. En definitiva, la novela cumple con algunos de los caracteres generales de la picaresca, tales como: las peripecias del personaje, el reflejo de las costumbres y vicios de la sociedad, la manera crítica y humorística de abordar temas sociales, el uso de un lenguaje casi arcaico, la forma autobiográfica, entre otros. El personaje principal² es el encargado de contar su propia historia y contemplar la realidad que acontece al país –un trasfondo político oscuro que se desarrolla antes y durante el Golpe de Estado en Chile–. En la novela se relatan las andanzas de Graciela (protagonista transmasculino)³ al que la pobreza obliga a ponerse al servicio de varios amos, travestirse de varón y aguzar su ingenio para no morir de hambre.

No cabe duda de que Yosa Vidal se apropiá de las características de la novela picaresca, con el propósito de transgredirlas, debido a que coloca en discusión el devenir trans*. Está claro que el protagonista es un tarambana, por su inmoralidad, su actitud antiheroica, su deseo de libertad, entre otras características propias del subgénero, pero la singularidad recae en su ambigüedad corporal. Ante esto conviene señalar que existen dos conceptos de reciente cuño: “el primero es “queercaresca”, adjudicado por Rafael Acevedo (2015) a la atmósfera y los rasgos picarescos detectables en los cuentos de Luis Negrón en *Mundo cruel* (2010). El segundo, “queer migration”, es presentado por Lawrence La Fountain-Stokes en *Queer Ricans (2009)*” (Vásquez, 2019: 46). El término “queercaresca” nos hace comprender que el personaje principal es un tarambana que se distingue por el hecho de poseer peculiaridades contrarias a su género biológico; mientras que “queer migration” se refiere a aquellos sujetos que viven un “exilio interior”, que, según Miguel Salabert es una existencia “cautiva y marginada en sus propias entrañas físicas” (Vásquez, 2019: 47). Estas dos definiciones son representativas en la novela *El Tarambana* porque efectivamente Graciela es un sujeto transmascu-

2 Graciela es un personaje que a pesar de que se mueve entre los géneros, de acuerdo con el texto él manifiesta sentirse hombre, por ende, se utilizará el pronombre masculino en el desarrollo de este trabajo investigativo.

3 “La masculinidad femenina dentro del discurso sexual queer permite introducir una distorsión en las conexiones directas entre género y anatomía, sexualidad e identidad, práctica sexual y performatividad”. (Halberstam, 2008, p. 164).

lino que cuestiona las normas sociales y culturales sobre el género, planteando nuevas formas de corporalidades de acuerdo con sus propios deseos. Por último, existe un “queer migration” en el personaje principal, puesto que Graciela siente una discordancia con su cuerpo.

Asimismo, una de las características principales de la picaresca que se encuentra presente en la novela es el tono satírico, puesto mediante una voz humorística, critica las costumbres o vicios del periodo; el abuso de poder, los marcados roles de género, la discriminación sexual, la violencia de género, entre otros. El recurso irónico se puede apreciar, por ejemplo, cuando el protagonista descubre a su amo, –un hombre “católico, apostólico, romano, abogado inteligentísimo y estratega del nuevo orden” (Vidal, 2011, p. 82)–, azotándose la espalda con un látigo. Sorprendido por estas acciones religiosas que pensaba en desuso, fue aún mayor su asombro cuando su señor le pide que los dos se azoten: “Con horror accedí a que me aplicara palmetazos, mas siempre bien vestido, arguyendo que mis vergüenzas no las había conocido ni mi madre” (Vidal, 2011, p. 104).

La situación que llevó al protagonista a acceder a las peticiones de su amo fue el temor que le provocaba este, ya que Graciela ingresa a trabajar –según se infiere– al hogar de Jaime Guzmán, militante del nuevo orden “el mayor artífice intelectual de la dictadura militar de Pinochet, asesinado en 1991 por miembros del Frente Patriótico Manuel Rodríguez” (Reyes, 2018, p. 71). Asimismo, la ironía llega a otro nivel interesante en este personaje homosexual, debido a que su ideología política es de extrema derecha, encargándose de la vigilancia y represión en Chile. De este modo, el sometimiento de Graciela hacia su amo es el fiel reflejo de un abuso de poder y acoso físico que no solo se vivía en la casa de este ilustre señor, sino en todo el territorio nacional.

Por otro lado, la crítica no solo cuestiona la invasión a la intimidad física del protagonista con un propósito supuestamente “religioso”, sino que también expone las reales intenciones del amo: “estando yo enfrascada en la higiene de mis partes, entraba el hombre como equivocado en el baño [...] Otras veces lo sentía yo respirando fuertemente apostado tras mi puerta” (Vidal, 2011, p. 102). Consecuentemente hallamos la hipocresía –falsedad y duplicidad del personaje,

un homosexual fascista-, pues se oculta ante la autoflagelación ascética para demostrar “arrepentimiento”, pero es evidente que existe una batalla interna entre lo “correcto” y lo “inmoral”; primero porque se encuentra en colaboración con el régimen dictatorial militar de Augusto Pinochet; y segundo por su orientación sexual.

Cabe agregar que el realismo es otro elemento importante en la novela picaresca porque retrata la sociedad en la que vive el personaje principal, el trasfondo político-social de la Dictadura Militar en Chile. La trama que se presenta en la novela El Tarambana se convierte en un pequeño espejo de la sociedad. Desde un principio el personaje cuenta su historia develando una época anterior al Golpe Militar:

tuve conciencia gracias a que en mi país había gente que llamaban a enfrentársele al amo y denunciarlo para recuperar la dignidad y a castigar a quienes se la llevaba. Yo a estos no me uní pues sabía que quien siembra vientos recoge tempestades, y tantos aires dieron los pobres, que ya luego la historia se encargó de que no solo tempestades los dejaran bien quietos, sino borrascas, torbellinos y hasta tifones lo dejaran morando el patio de los que no hablan más, sin poder sembrar ahí ni sus propios huesos. (Vidal, 2011, p. 13)

En el gobierno de la Unidad Popular se evidencian movimientos sociales, acciones que reflejan la disconformidad de la gente humilde hacia sus patrones, no obstante, el narrador protagonista nos advierte que estas luchas sociales serán acalladas con la muerte. A medida se avanza en la narración se descubre cómo acontecieron los hechos, vale decir, se explicita un hito en la historia del país, ya que el 11 de septiembre de 1973 se abre fuego contra la sede del presidente de la República de Chile:

“un grupúsculo de armados se dirigieron desafiantes al palacio presidencial [...] los militares avanzaron en sus armatostes metálicos por Santa Rosa [...] después llegaron a La Moneda a disparar como si no hubiesen respetado nunca ni a su propia madre” (Vidal, 2011, p. 66). Más adelante, se viven las consecuencias, los detenidos desaparecidos: “muchas gente desapareció esos días” (Vidal, 2011, p. 70). El hecho de narrar un contexto histórico de una época determinada le concede a la novela un valor crítico de la sociedad.

Por un tiempo Graciela es perseguido por las autoridades, luego de que su amo descubriera su sexo: “He sabido oler tu sexo desde lejos [...], y estoy seguro que no es el mismo que yo poseo” (p. 67), se acercó y manoseó al protagonista: “blasfemó contra Lúbrica y contra mí por ser pervertidas y calenturientas” (p. 68). Lúbrica es la pareja de Graciela, a pesar de que está en conocimiento de la transmasculinidad del personaje esto no es impedimento para amarla. Su amo al descubrir que Graciela posee vulva, automáticamente piensa que las dos “mujeres” son lesbianas y procede a extorsionarlo. Sin embargo, Graciela logra escapar de las manos de su agresor y se entera que “el propio Márquez fue quien dijo a los soldados que Lúbrica [...] era rebeldía, sedicosa, coprófaga, y además celíaca” (p. 67), a pesar de que Graciela intentó buscar a su pareja no tuvo éxito, su cuerpo desapareció, así también él tuvo que escapar del lugar: “nos tenemos que ir más rápido que eyaculador precoz, porque o nos pillan los pacos o el hijoputa de Márquez encuentra la forma de cagarnos [...] nos vamos presos por terroristas (p. 71).

Desde el inicio de la novela se exhibe el deseo prohibido del protagonista, atracción física y sexual por otras mujeres, inclinación develada cuando el personaje principal descubre un pequeño retrato “Apareció una muchacha de más o menos mi edad” (Vidal, 2011, p. 9) y describe las sensaciones eróticas que le causa esta: “Me encandilaba su belleza. Cerré los ojos y arrastré mis labios sobre la tela. Yo podría sentir su suavidad a través de las fibras del paño” (Vidal, 2011, p. 10). Aunque como lectores creemos que nos hallamos frente a un deseo lésbico, a medida avanzamos en el relato se nos presenta a un protagonista transmasculino: “yo siendo varón había venido al mundo con partes de mujer” (Vidal, 2011, p. 173). De este modo, se desmorona la identidad genérica como inamovible y se esclarece que el único dueño de su identificación es el propio protagonista, a pesar de que su corporalidad y sexo lo conviertan para otros en un ser ininteligibles debido al devenir trans*⁴.

4 El término «trans*» señala una política basada en una inestabilidad general de la identidad y que se orienta hacia la transformación social, y no hacia el conformismo político [...] La categoría toma el prefijo de transitividad [...] no es imponer calibraciones aún más precisas sobre la identidad corporal, sino más bien pensar de formas nuevas y diferente lo que significa demandar un cuerpo. (Halberstam, 2018, p. 75)

Esto nos lleva a comprender lo que Foucault denomina dispositivo de sexualidad, que está: “vinculado a la economía a través de mediaciones numerosas y sutiles, pero la principal el cuerpo –cuerpo que produce y que consume” (Foucault, 2012, p. 102). O sea, se intenta controlar los cuerpos y poblaciones de manera global. El efecto de esta tecnología social es la (re)producción de la masculinidad/femineidad como una pulsión natural. Todos aquellos sujetos que están fuera de esta regulación del cuerpo y hábitos de conductas serán considerados en definitiva perversos sexuales: “El conjunto de perversión-herencia-degeneración constituyó el sólido núcleo de nuevas tecnologías del sexo” (Foucault, 2012, p. 104), que son más bien una tecnología política, dispositivo conocido como biopoder que se encuentra en constante vigilancia de los cuerpos, es decir, “una tecnología de poder centrada en la vida” (Foucault, 2012, p. 175). El biopoder se convierte en esta máquina disciplinaria que involucrará estrategias de control sobre los cuerpos: “haría falta nada menos que una transgresión de las leyes, una anulación de las prohibiciones, una irrupción de la palabra (Foucault, 2012, p. 11). Así pues, Graciela es el encargado de desestabilizar y cuestionar la producción “natural” del sexo-género. A través del travestismo sobre pasa su anatomía femenina y su nombre, ahora es un cuerpo excluido del mundo de la femineidad y pasa a incorporarse voluntariamente al universo masculino. El protagonista, irrumpe con su presencia de varón, construcción más bien alternativa, manifestaciones subjetivas que vuelven inteligible la construcción estereotipada que se posee sobre la masculinidad dominante –cuerpo de varón heterosexual–.

Las masculinidades alternativas son marginadas, esto se debe a la existencia y a las motivaciones ideológicas donde lo masculino está vinculado con el poder y la dominación, por consiguiente, aceptar las diferentes masculinidades es perder, de alguna forma, la potestad. De esta manera se observa que las masculinidades queer difieren de la masculinidad normalizada y centrada en la heteronorma, el sexo y la corporalidad, intentando esclarecer que la virilidad no solo le pertenece al hombre heterosexual, sino que las masculinidades son múltiples.

En el caso de la novela El Tarambana el protagonista nunca se arrepiente de realizar hábitos y prácticas de varón, pues descubre

que en definitiva se siente como tal. La mejor forma para satisfacer estos deseos de identificación masculina “fue por medio de diversos grados de travestismos y por grados de presentación pública abiertamente masculina” (Halberstam, 2008, p. 109). El protagonista efectivamente se visibiliza ante los demás con diferentes identidades masculinas, se viste y actúa como varón, e incluso comienza a asumir un evidente cambio corporal a causa de los trabajos forzados que debía efectuar por ser hombre:

mi cuerpo se fue acomodando a las labores y poco a poco tomaron fuerza mis piernas y brazos, mucho más de lo que yo hubiese imaginado, y aunque no llegué nunca a tener el torso bovino de los espartanos, logré al menos abultar mi masculinidad. (Vidal, 2011, pp. 23-24)

Graciela se encuentra fundamentalmente expuesto, su apariencia y su forma corporal masculina constituye su singularidad, en definitiva, el protagonista desea un lugar de reconocimiento y existencia, por lo tanto, utilizará diversos artificios que lo acerquen a su deseado proyecto arquitectónico: “la imposibilidad de lectura significa que el artificio surte efecto, parece que se logra la aproximación a la autenticidad, el cuerpo que representa y el ideal representado se hacen indistinguibles” (Butler, 2002, p. 190). Esta autenticidad es más bien fantasmática porque reconocemos como lectores que Graciela es un sujeto transmasculino y que a través de los artificios y tácticas de enmascaramiento su corporalidad se encuentra fragmentada en las diferentes poses y gestos que lo acercarán a deconstruir y reconstruir su nueva identidad, es decir, el protagonista deviene trans, ingresando al campo tanto del disimular y simular, posee una doble transición, un cuerpo que se resiste a las estabilidades identitarias masculino/femenino y que se desplaza constantemente en el espacio. El nomadismo es una “progresión vertiginosa hacia la desconstrucción de la identidad, molecularización del yo” (Braidotti, 2000, p. 48), es decir, el sujeto nómada se caracteriza por estar en constante tránsito, “un movimiento contra la naturaleza establecida” (Braidotti, 2004, p. 215). Por una parte, “disimular es fingir no tener lo que se tiene” (Baudrillard, 1978, p. 8), para ello el protagonista utiliza diversas indumentarias y artilugios del ocultamiento que invierten el género: “Camuflé mi voz como siempre, sacándola de mi pecho profundo

aquejado por ronqueras y tabaco, vendé mis pechos, utilicé grandes zapatos e hice todo lo que pude [...]” (Vidal, 2011, p. 52). Por otra parte, “simular es fingir tener lo que no se tiene” (Baudrillard, 1978, p. 8), Graciela finge un falo a través de una transformación plástica:

me había quedado como hombre, más seguía meando sentado y como se le afea la virilidad al hombre que sentado mea, probé una y otra artimaña para no pasar por afeminado, ni en casa, ni menos en los sórdidos lugares que frecuentaba al anochecer. Así, por ejemplo, guardaba junto al puñal un pedazo de cartón o plástico doblado para usarlo como embudo, pues no hay forma de orinar como hombre de manera exitosa sin el uso de algún adminículo. (Vidal, 2011, p. 33)

De esta forma, existe una distorsión de la imagen y sus fisonomías sexuales a través de la disimulación y simulación del género, desafiando la rigidez del sexo y la corporalidad. De esta manera, se desnaturaliza el género, puesto que orinar de pie se convierte un auténtico acto performativo, por lo tanto, se cuestiona el origen biológico de la diferencia sexual. El sujeto transmasculino pertenece a una condición ambigua del género: se destruye, reconstruye y transconstruye⁵, originando corporalidades alternativas: “Su propia apariencia de género –parte hombre, parte mujer, parte extraterrestre–” (Halberstam, 2018, p. 13). Esta frase es un claro ejemplo de la no pertenencia, puesto que Graciela está en un deseo trans* porque anhela ubicarse dentro de un polo del binarismo de género, el masculino. Sin embargo, el personaje principal representa una forma de corporalidad entre lo posible e imposible: “corporalidades que son, a la vez, necesariamente imposibles y, sin embargo, profundamente deseadas [...] representa tanto la imposibilidad como las posibilidades de todas las formas de corporalidad” (Halberstam, 2018, p. 40). Desde aquí el sujeto trans* se encuentra en una compleja negociación entre el cuerpo, la identidad y el deseo, puesto que existe en él/ella un “devenir otro” capaz de construir identidades genéricas ambivalentes.

5 Este concepto se origina debido a que el personaje expresa la transición constante, reconfigura y transconstruye territorios tales como: el espacio político y social, el físico y moral, el colectivo e íntimo. De este modo “El pensamiento trans es un pensamiento de devenir y del reconocimiento de los posibles”. (Audran y Schmitter, 2017).

En conclusión, la novela instaura un espacio donde se adhieren voces menores, es decir, sujetos marginados que se expresan desde su diferencia y que a partir de esta tensionan y critican las construcciones sociales establecidas que no los representan. De este modo, se genera una subversión que abre camino a propuestas políticas, éticas y estéticas; permitiéndonos reflexionar acerca de las desigualdades de género femenino/masculino, el sufrimiento y la discriminación. Lo anterior es sustentado con la noción de biopoder, máquina disciplinaria que son más bien estrategias de control para regular aquellos cuerpos abyectos,⁶ por ende, los sujetos trans* ven reducidos sus deseos, y se sienten prisioneros de un sistema que los excluye. Sin embargo, el protagonista será el encargado de desestabilizar el sistema a través de la involución, es decir, el personaje escapará del dualismo ya que no será parte de la entidad molar ni de la entidad minoritaria, sino que se convertirán en una figura de borde, puesto que siempre está en tránsito y no pertenece ni a lo masculino ni a lo femenino.

Por último, este trabajo propone observar la corporalidad trans* como una variabilidad de género que no permanece en un solo lugar, sino que está siempre en constante movimiento en búsqueda de su propia identidad, ya que el cuerpo se convierte en un hacer y deshacer. Graciela siente estar en un cuerpo equivocado, no existe una transitividad dentro del binarismo de género, sino que la transición de identidad requiere buscar un cuerpo más masculinizado, en otras palabras, existe un deseo real por presentarse ante los otros como hombre. De esta manera, la novela se instala como subversiva por el hecho de presentar una narración con estrategias de ocultamiento y simulación que traspasa el orden heteronormativo, puesto que la posible develación trans* del protagonista al público acabaría en un

6 “Lo «abyecto» nombra lo que ha sido expulsado del cuerpo, evacuado como excremento, literalmente convertido en «Otro». Esto se efectúa como una expulsión de elementos ajenos, pero de hecho lo ajeno se establece a través de la expulsión. La construcción del «no yo» como lo abyecto determina los límites del cuerpo, que también son los primeros contornos del sujeto... El límite del cuerpo, así como la distinción entre lo interno y lo externo, se produce por medio de la expulsión y la revaluación de algo que en un principio era una parte de la identidad en una otredad deshonrosa”. (Butler, 2007, pp. 261-262)

castigo e incluso en la muerte por el contexto político militar que imperaba en el país.

Referencias bibliográficas

- Audran, M. y Schmitter, G. (2017). Transliteraturas. En línea en: <https://www.revistatransas.com/transliteraturas/>
- Braidotti, R. (2000). Sujetos nómades. Buenos Aires: Paidós.
- Braidotti, R. (2004). Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada. Barcelona: Editorial Gedisa S.A.
- Baudrillard, J. (1978). Cultura y simulacro. Barcelona: Editorial Kairós.
- Butler, J. (2002). Cuerpos que importan. Buenos Aires: Paidós.
- Butler, J. (2007). Género en disputa. Buenos Aires: Paidós.
- Foucault, M. (2012). Historia de la sexualidad. La voluntad del saber. México: Siglo veintiuno.
- Halberstam, J. (2008). Masculinidad femenina. Barcelona: Egales Editorial.
- Real Academia Española. (2001). Definición de pícaro. En línea en: <https://dle.rae.es/p%C3%ADcaro>

Real Academia Española. (2001). Definición de tarambana. En línea en: <https://www.rae.es/drae2001/tarambana>

Reyes, S. (2018). Tiempos lésbicos y revueltos en la novela *El Tarambana* de Yosa Vidal. *Literatura y Lingüística*, (37), 61-74. <https://doi.org/10.29344/0717621X.37.1371>

Vásquez, C. (2009). *Ondergraund.com* de Juan Antonio Rodríguez Pagán: elusiva y contundente pícarosca 'queer'. En línea en: <https://ondergraund.com/prologo/>

Vidal, Y. (2011). *El Tarambana*. Santiago: Tajamar Editores.

Veo veo, qué ves...

Análisis del “Estudio psicológico de las reclusas según las experiencias vividas” escrito por personal de inteligencia en la última dictadura uruguaya.¹



Por Lucía Bruzzoni²

Nos proponemos reconocer y analizar la violencia contra las mujeres en un documento redactado por los organismos de inteligencia de la dictadura, sobre la población de presas políticas de Punta de Rieles.³ El informe se titula “Estudio psicológico de las reclusas según las experiencias vividas” y corresponde a uno de los informes elaborados entre 1973 y 1979. Es un documento oficial, escrito por militares varones en un contexto de extrema represión. En él analizan a las presas políticas y su conducta tratando de predecirla y controlarla. Pretendemos estudiarlo desde una perspectiva de género y al mismo tiempo confrontarlo con la subjetividad militante que las presas políticas construyeron.

1 Mariela Peller (Perspectivas de género y feministas en el estudio del pasado reciente) y Susanna Mantioni (Violencia de género: historia y teorías políticas). Al mismo tiempo continúa la investigación llevada a cabo para la tesis de Maestría.

2 Investigadora independiente. Magíster en Teoría e Historia del Teatro por la Udelar lucibru@hotmail.com

3 En esa cárcel funcionaba una oficina del servicio de inteligencia llamado S2. El edificio principal por su forma, en vista aérea, se parece “a la letra Y, ubicado a 14 kilómetros de Montevideo [...] fue creado como un lugar de reconocimiento religioso para la orden de los Jesuitas, el Estado se lo compró a la Curia en 1968 y en 1973 el gobierno militar primero alojó a presos políticos y luego lo destinó exclusivamente a la reclusión de mujeres” (Bruzzoni, 2015). Esta ponencia surgió a partir de dos Seminarios de Doctorado realizados en la UBA con Alejandra Obertti.

Estudio psicológico de las reclusas según las experiencias vividas

La cárcel como la cara pública, y la tortura y la desaparición como contraparte clandestina, constituyeron un intento de disciplinamiento de la sociedad civil, justificada en la llamada lucha contra la subversión (D' Antonio, 2019, p. 41). En este contexto, queremos subrayar que esa represión tuvo diferencias según el género. Los militares consideraban que era más fácil dominar y clasificar a las presas políticas por ser mujeres y les asignaban gran peligrosidad:

el Ejército se vio enfrentado a una guerra que le resultó desconocida [...] no estando preparado para contrarrestarla [...] No habiéndose logrado en nuestro caso, la destrucción total del enemigo, cobra fundamental importancia quitarle la voluntad de combatir [...] penetrar⁴ en la vida de nuestro enemigo recluso [...] logrando de esa manera predecir su conducta y la forma de modificar la misma [...] el material recluso está formado por mujeres, tenemos ventajas que debemos aprovechar (Sapriza, 2008, pp. 310-311).

Para los organismos de represión de la dictadura, convertir a las prisioneras políticas en el enemigo les permitía justificar todas las violencias. Butler (2010) en su libro Marcos de guerra, sostiene que el encuadre bélico distingue las vidas que son “valiosas y merecedoras de duelo” de otras “devaluadas” que no lo merecen. Esa precariedad es “una condición políticamente inducida”, son vidas que no valen lo mismo (pp.42,50). Retomamos y ampliamos la cita del documento

tenemos ventajas que debemos aprovechar. Las motivaciones que obran sobre ellas, sus conflictos psíquicos, sus contradicciones internas, sus afectos hacia los familiares, especialmente los hijos, generan situaciones especiales; si encontramos los estímulos que obran sobre sus afectos, tendremos éxito en la modificación de su conducta (Sapriza, 2008, pp.310-311).

Los militares hicieron uso de esa ventaja. Mientras a los presos políticos se le quitaron los privilegios asignados a su rol de género, a

⁴ La connotación sexual y bélica del término muestra la intención de dominio.

las mujeres, por el contrario, se les recordó cuál era su lugar, el que habían dejado para irrumpir en la política (Sanseviero, 2012, p. 58).

Padecieron diferentes formas de violencia porque ésta nunca está sola, de ahí la denominación del efecto Matrioska (da Silva e Silva, et al., 2019). Algunas son más visibles que otras. Las presas sufrían violencia física en el control de sus cuerpos⁵ (sometidas a rutinas estrictas, trabajos forzados, calabozos, aislamiento prolongado), violencia psicológica⁶ (por ejemplo, se las dejaba sin correspondencia, sin visitas, sin los paquetes de comida que traían sus familias), sexuales (en los interrogatorios y la tortura) y económica (no podían acceder a ninguno de sus bienes).

El Estudio psicológico de las reclusas divide a las mujeres, siguiendo la clasificación de Mira y López,⁷ en revolucionarios auténticos y pseudo revolucionarios. Varias veces en el texto las llaman revolucionarios y no revolucionarias, eso revela el prejuicio de que la mujer no puede participar en la política, y si lo hace adquiere características masculinas. Se esperaba de ellas otra actitud, debían interesararse por las revistas como Para ti o Vosotras tal como lo explicitó un militar a una ex presa política que entrevistamos.

Según el documento si las revolucionarias no lograban cambiar, luego de escuchar los argumentos de los militares, serían irrecuperables, por su “combatividad, su fanatismo y el atrofiamiento del sentimiento” (311).⁸ No creen que lleguen al diez por ciento y reco-

5 El cuerpo, es considerado un territorio en disputa, concebido para la procreación y para el deseo (da Silva e Silva, et al., 2019), en la cárcel las presas políticas sufrieron por ser consideradas malas madres y además padecieron abuso sexual. Al ser madres, podían prohibirles las visitas, en algunos casos eso tuvo graves consecuencias en la relación con los hijos, como nos explicó Lilián Celiberti. El libro de Graciela Jorge (2010) analiza exhaustivamente el cruce entre la maternidad y la prisión política en Uruguay.

6 Una ex presa política que entrevistamos nos contó no le permitieron recibir la visita de su hermano, enfermo de cáncer, porque tenía barba. Sabían que iba a despedirse definitivamente, se lo dijeron con gran sadismo al otro día el encargado del Penal, uno de los represores más conocidos de Uruguay, Jorge Silveira.

7 Suponemos que se refieren al psiquiatra y psicólogo nacido en Cuba, que desarrolló sus trabajos en España y América del Sur.

8 De aquí en más las citas del documento que analizamos sólo indicarán la página de este.

miendan aislarlas para evitar que hagan política y que recluten más adeptas dentro de la cárcel (311). Es interesante observar que los militares se consideraban a sí mismos como agentes de cambio, porque al ser hombres aportaban raciocinio a seres que no lo tenían.

Con respecto a las mujeres del partido comunista, consideraban que ellas incrementaban el porcentaje de revolucionarias auténticas, que muchas habían ingresado por compromisos familiares y se les había inculcado la ideología desde temprana edad. Esta visión, al igual que todas las vertidas en el documento, responde al concepto patriarcal de que las mujeres no deben ni pueden participar en la política, ni lo desean por sí mismas.⁹

Las pseudo revolucionarias, según ellos, son más fáciles de manipular por pertenecer a “un grupo más vulnerable a la acción psicológica y propagandística” (311). Pueden ser subclasicadas en “las desintegradas familiarmente [...] las afectivas [...] las frustradas [...] las psicópatas [y las que tienen] antecedentes psíquicos o psiquiátricos” (311-312).

El primer subgrupo (las desintegradas familiarmente) comprende de las hijas de padres separados, por eso “las arrastran hacia una organización que les promete, tal vez, lo que nunca tuvieron” (312). Se hace evidente acá la importancia atribuida a la familia y la idealización del hogar como un espacio armónico y libre de violencia, en la construcción patriarcal es el lugar seguro, por oposición al peligro del espacio público (da Silva e Silva, et al., 2019).

Las afectivas son las “de poco carácter, de poco raciocinio [...] fácilmente manejables” y al hablar con ellas muestran arrepentimiento (312). Es evidente en esta afirmación que a la mujer se le asigna un lugar subalterno. Esteban y Távora (2008), en su artículo sobre el amor romántico y su relación con la subordinación social de las mujeres, incorporan el concepto de vínculo subordinado y analizan extensamente, basándose en distintos teóricos, las condiciones in-

⁹ El Taller de género y memoria de ex presas políticas, llegó a publicar varios libros, en uno de ellos titulado Memoria para armar –uno, los testimonios recogen algunas expresiones que las mujeres recuerdan haber escuchado de los militares y que dan cuenta de esa imperdonable transgresión: “Estas son cosas para hombres”, “¿para qué te metiste?”, “Usted no lee Vosotras, señora, o Para Ti, mire que tienen cosas interesantes” (2002, pp.21,94,213).

ternas, propias de la subjetividad, que favorecen la subordinación de las mujeres.¹⁰

Según el documento que analizamos, las frustradas llegan a participar de las organizaciones porque están llenas de odio y resentimiento: “estos grupos son clásicos en todo el mundo y desde todos los tiempos” (312). Son subversivas porque quieren tener un lugar importante, estar presas las frustra más, pero deben entender que los culpables son los revolucionarios que las llevaron a esa situación. Con estos argumentos los militares deshistorizan la experiencia, no tienen en cuenta ni el contexto nacional ni el regional de las revoluciones latinoamericanas. No se les ocurre que las mujeres quieran participar en política por iniciativa propia y, al mismo tiempo, temen que ingresen en ese espacio reservado tradicionalmente para los hombres (da Silva e Silva, et al., 2019). Cuando les adjudican sentimientos de odio se hace evidente que es una emoción que no pueden justificar, aún hoy hay emociones que parecen estar vedadas para las mujeres como la rabia, el deseo y la ambición (Azpiazu, 2017).

En su parte final, el “Estudio psicológico de las reclusas según las experiencias vividas”, sostiene que casi no hay psicópatas. Definen de un modo pseudo profesional la categoría patológica y afirman que la misma organización delictiva las desecha. Con respecto a las que tienen “antecedentes psíquicos o psiquiátricos” aconsejan esperar

a que sanen. Las mujeres que entrevistamos aseguraron que nunca trajeron debidamente ninguna patología y que hubo por lo menos un suicidio en Punta de Rieles.

10 Siguen a Burin al distinguir los roles de los hombres como proveedores económicos y el de las mujeres como proveedoras de afecto. Por el vínculo subordinado la mujer se ubica en el lugar de la carencia o la necesidad, especialmente en el grupo familiar, donde trata de construir su identidad en relación al amor de los otros y el miedo a desarrollar sus propios deseos. Retoman el concepto de Miller “yo en relación” para referirse a esa forma de vincularse que fomenta afiliación servil, y citan a Sáenz Buenaventura para explicar que la socialización basada en la jerarquía supone una sicología de la prepotencia para el hombre, y a su vez una sicología de la debilidad y la derrota asociada a o para las mujeres, por la cual su rol subordinado se limita a conocer las necesidades de quienes son sus superiores (Esteban y Tabora, 2008, pp. 62-64, 66,72). Estos conceptos se reflejan en el texto que estamos analizando.

Aunque no podemos desarrollar acá el vínculo de la masculinidad hegemónica con la dictadura, es necesario señalar que condicionó la represión de género.¹¹ Bonino (2002) parte de Bleichmar, para explicar que el “contexto masculinizante” condiciona la “identidad corporal y subjetiva”. Afirma que las creencias matrices más que descriptivas son normativas, indican cómo debe ser una identidad masculina y qué tiene prescripto. Si bien no son específicas de los militares, en la estructura del ejército se vuelven evidentes, entre ellas la autosuficiencia prestigiosa que implica por ejemplo no depender de nadie, ser responsable y tener autocontrol. Para mantener esta ilusión es necesario percibir al otro (en este caso, las presas políticas) como un objeto del que se dispone, como alguien lejano, así no puede descubrir las debilidades y volverse peligroso (pp.12, 15, 17-21).

Nos interesa señalar que las presas políticas no solamente fueron transgresoras frente a la mirada de los militares, sino también frente a sus compañeros de militancia. Las organizaciones revolucionarias del Cono Sur latinoamericano fomentaron la participación de las mujeres, pero lo hicieron ofreciéndoles el lugar de un combatiente guerrillero neutro, es decir masculinizado, por lo tanto, ellas debían dejar de lado sus “subjetividades marcadas por un sexo y un género” (Vidaurrázaga, 2015, p. 30).

Mientras que a los hombres el ideal guevarista les permitía reforzar su masculinidad y su poder de seducción, a las mujeres las volvía menos femeninas frente al ideal hegemónico, por eso fueron transgresoras del sistema sexo-género, “la hombría y la revolución estaban entrelazadas simbólicamente, y se definían por oposición a lo femenino (y homosexual)” (Ruiz, 2015, pp.177-179).

Para convertirse en una combatiente fue necesario adoptar actitudes o ropas características de los militantes varones, lo que Diamela Eltit llama “teatralización paródica de la masculinidad” (Oberti, 2015, p. 232). Vidaurrázaga (2015), refiriéndose a las organizaciones político-militares de izquierda armadas de Chile, Argentina, Uruguay y Brasil entre los años 60 y 80, afirma que el solo hecho de que las

¹¹ Lo explica con claridad D'Antonio: “El discurso penitenciario y militar retornaba de modo invertido sobre mujeres militantes a quienes antes había masculinizado para maltratar y aplicar severos tratamientos penitenciarios y ahora feminizaba para abusar de sus cuerpos” (2019, p. 45).

militantes participaran en la política, en el espacio público y en organizaciones que proponían la lucha armada implicó una transgresión, al convertirse en “mujeres-izquierdistas-guerrilleras” (p.12). Se debatieron entre dos mandatos sexo-genéricos, el de la sociedad que habían abandonado y el de la organización a la que habían ingresado, “construyeron subjetividades propias dentro de la militancia política armada que las diferenciaban de las otras mujeres de su generación, y de los hombres militantes” (p.8).

Volvemos al título **Veo veo, qué ves**

Quitarles a las presas políticas la intención de combatir, controlar su conducta apelando a la emotividad y manipulando su mundo afectivo, parecía muy simple y promisorio para los militares. Sin embargo, olvidaron que esas mujeres ocupaban por decisión propia, una triple presencia: el espacio familiar, el laboral y el sociopolítico (Azpiazu, 2017),¹² y no estaban dispuestas a doblegarse.

Los militares se propusieron hacer lo que D' Antonio (2019) llama “desmaternizarlas, desfeminizarlas y patologizarlas para desde allí encarar un proceso de desubjetivación política” (p. 42). Es decir, eran consideradas malas madres, poco femeninas y estaban locas, de otro modo ellos no podían explicarse que quisieran participar en política.

Pero las mujeres presas políticas en Punta de Rieles llevaron su militancia a la cárcel y construyeron una subjetividad de resistencia. Allí crearon colectivamente diferentes representaciones teatrales, algunas de textos canónicos y otras de su propia invención. Lo hicieron, según algunos testimonios, como si hubieran estado preparando una fuga o usando explosivos. Como afirma Pilar Calveiro (2004) en un contexto de extrema represión, cualquier gesto por mínimo que sea y que implique una forma de ocultamiento, puede ser considerado un acto de resistencia frente a un poder que se pretende totalizante.

12 Para explicar ese concepto de la triple participación de la mujer, Azpiazu se basa en las reflexiones de Marina Sagastizabal y Matxalen Legarreta, desarrolladas en «La ‘triple presencia-ausencia’: una propuesta para el estudio del trabajo doméstico-familiar, el trabajo remunerado y la participación sociopolítica», *Papeles del CEIC*, marzo de 2016: bit.ly/2cQhxZ5.

Al igual que otras mujeres en prisiones argentinas durante la última dictadura, tenían prohibido realizar reclamos colectivos, por eso debían organizarse clandestinamente y crear redes horizontales en las que socializaban los bienes culturales, dejando de lado sus diferencias asociadas a los grupos políticos de pertenencia. A pesar de su vulnerabilidad extrema, las presas políticas desarrollaron una gran capacidad de agencia y resistencia. Las manifestaciones artísticas cumplieron una función política y los procesos de subjetivación les permitieron interpelar al poder construyendo espacios simbólicos en una cárcel que condicionaba fuertemente sus cuerpos.¹³

Ni los represores ni sus compañeros de lucha o militancia¹⁴ comprendieron que ellas ya no volverían nunca más al lugar del que habían partido por decisión propia.

Referencias bibliográficas

- Azpiazu, J. (2017). *Masculinidades y feminismo*. pp. 23-73 ISBN: 978-84-92559-78-7 Consultado en setiembre 2022.
- Bonino, L. (2002). *Masculinidad hegemónica e identidad masculina*. *Dossiers feministes*, n.º 6, pp. 7-35.
- Bruzzoni, L. (2015). *Teatro, clandestinidad y resistencia en el Penal de Punta de Rieles*. (Tesis de Maestría). Universidad de la República (Uruguay). Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Colibrí. En línea <https://hdl.handle.net/20.500.12008/9294>

13 Estos conceptos están desarrollados detalladamente en nuestra tesis de Maestría para la cual realizamos diecisiete entrevistas en profundidad.

14 Un hecho esclarecedor al respecto es el que nos relataron en varias entrevistas y que también aparece referido en el libro de Ruiz y Sanseviero (2012): Algunos compañeros de lucha, que luego fueron rehenes de la dictadura, le dejaron una carta a los militares que dirigían el Penal de Punta de Rieles, para entregarla a sus compañeras, ellas iban a ingresar luego de que se los trasladara a otra cárcel. En ese texto aconsejaban a las mujeres sobre el modo de manejarse en la prisión, revelando cierta complicidad con otras masculinidades hegemónicas (Connell, 1997).

Veo veo, qué ves...Análisis del “Estudio psicológico de las reclusas según las experiencias vividas” escrito por personal de inteligencia en la última dictadura uruguaya

Calveiro, P. (2004). *Poder y desaparición: los campos de concentración en Argentina*. Buenos Aires: Colihue.

Connell, R. (1997). La organización social de la masculinidad. En T. Valdes, y J. Olavarría (eds.), *Masculinidad/es: poder y crisis*. ISIS FLACSO. pp 31-48.

D' Antonio, D. (2019). La escritura femenina como forma de intervención política en tiempos de encierro en la Argentina de los años setenta. En *Historias del Presente. Mujeres, militancias y violencias*, núm. 33, pp. 41-56.

Esteban, M. L. y Tabora, A. (2008). El amor romántico y la subordinación social de las mujeres: revisiones y propuestas *Anuario de Psicología*, 39, 1, pp. 59-73.

Jorge, G. (coord.). (2010). *Maternidad en prisión política. Uruguay 1970-1980*. Montevideo: Trilce.

Oberti, A. (2015). *Las revolucionarias*. Buenos Aires: Edhsa.

Ruiz, M. O. (2015). Mandatos militantes, vida cotidiana y subjetividad revolucionaria en el Movimiento de Izquierda Revolucionaria de Chile (1965-1975). *Revista Austral de Ciencias Sociales* 28: 163-182, 2015. ISSN 0718-1795 Consultado en setiembre 2022.

Ruiz, M. y Sanseviero, R. (2012). *Las rehenas. Historia oculta de once presas de la dictadura*. Montevideo: Fin de siglo.

Sanseviero, R. (2012). *Soldaditos de plomo y muñequitas de trapo*. En *Las Laurencias*. González, S. y Rissso, M. (comp.). Montevideo: Trilce.

Sapriza, G. (2008). La represión contra las mujeres. En Investigación histórica sobre la dictadura y el terrorismo de Estado en el Uruguay (1973-1985). Rico, Á, (coord.) Montevideo: UdelaR. pp.262-342

Da Silva e Silva, A. et al. (2019). Una revisión histórica de las violencias contra mujeres. Revista Direito e Práxis. DOI: 10.1590/2179-8966/2018/30258| ISSN: 2179- 8966 Consultado en setiembre 2022.

Vidaurrezaga, T. (2015). Subjetividades sexo genéricas en mujeres militantes de organizaciones político-militares de izquierda en el Cono Sur. Revista estudios de género. La ventana, núm. 41, enero-junio de 2015, pp. 7-34, ISSN 1405-9436

VI
LENGUAJES VISUALES Y CORPORALES
DE LA MEMORIA

Cuerpos en fuga: profanaciones que hacen memoria



Por Irene Audisio¹

En este escrito abordaré una forma de propiciar memoria desde la intervención de danza “Punto en fuga”,² el reacontecimiento de la fuga de 26 presas políticas de la ex cárcel Buen Pastor que tuvo lugar el 24 de mayo de 1975. Este operativo de escape es “reacontecido” en la puesta performática que artistas locales crean y recrean desde 2011 en diferentes espacios. Refiero a “reacontecimiento” porque abordaré esta intervención de danza desde los campos performáticos culturales (Citro, 2009). Desde este marco, propongo visibilizar las formas de hacer memoria en los cuerpos movientes en danza. En ese sentido, desde la tarea de memoria histórica también podemos decir: “Nadie, hasta ahora, ha determinado lo que puede un cuerpo”, como escribió Spinoza en su Ética (1980, p.127).

El acto de danzar posibilita explorar e inventar todo lo que puede un cuerpo: sus capacidades, sus lenguajes, sus articulaciones, el modo en el que nos relacionamos con el mundo, con otros cuerpos, nuestras transformaciones y las transformaciones que ejercemos en el espacio próximo. La danza nos conecta con la vitalidad corporal, es una vía de aprendizaje sobre una materia que no es estúpida, en el sentido de que no es mera extensión determinada por leyes mecanicistas. A pesar de todo el programa moderno capitalista del cuerpo productivo o reproductivo (cuyo dispositivo carcelario juega un rol explícito de cercamiento),³ podemos recrear en los movimientos de la danza cuerpos no maquinales, cuerpos con ritmo, con lenguaje, con razones y también memorias. Cuerpos que pasan de considerar-

1 CIFAL, CIFFyH (Universidad Nacional de Córdoba) irene.audisio@unc.edu.ar

2 Intervención de danza. Guión y dirección: Ariana Andreoli (Núcleo Clap!, proyecto Lilith). Fue realizada por primera vez en 2011, seguida de ediciones posteriores en diferentes lugares de Córdoba. La edición de 2018 cuenta con registro filmico: <https://www.youtube.com/watch?v=vguafSy3gYk> . Entre otras ediciones, en 2021, con motivo del 25N, se realizó en formato video-danza en Espacio para la memoria La Perla, en el marco del ciclo Ahora y Siempre: <https://www.youtube.com/watch?v=8oGeMgnzc6g>

3 Para ahondar en el concepto de “cercamiento”, Federici, S. (2015, 2022).

se un mero “objeto”, en tanto una máquina productiva, a transformadores y transgresores (Federici, 2022).

En ese marco, la danza deviene un modo liminar para volver a hacer presente el acontecimiento; así como el cuerpo, un archivo de memorias. Hacer cuerpo la fuga de esas mujeres proporciona la posibilidad de reapropiarnos de esa potencia compartida por quienes danzan y por quienes presencian ese movimiento de transgresión de las sujeciones de ayer y de hoy.

El lugar: El Buen Pastor y una ontología de pliegues

Desde el campo de la memoria colectiva, propongo reapropiarnos y resignificar la propuesta de Deleuze (1989) de pensar que eso que llamamos realidad nos ubica entre interminables pliegues. Cada pliegue se vuelve sobre el anterior, al mismo tiempo que surge del anterior por fuerzas que chocan y, apoyándose unos en otros, se solapan, se superponen. En primer lugar, pensemos el lugar en el que se inaugura esta performance, el Buen Pastor, en esta clave de pliegues de nuevas significaciones sobre los rastros más antiguos, sin continuidad clara, pliegue sobre pliegue y repliegue conformando irregularidades entre las que transitamos y nos configuramos como subjetividades. Podríamos pensar una forma de memoria histórica pulsando el desdoblamiento de algunos de esos pliegues.

El pliegue más reciente del lugar es un espacio de compras y esparcimiento construido sobre un antiguo edificio de encierro, una cárcel de mujeres, gestionada por una comunidad religiosa católica femenina. Entre los pliegues solapados de la memoria de Córdoba: el catolicismo colonial se integra en la función carcelaria con la vigilancia y el encierro. En la capa más cercana de los años setenta, deviene lugar de encierro para presas por razones políticas. Recordemos que durante el año 1971 se creó la Cámara Federal en lo Penal destinada a juzgar delitos vinculados a acciones etiquetadas como subversivas. A pesar de que las mujeres tuvieron un papel muy destacado en estos juicios sumarios, el Servicio Penitenciario Federal no se había planteado hasta ese momento incorporar bajo su tutela a las cárceles de mujeres; probablemente porque las presas políticas no alcanzaban

a ser un grupo numeroso y no eran percibidas como excesivamente peligrosas. Sin embargo, esto cambiaría muy pronto, a la par que se iría modificando la actitud de las religiosas hacia las presas políticas. Sobre esa capa, deviene cárcel de mujeres por delitos comunes y, tras el derrumbe operado por los intereses inmobiliarios, se vuelve un espacio comercial ubicado en el corazón del barrio Nueva Córdoba.⁴ El interés comercial e inmobiliario actual transformó esa antigua cárcel en un complejo que desde 2004 articula espacio público, dependencias culturales y una serie de locales gastronómicos y comerciales al estilo “Shopping de alto nivel” (Palero, 2017).

En este lugar de encierro de presas políticas, en 1975 se realizó la fuga, sin embargo, a la hora de derrumbar y rediseñar el espacio para convertirlo en un “paseo”, no se tuvo en cuenta este hito. Recién en 2006 se colocó como un testigo mudo en medio del centro de compras, la reja de la ventana que engancharon y arrancaron desde fuera con un camión los compañeros que colaboraron con la fuga.

En 2011 se realiza por primera vez, la intervención de danza “Punto en fuga” en este lugar con la finalidad de propiciar la “superposición de tiempos y espacios, preguntarnos cuál es el espíritu de este lugar. Hoy [...], fugarnos una vez más será necesario y que la memoria inter-venga / Honrar las vidas, hacerlas presentes” (Andreoli, 2018)

De dispositivos, fugas y profanaciones

El punto de partida de este escrito es pensar las violencias y los cercamientos (Federici, 2015, 2022) junto a las resistencias desde los cuerpos. Pongo el foco en una intervención de danza como producto social y simbólico que se constituye en acto de resistencia. En esa dirección, propongo considerar las políticas de memoria y de resistencia posibilitadas en la danza, en tanto aparezca como intervención performática, como instancia de emancipación, y más precisamente, pensarla como posibilidad de profanación (Agamben, 2011, 2014).

4 El proyecto arquitectónico fue desarrollado por un equipo de la Dirección de Arquitectura de la Provincia de Córdoba (Argentina) a cargo del Arquitecto Héctor Spinsanti entre el 2004 y el 2006. La obra fue inaugurada por el Gobernador De la Sota el 4 de agosto del 2007, constituyéndose en un polo de la actividad recreativa de la ciudad.

¿En qué sentido una performance de danza deviene profanación? ¿Qué está profanando “Punto en fuga”? La acción de profanar es propuesta como contrapartida de los dispositivos disciplinarios.

Agamben (2011) retoma la definición clásica de Trebacio “Profano: en sentido propio es aquello que, siendo sagrado o religioso, es restituido al uso y a la propiedad de los hombres” (p. 22). La marca de lo religioso ha sido la separación. Aquello que ha sido separado ritualmente puede ser restituido desde el rito a la esfera profana. La profanación es el contra dispositivo que restituye al uso común lo que la lógica sacrificial había separado y dividido, podríamos decir, enajenado. Profanar puede traducirse como devolver el sentido humano, histórico, material que nos sitúa en el ámbito de la carne vulnerable y también potente. El capitalismo y las figuras modernas del poder, en esta perspectiva, parecen generalizar y llevar al extremo los procesos de separación que definen la religión, aunque los dispositivos modernos presentan una diferencia con respecto a los tradicionales.

En la vía de Agamben (2011, 2014), dispositivo hace referencia a una oikonomía, dispositivo, es decir, a un conjunto heterogéneo de praxis, de saberes, de medidas, de instituciones cuyo fin es gestionar, gobernar, controlar y orientar, en un sentido que se pretende útil, los comportamientos, gestos y pensamientos de los hombres.

Si bien Foucault omite dar una definición sistemática y completa, Deleuze (2007), afirma que su filosofía, por momentos, es una "filosofía de los dispositivos" (p. 305). El dispositivo, según las entrevistas a Foucault de 1977 (Foucault, 2012) es una red de elementos heterogéneos tanto discursivos como no discursivos. A veces, refiere a instituciones como la cárcel, el convento, el hospital, el cuartel, la escuela. Otras, a disposiciones arquitectónicas, discursos, procedimientos, reglamentos, artefactos, o formas de subjetividad. Lo distintivo del dispositivo surge en el modo en el que se articulan estos diferentes elementos discursivos y no discursivos históricamente. Los discursos se hacen práctica en los dispositivos que operan sobre los cuerpos imprimiendo formas de ser y, de ese modo, líneas de subjetivación. En una sociedad disciplinaria, a través de una serie de prácticas y discursos, de saberes y ejercicios, los dispositivos se dirigen a la creación de cuerpos dóciles pero libres que asumen su

identidad y su libertad en el proceso mismo de su sometimiento. El dispositivo, entonces, es sobre todo una máquina que produce subjetivaciones y, sólo como tal, es también una máquina de gobierno, un conjunto de estrategias de relaciones de fuerza:

Aquello sobre lo que trato de reparar con este nombre es [...] un conjunto resueltamente heterogéneo que compone los discursos, las instituciones, las habilitaciones arquitectónicas, las decisiones reglamentarias, las leyes, las medidas administrativas, los enunciados científicos, las proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas. En fin, entre lo dicho y lo no dicho, he aquí los elementos del dispositivo. El dispositivo mismo es la red que tendemos entre estos elementos (Foucault en Agamben, 2011, p.250).

Agamben (2014) incluye en el dispositivo cualquier cosa que tenga la capacidad de “capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivientes” (p.14). Por lo tanto, no sólo lo que presenta una conexión evidente con el poder -las prisiones, los manicomios, el Panóptico, las escuelas, la confesión, las fábricas, las disciplinas, las medidas jurídicas-, sino también “la pluma, la escritura, la literatura, la filosofía, la agricultura, el cigarrillo, la navegación, las computadoras, los teléfonos celulares y -por qué no- el lenguaje mismo...” (Agamben, 2014, p.18).

Teniendo en cuenta esa ampliación, Agamben (2014) define la fase extrema del desarrollo capitalista como una “gigantesca acumulación y proliferación de dispositivos” (p.258) que parece capturar enteramente la vida de los individuos. Sin dudas, puedo sugerir que incluir el paseo de compras entre los dispositivos actuales, sería atinado.

Ahora bien, lo que define los dispositivos en la fase actual del capitalismo mundial integrado es que actúan a través de procesos de desubjetivación más que de producción de un sujeto. Si tenemos en cuenta esto y que cada vez más, los dispositivos se vuelven más invasivos y operan en todos los ámbitos de la vida, se podrá percibir la conexión con el riesgo de que, en la misma medida, las sociedades contemporáneas se vuelvan cada vez más cuerpos inertes atravesados por procesos globales de desubjetivación, lo cual desdibuja las

posibilidades del disenso y las iniciativas de acciones contrahegemónicas.

Agamben conduce su elaboración sobre el dispositivo hacia un diagnóstico desalentador. El ciudadano de las democracias postindustriales se vuelve inofensivo e incapaz de contrarrestar el control ejercido sobre cada aspecto vital:

ejecuta punto por punto todo lo que se le dice que haga y deja que sus gestos cotidianos, como su salud, su tiempo libre y sus ocupaciones, su alimentación y sus deseos sean dirigidos y controlados por los dispositivos hasta en los más mínimos detalles (Agamben, 2014, p.25).

La recepción de Rabinow y Rose (2003) de la filosofía de Foucault nos habilita a pensar que la filosofía de los dispositivos procura orientarse a preguntas tales como: “¿qué somos en este tiempo? ¿en qué consiste nuestro presente? ¿cuáles condiciones han formado lo que somos hoy? ¿cuáles bases han permitido que distintas prácticas hagan parte de nuestro paisaje natural?” (p.VIII).

Propongo agenciarnos de dicha propuesta teórica que nos brinda una herramienta conceptual para repensar entre los pliegues del lugar y por qué la fuga en danza puede ser una profanación del paseo de compras.

Nos situamos, entonces en una arquitectura que primeramente funcionó como dispositivo penitenciario y religioso, solapado ahora con un paseo de compras y lugar de esparcimiento, dispositivos contemporáneos de consumo, narcotización, esparcimiento y dispersión, factores de desubjetivación que ocluyen el ejercicio de la memoria histórica arraigada en esos espacios. Borrando las huellas de quienes fuimos, difuminan el agenciamiento de quiénes somos. Se opera un proceso de disociación que invisibiliza la potencia de los cuerpos en fuga.

Danza, profanación y resistencia: hacer cuerpo la memoria

El dispositivo disciplinario del encierro penitenciario, es profanado por estas 26 mujeres con las organizaciones que planearon y llevaron a cabo esta fuga.

El dispositivo actual del consumo es profanado en la intervención de danza por este reacontecimiento de esa primera profanación, de la fuga.

La irrupción del grito, de los cuerpos, de las estampidas, los cuerpos cayendo, corriendo, trepando para abrir un nuevo régimen de sensibilidad, para desgarrar la naturalización de lo que ha sido construido sobre un derrumbe. Una alteración del orden espacial, visual, auditivo, sensorial, también un orden social y político. Otro pliegue que se repliega sobre el paseo, los negocios, las luces y las fuentes un pliegue de memoria activa *corpo-espacial*. La danza como una oportunidad de replegar ontologías políticas no es acaso otra cosa que devolver el sentido escindido, la memoria en el archivo cuerpo a través de despliegues y repliegues en los cuerpos individuales tanto como en los cuerpos sociales.

Se trata de una profanación del dispositivo del negocio, del shopping, del consumo: Formas de resistir dispositivos del olvido narratizado, de la erosión de las subjetivaciones, restituyendo en cierto modo, ese otro sentido olvidado de la cárcel política y la fuga.

Profanar la indiferencia con la irrupción incómoda del ámbito cotidiano (lo cual abona su carácter performático, Fischer-Lichte, 2011), el grito, el cuerpo en su espamódica potencia. Retomando las líneas de Merleau-Ponty, Nietzsche y Deleuze, el cuerpo ya no es tratado sólo como un mero “objeto” pasivo, sino que el interés se desplaza hacia la corporalidad entendida como encarnación, experiencia vital y potente de lo humano y, por tanto, como dimensión constitutiva, activa y transformadora de la intersubjetividad y de la vida social (cuerpo físico, cuerpo social).

Por ello, en los recursos compositivos de esta performance prevalecen la grupalidad, los gritos, la corrida en estampida, los cuerpos insistentes en movimientos de caída y recuperación. La intervención tiene un carácter disruptivo de los espacios-sentidos cotidianos. Es-

tos cuerpos en danza actúan como archivos corporales vivos de la memoria (Vinueza Moscoso, 2021) profanadores, porque nos remiten a lo que ha sido capturado y separado de este lugar. La arquitectura de este espacio y su transformación lo ha convertido en un dispositivo que opera desde un modo de hacernos o no sujetos. Dispositivo construido sobre una prisión, sobre subjetividades que fueron ampliamente reprimidas por los encierros y, al mismo tiempo, sobre subjetivaciones que permitieron la emergencia de mujeres organizadas capaces de fugarse, arriesgarse, de desarrollar la estrategia de la acción política conjunta. La profanación recrea estas corporalidades articuladas en contraste con el atomismo desubjetivante y olvidadizo de los pliegues en que devenimos consumidores en un paseo de compras. La danza performática opera como profanación del orden cotidiano, en tanto acción de restitución de los sentidos que han sido capturados y separados de su uso original. Esta intervención reabre así el pliegue de la fuga de las presas políticas que, en una lucha constante de fuerzas, corre entre la aparición y la invisibilización. En ese sentido, “Punto en fuga” sigue accionando para abrir intersticios de memoria que resisten al derrumbe.

Referencias bibliográficas

- Agamben, G. (2005). Profanaciones, Bs. As: Adriana Hidalgo.
- (2011). “Qué es un dispositivo?”, en: revista Sociológica, año 26, n. 73, mayo-agosto 2011, pp. 249-264 México.
- (2014). Qué es un dispositivo. El amigo y La Iglesia y el Reino Bs. As. Adriana Hidalgo.
- Andreoli, A. Proyecto Lilith, núcleo CLap! (2018) Punto en fuga:
<https://youtu.be/vguafSy3gYk>
- Citro, S. (2009). Cuerpos significantes: Travesías de una etnografía dialéctica. Buenos Aires: Biblos.

D'Antonio D. Presas políticas y prácticas de control social estatal en la Argentina durante los años setenta en *Contemporánea. Historia y problemas del siglo XX* Año 4, Volumen 4, 2013, ISSN: 1688-7638

Deleuze, G. (1989) *El pliegue. Leibniz y el Barroco*, Barcelona, Paidós.

(2007) *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975-1995)*, Valencia, Pre-Textos.

Estrada-Mesa D. A. (2018) *¿Para qué sirve una filosofía de los dispositivos?* Eidos 29 Barranquilla

Federici, S. (2015). *Calibán y la bruja: mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Madrid: Traficantes de sueños.

Federici, S. (2022) *Ir más allá de la piel. Repensar, rehacer y reivindicar el cuerpo en el capitalismo contemporáneo*, Madrid: Traficantes de sueños.

Fischer-Lichte E. (2011) *Estética de lo performativo*, Abada editores.

Foucault, M. (2012). "Poder y saber" [1977], entrevista a Michel Foucault en París en 1977 por Shigehiko Hasumi, en: Edgardo Castro, *El poder, una bestia magnífica. Sobre el poder, la prisión y la vida*, pp. 67-86, Bs. As. Siglo XXI.

Mingolla, Laura. *Mujeres en sombra. Las cárceles femeninas y la Congregación del Buen Pastor durante la época peronista (1945-1955)*. Buenos Aires: Universidad Católica Argentina, 2008.

Palero J.S. (2017) A 10 años del proyecto del Paseo del Buen Pastor. Análisis en función de la actuación paisajística y patrimonial. *Revista Vivienda y Ciudad* 4 (133) Juan Santiago

Rabinow, P; Rose, N, (2006) *Biopower today*, BioSocieties; London 1 (2),195-217.

Spinoza B. (1980) Ética demostrada según el orden geométrico, Barcelona, Orbis.

Vassallo, Alejandra. «“Las mujeres dicen basta”: movilización, política y orígenes del feminismo argentino en los 70», en Andújar, Andrea; D'Antonio, Débora; Domínguez, Nora; Grammático, Karin; Gil Lozano, Fernanda; Pita, Valeria; Rodríguez, María Inés y Vassallo, Alejandra (comps.). Historia, género y política en los 70. Buenos Aires: Feminaria, 2005. Disponible en: www.feminaria.com.ar

Vassallo, Marta. «Militancia y transgresión», en Andújar, Andrea; D'Antonio, Débora; Grammático, Karin; Gil Lozano, Fernanda y Rosa, María Laura (comps.). De minifaldas, militancias y revoluciones. Exploraciones sobre los 70 en la Argentina, Buenos Aires: Ediciones Luxemburg, 2009.

Vinueza Moscoso, A. G. (2021). De la memoria al cuerpo y del cuerpo a la danza: notación del movimiento y descripción de las memorias presentes en la danza de Kléver Viera y Carolina Váscones. (Tesis de Maestría en Estudios de la Cultura. Mención en Artes y Estudios Visuales). Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. Área de Letras y Estudios Culturales. En línea en: <https://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/8388?mode=full>

Estética posdramática en el biodrama de Lola Arias



Por Surendra Singh Negi⁵

Introducción

Después del estreno de *Melancolía y manifestaciones* (2012), un biodrama⁶ ficcional posdramático⁷ de Lola Arias, le preguntaron a su madre Amelia Barona, en cuya vida se basaba el proyecto, si se sentía bien representada en la performance de su hija, a lo que ella respondió: “La mujer que ves en el escenario no soy yo, es la madre de mi hija”. (Arias, 2016, p. 17) El estudio que sigue en el presente capítulo se basa en este commovedor biodrama de Arias en el marco del teatro posdramático (Lehmann, 2006) para problematizar el concepto de ficcionalismo: una mezcla dialéctica de ficción y no-ficción, la noción controvertida de autoría, la dramaturgia colectiva del actor-dramaturgo-director, la cuestión de autoreferencialidad, la evolución de los performers y de los espectadores, y la técnica del playback,⁹ etc., para establecer que *Melancolía y manifestaciones* re-

5 The English and Foreign Languages University, India. surendrasinghnegi@efluniversity.ac.in

6 Biodrama en el presente capítulo es una palabra clave que se refiere al teatro posdramático que lleva elementos del teatro biográfico, autoficcional o documental. El término fue conceptualizado por la dramaturga y directora argentina Viviana Tellas en 2002 cuando realizó una serie de performances sobre historias de la vida real de personas comunes de Argentina y produjo seis performances posdramáticas.

7 El término hace referencia a una obra artística, literaria o escénica como el biodrama de Lola Arias que mezcla elementos de ficción y no-ficción.

8 Para un estudio detallado sobre el teatro posdramático, consultar *Teatro posdramático* de Hans-Thies Lehmann, publicado por primera vez en alemán en 2006 y luego en otros idiomas europeos como inglés, francés y español. Lehmann conceptualiza el nuevo teatro experimental que surge a finales del siglo XX, sus elementos y tendencias centrándose más en la actuación, los intérpretes y los espectadores y el posible diálogo entre estos dos. Tanto el texto dramático convencional como el dramaturgo tradicional pierden ahora su encanto y relevancia en este nuevo contexto.

9 Lola Arias emplea el playback como una técnica posdramática donde Elvira Onetto hace fonomímica en el escenario y los espectadores escuchan la voz grabada de Amelia Barona.

sulta como un laboratorio performativo posdramático. Se argumenta que no se trata de una obra basada en un texto dramático, sino más bien de una performance ficcional posdramática en la que los espectadores experimentan una mezcla única de ficción y no-ficción y en la que, a diferencia de un texto dramático convencional, los performers interpretan, narran, cantan, tocan música, bailan, manejan aparatos audiovisuales, operan cámaras para filmar y transmitir en vivo. Además, se plantea que, para narrar el trauma sufrido por su madre, quien representa el sufrimiento colectivo de toda una generación de manera indirecta durante la dictadura argentina, Arias utiliza varias herramientas y técnicas posdramáticas en Melancolía y manifestaciones como el playback, aparatos audiovisuales, cámaras, proyectores, música en directo, etc., para transformar a la audiencia posiblemente pasiva en espectadores activos, involucrados, participativos y comprometidos con la performance.

El fons et origo de mi argumento aquí es la confesión que hace Arias en la parte introductoria de su trilogía biodramática *Mi vida después y otros textos* (2016). De ahí que resulte trascendental conceptualizar y elaborar el fenómeno del ficcionalismo. Cuando Barona dice que “la que está ahí en la obra, no soy yo; esa es la madre de mi hija”, la oración puede parecer un poco absurda porque si X es la madre de Y, entonces Y debe ser la hija de X. Sin embargo, en Melancolía y manifestaciones, esto debe ser considerado como una referencia a la representación posdramática de la madre biológica de Arias. Como performance, por veraz o realista que parezca, la reconstrucción artística no puede satisfacer o convencer a Barona más allá de cierto punto, ya que nadie puede afirmar conocer su vida mejor que ella misma. Por otra parte, Arias tiene una peculiar expectativa de Elvira Onetto, la performer que interpreta el personaje de la madre en la performance:

La idea original era que mi madre estuviera en escena, pero ella dijo que no, y creo que esa decisión lo complicó todo. Decidí entonces usar a una actriz que hiciera su papel. Pero no quería que la actriz actuara, que compusiera un personaje; quería que estuviera en escena “en lugar de”, como una doble. Y mientras buscaba cómo representar a mi madre, apareció el recurso del playback. Usar la voz de mi madre tomada de entrevistas y que la actriz, Elvira Onetto, le pusiera el cuerpo a esa voz. El procedimiento tenía algo fantasmagórico: Elvira

abría la boca y salía la voz de mi madre. La actriz se había convertido en una médium que convocabía a mi madre para hacerla presente en el teatro. (Arias, 2016, p. 16)

Es una situación peculiar en la que la directora le pide a Onetto que no actúe en el escenario, sino que esté allí en lugar de su madre como su doble. Al utilizar la técnica del playback en la performance, donde Onetto está en el escenario explorando el lenguaje corporal para dar cuerpo a la voz de Barona, Arias produce una interesante dramaturgia ficcional ya que la voz grabada de la madre biológica es no-ficción, pero el personaje interpretado por Onetto en el escenario es ficción. Desde el punto de vista de los espectadores, que no son conscientes de este fenómeno, se puede argumentar que, al principio, esta técnica produce una sensación de inmensa confusión en su mente, ya que pueden entender lo que sucede en el escenario en términos técnicos donde Onetto actúa en el escenario sin micrófono, pero su voz no suena cruda u original sino electrónicamente producida. Los espectadores pueden sentirse un poco desconcertados por no poder entender lo que pasa en la performance ya que solo Arias usa el micrófono y los demás no. El público puede ver lo que sucede y escuchar lo que se narra; pero en tiempo real es muy probable que no logren comprender la performance en términos absolutos. La incapacidad del público para lograr una comprensión absoluta en tiempo real convierte a Melancolía y manifestaciones en una performance posdramática. De ahí que Onetto, interpretando en escena la vida de Barona, pueda ser considerada la madre de Arias desde el punto de vista de la interpretación en cierta medida por parte del público. Su actuación, sin embargo, puede no parecer del todo satisfactoria o convincente a Barona, cuya vida está siendo reconstruida en el escenario.

Escenografía posdramática

Arias elabora una escenografía posdramática interesante que utiliza diferentes espacios del escenario con determinados objetivos. Lo más destacado de este diseño es el cuadrado central del escenario donde se desarrolla gran parte de la performance. Las persianas verticales que cubren el cuadrado central se utilizan como pantalla

para proyectar la “no-ficción” a través de las fotos y los videos de la vida de Barona, así como para proyectar en vivo la “ficción” a través de las acciones de los performers que suceden detrás de las persianas. La cámara con un trípode a la izquierda del cuadrado central juega un papel importante en la performance; hay un uso extensivo de utilería; y el micrófono con soporte también juega un papel crucial. El cuadrado central del escenario es el espacio más importante desde el punto de vista performativo ya que es aquí donde se desarrolla la mayor parte de la performance, ya sea acción en vivo de los performers o acción televisada en pantalla de Barona o los demás performers. Este diseño del escenario posdramático crea una imagen en la mente de los espectadores en la que se sienten psicológicamente obligados a tener los espacios bien definidos. Y luego, la directora juega con la imaginación de la audiencia borrando la marcada distinción entre los espacios y superponiendo las acciones que suceden en paralelo en diferentes espacios del escenario. De esta manera, Arias logra que los espectadores permanezcan muy atentos y comprometidos durante toda la performance, ya que la comprensión absoluta de la performance no es posible con una actitud pasiva.

Autoría: una cuestión compleja

La cuestión de autoría surge en el teatro posdramático a raíz de la “muerte” del dramaturgo convencional que, durante siglos, fue considerado el autor de los textos dramáticos que las compañías teatrales escenificaban tras un largo proceso de ensayos en el que participaban el director, los actores y los demás individuos involucrados en el proyecto. A veces incluso el dramaturgo podía participar si estaba vivo y disponible. Con la llegada del teatro posdramático, la función del dramaturgo convencional se ve muy impactada ya que en este nuevo teatro experimental no es necesario que alguien se dedique exclusivamente a escribir un texto dramático para ser llevado al escenario por los actores bajo la dirección del director. En el nuevo contexto donde no hay un texto preparado por el dramaturgo de antemano, surgen dos posibilidades. En el primer caso hay una compañía de teatro que decide trabajar sobre una producción; y en el segundo, puede haber un director que presente una historia

investigada/elaborada junto con los performers en una serie de talleres. Desde este punto de vista, Melancolía y manifestaciones es una producción donde Arias mantiene en sus manos el control como directora del proyecto, incluidos los derechos de autor del texto dramático.

En el teatro posdramático, la noción de autoría, dramaturgia y dirección de la performance puede resultar bastante compleja. De hecho, ya no se habla de montar una obra de teatro; la discusión ahora más bien gira en torno a la idea de hacer una performance. De ahí que no se hable de la puesta en escena de una obra porque eso requiere la existencia de un texto dramático escrito y disponible para la dramatización en el escenario. Como no hay autor en el sentido convencional, no puede haber texto dramático sobre el que pueda trabajar el director. En este nuevo contexto, el director se ve obligado a trabajar una idea cruda en colaboración con los performers u otras personas involucradas en el proceso como el dramaturgo, el escenógrafo, los músicos, los artistas de luces y sonido, etc. Como resultado, este proyecto posdramático acaba adquiriendo un carácter colaborativo donde reclamar la exclusividad sobre el texto dramático final que sale tras una serie de talleres y performances resulta bastante complicado. Lehmann (2006) también hace una distinción entre la dramaturgia y el teatro porque según el teatro posdramático, el texto ya no precede la puesta en escena y por lo tanto no puede condicionarla. Este salto del teatro convencional basado en el texto dramático al teatro posdramático es radical en el sentido de que ahora la cronología ha transformado absolutamente porque es la performance que precede al texto publicado mientras que en el teatro convencional el texto dramático precedía a la puesta en escena. Alfredo Rosenbaum argumenta algo parecido cuando comenta la evolución del teatro argentino de la posdictadura:

Pero desde el punto de vista del texto dramático, más importante aún es observar cómo en vastos sectores de la producción y la crítica el triángulo autor-director-actor persiste como concepción dominante: al debilitarse la función del texto dramático como una construcción previa y necesaria para la realización de un espectáculo, cuya dramaturgia el director debe interpretar para reinscribir en la escena con un conjunto de actores, la función asignada al autor del texto dramático se desplaza a otras instancias del triángulo, y surgen los

conceptos de dramaturgia de director, dramaturgia de actor, o dramaturgia de grupos. (Rosenbaum, 2007. p. 1)

Una de las rupturas radicales que se produce en *Melancolía* y manifestaciones es que este biodrama no se basa en un texto dramático, por lo que no se plantea en absoluto la cuestión de la autoría del dramaturgo, escritor o guionista. En cambio, lo que se presenta aquí es la idea de la dramaturgia del director que se desarrolla en colaboración con los performers y una dramaturga profesional que participaron en la creación y realización de la performance. Este quiebre es uno de los factores fundamentales del teatro posdramático que, a su vez, supone un cambio radical porque la dinámica autor-director-actor que antes funcionaba en el teatro convencional de texto pasa a ser la dinámica director-performers donde muy a menudo el director se considera como el autor del texto publicado hacia el final del proyecto. De esta forma, la noción de autoría queda transformada porque ahora el texto pertenece al director, a los performers o a la compañía de teatro como un ente colectivo. Por ejemplo, en el caso de *Melancolía* y manifestaciones, Arias disfruta de los derechos de autoría en exclusiva, aunque parte del texto publicado en el libro es la aportación directa de Barona en forma de testimonios presentados a través de monólogos sobre diversos aspectos de su vida. Teniendo en cuenta estas consideraciones, la idea de puesta de escena de una obra de teatro no puede utilizarse para performances como *Melancolía* y manifestaciones porque esto implica que hay un texto dramático que el director traduce en una obra de teatro. En una entrevista con Philip Bither, Arias argumenta:

A veces la gente piensa que, en una pieza documental, el escritor no tiene nada que hacer, o piensa que solo se basa en la edición, pero yo transformo completamente las imágenes y las frases para poder contarla de manera nítida y fuerte. Por lo general, hago muchas entrevistas, escribo y luego se lo devuelvo. Prueban el texto, luego lo hablamos, y después, a veces, tenemos grandes discusiones sobre una frase o incluso una palabra que puede desencadenar algo que no conoces. Y es un trabajo constante de escritura, ellos probando el texto, yo escribiendo, haciéndolo de nuevo, y así sucesivamente. Así colaboramos porque ellos tienen su propia opinión y tienen que decir un texto que sientan que los representa. No pueden estar en el escenario simplemente diciendo el texto porque es su propia experiencia.

Pero, por otro lado, saben que cada línea que dicen, fue escrita por mí. Entonces, esto es algo muy complicado.¹⁰

Bajo el título “Créditos de las obras” de la trilogía biodramática (Arias, 2016, p. 195), Arias oficializa que el texto y la dirección de *Mi vida después* y *El año en que nací* se realizaron en colaboración con los performers quienes participaron en ambas performances respectivamente. En el caso de *Melancolía* y manifestaciones, en cambio, no reconoce la contribución de su propia madre, aunque la performance está repleta de sus aportes en forma de playback y videos. Es evidente que Barona no participa en la función de manera presencial debido a su condición psicológica. Sin embargo, está claro que la performance nunca hubiera sido posible sin su contribución en la que se basa la performance. Por lo tanto, por parte de Arias, reconocer los aportes de Barona para concebir y ejecutar *Melancolía* y manifestaciones hubiera sido más correcto. Al fin y al cabo, muchos de los diálogos que los espectadores escuchan en la performance son palabras enunciadas por Barona a través del playback. Además, en algunas ocasiones, Arias reconstruye lo dicho por su madre hace varios años sobre distintos temas relevantes para la performance. La decisión de Arias de reconocer la colaboración de los performers en *Mi vida después* y *El año en que nací* y no reconocer el aporte de su propia madre en *Melancolía* y manifestaciones nos hace reflexionar sobre sus formulaciones (de Arias) acerca de la cuestión de autoría.

Autorreferencialidad

Uno de los elementos fundamentales del teatro posdramático es la autorreferencialidad que se refleja en el biodrama de Arias. Gracias a esta importante característica, los performers del teatro posdramático en general y de *Melancolía* y manifestaciones de Arias en particular, pueden participar y contribuir a la dramaturgia de la performance final presentada en el escenario. Por ejemplo, *Mi vida después* y *El año en que nací* se basan en la reconstrucción de la vida de los padres de los performers; con lo cual, la decisión de qué, cómo y por qué contar está en las manos de los performers. Como directora,

¹⁰ <https://walkerart.org/magazine/lola-arias-minefield-documentary-theater>

por obvias razones, es responsabilidad de Arias recopilar todo tipo de material (fotos, videos, ropa, cartas, documentos de identidad, anécdotas, etc.) que los performers traen a los talleres y darle forma concluyente para producir la performance final. Sin embargo, ambos biodramas se basan en la dramaturgia corporal de los actores. El caso de *Melancolía* y *manifestaciones* es un poco diferente por obvias razones; sobre todo, por la ausencia física de Amelia Barona. Sin embargo, el mayor impacto que el espectador siente es producido por la técnica de playback que, de cierto modo, hace sentir al espectador la presencia emocional o espiritual de Barona en la performance. Por otro lado, Arias ejemplifica la autorreferencialidad a lo largo de la performance, desde el principio hasta el final. La noción de autorreferencialidad también nos ayuda a distinguir entre el teatro posdramático auto/biográfico y el teatro convencional, ya que en el primero los performers comparten episodios de su vida personal o de su familia con el público y, en consecuencia, no hay necesidad de "actuar" sino reconstruir la vida familiar en el escenario. En la trilogía biodramática, Arias reconstruye la historia del período dictatorial (los años setenta y ochenta del siglo pasado) del Cono Sur de América Latina con un enfoque experimental utilizando ciertos recursos como cartas, zapatos, ropa, cassetes, fotografías, etc., en posesión de los hijos para reconstruir la historia de los padres de los performers que participan en este biodrama. Arias lo llama *remake*, ya que las historias contadas en el escenario pertenecen a los padres, pero son reconstruidas por los hijos con su propia imaginación e interpretación. Frente a la trama del teatro convencional, Arias, bajo la influencia del teatro posdramático, ha fundado el concepto de *remake* como una combinación de lo que los performers recuerdan (y también lo que no recuerdan o no pueden recordar) y lo que los objetos de memoria pueden servir de evidencia/prueba de lo sucedido en la historia reciente. La cuestión de atribuir el texto dramático o la dramaturgia a un autor/escritor/dramaturgo es compleja en el teatro posdramático porque muchas veces se trata de la dramaturgia del director, dramaturgo y actor a la vez. *Melancolías* y *manifestaciones* es un buen ejemplo en el que Arias disfruta de una posición de autoridad siendo simultáneamente performer, dramaturga y directora del espectáculo.

Conclusiones

Melancolía y manifestaciones ejemplifica un laboratorio performativo que el teatro posdramático contemporáneo ha construido en el Cono Sur de América Latina gracias a una serie de ideas, herramientas y técnicas innovadoras empleadas en ello. El uso de estos conceptos le da una identidad conceptual distinguida a la performance de Arias que resulta muy diferente al teatro convencional. Por ejemplo, los espectadores experimentan elementos de ficciónrealismo a lo largo de la performance donde, después de un poco de dificultad, logran comprender la técnica, su relevancia y resultados. Se espera que los espectadores participen de manera crítica y constante en tiempo real durante toda la performance. En cuanto a la controvertida noción de autoría, Lola Arias, decide no compartir los créditos del texto dramático de Melancolía y manifestaciones con Amelia Barona por su fuerte convencimiento de que la cuestión de autoría es algo mucho más importante y profundo que simplemente ofrecer testimonios o documentos para presentar el biodrama. Sin embargo, en un contexto donde a Arias no le importa reconocer los aportes de los performers en cuanto al texto y la dirección de Mi vida después y El año en que nací, su posición frente al aporte de Amelia Barona en la realización de Melancolía y manifestaciones puede someterse a un debate sin fin. La cuestión de autorreferencialidad ha sido fundamental en la reconstrucción de la vida de Barona en la performance. La extravagante escenografía basada en luces variadas, abundante utilería, dispositivos audiovisuales, persianas verticales, micrófono, etc. hacen de Melancolía y manifestaciones un ejemplo típico de teatro posdramático.

Referencias bibliográficas

- Arias, L. (2016). *Mi vida después y otros textos*. Buenos Aires: Penguin Random House Grupo Editorial.
- Bither, P. (25 de enero de 2019). "We Are All Writing the Novels of Our Lives: Lola Arias on War, Memory, and Documentary Theater". *Fourth Wall*. En línea en: <https://walkerart.org/magazine/lola-arias-minefield-documentary-theater>
- Lehmann, H. (2006). *Postdramatic theatre*. New York: Routledge.
- Rosenbaum, A. (2007). "El director como autor en la escena contemporánea de Buenos Aires". Revista digital (publicación semestral) Departamento de Artes Dramáticas, IUNA. French 3614 / 1425. Buenos Aires Argentina. ISSN 1851 – 0361 En línea en: www.territorioteatral.org.ar

Bitácora de un rodaje ficcional de época en el Sitio de Memoria CCD (Centro Clandestino de Detención) La Perla



Por Carolina Bravo,¹ Luis Eduardo Imhoff²
y Mónica Silvina Medina³

Relato de una experiencia

El rodaje del cortometraje “La mujer en cuestión”⁴ lo llevamos adelante un grupo de realizadores y realizadoras cordobesas del que participaron integrantes del equipo de investigación SECyT “Arte, memoria y prácticas creativas: investigación / producción de obras de no ficción, radicado en el CePIA (Centro de Producción e Investigación en Artes) de la Facultad de Artes, enmarcado en el Programa de Estudios sobre la Memoria, del CEA (Centro de Estudios Avanzados) de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Córdoba,⁵ durante los meses de Noviembre del año 2021 y Agosto del año 2022.⁶ Intentamos combinar la experiencia técnica y artística en el desarrollo de una puesta en escena de época, con las emociones que operan en el ámbito de lo sensible.⁷

1 Bravo, Carolina. Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba. carolina.bravo@unc.edu.ar

2 Imhoff, Luis Eduardo. Facultad de Artes de la UNC. luis.imhoff@unc.edu.ar

3 Medina, Mónica. Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba. chimedina1966@gmail.com

4 Adaptación de la novela homónima de la escritora cordobesa María Teresa Andruetto.

5 Los participantes del proyecto que participan en la producción del cortometraje “La mujer en cuestión” son: Mónica Medina desde la Dirección y Producción, Carolina Bravo desde la Dirección de Arte y Luis Imhoff desde la Dirección y el Guión.

6 Las escenas filmadas en el CCD La Perla, fueron realizadas el 22 de abril de 2022, mientras las escenas que corresponden al calabozo, con locación en el Hospital Clínicas, fueron filmadas el 19 de agosto del mismo año.

7 Tomamos el concepto de lo sensible en referencia a lo propuesto por el filósofo francés Jacques Rancière: “Es un recorte de los tiempos y los espacios, de los visible y lo invisible, de la palabra y del ruido que definen a la vez el lugar y lo que está en juego en la política como forma de experiencia.”

Desde una perspectiva de investigación basada en la práctica de las artes y los medios audiovisuales,⁸ todo el proceso de producción del cortometraje puso en juego tanto pertinencias narrativas en la adaptación, como el proceso de investigación para la puesta en escena. Por otra parte, se pusieron en juego también las significaciones personales que el periodo convoca en nuestras subjetividades como realizadores y realizadoras, dentro de una compleja mecánica de producción, que intenta dar cuenta de una investigación y exploración dentro del campo de la representación de imágenes y memoria.

Entendemos, siguiendo algunos de los postulados de Hayden White (2012) sobre la escritura de la historia, que el audiovisual se presenta como discurso que puede potenciar, mediante la ficcionalización, el desarrollo de un “pasado práctico”, que “se refiere a aquellas nociones del pasado que todos llevamos con nosotros en la vida diaria y a los que recurrimos, voluntariamente y como mejor podemos, para obtener información, ideas, modelos y estrategias, que nos ayuden a resolver todos los problemas prácticos con los que nos encontramos en lo que sea que consideremos nuestra situación presente, desde cuestiones personales hasta grandes programas políticos. Este es el pasado de la memoria, del sueño, del deseo, así como también, de la resolución de problemas, de estrategias y de tácticas para la vida, tanto personal como comunitaria” (p. 25). Sobre este pasado trabajamos la producción de un relato audiovisual de ficción, con el objetivo de lograr una representación sensible de hechos traumáticos vividos por personas perseguidas y secuestradas durante la última dictadura militar, intentando lograr una síntesis sensible en la representación de los hechos traumáticos. White reconoce en la historiografía lazos con la ficción literaria y la retórica, que la disciplina positivista se ha encargado de reprimir o solapar, y que pueden ser retomados desde el audiovisual. Para la trasmisión de ese pasado, las reflexiones e interpretaciones críticas de este discurso se encuentran vinculadas al siguiente interrogante: ¿cómo un

8 El objetivo final de una investigación basada en la práctica es producir un artefacto mediático de carácter audiovisual en conjunto con una tesis escrita que –además de contextualizar la producción del artefacto dentro de un marco teórico– tenga como objetivo la creación de nuevos conocimientos en el tema, exponiendo una relación simbiótica entre la práctica y la teoría (Carrillo Quiroga, 2015).

trabajo de ficción, desde su narrativa, puede fortalecer el lenguaje de la memoria y presentarse como una herramienta reflexiva de ese pasado práctico?

Filmamos cuatro escenas del guión en el espacio de un CCD, hoy convertido en Espacios para la Memoria y Promoción de Derechos Humanos La Perla. Entre las primeras hipótesis de trabajo consideramos la posibilidad de recrear el espacio en alguna otra locación o set de dimensiones estructurales acordes o similares, pero fueron dos los factores preponderantes que nos llevaron a realizar la filmación, en las instalaciones del mismo centro. El primero de estos, fue la abierta disposición que tuvieron hacia nuestra propuesta la directora del Sitio de Memoria Julia Soulier y los y las trabajadoras de este espacio. Este diálogo e intercambio con el equipo contribuyó a la indagación y búsqueda de información, que, junto con las investigaciones escritas sobre La Perla, hicieron una sólida plataforma de documentación desde donde pudimos iniciar nuestro proceso creativo. Su predisposición e iniciativa para proporcionarnos todo lo necesario para nuestro trabajo es, y debe ser pensada, como una acción de memoria, que pone el cuerpo a nuestro tiempo pasado, a sus heridas y convicciones, y a re-pensar la construcción social de memorias en clave de políticas públicas, buscando una sociedad más justa y democrática. El segundo factor fue el interés de trabajar desde la densidad emotiva del espacio e intentar una resignificación de esa misma emotividad como potencia narrativa para la construcción de memoria colectiva, relacionando el espacio de la represión y el horror sistematizado con un set cinematográfico. Donde buscamos recuperar esas historias habitadas de dolor, para poder volverlas visibles, y recuperar desde una perspectiva de memoria y derechos humanos, el significado de lo que fue La Perla como CCD.

Con el objetivo de registrar y reflexionar sobre el proceso de la producción y creación audiovisual, tomaremos dos ejemplos de decisiones narrativas y estéticas llevadas adelante, donde operamos, con los testimonios de los y las sobrevivientes, como elementos de una “historia práctica”, en busca de trabajar desde el espectro sensible de la memoria. Comenzaremos por la secuencia de ingreso al CCD, rodada en dos escenas: una exterior y la escena interior en el ingreso a la cuadra. Y, por otro lado, describiremos cómo utilizamos

para la construcción del personaje de una detenida en la ficción, la historia de un bordado a mano realizado por una detenida desaparecida en La Perla.

Descenso a la Oscuridad

El ingreso del personaje al CCD, era uno de los momentos elegidos para representar, ese paso a la pérdida de identidad, que suponía la entrada a ese circuito de terror impuesto por los métodos represivos aplicados durante la última dictadura militar. Desde esa premisa quisimos retratar esta secuencia y nos basamos, para ello, en los relatos testimoniales de las víctimas sobre las experiencias ligadas al paso por este CCD (secuestro-tortura-desaparición) que fueron tomados durante las visitas guiadas a La Perla. El relato de esas visitas guiadas, tanto como otros relatos de sobrevivientes, fueron el medio que utilizamos para acercarnos a una imagen ficcional que reconstruye ese espacio de la memoria, ya que compartimos lo referido por Leonor Archuf (2012), en cuanto a la reconstrucción de ese pasado traumático: “es quizás la literatura ficcional la que ha trabajado con mayor fortuna del decir, la palabra como modo de abrigar la desnudez, de reencontrar la dimensión poética de la existencia” (p.150). Nos propusimos pensar el audiovisual y la imagen, del mismo modo que esta cita refiere a la literatura ficcional y la palabra.

La secuencia referida comienza con un plano de establecimiento de una garita de guardia con el fondo del atardecer y posteriormente un plano general de la calle de ingreso (que no es la calle de ingreso principal, sino una posterior), que elegimos por proporcionarnos como fondo el contraluz de las sierras atardecidas. Con las montañas recortadas por un cielo atardecido, intentábamos, dar cuenta de un espacio recluido pero circundante al paisaje de la ciudad, un lugar lejano pero cercano, el ingreso a un otro lugar, que supondrá nuevas reglas y lógicas, donde desde el testimonio, se intentará darle palabras a lo no decible.

Por este paisaje un soldado hace guardia, caminando al borde del camino, por donde ingresa el Ford Falcon verde, que en la escena anterior ha secuestrado a la protagonista, a plena luz del día, en un pasaje de la ciudad. Un contraplano con referencia del soldado lo

utilizamos para referir la presencia de esos soldados, que también forman parte de los testimonios recabados para reconstruir el funcionamiento del CCD. La toma que sigue al ingreso al atardecer, es un contraplano del frente de la cuadra, este, también un gran plano general, supone un salto de continuidad lumínica, de un cielo atardecido a una imagen de oscuridad cerrada. Esta es una metáfora visual con la que se intentó expresar que ese ingreso era un descenso a la oscuridad, ya que, de allí en adelante, todas las escenas dentro del CCD serán nocturnas. El personaje ha caído en la sustracción de su identidad, desde aquí en adelante será un número a merced del capricho de sus secuestradores.

En un plano entero, dos de los represores, bajan a la fuerza del auto a la detenida y entre empujones la llevan vendada por el pasillo que va hacia la cuadra. Este pasillo es otro de los espacios recurrentes en la memoria de los testimonios de sobrevivientes, que alcanzaban a distinguir sus rojas baldosas por el refilón de la venda con la que los ingresaban. En ese mismo espacio, repetimos la figura del soldado o colimba, testigo obligado de esas circunstancias, a los que los organismos de derechos humanos han acudido en busca de testimonios. Ya dentro de la cuadra, uno de los represores sienta a la detenida en un banco, junto a otro detenido, para luego salir por el pasillo a informar a sus superiores. En un plano secuencia, mientras se escucha fuera de campo, el diálogo entre el represor y su superior, él y la detenida, sentados junto a una imagen de la virgen María, se acercan lentamente. Presintiendo, sin verse, midiendo sus cuerpos en un espacio desconocido, el detenido logra llegar junto a la protagonista para susurrarle: "Ernesto Ávila, estudiante de derecho". Esta es otra de las recurrencias en los testimonios de los sobrevivientes: al encontrar un momento de intimidad, lo primero que intentaban hacer era dejarle esas señas a otro detenido/a, con la esperanza de que este, al sobrevivir, pudiera dar cuenta de su cautiverio. El represor regresa a la sala de ingreso a la cuadra y con violencia, por el enojo que le causa la reprimenda que le han dado por traer a la detenida embarazada, y que se escucha en off, golpea el banco donde están los y las detenidas, toma a la protagonista por los pelos y la ingresa a la cuadra.

El ambiente sonoro de toda la secuencia merece un párrafo aparte. Los testimonios de los sobrevivientes, refieren a personas que fueron ingresadas en ese espacio a la fuerza y tabicados por vendas. Este dato supone que en gran parte sus recuerdos son sonoros. Es por ello que en la reconstrucción sonora de la escena pondremos énfasis en esos detalles. El ruido de las cubiertas del automóvil sobre el enripiado de ingreso, los pasos sobre esas mismas piedras, los pasos sobre las baldosas del pasillo, los gritos de otros detenidos, la conversaciones lejanas de los carceleros y el ruido metálico de las rejas que separaban la cuadra, son algunas de las más recurrentes imágenes sonoras que se han testificado, sobre el momento específico del ingreso a el CCD La Perla y será sobre la base de estos efectos sonoros que trabajaremos la banda de audio de la secuencia, entendiendo que el espacio sonoro cobra mayor relevancia, cuando los recuerdos están envueltos en la oscuridad de las circunstancias.

Bordando marcas, dejando huellas

El bordado es un arte que puede hacerse de manera solitaria o con otros y otras, ha sido considerado una tarea y un saber de las mujeres y a través del mismo por ejemplo, un colectivo se encuentra entre hilos,⁹ agujas, bastidores y palabras. El bordado como lenguaje de expresión, y como creación. En la escena la actriz borda un colibrí sobre un pedazo de tela. Este lienzo parte de la utilería de la escena en una celda, es un detalle que fue tomado de un elemento real dentro de los objetos recuperados tras el secuestro y desaparición de una detenida en la Perla.

Desde la ficcionalización nos propusimos construir una escena donde dos detenidas embarazadas, la protagonista y su compañera que está en trabajo de parto, están sentadas sobre el piso en unos colchones en una pequeña celda. Tomando como base los relatos y textos escritos sobre los espacios de cautiverio en la última dictadura militar, adaptamos narrativamente este espacio para la ficción

9 Referencia al grupo de mujeres “Bordadoras en el Museo” que se reúnen desde el año 2016 en el Museo de Bellas Artes Evita Palacio Ferreyra, ciudad de Córdoba.

y decidimos filmar en un lugar abandonado en el Hospital Clínicas.¹⁰ En el espacio real del CCD La Perla la reclusión era colectiva en un lugar conocido como “la cuadra”, donde se alojaba a todos y todas las detenidas.

Desde la premisa de trabajar con los relatos testimoniales de los y las sobrevivientes, trabajamos con el catálogo (Sobre)vidas. Muestra de objetos sacados del Campo de Concentración “La Perla”¹¹ y la historia del bolso fabricado y bordado por Juana Avendaño de Gómez durante su cautiverio. En el mismo se narra que Juana estuvo casi dos años en La Perla. Al ser “trasladada”, le dejó el bolso, junto con los hilos y agujas que contenía a Liliana Callizo. Liliana permaneció secuestrada en La Perla hasta marzo de 1978, Juana continúa desaparecida.¹²

Este relato del catálogo nos estremeció por el poder simbólico del objeto, lo que significaban “las tareas de bordado” en el contexto de detención, y por el hecho de ser uno de los objetos preparado para sus hijos, que le permitió sostener un contacto “afectivo” con el mundo de “afuera” o con los afectos que no se volvieron a ver. Nos preguntamos sobre cómo trabajar a partir de esta historia como base para ficcionalizar, realizando otro bordado diferente, pero que pudiera transmitir la experiencia ligada al “secuestro, a la espera, al hacer mientras” de estas detenidas. Liliana, quien guardó este bolso, contó sobre Juana que “(...) ella hacía muchas cosas para sus hijos, cada cual para sostenerse se proyectaba así, en distintas cuestiones, y una de las cosas que ella había buscado era coser, había conseguido aguja e hilo” (Catálogo muestra Sobre/Vidas, 2010, p 25)

Tomando como base esta muestra y otras similares que se encuentran en los espacios de memoria, con la historia de las personas y los objetos personales que quedaron, comprendemos la importan-

10 Este espacio del hospital clínicas, según la referencia del personal del museo del hospital, eran utilizados en el pasado como espacios de internación de enfermos psiquiátricos.

11 La muestra fue inaugurada el 24 de marzo de 2010 en La Perla. La colección de objetos que la componen son ejemplares originales, réplicas y fotografías acompañadas por textos que contienen los relatos sobre los objetos, y las historias de sus dueños y dueñas detenidos y detenidas de este lugar.

12 Catálogo (Sobre)vidas. Muestra de objetos sacados del Campo de Concentración “La Perla” (2010), pág. 24

cia profunda de rescatar los rastros de la memoria y la resistencia que estos significan. Los objetos recuperados dejan marca de esa experiencia de resistencia en el CCD y simbolizan también en muchos casos, un lazo que estos detenidos/as- desaparecidos/as intentaron dejar para sus personas cercanas. En esta historia ficcional la huella en el bordado puede dar cuenta de la resistencia de Juana, de Liliana y de otros y otras detenidas, desaparecidas y sobrevivientes, que han podido dejar marcas que se recuperan y resignifican hoy en los sitios de memoria. “Esos relatos, marcados por un horror por momentos inaudible o incomprensible para la sociedad, revelan al mismo tiempo historias de resistencia a ese poder total y a su voluntad desaparecedora.” (Catálogo muestra Sobre/Vidas, 2010, p 6).

La historia que tratamos de contar en este cortometraje, intenta aportar a través del arte a la construcción colectiva de la memoria, sabiendo que es un proceso que nos atraviesa como sociedad.

Representar en el presente lo ausente

Teniendo como soporte de la recreación de época una investigación del periodo, desarrollada a lo largo de varios años y plasmada en producciones documentales¹³ anteriores, nos aventuramos a la reconstrucción ficcional, con la convicción de que la narración cinematográfica es uno de los caminos, quizás el más directo en la actualidad, para la representación y valorización del tiempo pasado. Siguiendo los aportes del historiador estadounidense Robert Rosenstone quien afirma en torno a un análisis de la filmografía de Oliver Stone, “Mi propuesta es que la historia también reside en los tipos de obras que creó Stone (Oliver). En una sociedad en la que leer, en particular leer en serio acerca del pasado, es cada vez más la práctica de una élite, es posible que la historia en imágenes sea la historia del futuro. Tal vez en una cultura visual, la verdad de un hecho individual sea menos importante que la verdad global de las

13 Carolina trabajó como Directora de Arte del largometraje documental “Treintaydos” de Ana Mohaded, sobre las memorias de vida de militantes detenidos y asesinados en 1976 en la cárcel de San Martín y en la D2. Mónica Medina y Luis Imhoff trabajaron para su tesis de grado en el largometraje documental “Vida y Militancia”, una historia de vida que busca profundizar sobre los orígenes de la organización Montoneros en la provincia de Córdoba.

metáforas que creamos para ayudarnos a entender el pasado." (Rosenstone, 2017, p. 46)

La narración de una memoria colectiva, entendida en término de experiencia sensible del pasado, teniendo como base los testimonios de los sobrevivientes del CCD "La Perla" fue uno de los objetivos que nos propusimos implicar en nuestra producción artística. El conocimiento histórico de ese pasado, los testimonios y otras investigaciones historiográficas, fueron el punto de partida para el desarrollo narrativo del cortometraje, pero ¿cómo y qué de ese pasado histórico seleccionamos para narrar? o ¿de qué manera lo narramos?, es la experiencia que pusimos en reflexión, en y para la práctica. Desde una empatía emotiva, pretendiendo transponer ese espectro sensible del espacio en la producción artística audiovisual.

Decisiones que son parte del diseño artístico y narrativo que realizamos, entendiendo al audiovisual como un dispositivo de memoria, donde convergen impresiones e imágenes que reflejan la interpretación de los sobrevivientes sobre los hechos y señales elementales transmitidas por los sentidos y las emociones interpeladas por la situación traumática. Imágenes y sonidos diseñados en base a ese pasado práctico, en términos de un pasado útil para la acción en el presente, con el objetivo de aportar a la construcción del pasado cercano, como el que propone la historiadora Florencia Levin (2012):

Cuando hablamos de pasado cercano nos referimos a un pasado de naturaleza aún inacabada, abierto a las pasiones y las luchas simbólicas (y no tan simbólicas) de diversos actores que pugnan por capturar y edificar sus sentidos. Se trata de un pasado abierto e inconcluso, cuyos efectos en los procesos individuales y colectivos interpelan nuestro presente. De un pasado que entrelaza la trama de los más íntimo y privado con la trama de lo público y lo colectivo. De un pasado que, a diferencia de otros pasados, no está hecho únicamente de representaciones y discursos socialmente construidos y transmitidos, sino que, además, está alimentado de vivencias y recuerdos personales, rememorados en primera persona. (p 1)

El uso de la locación real de esos acontecimientos, supuso en esta experiencia, una opción creativa, que fue mediada por decisiones logísticas y de producción (las que terminan siendo muy influyentes en la producción audiovisual), que encuentra eco en lo referi-

do por Mariana Tello y Emiliano Fessia (2017), en su reflexión a sobre la experiencia del diseño museográfico del mismo CCD “La Perla”.

Emplazarse en espacios donde los hechos tuvieron lugar, propone un concepto performático con esas memorias, una experiencia estética, sensorial y corporal particular (...) El “estar allí” motiva reflexiones acerca de la implicancia de que recorrer ese espacio sea en sí misma una forma de hacer memoria, de “poner el cuerpo” allí donde los cuerpos fueron foco de suplicio y apropiación. Lleva a pensar en la dimensión afectiva, además de informativa que tiene este tipo de lugares. El “aura” de esos espacios plantea una experiencia de base sensorial y afectiva compleja.” (p. 206)

La reflexión que hacen estos dos investigadores cordobeses, íntimamente ligados a la recuperación y puesta en valor del CCD La Perla, como sitio y espacio de la memoria, supone para nosotros, el desafío que quisimos encarar con la producción de estas secuencias del cortometraje “La mujer en cuestión”, entendiendo que quizás sea esa verdad global de las metáforas pueda ser condensada en imágenes, que hagan del audiovisual, un dispositivo de memoria concentrado en la transposición emotiva del tiempo pasado. Un espacio a través de las imágenes y los sonidos, capaz de transmitir memoria, reconstruir historias, para representar en el presente lo ausente.

Referencias bibliográficas

- Arfuch, L. (2012). Memoria, testimonio y autoficción. En Tozzio V. y Lavagnino, N. (compl.), Haydem White, la escritura del pasado y el futuro de la historiografía (págs. 139-150). Tres de Febrero: EDUNTREF.
- Carrillo Quiroga, P. (2015). La investigación basada en la práctica de las artes y los medios audiovisuales. Revista mexicana de investigación educativa.
- Comisión y Archivo provincial de la memoria. Espacio para la Memoria ex CCDTyE “La Perla” (2010) Catálogo muestra Sobre/Vidas. Muestra de objetos sacados del Campo de Concentración “La Perla”. Córdoba: Fessia, E.

Levín, F. (2012). El pasado reciente: entre la historia y la memoria.
En línea

en: <https://www.buenastareas.com/ensayos/El-Pasado-Reciente-Entre-La-Historia/4355958.html>

Rosenstone. (2017). Oliver Stone como historiador. En R. Mario, La escritura filmica de la historia (págs. 29 - 39). Tres de Febrero: EDUNTREF.

Tello, M. E., y Fessia, E. C. (junio de 2017). Memorias, olvidos y silencios en las propuestas museográficas en el espacio para la memoria "La Perla". Kamchatka (13), 195 - 224.

White, H. (2012). El pasado práctico. En Tozzio, V. y Lavagnino (compl.), Haydem White, la escritura del pasado y el futuro de la historiografía (págs. 19 - 39). Tres de Febrero: EDUNTREF.

La generación: un lugar de memoria



Por Sylvia Nasif¹

La noción de generación es un lugar de memoria particularmente abstracto como lo ha señalado Pierre Nora (1984). La memoria en relación a esta agrupación no opera a través de la experiencia de lugares más fácilmente perceptibles en su materialidad, como por ejemplo, el caso de espacios físicos donde se realizan conmemoraciones, monumentos o museos, entre otros.

Reflexionaré en torno del pensamiento de Nora sobre la generación como lugar de memoria, sobre sus diferentes dimensiones, aplicándolas, con sus especificidades italianas, a la obra cinematográfica del director Nanni Moretti (1953), detectando los sentidos de una generación en el correr de los años. Este trabajo significa abordar la complejidad de la noción de generación que conlleva similitudes y diferencias dentro de ella misma y, también, detectar los trabajos de la memoria que realizan los miembros de una misma generación alrededor, en particular, de determinados hechos que, como dicen Nora y otros, son unos de los elementos privilegiados para clasificar a un cierto grupo como generación.

Considero oportuno recordar la definición que realiza Pierre Nora (1993) del “lugar de memoria” como “toda unidad significativa, de orden material o ideal, donde la voluntad de los hombres o el trabajo del tiempo ha hecho un elemento simbólico del patrimonio memorioso de una comunidad cualquiera.” (p.7)

El mismo autor, en el volumen inicial de su proyecto, establece que los lugares de la memoria lo son en tres sentidos: material, simbólico y funcional y que estos deben darse simultáneamente; es decir, deben coexistir.

Nora da un ejemplo de un lugar de memoria particularmente abstracto como lo es la noción de generación y dice:

“Ésta es material por su contenido demográfico; funcional por hipótesis porque garantiza la cristalización del recuerdo y su transmisión al

¹ Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba. sylvianasif@gmail.com

mismo tiempo, pero, es simbólica por definición, ya que caracteriza por un hecho o una experiencia vivida por un grupo pequeño, una mayoría que no ha participado.” (1984, p.12)²

La materialidad, la funcionalidad y la carga simbólica que posee la noción de generación, la aplicaré al caso particular de films, que atraviesan tres décadas, del director, actor y guionista Nanni Moretti (nacido en 1953). Es la carga simbólica que caracteriza una mayoría a través de la representación que Moretti hace de solo una porción de esa generación: la parte que el protagonista experimentó en carne propia, de la que es ilustrativa la reiteración con que expresa “yo solo hablo de cosas que conozco”.

Esta demarcación de los límites del espacio del yo y de su grupo tanto como las críticas a otros, evidencian su posición dentro de un campo de disputas, donde el personaje periódicamente está señalando lo que constituye el área de olvidos de los otros grupos. Las críticas que realiza se dirigen a los más allegados que aparecen en pantalla; los verdaderos otros están invisibilizados y el diálogo se produce, en particular, a partir de Caro Diario (1993) cuando el protagonista los trae al espacio de la pantalla, a través de la verbalidad, imágenes televisivas u otros recursos para disputar con sus dichos y acciones. Entabla una pugna en la que al afirmar su posición claramente se diferencia de esos otros.

Para delimitar la pertenencia generacional- la dimensión material que considera Pierre Nora- señalo la edad del director y actor en determinadas fechas, anteriores al inicio de su carrera y referidas a sus comienzos, en relación con hechos clave en esos momentos: tenía 15 y 16 años durante los años 1968 y 1969, en 1972 finalizó sus estudios secundarios; en el '73 filma su primer mediometraje a los veinte años, y en el '76, a los veintitrés años, su primer largo. Es decir, los años en que inicia su participación política -el 68 y el “otoño caliente” de 1969- coinciden con los de su paso por la escuela secundaria. Nunca participó del ámbito universitario, al que nunca asistió, salvo un intento del que huyó al ver el espacio casi nulo dedicado a hacer cine.³ Y, en relación a lo que Nora (2015) llama “los míticos

2 El uso de las itálicas es mío.

3 Fue en el DAMS de la Universidad de Boloña, en el que se dictaba la carrera de Ciencias de las artes, de la música y del espectáculo, allí se encontró con

veinte años de la mítica juventud” -edad que considera clave en la dinámica generacional-, es a esa edad, los veinte, el año en que algunos de sus compañeros iniciaban estudios universitarios, en 1973, cuando Moretti realiza *La sconfitta*, su primer mediometraje. Tres años después estrena su primer largometraje por el cual ya obtuvo reconocimientos desde su debut.

La dimensión funcional de la generación como lugar de memoria lo es, como señala Pierre Nora (1984), “por hipótesis porque garantiza la cristalización del recuerdo y su transmisión” (p.12). En el caso que tomamos se trata de films que constituyen esa “garantía de cristalización del recuerdo y su transmisión” en sí mismos en tanto obras artísticas y, además, por contener una representación generacional que va acompañada con el paso del tiempo del director y el actor que los protagoniza. A su vez, la recepción de estos films, operará transmisiones no previstas.

Como decía antes, Pierre Nora (1984) afirma que aquello que destaca a la generación como lugar de memoria es lo que simboliza “ya que caracteriza por un hecho o una experiencia vivida por un grupo pequeño, una mayoría que no ha participado.” (p.12) A los hechos y a estas experiencias de un grupo, inevitablemente, a través del caso en estudio, se oponen experiencias de otros grupos. Las pugnas generacionales no pueden menos que participar de las pugnas entre las diferentes memorias existentes. Y el protagonista de los films, con continuidad y denuedo, lucha tanto con generaciones anteriores como con grupos que pertenecen a su misma generación.

Ya al caracterizar la dimensión temporal de la generación en estudio, la relacioné con el factor de mayor relevancia que son los hechos que marcan y son constitutivos de una generación como lugar de memoria. En los films de Moretti, la generación es la llamada post 68.

El hecho de impacto inicial para esta generación es el haber vivido a temprana edad, durante la adolescencia, la oleada de esperanzas referidas a un cambio de la realidad bajo el signo de los ideales de izquierda, haciendo la salvedad de que los métodos para alcanzar

estudiantes preocupados por el examen de latín que les podría dar una salida profesional en la escuela, además, lo que le ofrecían los planes de estudios era una historia del cine, no cine. (De Benardinis, 2002).

el poder eran diferentes. De allí la pugna de memorias que se da no solo con la derecha sino también dentro de la misma izquierda. La generación retratada en los films, con su centro en el protagonista, milita en el movimiento estudiantil en el ámbito de la escuela secundaria en los años que van de 1968 a 1972. En Italia el momento más alto de la rebelión llevada a cabo por el denominado el Movimiento fue 1969 con su eclosión en el llamado otoño caliente. Ese mismo año se desata brutalmente la violencia en Milán con el atentado de Piazza Fontana del 12 de diciembre que, a su vez, marca también el inicio de la “estrategia de la tensión”. Fue un atentado perpetrado por la derecha y que ésta le adjudicó a la izquierda, como lo haría en otras ocasiones. Con el paso de los años pudo ser comprobada la autoría de la derecha. Este hecho de violencia fue decisivo para que un grupo de izquierda decidiera iniciar una lucha armada, me refiero a las Brigadas Rojas que se fundaron pocos meses después.

Esta generación del post 68 con el cambio de contexto encarnará lo que fue llamado el reflujo, metáfora marítima para significar el movimiento que siguió a la ola revolucionaria del 68 y del 69. Un reflujo que significó, para muchos, cada vez más un encierro en el ámbito privado y un creciente individualismo, el rostro mezquino de lo que antes era la participación colectiva y la solidaridad.

En los primeros films de Moretti asistimos a esta situación desde una perspectiva de desencanto, de disconformidad porque es una generación que aún tiene como ideal la revolución, el cambio de la sociedad pero que solo puede practicarla en la vida cotidiana en el ámbito de su grupo de amigos. Hecho que se manifiesta en un personaje del film *Ecce bombo* (1978) cuando expresa su deseo, ante el grupo de jóvenes al que pertenece, de ser “verdaderamente revolucionarios en las cosas de todos los días.”⁴

Nora (2015) afirma que el núcleo duro de la noción de generación está constituido por la política y la literatura; el poder y las palabras. Acordamos con esta afirmación y agregamos a la literatura, el cine, en particular en Italia, donde había emergido en 1942 y, sobre todo en la inmediata posguerra, el neorrealismo en ambas artes consti-

4 “Querría que habláramos para buscar de cambiar, para ser diferentes del comportamiento de nuestros abuelos, para ser, verdaderamente, revolucionarios en las cosas de todos los días.”

tuyendo un fenómeno que llamó la atención en Francia, entre otros países

Entonces también para el caso italiano la generación se expresa sobre el núcleo conjugado de la relación con el poder y de la relación con la expresión, en este caso cinematográfica, que lleva a la generación a la visibilidad, a ser escuchada. Por lo tanto, haciendo el agregado mencionado, podemos decir con Nora (2015) que “No hay generación sin conflicto ni sin autoproclamación de su conciencia de sí misma, que hacen de la política y de la literatura [agrego y el cine]⁵ los campos privilegiados de la aparición generacional.”

Así vemos en *Sogni d'oro* (1981), un film sobre el hacer cine en todo su proceso, cómo el protagonista se siente acosado, en particular por un crítico cinematográfico que le cuestiona el retratar en sus films al grupo particular de su generación, sus ideas, y que le dice que está dirigido solo a intelectuales, que la gente común no lo puede entender. Le irrita la reflexividad, si bien cargada de humor, que exhiben los films. La respuesta del personaje que hace de director es que apenas puede representarse a sí mismo. Y es precisamente esa representación de sí mismo⁶ con su grupo de relaciones que confrontan con otros grupos donde se manifiestan los rasgos generacionales, es en los films donde se expresa la conciencia de la generación sobre sí misma y genera conflictos en su recepción que, en *Sogni d'oro*, entre otros personajes, está representada por el crítico. Éste hace referencia no solo al film que se acaba de estrenar (se trata de un film dentro del film) sino, como es evidente, a los dos que lo antecedieron: Io sono un autarchico y *Ecce Bombo*.

Como se muestra en la cinematografía del período en estudio, el protagonista y otros amigos rechazan el camino de la violencia, particularmente el tomado por uno de ellos que aparece por única vez en *La messa è finita* (1985), donde en una secuencia asistimos al proceso judicial hacia ese compañero del protagonista. Este último es llevado a declarar como testigo, a pesar suyo y, si bien no delata el accionar del que, por otra parte, poco sabe, y no quiere saber, se

5 “y el cine” es agregado mío.

6 Como señala Arfuch: “toda biografía, todo relato de la experiencia es, en un punto, colectiva/o, expresión de una época, de un grupo, de una generación, de una clase, de una narrativa común de identidad.” (2005, p.79).

lanza en un discurso contra la violencia. Otro distanciamiento de la violencia de su generación es visible al inicio de *Caro Diario* cuando el personaje autobiográfico marca la diferencia en su presente, casi veinte años después de su primer film, con los valores y vida que llevan quienes fueron los violentos de su generación y, además, señala que ya existían diferencias que se evidenciaban cuando marchaban juntos por las calles durante la juventud.

Con *Palombella Rossa* (1989), film estrenado meses antes de la caída del muro de Berlín, vuelve Michele pero el protagonista, símbolo de una generación, padece una amnesia producida por un accidente automovilístico e irá recuperando su memoria comenzando por la de su pertenencia política para interrogarla y cuestionarla. Quien se interroga es un funcionario comunista. Se interroga, interroga a los otros y se enfurece ante la situación en la que se encuentra su generación. No es casual que dentro de este film inserte un fragmento de su mediometraje de 1973: *La sconfitta*, además de esforzar su cuerpo en un partido de water polo rodeado de compañeros de una generación mucho más joven y volver con la memoria, como lo había comenzado a hacer en el film anterior, a su infancia. Memoria que es puesta en imágenes, no solo es verbal, así como lo hace al insertar el fragmento de *La sconfitta*. Su primer mediometraje ya también es memoria, y tiene como centro la vivencia generacional: funciona y simboliza una generación como lugar de memoria. Una generación que, a pesar de estar viviendo los inicios del reflujo de la oleada revolucionaria, aún ejercía la acción de lucha a pesar de su infructuosidad y de cierto agotamiento que llevaba al protagonista a interrogarse. Es cuando el personaje, ansioso, desilusionado, ya con descreimiento en los logros que puede alcanzar su agrupación revolucionaria, le dice a un compañero, con la urgencia de lo que pretende, un deseo expresado como necesidad, y que es receptado por el espectador en clave humorística: que querría vivir “¡Al menos un pedacito de la fase de transición!”

La lejanía de la dirigencia del Partido Comunista Italiano de sus bases, la falta de escucha y el seguir intereses que sirven de reaseguro al poder del partido, la repetición de discursos, de frases que ya no tienen asidero en las acciones, el empobrecimiento de un lenguaje en el que las palabras ya no corporizan una densidad de expe-

riencia, produce una gran impotencia en el personaje de Palombella Rossa. Impotencia que no implica un silencio ni paraliza, al contrario, se encarna en el agonismo del cuerpo del protagonista en la partida de water polo que juega y en sus palabras y acciones enfurecidas. Y el salir de la amnesia con los ideales, las creencias de antes, en un final que expresa tanto una realidad como una expresión de deseos: una vez más repite “somos iguales pero diferentes” y contempla extasiado un cartel de cartón que anuncia “el sol del porvenir”. Así, explica tanto las experiencias generacionales como el horizonte de expectativas que aún mantiene.

Las acciones necesarias para vislumbrar realmente ese “sol del porvenir” no se dan ni en la realidad ni el film que lo sucede que es un documental: La cosa.

Il caimano (2006) tiene una particularidad en relación a los films precedentes y es que el personaje autobiográfico actúa, pero no en el rol protagónico. De todos modos, la estrategia del director es la de atribuir rasgos del personaje de culto a otros dos personajes: al protagonista que hace de productor de cine, que pertenece a su misma generación, y a la joven que ha escrito un guión y dirige el film que trata acerca del hacer memoria sobre los últimos treinta años; es decir, partiendo de mediados de los 70, para entender por qué el país está sumergido en la corrupta realidad del gobierno de Berlusconi de esos años. Ese hacer memoria refiere al oscuro entramado de poder contra el que se viene debatiendo el grupo generacional desde entonces.

Sintetizo algunos aspectos del cine morettiano en tanto representativo de una generación, en su relación con las generaciones precedentes y las posteriores a la que pertenece: una disruptiva diferenciación del cine que se venía haciendo, lo que muchos llaman la muerte a los padres; la inmediata conformación de un público; la progresiva autonomía económica y el establecimiento de alianzas para la producción y distribución de los films que, por supuesto, le ha otorgado una libertad en la decisiones que vale mucho a la hora de hacer cine. Y, casi conjuntamente con esta autonomía, la disposición de recursos para dar a conocer y producir films de miembros de las nuevas generaciones a través de su casa productora y del festival que creó y dirige para la proyección de cineastas debutantes. Ade-

más de decidir sobre las proyecciones que se realizan en su propia sala de cine.

En referencia al primer punto, señalo que Moretti con su film de 1976 irrumpió en la escena cinematográfica con un contenido y un estilo que por sí mismos significan, con su novedad, una muerte de lo que se venía haciendo. Hecha una excepción que es la de Pasolini, quien meses antes había sido asesinado, y al que incluso dedica un homenaje en la célebre secuencia de su film de 1993, *Caro Diario*.

Moretti es un caso singular también en cuanto a que ya desde su primer film logró conformar un público, constituido en gran medida por espectadores pertenecientes a la generación que retrata y que sigue sus films a lo largo de décadas. Aquí también importa señalar cómo ya en el 2006, en *Il Caimano*, incorpora en un rol protagónico a una generación mucho más joven que es representada sosteniendo los mismos valores del personaje autobiográfico de films anteriores e instando a hacer memoria sobre las últimas décadas. Decisión importante en tanto muestra la continuidad de los valores que sostienen la memoria que el director transmite en sus obras y, al mismo tiempo, impacta en efectos de identificación con estos personajes en las nuevas generaciones que se agregan a su público.

En el cine morettiano, con el correr del tiempo se evidencia cada vez más la necesidad de hacer memoria como un deber ético del protagonista. A su vez, los films anteriores funcionan para su generación como un lugar de memoria que se va extendiendo en el tiempo y así se constituye también en un vehículo de transmisión de esa memoria para las nuevas generaciones en la construcción de sus memorias, como se manifiesta en la posición de la joven guionista de *El caimán*.

Referencias bibliográficas

- Arfuch, L. (2005). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Bs. As.: FCE.
- Moretti, N. (2010) *Tutti i film*. Milano: Feltrinelli.
- De Bernardinis, F. (2002). *Nanni Moretti*. Milano: il castoro.

Nora, P. (2015). La generación (como lugar de la memoria). Segunda parte. Revista Fractal, 76. Recuperado de <https://www.mxfractal.org/articulos/RevistaFractal76PierreNora.php>

Nora, P. (1984). Entre Memoria e Historia. La problemática de los lugares. En Nora, P. (dir.) *Les Lieux de Mémoire*, I, La République. Paris, Gallimard. Trad. de Fernando Jumar para uso exclusivo del Seminario de Historia Argentina. C.U.R.Z.A. Universidad Nacional del Comahue.

Nora, P. (1993). ¿Cómo escribir la historia de Francia? En Nora, P. (dir.) *Les Lieux de Mémoire III, Les France*. Vol. I, *Conflits et partages*. Paris, Gallimard. Trad. de Fernando Jumar para uso exclusivo del Seminario de Historia Argentina. C.U.R.Z.A. Universidad Nacional del Comahue.

Testimonios y registro visual de la memoria en Catamarca



Por Judith de los Ángeles Moreno¹ y
Mariana Ferraresi Curotto²

Para esta presentación nos ubicamos desde el umbral, en tanto implica nuestro primer acercamiento al alcance conceptual de memoria del pasado reciente desde su tratamiento en cortometrajes. Algo así como pensar y repensar la memoria a través del arte en tanto uno de los modos o dimensiones del conocimiento, como proponía Lotman (apud Arán – Barei, 2006, p. 9).

Con esta idea, seleccionamos dos cortos del repositorio de microrrelatos audiovisuales sobre testimonios de casos de terrorismo de Estado que ya fueron juzgados. Este proyecto pertenece a la Secretaría de Derechos Humanos de la Nación y el material puede encontrarse en la Pestaña Microrrelatos de <http://www.juiciosdelesahumanidad.ar/microrrelatos.php#!/> Son los cortos titulados: “La mirada” (Episodio 1, duración de 2:30 segundos) y “El perfume” (Episodio 2, duración: 2:42 segundos) que hacen referencia al caso Ponce Borda de la provincia de Catamarca.³

Para franquear el umbral o para abrir el análisis nos preguntamos cuál es la herramienta plausible para representar el horror o para

1 Profesora y Licenciada en Letras (UNCa), Doctora en Letras (UNCUYO). Dirige el Proyecto PIDI 2022-2023: Memorias subterráneas: Luchas discursivas en Catamarca durante la dictadura (1976-1983) y la postdictadura. Docente investigadora FH – UNCa. jmoreno@huma.unca.edu.ar

2 Profesora en Letras (UNCa), Esp. En Cs. Sociales con Mención Lectura, Escritura y Educación (FLACSO). Integra el Proyecto PIDI 2022-2023: Memorias subterráneas: Luchas discursivas en Catamarca durante la dictadura (1976-1983) y la postdictadura. Docente investigadora FH – UNCa. mferraresicurotto@huma.unca.edu.ar

3 En la presentación del trabajo en el V Coloquio Internacional Lenguajes de la Memoria 2022 - IV Congreso de Literatura y Derechos Humanos (Córdoba, septiembre 2022), llegados a este punto de la exposición, proponíamos el visionado de los dos cortos. Asimismo, en otra oportunidad (27/10/2022) y, con público diverso, se realizó un Taller de Extensión, abierto a la comunidad, del proyecto de investigación: Memorias subterráneas: luchas discursivas en Catamarca durante la dictadura (1976-1983) y la postdictadura del que participaron las dos realizadoras, Ana Radusky y Almendra Acosta.

contar hechos traumáticos del pasado reciente. La interrogación se dispara respecto de las posibilidades del lenguaje verbal y de los lenguajes no verbales o no discretos, es decir, visuales, gestuales, corporales, icónicos para romper con el esquematismo lineal del testimonio como prueba jurídica.

Michael Pollak, en su trabajo titulado “El testimonio” (2006, p. 61), distingue entre testimonios solicitados por el exterior (en juicios iniciados a los responsables nazis) y testimonios espontáneamente producidos por la persona (relatos autobiográficos, historias de vida, etc). Esta distinción trae aparejadas diferencias, también, en las condiciones sociales de la toma de la palabra. En consecuencia, el grado de espontaneidad de una palabra debe ser considerado como un indicador de la relación de la persona con su identidad. Cada una de estas modalidades implica un contenido diferente en cuanto a lo que es relatado y, un sentido diferente, en cuanto a la función cumplida por la toma de la palabra.

El testimonio en situación oficial (2006, p. 62) constituye una de las primeras formas de ruptura del silencio. La persona del testigo tiende a desaparecer detrás de ciertos hechos, en respuesta a preguntas precisas. Se trata de restituir la verdad, su interlocutor no es un par, ni alguien cercano, ni un confidente, sino un profesional de la representación jurídica del cuerpo social. Estas declaraciones llevan las marcas de los principios de administración de la prueba jurídica, esto es, limitación al objeto del proceso y eliminación de todo lo considerado fuera de tema. Asimismo, el testimonio, en tanto prueba jurídica, no admite las emociones y toda información que no esté ligada directamente a la causa.

El testimonio judicial contrasta abiertamente con otras formas de construir memoria como, por ejemplo, los recuerdos de los familiares de las víctimas en la transmisión intergeneracional de la memoria, en foros, en encuentros con periodistas, en conmemoraciones públicas, en la escuela, en las universidades, en fin. Estos recuerdos se activan desde otro lugar que tiene que ver con la subjetividad y el afecto, en tanto bien pueden considerarse memorias emotivas. O, retomando a Pollak, testimonios espontáneamente producidos por la persona que recuerda. Habilitar estas memorias visibiliza o activa voces silenciadas, claramente en pugna con otras posiciones que

consienten la violencia institucional y estatal (Cfr. Feierstein,D. 2018, p. 73 y ss.).

Desmontaje en clave de análisis: La mirada y El perfume

En los dos cortos, “La mirada” y “El perfume”, quien testimonia es Ramón Segundo Ortiz, policía detenido en la Brigada de Investigaciones de Catamarca y testigo en el caso Ponce Borda.

Griselda del Huerto Ponce (detenida desaparecida 15/12/76)

Ahora bien, nuestro interés está centrado en indagar en los procedimientos de desplazamiento de la palabra testimonial a la ficcionalización y en las opciones estéticas tomadas por las realizadoras, Almendra Acosta y Ana Radusky, respectivamente, para la (re)presentación de lo ominoso.

Así como el traductor pasa de una lengua a otra, en esta transliteración del lenguaje jurídico del testimonio al lenguaje artístico del cortometraje, nos preguntamos cuáles fueron las intervenciones de las realizadoras, en tanto sujetos de una nueva enunciación. En el corto “La mirada”, el testimonio se escucha en off y aparece subtulado en negritas mayúsculas sostenidas. En cuanto a los colores, la estética de las imágenes opta por el blanco y el negro y por los tonos de grises (no hay colores), sobre todo para el fondo texturado (como si fuera un revoque de pared) donde aparecen las imágenes animadas. En ellas prevalece el contorno o la silueta de las figuras humanas incompletas –en este sentido, no se trataría de una estética de mímisis de la realidad o de representación isomórfica, sino de estilización–, pero resaltando sólo aquellos elementos que tienen estricta relación con el relato. En el transcurrir del corto, las imágenes se forman con trazos simples, a partir de técnicas de animación.

El relato visual está anclado, por un lado, en los ojos que miran (los de él –el policía Ortiz–, los de ella –la víctima, Griselda Ponce–) y en lo que ven esos ojos. Son ojos en los que se refleja la escena que está ocurriendo; se ve –en esos ojos– lo que están viendo (él y ella). Y por otro, en los efectos sonoros: en los latidos del corazón (entendemos, de quien testimonia), latidos que se intensifican en el momento en el que ve a la víctima; ruidos de pasillo o de oficina, la

radio encendida, en el implacable sonido del segundero del reloj, en los ruidos de las puertas que se cierran y de las rejas, al final del corto. En cierta forma, hay una intensificación o focalización sensorial en la vista y en el oído en detrimento de los otros sentidos. Lo visual y lo sonoro se complementan en la realización de este corto.

En la revisión a la constelación de los nombres griegos de la forma -y su destino filosófico-, y a su vez, de los significados que van derivándose entre los contrarios, o sea, forma sensible/ forma suprasensible, según si el opuesto a forma es el contenido, la materia, el fondo o la apariencia, Didi-Huberman (1997, p. 139, apud Quijano) nos habla, además, de la forma como *rythmos*, atribuyéndole un sentido dinámico o de cambio, y en alguna medida, de intensidad.

En este punto del dinamismo, entendemos que la forma se abre a distintas interpretaciones, o se resemantiza cada vez que un espectador (¿o intérprete?), se encuentra con el mensaje audiovisual. Por ejemplo, los ya mencionados ruidos de puertas que se cierran o el reloj, ¿por qué nos molestan? ¿qué simbolizarían? Es posible que nos interpelen a través del arte comprometido con temas que nos atraviesan como sociedad y que nos interpelen por el tiempo transcurrido y por la falta de respuestas hacia las víctimas y sus familias. Es así que estos relatos trasvasados, transliterados, traslapados al lenguaje ficcional se cargan de emotividad en la relación testimonio-voz del actor- e imagen animada. En cuanto a esto, observamos que hay correspondencia entre la voz y las imágenes; hay linealidad en tanto no se dan saltos o disrupciones en el tiempo o en el espacio.

Didi-Huberman nos aclara que (2004, p. 56) “ante estos relatos [...] extraemos la convicción de que la imagen surge allí donde el pensamiento, la reflexión, como muy bien se dice, parece imposible, o al menos se detiene: estupefacto y pasmado”. El testimonio del policía en el juicio, recreado, luego, en el corto “La mirada”, rompe el cerco del silencio represor y asume la palabra con todo lo que ello conlleva.

Concentrémonos ahora en la voz que se escucha en el corto. Se trata de la voz de una singularidad concreta Ramón Segundo Ortiz (oralizada por el actor Roberto Albarenga, en los dos cortos) que habla de otra singularidad concreta: la de Griselda Borda y de las marcas visuales de su cautiverio, su condición de existencia en aquel

momento y el foco en el propio gesto de ella hacia él: “Miro para atrás y ahí veo que estaba la Mocha...”; “Ese día la vi parada en una pared, tenía las manos atrás y estaba afirmada. Ella estaba paradita ahí y yo la reconozco porque éramos conocidos”; “me miraba, me miraba como pidiéndome auxilio, posiblemente”. El lenguaje verbal da cuenta de la veracidad de lo afirmado; la voz que relata el encuentro y que reproduce lo que obra en el testimonio judicial la menciona con el apodo: “la Mocha”; el uso del diminutivo afectivo “paradita (contra la pared)” habilita la emergencia de la emoción.

Ahora bien, desde lo lingüístico no verbal, esto es, lo prosódico, lo entonacional, el ritmo de la alocución del actor (otra vez el ritmo como clave interpretativa) revela una curva melódica que presenta un fraseo como entrecortado, con silencios, pausas o dubitaciones. Pareciera ser que sabe que su testimonio tiene demasiado peso. Al final del audiovisual, antes de los créditos, se lee:

“Ramón Segundo Ortiz declaró el 19 de mayo de 2012, durante el Primer Tramo del Juicio Ponce Borda en la provincia de Catamarca. Su testimonio permitió reconocer el funcionamiento de la Brigada como Centro Ilegal de Detención. En octubre de 2021 comenzó el Tercer Tramo del juicio.”

El corto titulado “El perfume” (Episodio II) marca la continuidad de la historia del policía Ortiz durante su detención en la Brigada de Investigaciones. El relato tiene una focalización en 1era. persona singular, como en el corto anterior. En esta realización se ve una combinación de técnicas en la animación o collage (colaje), por ejemplo, dibujos, recortes (fotos). Otras diferencias que pueden observarse son el uso de los colores, a veces estridentes, y la representación de los personajes con un estilo quizá surrealista. Las imágenes se acercan más a lo pictórico-vanguardista de los años 20, con un toque kitsch, caricaturesco (cómico). El perfumero y el traje, por ejemplo, también podrían querer representar a una clase social alta.

En cuanto al campo semántico propio de la represión, se reconocen lexemas o frases nominales que apuntan al conocimiento compartido por los hablantes: “grupo de élite”, “interrogatorio”, “militares”, “vestidos de civil”. En este segundo corto hay, además, un detenimiento en la secuencia descriptiva que aporta detalles sobre este “grupo de tareas”: “vestidos de civil”, “bien trajeados”, “bien

puestos". Hay un primer plano de los zapatos y, en el final del corto, del perfumero del que sale fuego. Las figuras de quienes interrogan tienen las caras cubiertas como si fueran verdugos.

Desde la lectura en clave de connotación, bien podría suponerse que el perfume es mala señal; trae desgracias, trae el fuego de las balas. El grupo de tareas, "de élite", es fuego, y prendería fuego a todo lo que se acerca, a todo aquel que sienta su perfume.

En suma, en ambos cortos se advierte un montaje clásico dado el orden o disposición de los elementos, en los que hay sincronía entre la voz que cuenta y las imágenes que acompañan. El relato audiovisual sigue el hilo del testimonio. Bien podríamos decir que se trata de una artística del compromiso: compromiso con la memoria de las víctimas, con los testimonios que dan cuenta de los hechos atroces cometidos durante la última dictadura en Catamarca.

Hacia un cierre

En crisis la representación realista y dada su insuficiencia para reconstruir el horror, las realizadoras de los cortos apelan, en su montaje, a figuraciones, a estilizaciones. Un testimonio judicial, del que luego conocemos su contexto, nos da pistas y se ilustra con la imagen. Notamos un juego, una interrelación entre memoria, verdad y (jojalá!) justicia, en democracia.

Como ya lo aclaráramos al comienzo, este trabajo es una primera aproximación al análisis de estos dos microrrelatos audiovisuales. Su desmontaje en clave situada nos ha permitido (re)construir "un estado de interrogación" (Andruetto, 2015, p. 161) sobre la memoria de los detenidos – desaparecidos en Catamarca, apenas iniciados los años del miedo; así como descubrir las potencialidades expresivas de los cortos para narrar hechos tan difíciles de contar y de asimilar.

Por último, dejamos algunos interrogantes que nos orientarán en la continuidad de esta investigación, que nos impulsarán a seguir pensando: ¿podemos sostener con Lotman que los textos artísticos, como sistemas semióticos, develan otras maneras de contar la Historia? Ahora bien, para qué contar: ¿para no olvidar? ¿contar para reflexionar? ¿es posible el olvido de hechos traumáticos de la historia política reciente?

Estos audiovisuales prueban que los textos artísticos, que el arte en general bien puede ser una forma de activismo para no olvidar. Creemos que este repositorio de microrrelatos promueve un verdadero semillero de creatividad que se expandió por las provincias argentinas para mantener activa la memoria. En este sentido, nuestro propósito también fue hacer saber de la existencia de estas producciones. La convocatoria de la Secretaría de Derechos Humanos de la Nación instaló, sin duda, un espacio simbólico destinado a la reconstrucción de la memoria, la verdad, la identidad y la justicia.

En estos últimos cuarenta años, el arte -en todas sus expresiones- siempre estuvo: acompañó la democracia, las marchas del 24 de marzo, los juicios, las rondas de las Abuelas. Se manifestó en contra de la violencia institucional, en inclaudicable defensa de los derechos humanos en Argentina.

Referencias bibliográficas

- Andruetto, M.T. "Literatura y memoria" en *La lectura, otra revolución*, Buenos Aires: FCE, 2015, 159-175.
- Arán, P. y Barei, S. (2006) *Texto/memoria/cultura. El pensamiento de Iuri Lotman*. Córdoba: El Espejo Ediciones, 2da. ed. revisada.
- Didi-Huberman, G. (2004) *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Feirstein, D. (2018) *Los dos demonios (recargados)*. CABA: Marea.
- Pollak, M. "El testimonio", en *Memoria, Olvido, Silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*. La Plata, Buenos Aires: Ed. Al Margen, 2006, pp. 53- 112.
- Quijano, O. "Cuestiones de filosofía del arte: Organicidad e inorganicidad de la forma artística", en *Estética, Cuerpo y Arte*, Vol. II, Catamarca: Ed. Científica Universitaria, UNCa, 2016, pp. 59 -88.

Webgrafía Cortos consultados en: <http://www.juiciosdelesahumidad.ar/microrrelatos.php#!/>

Fotografía de Griselda del Huerto Ponce, extraída de: <http://basededatos.parquedelamemoria.org.ar/registros/7017/>

(Consultados en abril de 2023)

De objeto fotográfico a símbolo de la memoria: el caso de las fotografías de los detenidos desaparecidos durante la dictadura militar en Chile



Por Catalina Cantics Pavez¹

Introducción

El 11 de septiembre de 1973 se concreta el golpe de Estado en Chile, operación que fue dirigida por los servicios de inteligencia de Estados Unidos y los altos mandos de las Fuerzas Armadas (FFAA), para derrocar el gobierno de la Unidad Popular presidido por Salvador Allende, e instalando así la dictadura que se ensañó con miles de personas, principalmente del sector obrero y de la izquierda chilena, en el contexto estratégico global de la guerra fría, siendo su principal objetivo detener el proceso de avance de la movilización popular organizada y radicalizada, destruyéndola desde la base de las organizaciones y dirigido con toda la fuerza del estado represivo. Un proceso que trajo consigo un sin número de muertes, torturas, ejecuciones, exilios y desapariciones de ciudadanos, lo que dio paso a la búsqueda incesante por parte de los familiares, con apoyo de organismos e instituciones como el Comité Pro Paz y la Vicaría de la Solidaridad, que tenían como función principal colaborar con ellos en la búsqueda de sus seres queridos recopilando y presentando datos y fotografías que pudieran servir de ayuda para identificarlos.

Es de esta manera que durante ese proceso, las fotografías tomaran un rol fundamental, puesto que se convirtieron en el objeto identificador del sujeto y al mismo tiempo en la persistencia de la memoria, en el “habeas corpus”,² -el cuerpo visible del desaparecido- y que adquieran, de esta manera, una relevancia no menor frente a los hechos de desaparición forzada, ya que desde el momento en que ocurre esta irrupción en la vida del desaparecido se comienza a

¹ Publicista y Magister en Comunicación catacantos@gmail.com

² Expresión en latín que significa “que tengas tu cuerpo” o “cuerpo presente” y utilizada para hacer referencia a la fotografía como el cuerpo del Desaparecido.

gestar un símbolo que mantendría viva su memoria y existencia. Este símbolo es la fotografía.

Por lo tanto, y de acuerdo a lo anteriormente señalado, esta investigación busca analizar desde su perspectiva sociosemiótica los procesos de transformación de los retratos fotográficos de Detenidos Desaparecidos a símbolo de la lucha por los Derechos Humanos que encabezaron los familiares, comprendiendo el fenómeno socio-lógico que ocurre en este proceso y caracterizando el simbolismo semiótico que subyace desde su origen hasta su estado actual, en donde los retratos se instalan como un legado de la memoria y parádigma de la impunidad, que continúa perpetuando en el tiempo e instalándose como objeto sostenedor de la vida y la existencia, desde la memoria colectiva.

El concepto del Detenido Desaparecido

Cuando observamos el proceso traumático de la desaparición forzada, podemos comprender que la condición de la persona detenida se modifica, ya que al momento de efectuarse la situación represiva se genera una irrupción en el tiempo y un quiebre en todas las dimensiones de la vida de la víctima, en donde el desaparecido reclama un espacio en la existencia, un espacio que le es negado y sustraído de forma abrupta, convirtiéndose así en un discurso de violencia a través de su ausencia presente. Porque la condición a la cual se ha forzado está contenida en sí misma en aquello que no existe, que no es visible, está situado en el vacío y el horror, generando en ello un miedo a este “horror vacui” (Godoy, 2017), el horror al vacío, el lugar atemporal donde se ha situado a la víctima pero que, contradictoriamente, reafirma su existencia.

De esta manera es como interviene el retrato fotográfico frente a una situación represiva que niega la existencia de una persona, transformando este objeto en parte fundamental de la condición del desaparecido, intensificando la significación de las ausencias presentes a través de la fotografía, porque la persona no existe si no a través de la foto. Ésta señala su existencia y retrata aquello que desde la ausencia se hace presente, manteniendo su permanencia en la vida a través de este registro, dejando de permanecer bajo el alero de

un vacío inexistente, cristalizando el pasado e instalando un estado de presencia constante, dando un sentido de durabilidad e ilusión de eternidad al desaparecido a través del retrato fotográfico.

Memoria, duelo y pérdida

De acuerdo a lo anterior, es relevante indagar en los conceptos principales que resignifican el rol de la fotografía como objeto generador de sentidos. Uno de estos conceptos es el de memoria. Es interesante ver cómo se relaciona con la fotografía como objeto sostenedor.

Elizabeth Jelin (2001) nos dice que “abordar la memoria involucra referirse a recuerdos y olvidos, narrativas y actos, silencios y gestos. Hay en juego saberes, pero también hay emociones. Y hay también huecos y fracturas” (p.18).

Cuando hablamos de memoria recorremos distintas dimensiones y naturalmente vinculamos el pasado con el presente y de esta manera se genera un proceso de persistencia entre el aquí y el ahora, porque rompe con el tiempo permitido, generando que lo que fue se mantenga en el presente de manera memorable.

Cuando suceden hechos traumáticos como lo son las desapariciones forzadas y violaciones a los derechos humanos, la memoria mantiene una obstinación por persistir en el recuerdo, como si atravesara una “lucha contra el olvido”. Una obstinación por recordar para no repetir, uniéndose también la idea de instalar físicamente la memoria en la comunidad. Es en este escenario que las fotografías de detenidos desaparecidos se enfrentan a una lucha contra el olvido y se convierten en el “lugar de memoria” definido por Pierre Norra (1984), ya que son en sí una unidad física que simboliza, en lo cotidiano y en la memoria que intenta persistir.

Además de esto, los familiares de detenidos desaparecidos no sólo se encuentran lidiando con la permanencia de la memoria, sino que además se mantienen en una especie de duelo suspendido, ya que ante la inexistencia del cuerpo no es posible llevar a cabo el rito fúnebre que comprende nuestra cultura, lo que dificulta aún más el trabajo de duelo y afecta en el tiempo a las distintas generaciones futuras.

La pérdida de los familiares experimenta dos dimensiones. La primera ante la desaparición del ser amado de forma abrupta, y la segunda, por negación de la existencia y de la situación represiva por parte del Estado en las dimensiones sociales y los medios de comunicación. Debido a esto es que enfrentan una prolongación de la violencia, reexperimentan el trauma vivido.

Es por esto que los familiares buscan formas de anteponerse al dolor, al trauma y a la violencia política, siendo la fotografía su estandarte de resistencia y denuncia ante la injusticia, lo que finalmente la sitúa en un lugar de permanencia, instalándola como un legado imposible de borrar.

Triada de Peirce y el proceso de semiosis

Estos retratos mantienen significaciones afectivas e íntimas desde sus inicios y, en paralelo, al suceder la desaparición, converge su carácter semiótico social. Es decir, al unir ambas estructuraciones del retrato, su construcción simbólica como retrato familiar y su representación como memoria del desaparecido, se construye el objeto semiótico y se explica su configuración a través del siguiente esquema:

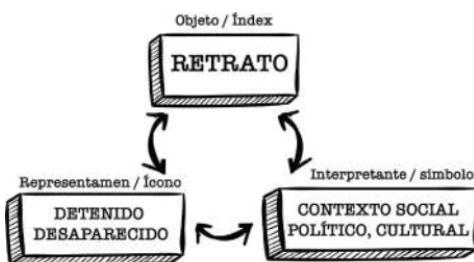


Figura N°1: esquema triádico de Peirce

La tricotomía planteada por Peirce (1986) contiene el proceso de interpretación guiado por el objeto; representamen e interpretante y las definiciones de las tres categorías del signo, índice: ícono y símbolo

Desde esta perspectiva podemos definir y ubicar los retratos de detenidos desaparecidos de la siguiente forma:

El objeto como el retrato en sí mismo de una persona. El representamen, como la fotografía de un detenido desaparecido, que adquiere esta cualidad en el momento en que es presentado como prueba de existencia, siendo identificado como un detenido desaparecido frente a la justicia. Finalmente, su interpretante se da por el contexto al que se ven enfrentadas las víctimas y los familiares y que transforma la significación de la fotografía,

En el caso de las categorías del signo, y situándonos en el objeto fotográfico, nos encontramos con tres componentes; el ícono, el índice o índice y el símbolo, que permiten comprender el retrato de los detenidos desaparecidos en su calidad de ícono, en el momento en que son la representación de una persona ausente y que remite a sus características en la foto, es decir, que esa foto corresponde por sus características a la de un detenido desaparecido que es reconocido como tal por la justicia y las instituciones de apoyo. Como índice, a través del testimonio de presencia en la fotografía, que representa una huella de la realidad, un momento, una persona y finalmente, como símbolo debido a su alto grado de significación y comunicación que se establece como convención colectiva y que se instala de esta manera gracias a la lucha y manifestación de los familiares de detenidos desaparecidos.

Acto ritual familiares Detenidos Desaparecidos

Los retratos representan la memoria, la impunidad, la lucha por los Derechos Humanos y la injusticia, impuesto por sus familiares frente a un contexto de invisibilización y que a lo largo de los años se entiende y representa como tal, tanto de manera social como cultural, a través del proceso de ritual instalado, principalmente, por las madres y mujeres de los Detenidos Desaparecidos en su intento por buscar justicia y reparación.



Figura N°2: Acto ritual familiares DD

En este esquema se definen los distintos procesos a los que los familiares se enfrentan durante el proceso de pérdida, búsqueda y duelo, que constituye el acto ritual como una forma de resistencia ante la injusticia y el dolor.

El primer momento se constituye por la desaparición forzada de las víctimas, que involucra directamente la dimensión familiar del mismo y comienza a gestarse en sus seres queridos la necesidad de encontrar a sus familiares, dando paso a la búsqueda de justicia por medio de las distintas instituciones y en los lugares de detención a lo largo de todo el país. Es entonces en que en esa búsqueda los familiares comienzan a encontrarse con personas en la misma situación y se genera una comunión que se acompaña en este luto suspendido, en donde se contienen y se organizan ante la negativa de la justicia y las instituciones de Estado sobre el paradero de sus familiares. Entonces comienzan las protestas y distintas expresiones políticas junto a las fotografías colgadas en sus pechos, como forma de resistencia ante la injusticia, el dolor, el trauma y la rebelión contra la dictadura, que se instala en el colectivo y en la conciencia cultural como un lenguaje, una realidad que no sólo instaura un rito en el esfuerzo por relevar la memoria, sino que, además, instala un símbolo que reclama justicia a través de estos retratos, visibilizándolos y masificándolos. Entonces nos encontramos con dos dimensiones

sociales. Una alude a la instalación del rito de forma consciente y la otra a la instalación del objeto simbólico de forma involuntaria

Este fenómeno se transforma finalmente en un discurso social, ya que pertenece a un proceso de producción de sentido, que instala un discurso político y social y que tiene una particularidad no menor, y es que se masifica, manteniéndolo intacto por una razón simple como dolorosa, la impunidad, y se reconoce como un símbolo que hoy podemos encontrar en distintas partes, museos, internet, redes sociales, etc. Lo que ha contribuido a continuar con el legado de la memoria y a relevar un proceso social de empatía colectiva, de dolor comutado y de reivindicación de la memoria.

De esta manera es que el objeto fotográfico se instala en el colectivo como un símbolo reconocido por todos, como si esos rostros fueran los de nuestra propia familia, instalándose en una sociedad donde el silencio apremia. Así mismo, las fotografías han sido instaladas a lo largo de los años en los sitios de memoria como un derecho innegable a ese espacio en medio del olvido.

Reflexiones

Lo expuesto anteriormente permite reafirmar que existe una relación directa del acto ritual de las mujeres familiares de Detenidos Desaparecidos con la fotografía como objeto simbólico de la lucha por los derechos humanos.

De esta forma es que se enlazan, contexto y fotografía, permitiendo construir las condiciones semióticas que trazan el camino de su interpretación, mediante la definición de identidades y establecida como parte del constructo social.

Estas imágenes, adquieren su estatus de representación al momento de ser colocadas en situación de comunicar, que es lo que ha sucedido con el acto ritual y su intención por darle un sentido a su acción de rebeldía contra la dictadura y las violaciones a los derechos humanos.

Este hecho abre la puerta al proceso de transformación, que se completa y se instala gracias al vehículo movilizador de los retratos que fueron llevados colgando en sus pechos como acto frente a la brutal represión, a la incertidumbre, al dolor y a la necesidad de

justicia, logrando así visibilizar ante el mundo los rostros de quienes intentaron ser olvidados de forma brutal por la dictadura militar de Augusto Pinochet.

Finalmente, la fotografía permitió congelar la vida de estos jóvenes en un instante que perduró para siempre y que cargan consigo un simbolismo muy potente desde el momento en que son llevadas en el pecho por sus familiares, porque les entregó un rostro, un nombre y un rostro, dejando así de ser invisibles quienes lo eran hasta entonces. La foto les permitió seguir viviendo y con una permanencia eterna, imposible de borrar que se ha instalado a lo largo de los años, y que, gracias a la tecnología, ha permitido que se repliquen por todas partes, han permanecido atadas a la memoria.

Referencias bibliográficas

- Charles Sanders, P. (1986). *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión.
- Díaz, P. & Gutierrez Ruiz, C. (2008). *Resistencias en dictadura y en post-dictadura: la acción colectiva de la agrupación de familiares de Detenidos Desaparecidos en Chile*. EHESS, Paris, Université de Lille II.
- Finol, J.E. (2014). *Antropo-semiótica del cambio ritual: de los viejos a los nuevos ritos*. Runa/35.1 ISSN (en línea) 1851-9628, ISSN (impresa) 0325-1217.
- Gatti, G. (2006). *Las narrativas del detenido-desaparecido (o de los problemas de la representación ante las catástrofes sociales)*. *Confines* 2-4.
- Godoy, I. (2017). *Horror vacui. Una aproximación al vacío de un par de zapatos a partir de Martin Heidegger*. *Ideas y Valores*, 66 (165), 111-132.
- Ps. Gutierrez, C. *Proceso de duelo en familiares de víctimas de desaparición forzada*. <http://psicologijuridica.org/psj137.html>

- Jelin, E. (2001). Los trabajos de la memoria. Siglo Veintiuno Editores S.A.
- López, M. (2015). El desaparecido como sujeto político: una lectura desde Arendt. *Franciscanum* 164, Vol. IVII: 67-95.
- Moulian, R. (2011). Metamorfosis ritual: desde el ngillatun al culto pentecostal. Universidad Austral de Chile. Ediciones Kultrún.
- Peirce, Ch. (1986). La ciencia de la semiótica. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Piper, I. (2005). Obstinación de la memoria: la dictadura militar chilena en las tramas del recuerdo. Tesis doctoral, departamento de psicología social. Universidad Autónoma de Barcelona.
- Soto. Castillo, E. (2009). Detenidos Desaparecidos, ausencia y presencia a través de la imagen fotográfica. *Revista electrónica de Psicología política* año 7 no21.

Después de la dictadura, las imágenes: Desplazamientos posibles del imaginario de la dictadura desde el prisma del estallido social en Chile



Por Javiera Medina López¹ y
Almendra García-Huidobro Venegas²

La pregunta sobre el acceso al archivo de imágenes fotográficas y audiovisuales de la dictadura es el origen de esta investigación. Ésta nos permite pensar el problema de una Estética de la resistencia que emerge de una resistencia³ a las imágenes de la dictadura observada en la sociedad chilena y que tiene como efecto la imposibilidad de un trabajo de memoria que nos permita elaborar el pasado traumático. Este escrito representa la primera etapa de una investigación más amplia que indaga en una posible “investidura” de la mirada que se posa desde el prisma del estallido social en las “nuevas” imágenes de la dictadura. Es decir, una relectura de las imágenes que tienen como tema la dictadura y han sido realizadas entre 1989 y 2019.⁴

Basándonos en la pregunta - ¿En qué medida la revuelta social del 18 de octubre operaría como nuevo prisma de lectura para estas imágenes? - proponemos “invertir” la mirada sobre este corpus: volver la mirada atrás, pero también potenciarla, cargarla de sentido en un gesto crítico que tiene como punto de partida la lectura aportada por este hito histórico. En este primer momento de nuestra investigación configuramos una bibliografía interdisciplinaria; un cierto estado del arte en torno a la cuestión, para en un segundo⁵ momento

¹ Escuela de Creación Audiovisual. Universidad Austral de Chile javiera.medina@uach.cl

² Investigadora asociada, Universidad Austral de Chile a.garciahuidobrov@gmail.com

³ Medina, J. (2014) *Memoria y fisura: la resistencia a las imágenes en Chile*. En Blejmar, J. (Ed.), *Instantáneas de la memoria. Fotografía y dictadura en Argentina y América Latina* (pp. 249-263), Buenos Aires, Argentina: Libraria.

⁴ Primeras elecciones presidenciales postdictadura (14 de diciembre 1989) y estallido social (18 de octubre 2019).

⁵ El proyecto “Invertir la mirada. Imágenes de la dictadura en el cine y la fotografía de los últimos 30 años en Chile (1989-2019)” cuenta con financiamiento Fondecyt de Iniciación por 3 años.

concentrarnos en búsquedas metodológicas vinculadas a la imagen, a partir de un corpus compuesto por obras fotográficas y audiovisuales.

En un primer momento se ha tratado de integrar una diversidad de lecturas. Si bien partimos de una problemática ligada a las imágenes, el primer paso ha consistido en articular referencias teóricas más clásicas provenientes de la filosofía, historia, ciencias sociales, etc. con lecturas más contemporáneas y localizadas.

Estética de la resistencia o el problema del no acceso a las imágenes de la dictadura (El archivo)

Soko Phay, investigadora del genocidio en Camboya titula su seminario “Arqueología del fantasma, la traza de la falta de traza”.⁶ A partir de ahí, ella propone la siguiente pregunta: ¿Qué queda cuando no queda nada? Es decir, ¿cómo es posible reconstruir una historia desde sus silencios y sus desapariciones? La literatura en torno a las imágenes de la Segunda Guerra Mundial tiene como debate principal la imposibilidad de dar cuenta de la extensión del horror. En este caso, a pesar de que las imágenes existan, se deslegitima su capacidad de testimoniar lo acontecido. Georges Didi-Huberman (2004) defenderá la postura de mirar las imágenes y trabajarlas “pese a todo”, siguiendo la línea de Aby Warburg, buscará hacerlo no desde una perspectiva cronológica, sino a través de la complejidad del montaje (Didi-Huberman, 2009). En el caso chileno, las imágenes fotográficas y cinematográficas corren una suerte muy distinta durante la dictadura.

A diferencia de Camboya, en Chile se conservan ciertas imágenes producidas en dictadura, y el debate sobre éstas es intenso. N. Richard (2007) postula que la lectura de Walter Benjamin no habría llegado por la vía universitaria a nuestro país, sino fuera de ese circuito y más ligado a la escena artística de esos años, lo que da cuenta de una avidez por dotar a las imágenes de un espesor mayor a través de una “investidura” de sentido aportada desde el ejercicio intelectual, tal vez debido a las propias limitaciones ligadas a la

6 Seminario de Soko Pay “Postmemoria y arqueología del fantasma” de la EHESS, París, 2015.

censura y a la represión política. La fotografía es utilizada por los artistas. E. Dittborn⁷ desarrollará gran parte de su obra en torno a ella, construyendo una alegoría benjamíniana de la memoria como traza y reinscripción (Richard, 2007). Si bien los fotógrafos pueden seguir produciendo imágenes, aunque de manera limitada y riesgosa, la producción cinematográfica se verá reducida al mínimo. Salvo casos excepcionales, no se producirá cine sobre la dictadura durante la dictadura dentro del país. La cuestión principal es entonces la del archivo y la del acceso a la imagen.

En *Mal de Archivo*, J. Derrida (1997) se pregunta dónde comienza el afuera del archivo, si el archivo constituye un poder, éste no se reduce al poder de consignación, sino al de su interpretación. Un régimen autoritario como la dictadura chilena, en el cual se quemaron libros, se censuraron medios de comunicación, se persiguió a fotógrafos y a cineastas, puede tener la pretensión de controlar los imaginarios de una sociedad mediante la invisibilización de ciertas imágenes. Eso no debiera sorprendernos, lo que sí llama nuestra atención es lo acontecido en la primera década posterior a las elecciones democráticas. Si postulamos con Abraham y Torok (2005) la tesis del trauma y la cripta, entenderíamos que las dos caras de la introyección y de la incorporación, nos permiten substituir el fantasma a la cosa. I. Avelar (2011) retomando a Abraham y Torok, propone que el objeto traumático alojado dentro del yo, sería invisible pero omnipresente, innombrable excepto a través de sinónimos parciales. De ahí, que en la medida que ese objeto resista la introyección, no se manifestará sino de forma críptica y distorsionada.

Esa parece ser la tónica de la primera década postdictatorial. Una resistencia a las imágenes de la dictadura, en el sentido psicoanalítico del término, es decir, una imposibilidad de acceder al nudo del trauma. La transición no solo no acabaría con este fenómeno, sino que más bien lo agudizaría, por el hecho de garantizar la continuidad del sistema económico impuesto por la dictadura. El duelo pendiente

7 Es un artista visual chileno, su trabajo es sobre todo experimental y bajo la visión de la crítica Nelly Richard, sería considerado parte de la “Escena de Avanzada” denominación que refiere a una serie de prácticas artísticas y escriturales que representaron la renovación del campo del arte chileno durante el periodo de la dictadura militar.

te se mantiene, las imágenes no pueden aún participar de nuestra elaboración del trauma vivido.

La resistencia de las imágenes: de la ausencia de imágenes a la posición de una mirada (La circulación)

Pero las imágenes vuelven. El bombardeo a la Moneda, el retrato de Pinochet con la junta militar, la foto del cuerpo de Allende en la Moneda, los retratos borrosos de los desaparecidos, siguen ocupando un lugar en el imaginario colectivo. En su libro *Copiar el Edén. Arte reciente en Chile*, G. Mosquera (2006) decide poner el detalle de la imagen de la Moneda en llamas en la página de introducción, señalando la ruptura que supuso ese período en el desarrollo del arte chileno. El develamiento progresivo de las imágenes de la dictadura tiene como revés su proliferación y la manipulación del archivo. Para Rancière (1995) la práctica de los escitas hiriendo los ojos de sus esclavos, no se diferencia mayormente de las estrategias modernas de la información y de la comunicación que, en cambio, dan a ver sin límite. Para él ambas representan la misma policía de la imagen. La profusión de imágenes que devino de la revelación de ciertos archivos por medio de la televisión contrasta ostensiblemente con el uso que ha hecho el cine documental de las imágenes del archivo.

La ceguera blanca a la que se refiere Saramago en *Ensayo sobre la ceguera* (1995), o el recurso de Alfredo Jaar a la luz encandilante en *El lamento de las imágenes*, dan cuenta de esta ilusión de nitidez con respecto a la imagen. En el otro extremo tenemos la exposición de fotografías de Koen Wessing en el GAM, *Imágenes indelebles*, y la publicación del libro *El arte de visibilizar la pregunta* (2011). En el caso del cine, *Post Mortem* (2010) y *La muerte de Pinochet* (2011) parecen ir en el sentido de una complejización de las representaciones de los íconos políticos. En el análisis de estos films propuesto por P. Corro (2012) se hace alusión a los cuerpos monumentales, que en ambos casos son tratados de manera singular, pero el autor se refiere también al tratamiento de la luz, o a lo que él denomina una “atmósfera luminosa mortificante”, lo que da cuenta de una dimensión metafórica nueva.

La cuestión de la distancia es sin duda un elemento fundamental en los trabajos sobre la memoria histórica del trauma. En *Imágenes* pese a todo Didi-Huberman (2003) insiste en la idea de que para pensar hay que imaginar. En el primer tomo de su *Ojo de la historia* (2009), que es su manera de definir la imagen, insiste en que para saber hay que tomar posición, para lo cual es necesario situarse en el presente mirando a un futuro. Una cierta distancia permite operar esa mirada crítica sobre la historia. Que las imágenes estén disponibles o sean “visibles” no significa necesariamente que sean accesibles, aún.

Debate en torno a memoria y representación estética: política, memoria (trauma) e historia

Existen diversos autores que han propuesto “tipos” de memoria. Traverso (2007) sostiene que hay memorias oficiales, mantenidas por instituciones, incluso por los Estados, y memorias subterráneas, ocultas o prohibidas. Propone un símil interesante trabajado por Eric Hobsbawm, quien dice así: “La única diferencia que existe entre una lengua y un dialecto, reside en que la lengua está protegida por la policía, mientras que un dialecto no”. Existirían entonces, memorias más fuertes – en términos de reconocimiento público- y memorias “débiles”. Dentro de las fuertes, el pasado se tornaría un vector más susceptible a ser explorado y transformado en Historia. Steve Stern, es un historiador que ha estudiado las maneras que se recuerda el pasado dictatorial y también las diferentes memorias asociadas a él. En su libro, *Memorias en construcción: los retos del pasado presente en Chile, 1989-2011*, el autor examina las luchas de los chilenos para definir el significado del trauma colectivo. El tema de memoria demostró ser esencial en el proceso de recomposición de la cultura y la política chilena, tanto antes del plebiscito como después bajo la democracia ensombrecida. Stern propone que: “La lucha para plantear la narración de los hechos y su significado –¿qué pasó en realidad? y ¿por qué importa? – ocurre justamente debido a que una experiencia violenta y traumática va acompañada por una historia oficial que incluye la desinformación y que cumple una función de legitimación del poder” (Stern, 2013. p. 29).

Según lo anterior, podemos considerar la memoria como un campo en disputa o en términos de unas “batallas de la memoria” como plantea Stern. En el plano de las estrategias morales, políticas y culturales, no se trataría de meros recuerdos, sino de un proceso que propenda a dar un sentido a ese pasado. En el caso de Chile, la memoria durante los años 80 se cristaliza como una idea cultural clave, mientras que en la posdictadura se arroja una nueva luz sobre la totalidad del proceso dictatorial. En ese sentido, el autor entendería la memoria como la ruptura cruel e infinita, una herida abierta; como la dialéctica entre la persecución y el despertar (Stern, 2013), es decir, que se insistiría en un trabajo de memoria, en constante construcción, en pos de la profundización compleja del ejercicio de la democracia. Asimismo, Paul Ricoeur, sobre ello, plantea que el deber de memoria no se limita a guardar la huella material, escrituraria u otra, de los hechos pasados, sino que “cultiva el sentimiento de estar obligados respecto a estos otros que ya no están pero que estuvieron” (Ricœur, 2008, p.120).

Realizando la salvedad histórico-política de la relación entre posdictadura y cultura, Manuel Antonio Garretón, estudia el vínculo entre democratización y cultura. Sostiene que existe una mutación importante, puesto que ha existido una predominancia de una cultura de la impunidad, que, según él, desde 1997 (inicios del enjuiciamiento de Pinochet) y el “nunca más” del ejército en 2003, existiría un cambio dirigido hacia la posibilidad de una cultura de la justicia (Garretón, 2013). En la misma línea, propone que los desafíos son generar una cultura del reconocimiento y de la reconciliación histórica, lo que implica decir lo que se hizo o nunca debió haberse hecho y que ello quede plasmado en los textos escolares y la constitución, es decir, que la memoria colectiva se transforme en la memoria oficial. Existe entonces, un conflicto entre estas “culturas” (de la impunidad, de la memoria y del reconocimiento o reconciliación histórica).

Ahora, debemos abarcar la relación entre estética y memoria, o los procesos de estetización de ella. Vladimir Olaya y Mariana Las- naia, sostienen que los sujetos dan cuentan a través de diferentes representaciones la complejidad del fenómeno de la violencia, es decir, la dimensión simbólica de ella. La representación estética o la obra de arte, reconstruye e instala un mundo que está ligado a

los terrenos culturales, sociales y políticos, dejando en evidencia el encuentro con diversos pasados y devela formas de futuro (Olaya y Lasnaia, 2011). Elizabeth Jelin, reconocida académica, sostiene que la memoria se constituirá en un marco de sentidos cuales posibilitan disímiles comprensiones que tenemos del presente, donde “se manifiestan en actuaciones y expresiones que antes de representar el pasado lo incorporan performativamente” (Jelin, 2001, p. 37). Lxs autorxs, proponen entonces, que existe un proceso de estetización de la memoria, donde se forma y construye un espacio de lo político.

En la misma línea, Enrique Ruiz (2015), en el debate entre la industria cultural y los movimientos sociales y su vínculo con el olvido, la estética y la memoria, propone comparar las diferencias existentes entre la estética del olvido y de la memoria. Propone que el “trabajo discursivo de la industria de la cultura”, cuya intención es atrapar el imaginario del sujeto vía sus emociones –lo que tiene que ver con una “memoria impedida”-. Por otro lado, según este autor, asumimos que la “estética de la memoria” es un “hacer historia” que da vida a las aspiraciones de emancipación social, concluyendo que “la industria de la cultura” tiende más a “institucionalizar la falta” en la historia social que asumirla como vía inherente a los procesos de transformación social. Lo anterior, nos permite vincular y poner en disyuntiva las construcciones sobre la memoria y de qué manera está en una compleja batalla discursiva y simbólica. Lo anterior se inserta por supuesto en el debate filosófico benjamíniano acerca del arte en la era de la reproductibilidad técnica, por tanto, se reflexiona también sobre los usos políticos y las nuevas condiciones de producción de la obra.

Diego Paredes, en su texto “De la estetización de la política a la política de la estética”, bajo el paraguas rancierano, la estética de la política ubica en el centro de la discusión lo que Rancière llama la “división de lo sensible”. La visión de la estética de Walter Benjamin propone que una estética autónoma y autorreferencial conduce a una política estetizada, mientras que una estética intrínsecamente política ilumina el potencial liberador del arte. Paredes busca estudiar, entonces, el modo en que la autonomía absoluta del arte conduce a diversas formas de estetización de la política y, por otra, siguiendo a Rancière, intentaremos señalar que una estética intrín-

secamente política se ubica en las antípodas de la estetización de esta última y, por ende, ilumina el potencial liberador del arte.

Entonces, respecto la relación memoria y política, Sabrina Barbalarga, estudiando el caso argentino, indaga acerca de la manera en que se institucionalizó la memoria bajo el gobierno kirchnerista, en la medida que pasó a ser asumido y reivindicado por el Estado, existiendo una absorción de las demandas establecidas por las organizaciones civiles. La autora se realiza los siguientes interrogantes ¿Hasta qué punto el arte recuerda y bajo qué condiciones crea la atmósfera para una memoria futura? ¿Cómo se vincula el arte con el pasado reciente y con las políticas de la memoria vigentes en la actualidad? Para involucrarnos en ellas, podemos integrar el análisis de Jacques Rancière, según el cual “no siempre hay política, aunque haya siempre formas de poder. De la misma manera, no siempre hay arte, incluso si hay siempre poesía, pintura, escultura, música, teatro o danza” (Rancière, 2011, p.36).

Lo anterior, refiere a que el arte se distingue de los medios y las disciplinas por los que se expresa y se define como la instancia de quiebre del orden configurado por esos medios y disciplinas (lo que hace suponer que sin el elemento disruptivo el componente artístico no se manifiesta) (Barbalarga, 2013). La hipótesis de la autora sugiere que una política de la memoria es una memoria política desplegada en el tiempo, una manifestación disensual en el marco de una determinada sensibilidad de la memoria en la que irrumpen disruptivamente, pero cuya sedimentación y consolidación reconfigura el orden del recuerdo hasta perder en él su componente disensual, estético, político. Continúa proponiendo que:

De allí que en el modo autónomo la memoria sea estética, y que la memoria estética sea una memoria política, pues comparten el gesto disruptivo. De allí también que esta memoria estético-política se diferencie de las políticas de la memoria, por formar éstas ya parte de una sensibilidad común del recuerdo. Así es como la memoria estético-política se presenta como devenir, pues como grieta que es y apertura que produce no está configurado aún el modo de su recuerdo, por lo que se abre a la posibilidad de una memoria nueva, desconocida, enigmática, por venir (Barbalarga y Bazzara, 2013, p. 11).

El panorama, se complejiza dado que el recuerdo histórico y su memoria de la violencia, para Richard, fueron sacrificados en muchas sociedades postdictatoriales, y los acuerdos oficialmente tomados entre el consenso y el mercado que sellaron una hegemonía tecnico instrumental de formas vaciadas de antagonismo, para que no existiese ninguna vehemencia de tono inquietara el lugar común de la reconciliación democrática (Richard, 2007, p. 87). En Chile, la autora piensa que la memoria se encuentra como un subtema en el arte del país que divaga en una memoria tironeada entre “petrificación nostálgica del ayer en la repetición de lo mismo y, por otro, la coreografía publicitaria de lo nuevo que se agota en las variaciones fútiles de la serie-mercado (Richard, 2007, p. 140).

En esta investigación, que se encuentra en proceso, buscamos reflexionar en torno a la relación entre imagen y memoria, sobre todo respecto del potencial político de la imagen en la elaboración de nuevas y necesarias narrativas para la construcción del pasado dictatorial desde el prisma del Estallido Social. El presente nos evoca una herida abierta, una irrepresentabilidad del duelo que fractura nuestra sociedad, dificultándonos el ver esa memoria traumática. Las múltiples enunciaciones y reverberaciones de este pasado encuentran un espacio no de resolución, sino que develan la complejidad del trabajo de memoria que puede ser pensado más como una constelación de nudos de sentido, que como una linealidad histórica progresiva.

Referencias bibliográficas

- Abraham, Nicolas; Torok, María. *La Corteza y el Núcleo (Psicología y Psicoanálisis)*. Buenos Aires: Editorial amorrortu, 2005.
- Avelar, Idelber. *Figuras da violência: ensaios sobre narrativa, ética e música popular*. UFMG, 2011.
- Barbalarga, Sabrina y Bazzara, Lucas *De las políticas de la memoria a la memoria política: entre la heteronomía y la autonomía estética*. VII Jornadas de Jóvenes Investigadores. Instituto de Investigacio-

nes Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2013.

Didi-Huberman, Georges y Marianna Miracle. *Imágenes pese a todo: memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós, 2004.

Didi-Huberman, Georges. *La imagen superviviente: historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Abada, 2009.

Derrida, Jacques. *Mal de archivo: una visión freudiana*. Madrid: Ed. Trotta, 1997.

Garretón, Manuel Antonio. "Cultura y democratización en Chile. Los nuevos desafíos." *Comunicación y medios* 27 (2013).

Gualteros, Vladimir, and Mariana Iasnai Simbaqueba. "Estetización de la memoria: formación y espacios de lo político." *Revista Colombiana de Educación* 62, 2012.

Jelin Elizabeth, et al. *Los trabajos de la memoria*, Madrid y Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2001.

Mosquera, Gerardo, *Copiar el Edén: arte reciente en Chile*, Santiago: Ediciones Puro Chile, 2006.

Rancière, Jacques. *El malestar en la estética*, Buenos Aires: Capital Intelectual, 2011.

Richard, Nelly. *Fracturas de la memoria: arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2007.

Paul Ricœur, *La memoria, la historia, el olvido*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008.

Ruiz, Enrique, and Evaristo Arcos Miranda. "Industria de la cultura y movimientos sociales: un ensayo desde la estética, el olvido y la memoria." *Revista Mexicana de Ciencias Agrícolas* 2, 2015.

Saramago, José. *Ensayo sobre la ceguera*. Alfaguara, 2010.

Stern, Steve J. *Memorias en construcción: los retos del pasado presente en Chile, 1989-2011*. Universidad Diego Portales, 2013.

Traverso, Enzo. "Historia y memoria. Notas sobre un debate." en *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*, Paidós, 2007.

Wessing, Koen. *El arte de visibilizar la pregunta*. Santiago: LOM, 2011.

VII
MEMORIAS Y CULTURAS POPULARES

La memoria de lo común en *Desde el fogón de una casa de putas huilliche* de Graciela Huinao



Por Andrea Ostrov¹

Durante la década de los 90, fundamentalmente a partir de las reflexiones y debates que tienen lugar con motivo del V Centenario de la Conquista de América, las voces de una serie de poetas, narradores e intelectuales mapuche adquieren resonancia, con mucho mayor impacto en territorio chileno que en Argentina. Ante las persistentes amenazas y avances de los intereses económicos multinacionales sobre las tierras reivindicadas como ancestrales, traducidas en la instalación de represas hidroeléctricas, deforestación, privatizaciones y construcción de complejos turísticos, se torna cada vez más audible un contra-relato, persistentemente silenciado, pero guardado en la memoria resistente de los sobrevivientes de los pueblos originarios. La urgente defensa del equilibrio ecológico y la denuncia de los atropellos actuales cometidos por el capital internacional con la anuencia de las autoridades nacionales locales actualiza otras violencias históricas, anteriores, pero aún vigentes, presentes en una memoria oral que se configura no tanto en virtud de una cancelación del pasado propia del tiempo lineal y evolutivo sino más bien en función de una densidad temporal donde presente, pasado y futuro se solapan y superponen. De este modo, la Conquistista, la “Pacificación” de la Araucanía, el despojo de tierras, el exilio en la ciudad, la pérdida de la comunidad, de la propia lengua y de las raíces identitarias sustentadas en la pertenencia territorial constituyen los acontecimientos traumáticos principales que estructuran un discurso literario que se configura como palabra y gesto de resistencia política y cultural.²

1 Instituto de Literatura Hispanoamericana, Universidad de Buenos Aires, CONICET. E-mail: andreaostrov@gmail.com

2 De acuerdo con Mabel García Barrera (2006, p. 178), “el discurso poético mapuche, busca procedimientos discursivos y retóricos que coadyuven estratégicamente a la transformación epistemológica contenida en el proceso de resistencia cultural, procedimientos entre los cuales se encuentran: ‘re-escribir la historia de la conquista y la colonización en contraposición a la historia oficial’; ‘deconstruir el relato de la crónica oficial’; ‘documentar el

Desde el fogón de una casa de putas williche, la primera novela de Graciela Huinao, publicada en 2010, propone ya desde el título un lugar de enunciación explícito que recupera uno de los pilares de la cultura ancestral mapuche: el fuego que arde en el centro de la ruka, en torno al cual se reúnen las familias para escuchar el relato de los mayores, depositarios de una memoria cultural trasmisida generacionalmente como legado irrenunciable en tanto factor de identidad y de cohesión comunitaria. El adjetivo williche –que hace referencia a la gente del sur– subraya la relación constitutiva de las subjetividades mapuche con el territorio de origen y pertenencia, lo cual amplifica la dimensión traumática del quiebre identitario producido por la expropiación de tierras que tanto en Chile como en Argentina tiene lugar a fines del siglo XIX con el objetivo de anexarlas al territorio del Estado y consolidar así el modelo agro-exportador que propiciaban las oligarquías locales. Paralelamente, el sintagma “casa de putas” señala la fisura cultural que los conquistadores introducen en una sociedad que desconocía la prostitución. De acuerdo con la autora, el prostíbulo conocido como “La Trompa de Pato” existió efectivamente en Osorno/ Chaurakawin, ciudad dividida por el río Rawe a cuya orilla oeste se va construyendo el barrio williche donde confluyen los mapuche exiliados por los cercamientos y expropiaciones. La novela consiste en una serie de historias de vida de diferentes personajes –tanto clientes como prostitutas– vinculados con la casa de remolienda. La mayoría de los capítulos lleva como título un nombre propio, que corresponde a el o la protagonista de lo que allí se relata. De este modo, la narración se estructura “en torno al fogón”, como si de a uno por vez y en orden sucesivo, los participantes tomaran la palabra para exponer los acontecimientos principales de su vida. Si bien esta organización produce claramente un efecto polifónico, las historias se hallan subsumidas en una voz en tercera persona que unifica, reúne y ordena los diferentes relatos. Mediante esta estrategia representacional las distintas biografías confluyen en una única narración que corresponde a una comunidad –la de los huilliche desplazados de sus tierras– de modo que las situacio-

despojo mediante la inversión del procedimiento de la ‘reducción’ del discurso colonial; y ‘particularizar y poner en evidencia las acciones y la ética procedural de sujetos históricamente reconocibles’.

La memoria de lo común en *Desde el fogón de una casa de putas huilliche*
de Graciela Huinao

nes traumáticas particulares se resignifican y potencian dentro del marco de la violencia ejercida por el Estado contra la nación mapuche. A su vez, la voz narradora en tercera persona se propone como instancia mediadora entre la memoria oral y la escritura: recupera fragmentos de la historia comunitaria mediante los cuales busca no solo legitimar los elementos culturales ancestrales, sino además configurar una historia alternativa respecto de la versión oficial de los hechos. De este modo, la novela opera como intervención activa en la reconstrucción de la memoria histórica y como dispositivo de visibilización y (re)valorización de la propia cultura.

Las historias de vida de los distintos personajes parten de un mismo acontecimiento traumático: el abandono forzoso de la propia tierra, el exilio en la ciudad, la pérdida de la comunidad de origen y el desgarro de los lazos familiares. Resulta significativo que el primer capítulo de la novela, "Rawe (Rahue)" lleve el nombre del barrio que los huilliche desterrados construyeron a uno de los lados del río, ya que constituye el nuevo territorio donde se re-fundan y reconfiguran las identidades de los sobrevivientes en tanto el genocidio continúa bajo otras variantes físicas y simbólicas a través de los procesos de asimilación exigidos por el nuevo Estado-Nación: "Rawe bajo es la cuna de los williche-lafkenche, otrora agricultores y pescadores, hoy obreros en la ciudad".³ Sin embargo, dentro del barrio, el prostíbulo La Trompa de Pato se erige como un espacio donde la cosmovisión, la legalidad y la lengua mapuche establecen el marco y las reglas de los intercambios sexuales y espirituales. Los códigos, ritos, costumbres, valores y tradiciones ancestrales se respetan a rajatabla. Sin embargo, a esta tradición cultural se incorpora un elemento explícitamente vinculado con la colonización. En su Presentación, Graciela Huinao expresa: "Pocos antecedentes históricos encontré en las raíces de mi pueblo al abordar el tema de la prostitución [...]. En mapudungun, el concepto compraventa de sexo, literalmente no existe y los vocablos de reemplazo apenas se acercan a la realidad. [...] [E]n la oralidad histórica mapuche es sabido que 'la profesión más antigua del mundo' por estas latitudes tiene una data de quinientos años"

3 Graciela Huinao, *Desde el fogón de una casa de putas huilliche*, Osorno/Chaurakawin: Ediciones Caballo de Mar, 2010, p. 13. En adelante se cita por esta edición y solo se consigna el número de página entre paréntesis.

(9). Efectivamente, el día de la inauguración del cabaret, la Pinkoya, su Regenta y fundadora, declara: "Lo único 'güeno' que trajeron los invasores españoles fueron las primeras putas de la Nación. [...] Co-pié la idea del wingka [...]. Seré la primera puta williche en la historia oral mapuche" (80). El prostíbulo se perfila entonces como lugar de resistencias múltiples y convergentes: además de la preservación de la cosmovisión ancestral y la observancia de las reglas y tradiciones del Admapu frente a los embates colonizadores, la reappropriación de los cuerpos femeninos confronta al patriarcado tradicional mapuche pero fundamentalmente a la sociedad wingka, en la medida en que la disposición del propio cuerpo y el libre ejercicio de la sexualidad se erigen como respuesta y resignificación de los abusos de violación y explotación de las niñas williche por parte de los varones blancos. En la mente de La Pinkoya, "la idea de la casa de putas empezó a germinar dolorosamente, con el primer peso que [un] caminero le tiró en su cara de niña, después que la violó" (76).

Ahora bien, nada más alejado de La Trompa de Pato que la noción occidental de pecado o perdición; muy por el contrario, los intercambios eróticos constituyen aquí una práctica sagrada: algunos clientes, "antes de emprender la actividad carnal, a modo de agradecimiento a la naturaleza, hacían un llellipun [...] para que el sagrado acto sexual tenga favorables resultados" (56). Tampoco aparece la noción de enfermedad o el peligro de contagio vinculado con el ejercicio prostitucional. Se trata más bien de una verdadera fiesta celebratoria donde los intercambios eróticos garantizan en última instancia la circulación del don, la entrega, la reciprocidad y el reconocimiento. En términos de Roberto Esposito, la casa de remolienda es el espacio paradigmático de circulación del munus en que se sustenta y reproduce toda vida comunitaria. De este modo, la "compraventa de sexo" supone una reappropriación positiva de una actividad por definición ajena a la tradición mapuche que se resignifica, irónicamente, en tanto revitalización de los lazos ancestrales y reconstrucción del cuerpo comunitario. Así Kintun –uno de los clientes históricos– define al prostíbulo como el "último küpulwe [cuna] que quedaba. [...] [U]n lugar que envolvía el cuerpo como a un recién nacido" (70).⁴

4 Gabriel Salazar (2010) destaca el valor de este espacio en tanto "crisol de

Congruentemente, la ceremonia de inauguración de La Trompa de Pato se realiza de acuerdo con las más estrictas reglas de la tradición cultural, del mismo modo que el velatorio de cuatro días de la Pinkoya y la gran fiesta en su honor resultan dignos de un jefe mapuche. El nombre mismo de la fundadora remite a una figura mitológica de la isla de Chiloé vinculada fundamentalmente con la abundancia de alimentos provenientes de los mares del sur. Así, la tradición se hace presente en la descripción minuciosa de las comidas y bebidas que con máximo cuidado se preparan, sazonan y comparten, y son los olores y sabores ancestrales los que atraen como un imán a los williche. "El fuerte llamado de los sabrosos condimentos que emanaba de la casa de putas, era similar al sonido de una trutruka⁵ que en kawin obliga a salir a bailar" (58). La fundación del prostíbulo y la muerte de la Pinkoya delimitan un espacio-tiempo heterotópico en el que es posible re-crear en la ciudad la vida comunitaria perdida y reconstruir el cuerpo común mediante la observación rigurosa de los ritos, costumbres, modos de alimentación, danzas, cantos y ceremonias de la tradición cultural. El fogón –significativamente destacado en el título de la novela– es el elemento ancestral que posibilita la re-unión de las comunidades disgregadas y las subjetividades desgarradas. La ronda de relatos se abre con las historias familiares de Pichún y Kintún y sus respectivas compañeras de vida y se cierra con ambos ya centenarios. Uno pehuenche y otro lafkenche, sufrieron la usurpación de sus tierras y la disolución de los vínculos familiares. La escalada de violencia culmina con el relato del "Marcao", un cliente silencioso y solitario que aparece por el prostíbulo visiblemente perturbado y permanece agazapado "en su cuartel de divagaciones fabricado entre las cuatro patas de la mesa" (134) tiritando "igual que un pájaro en medio de la tormenta" (134). La orfandad, la "inexplicable" desaparición de sus padres, la temprana muerte de su abuela, el incendio de su ruka en plena adolescencia a manos del ejército, la tortura, el arreo, la leva y la brutal sustitución de su nombre al momento de ser reclutado marcan un quiebre subjetivo que lo hace parecer un ánima sin estar muerto: "a palos su alma y su cuerpo fue-

comunidad [...], cálido antro de desnudeces compartidas, una auténtica comunidad popular" (31).

5 Instrumento de viento.

ron separados" (150). Solo el gesto solidario de Kintún, que al cabo de varias noches intenta asistirlo en su desvarío, hace posible que este "hermano que caminaba entre los muertos", "este hombre muerto que vagaba sin sombra por la tierra" (135) recupere el ser que le fuera arrebatado en la guerra de exterminio (135). El ser perdido solo se reencuentra al asomarse al pasado traumático mediante la palabra compartida. Es el relato que el Marcao hace a Kintún lo que le permite recomponer una subjetividad hecha pedazos.⁶

En el caso de los personajes femeninos, la ruptura familiar suele ir más atrás, ya que es el propio origen lo que se encuentra definitivamente perdido. En la mayoría de los relatos, la orfandad y el abandono determinan una infancia sometida a todo tipo de abusos y violencias claramente generizadas. La Champuria, esposa de Pichún, empieza a trabajar de niñera a los cinco años en casa de una familia alemana. Si la 'gringuita' lloraba, "venía el 'gringo' con una correas en la mano y la Champuria caía bajo los correazos por dejar a la niña llorar" (31). Por supuesto, nunca recibió un sueldo por sus servicios. La Potoquina –una de las prostitutas– ignora por completo su origen: "sus compañeras en el orfanato [...] le gritaban williche. Su primer hogar fue aquella fría y triste casa que la recogió a pocos días de nacer" (98-99). Nunca logró averiguar si su madre era originaria de Chaurakawin: "Ninguna imagen poseía de la mujer que la trajo al mundo" (100). A su vez, la Culítica "debió ser procreada en un bote [...] porque su cuerpo tenía el vaivén de las olas al caminar; [...]. No tenía noción de cuándo, cómo y dónde, su cuerpo fue arrastrado a tierra firme [...]. Evitaba hablar de su pasado, testigo de la usurpación del mar y la carnicería humana en el archipiélago del Pacífico Sur. [...] [A] tajo abierto llevaba su herida" (93). Enmudecida al igual que el Marcao, aterrorizada por los fragmentos de recuerdo que la torturan, solo puede, después de enfermar varios días ante la imposibilidad de hablar, "hilvanar una canción [...]"; la letra hablaba del

6 De acuerdo con Estela Imigo Guerecat, el "nutram" en tanto práctica de la conversación en que se recupera la memoria propia y comunitaria posibilita construir una contra-historia que pone en cuestión las versiones oficiales de los hechos que blanquean la violencia colonial. La autora propone "presentar al nütram como lawen (hierba medicinal) que, a través del diálogo y retramado de la historia, es capaz de sanar la herida colonial, puesto que trae a la memoria aquellos acontecimientos elididos" (2020, p. 128).

genocidio de los pueblos del archipiélago y de las mujeres canoeras" (94). Nuevamente, el espacio comunitario del prostíbulo posibilita exorcizar los recuerdos traumáticos al ponerlos en palabras; y en este caso el canto (*ül*) en tanto práctica ancestral mapuche ofrece el formato y la estructura que habilitan la emisión de la voz y la articulación de la palabra enmudecida. Esto mismo ocurre con la Pinkoya: sin recuerdos de padre ni madre, fue vendida a los ocho años a unos camineros que la violan y la llevan al norte como cocinera. Recupera la palabra el día de la inauguración del prostíbulo, ante la clientela y las putas reunidas alrededor del fogón. Recita un *ül* (canto ancestral) sobre la invasión española que había escuchado de niña: "Los españoles/ a los cuatro puntos cardinales/ de su pueblo pusieron llave. /Entraron por mis ojos/ a matar la ilusión/ que mi pueblo poseía: / Vivir hasta llegar a viejos/ era el anhelo de mis abuelos/ perseguidos" (77). Inmediatamente "soltó una potente voz y miró de frente" (76): "Nadé en la mierda y salí a flote, agarrada a la fe de mis ancestros. [...] [S]abía que mi espíritu había quedado disperso, esperándome en el sur, será difícil encontrar todas las piezas [...]. Es probable que jamás volveré a reconstruir mi espíritu de niña que fracturaron a los ocho años" (78). También aquí, el *ül* recitado al comienzo de la alocución habilita el surgimiento de la palabra a la vez que enmarca el relato del trauma subjetivo en la historia de la nación mapuche. "Llamaron Descubrimiento al encubrimiento de un genocidio [...]. Trajeron todas las pestes humanas" (80).

La Regenta es la única entre todos los personajes que en la ceremonia de inauguración del prostíbulo habla en primera persona, y en su relato los abusos sufridos en carne propia se entrelazan con la violencia histórica. Es precisamente esta relación (a la vez en el sentido de narración y de vinculación) lo que el discurso de la Pinkoya performativamente inaugura: el fogón como sitio de reconstrucción de la historia silenciada y perversamente distorsionada de la nación mapuche. Memoria y posmemoria se imbrican mutuamente; la temporalidad adquiere particular densidad en tanto la precisión cronológica y la sucesión lineal se desdibujan para producir un efecto de simultaneidad y acumulación y así potenciar el estado permanente de colonización, opresión y violencia sobre la nación mapuche en sus distintas instancias y modalidades: la invasión española; los

cercamientos y expropiaciones; la reducción a servidumbre; la brutal asimilación a la legalidad del nuevo estado; la imposición de un nombre "chileno"; la leva y la incorporación forzada a una milicia que reprime brutalmente a las propias comunidades; el borramiento de la memoria y la inculcación de los valores wingkas; el secuestro de niños para ser "educados" en las escuelas misioneras y la consiguiente renegación de las propias raíces etno-culturales; la utilización de los cuerpos infantiles como rehenes ante cualquier intento de rebelión; los arreos; cacerías; torturas; violaciones.

De este modo, los recuerdos compartidos alrededor del fogón del prostíbulo se entrelazan para configurar el texto de una memoria comunitaria que sostiene la historia oral de la nación mapuche. Historia oral y memoria comunitaria que Graciela Huinao recupera y escribe ya no alrededor sino –como bien lo indica el título– desde el fogón de la casa de putas williche en tanto lugar de enunciación explícitamente situado que la novela espacializa.

Referencias bibliográficas

- García Barrera, M. (2006). El discurso poético mapuche y su vinculación con los “temas de resistencia cultural”. Revista chilena de literatura, Abril, Nº 68, 169-197.
- Imigo Gueregat, E. (2020). Nütram, memoria y sanación: la historia dentro de la narrativa williche contemporánea desde una perspectiva decolonial. Documentos Lingüísticos y Literarios, Enero - Junio, Nº 39, 126-142.
- Salazar, G. (2010). Patriarcado mercantil y liberación femenina (1810-1930), Santiago de Chile: Servicio Nacional de la Mujer.

Patrimonio cultural y repertorio popular en Córdoba en clave femenina: entre tradición está/é/tica e innovación aesthética



Por Ma. Trinidad Cornavaca¹

Introducción

Esta ponencia revisita la categoría de patrimonio cultural en cuyo interior se disputan los sentidos acerca de qué expresiones culturales “del pasado”, deben/pueden ser resguardadas y transmitidas en el presente, por quién/es, quién/es definen qué expresiones quedan comprendidas (o no) en esos procesos y cómo actúan actualizando sentidos para las comunidades en cuyo seno se insertan. En la base de las disputas patrimoniales estamos pensando, entonces, en clave de memoria. En esta intervención nos interesa indagar sobre la posibilidad (o no) de un valor estratégico del patrimonio cultural para las historias locales en un contexto globalizante, consumista y de mercado como el actual a partir de la intersección de los ámbitos local-nacional-global. Estas problematizaciones se articulan y construyen, en clave colaborativa, a partir de charlas, entrevisitas y encuentros con dos cantoras cordobesas: Paola Bernal y Mery Murúa². Ambas mujeres, alrededor de sus 50 años y con un largo recorrido en la escena cordobesa, sostienen repertorios corp/orales³ desde la cultura popular, en los que dialogan conflictivamente

1 Magister y Doctoranda Facultad de Lenguas, Universidad Nacional de Córdoba – Becaria doctoral CONICET-Secyt Córdoba trinidad.cornavaca@unc.edu.ar

2 Este trabajo se desprende de uno mayor de doctorado que dialoga con cuatro cantoras cordobesas: Paola Bernal, Mery Murúa, Jenny Náger y Viviana Pozzebón. Debido a los límites de extensión del presente escrito realizamos este recorte.

3 Corp/oralidad: he acuñado esta categoría como invitación a jugar con corporeidad y oralidad. La articulación denota que la voz es indisociable del cuerpo que la sostiene/enuncia y también que detrás de toda voz hay un cuerpo/subjetividad (individual o colectivo) que se manifiesta. La centralidad de lo corporal en los procesos propios de la oralidad y su imbricación imprescindible es un modo “muy otro” al de las lógicas propias de la cultura escrita y sus narrativas. Es posible pensar, incluso, que la voz precede y ex-

con la tradición folklórica-patrimonial a la que a menudo, no obstante, son asociadas. Con anclajes discursivos mezclados y desde una marcada lugarización, ponen en circulación memorias e identidades de re-existencia que se nutren de saberes ancestrales, indígenas y urbanos, entre otros, anidados en lo popular. Sus relatos y experiencias nos permiten ir hacia nuevos sentidos y categorías desde una “antropología por demanda” (Rita Segato, 2013) que incorpore las necesidades nativas en clave metodológica de horizontalidad (Rufer, 2020) con el fin de poder crear nuevos conocimientos y atisbar alternativas en ecologías de saberes (De Sousa, 2018).

Surgimiento del término y evolución en el Derecho Romano

La etimología latina de patrimonio, de “pater-patris” y “munus-muneris” sugiere que se trata de un don, regalo, cargo u oficio que se hereda por parte de los padres⁴. El chileno Hugo Hanisch (1977), reconstruye la evolución del término en el Derecho Romano desde sus primeras apariciones en los años 451-450 a. C. en la Ley de las XII Tablas⁵. Allí adquirió una específica carga semántica: los bienes patrimoniales eran aquellos plausibles de ser convertidos a un valor económico, esto es, expresables en una cifra pecuniaria. Esto derivó en una proyección de las relaciones jurídicas hacia lo económico. Veremos que estos aspectos tienen continuidades en la actualidad y originan una serie de preguntas: ¿Quién encarna al pater familias que lega la herencia hoy?, ¿A quiénes hereda; quién/es

cede a la palabra; pensemos en los niños que aprenden, primero, a balbucear. Existen tonos, timbres, alturas, registros, colores de la voz; gritos, susurros, exclamaciones, melodías, cantos y tantas otras manifestaciones vocales que desbordan lo estrictamente lingüístico; a menudo ligadas a lo ritual, lo mitico, lo rítmico y/o lo simbólico. Todo esto bulle en el trasfondo de corp/oralidad, en tanto un verdadero y particular sistema dinámico de transmisión, producción y conservación de saberes y memorias.

4 Dato surgido en conversación con el Dr. Ramón Cornavaca, reconocido filólogo clásico, UNC.

5 Este documento es importante porque sentó las bases del derecho moderno por el que se rigen actualmente muchos estados-naciones modernos en materia de derecho civil.

tiene/n potestad jurídica sobre dichos bienes?, ¿En qué moneda se “tasa” su valor?, ¿A quiénes pertenecen y cómo se gestionan?

Patrimonio histórico nacional: Historia, Estética y Modernidad ilustrada

Podemos encontrar algunas respuestas en un segundo momento de la genealogía de patrimonio: el contexto de consolidación de los Estados-nación en los siglos XIX-XX; en sus procesos de constitución identitaria evidencian continuidades coloniales y modernas a partir de dos aspectos sociohistóricos imbricados y que detallamos de la mano del sociólogo colombiano Santiago Castro Gómez (2005) en su texto central *La hybris del punto cero. Ciencia, raza e Ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)*:

a) La conquista ibérica durante los s. XVI y XVII, en los que arraiga el renacimiento europeo devino en una particular construcción relacional Europa-otro colonial a partir de la identificación de una historia local con un diseño global. Si el “ego conquiro” de la primera modernidad constituye una especie de protohistoria del “ego cogito” de aquella segunda (Dussel, 1992: p.67), entonces la Colonialidad es constitutiva de la Modernidad por cuanto esta última se asentó sobre una materialidad ya creada desde el siglo XVI, anclada en una división ontológica que invisibilizó multiplicidad de voces históricas.

b) La consolidación de la ciencia ilustrada en Europa central y las colonias americanas (como su contracara necesaria), sobre la adopción del método científico empirista y positivista entre los siglos XVIII y XIX con sus consecuentes divisiones disciplinarias. En consecuencia, a la expropiación territorial y económica colonial se correspondió otra de tipo epistémica.

Precisamente, en la relación estratégica colonialismo-ciencias humanas hunde sus raíces la problematización del patrimonio, categoría que se consolidó en Europa en el siglo XVIII, como antesala del patrimonio histórico nacional de los Estados-nación modernos. La denominación histórico-artístico da cuenta de la vinculación de la Historia⁶ con la Estética (ambas disciplinas ilustradas), en la trama

6 En tanto disciplina que ocupó/ocupa un lugar central en el entramado moderno-colonial, desde una perspectiva teleológica y positivista en la relación

del patrimonio cultural. La Estética, disciplina filosófica de pensamiento eurocentrado ilustrado, definió los criterios de valoración de las expresiones patrimoniales a partir de una forma de mirar positivista; se trata de un ojo “experto” que observa sin ser observado; una mirada “neutra” que jerarquiza, clasifica, establece el dominio de “lo bello” y depone a los márgenes “lo feo/monstruoso”. Walter Mignolo (2014) sostiene que la Estética es uno más de los poderosos discursos modernos coloniales que argumentan y sostienen la colonialidad del sujeto por cuanto define qué expresiones son estéticas y por tanto patrimonializables y cuáles no. El modo de mirar sesgado propio de las anteojetas coloniales nos habilita a pensar al Patrimonio nacional en tanto “documento de barbarie” (Benjamin, 2008, p. 42) y exige someterlo, entonces, “a sospecha” por cuanto la trama identitaria de los Estados-nación implica políticas ambivalentes de exclusión/fagocitación de la otredad en la constitución de su patrimonio cultural nacional. Segato sostiene que “todo estado –colonial o nacional– es otrificador, alterofílico y alterofóbico simultáneamente. Se vale de la instalación de sus otros para entronizarse (...) de ahora en adelante consideradas “residuales” o “periféricas” de la nación” (Segato, 2007, p.138). En efecto, el Estado-nación realiza un arrinconamiento ambivalente de identidades y expresiones culturales en tanto su rol fundamental está cifrado en el mandato de conservación de determinadas expresiones (y no otras), subsumidas en el presente de una única identidad-memoria nacional que las patrimonializa en la trama cultura-poder. Los procesos de patrimonialización se asientan sobre procesos ambivalente de distinción y selección que implican como contraparte borramientos/ocultamientos dentro de la herencia cultural. En este sentido, vemos, existen trasvasamientos de lo colonial hacia lo nacional.

Sospechar del Patrimonio cultural en tanto dispositivo moderno-colonial- nacional, de la mano de nuestras cantoras ancladas en la cultura popular, nos conduce hacia lo que W. Mignolo (2014) entiende como *aesthesia decolonial*: un movimiento de “desenganche” trans/moderno de la estética colonial. Las estéticas descoloniales son estéticas de re-existencia y resistencia, situadas en las fronte-

con los otros coloniales, sus cuerpos, territorios, saberes e identidades.

ras, que ponen en entredicho la visión monocentrada y monológica de la Historia, la Tradición y el Folklore en tanto discursos modernos que fijan y sostienen una idea identitaria homogeneizante de Estado-nación. En efecto, el folklore funciona como uno de los modos de patrimonialización aglutinante de lo popular. Sin embargo, aquí entendemos a la música popular que sostienen las cantoras (desde su corp/oralidades) en tanto textualidad oral/verbal que (dis)/continúa la tradición “folklórica”; se distancia, esto es, de las performances moderno/coloniales de la cultura masiva, estandarizada, repetitiva y promovida en los medios masivos de comunicación, tal como sugiere Theodor Adorno en *Cultural Theory and Popular Culture* (2009).

En efecto, esto surge como recurrencia en conversaciones con las cantoras, desde experiencias disímiles. Sus performances⁷ corp/orales populares operan en/desde las fronteras, en negociación y/o resistencia a esos parámetros, como memorias subterráneas que reactualizan produciendo agenciamiento; ellas señalan que enfrentan diversas dificultades por transitar un repertorio popular corp/oral múltiple o mestizo que no encaja con la etiqueta “folklórica” ni se alinea con las expectativas del mercado y del género (en un amplio sentido) representativo de “una” identidad criolla argentina. Paola Bernal nos relataba:

Sí, yo, mi abuela, es... nació en Characato⁸, su padre es hijo de una comechingona casada con un inglés que fueron allá a la mina que había, Fuego Negro se llama el lugar y (...) Cuando yo empiezo a encontrarme bueno, los distintos espacios de luchas de resistencias, por distintos motivos, me encuentro con las comunidades Ticas-co-

7 No podemos desarrollar aquí la categoría de performances corporalizadas, pues amerita un detenido tratamiento. Atisbamos aquí que las entendemos a partir de la centralidad de los cuerpos femeninos en escena y en tanto prácticas propias del repertorio popular a través de las cuales nuestras cantoras producen agenciamiento (individual y colectivo). La estudiosa mexicana de la performance, Diana Taylor, sostiene que el término connota simultáneamente “un proceso, una práctica, una episteme, un modo de transmisión, una realización y un medio de intervenir en el mundo (...) como un sistema de aprendizaje, almacenamiento y transmisión de saber. (Taylor, 2016:44-45).

8 Nombre indígena que significa “tierras de aguas” e identifica al valle serrano del noroeste cordobés y al pequeño pueblo que lo habita; zona de originarios camiare-comechingón.

mechingonas⁹ y ahí bueno empiezo a reafirmar una identidad porque ellos me lo marcan y yo empiezo a investigar a través de mis tíos y mis primas lo empezamos a hacer y bueno empezamos a tener toda esta información que antes era algo que estaba ahí y después se empezó a afirmar. Y (...) cuando una empieza en esa búsqueda o en ese desarrollo de un lenguaje propio te vas encontrando (...) reconociendo un poco lo que uno es como ser, esos rasgos y que son también llevados a la música porque a mí de alguna manera siempre me gustó el canto, aunque no sea, eh... si bien mi aprendizaje comienza en la danza y con toda esas formas y modismos, pero siempre mi canto es llevado a lo rítmico folklórico, pero no a las formas folklóricas. (Conversación del 13/06/2019).

Reviste centralidad la articulación que señala Bernal de sus orígenes indígenas con la música popular y en especial con los aspectos rítmicos (de profunda ascendencia ancestral y con vinculación con lo ritual) aunque no las formas (cifradas en Argentina desde la modernidad criolla ilustrada en “formas folklóricas” con una marcada asimilación de formas eurocentradas como el minuet, la polca y otras danzas europeas, etc.). En esta marcación se distancia de lo “folklórico” estandarizado a la vez que da cuenta de una experiencia de sus herencias indígenas como algo “vivo”; no como origen único, venerable y en tanto cultura estática sino como aquello que le permite la búsqueda, el desarrollo y la afirmación de un lenguaje propio nutrido por esas memorias y saberes con los que dialoga. Se trata de sostener un repertorio vivo que asume los orígenes no desde la perspectiva de una Tradición quieta, esencial e inmutable sino como plataforma hacia el futuro que se integra a un presente en crisis (indica que su camino identitario y estético se entronca en “los distintos espacios de luchas de resistencias”), en constante innovación y contradicción.

9 Se refiere a la Comunidad del Pueblo Tica-Comechingón de Bialet Massé, sierras de Punilla.

Políticas internacionales: el patrimonio cultural como discurso oficial global

Un último mojón del patrimonio cultural ronda su consolidación como categoría internacional desde fines del siglo XX y principios del XXI que encuentra en la UNESCO, organismo internacional, su gran “pater”. Recientemente, con la intención de ensanchar los límites del patrimonio cultural se han integrado nuevas denominaciones como las de “inmaterial”, “intangible”, “mundial” y “natural”, entre otros. Las disputas en torno al patrimonio cultural mundial constelan criterios de valoración históricos-estéticos ligados a la excepcionalidad y la universalidad, dando lugar a grandes tensiones derivadas de la heterogeneidad de formas y criterios de mirar/exhibir, sentir/pensar y valorar de los grupos involucrados en la trama asimétrica cultura-poder. Esto nos hace vislumbrar las continuidades moderno-coloniales, patentizadas a raíz de la presencia en los tratados internacionales de Patrimonio, Cultura y Memoria como enunciados equivalentes o intercambiables. Mario Rufer (2019), también sospecha de esta asociación y sostiene que, así como la lógica de la exhibición ordenó el mundo en el museo desde el siglo XIX, intenta ordenarlo ahora, pero en el contexto de la nación multicultural. En efecto, corrobora cierta forma de comprender el patrimonio en contextos poscoloniales marcado por una gran paradoja: los Estados multiculturales actuales pueden admitir en sus discursos y políticas la presencia de muchas culturas, pero solapan que tienen muchos pasados. La heterogeneidad de tiempos, territorios, pasados históricos y memorias es un problema que “perturba” y “amenaza” los mitos identitarios sobre los que se construyen los Estados-nación modernos como así también desestabiliza los procesos homogeneizantes de la globalización. Creemos junto a Rufer, que mientras el discurso de la diversidad cultural es solidario con la retórica de los Estados multiculturales, reconocer la multiplicidad de pasados históricos y sus violencias implica poner en jaque los mitos fundantes de la República y la Nación. Rufer (2019) agrega que la retórica de la Modernidad-colonial de los Estados multiculturales es la de un reconocimiento hospitalario de otredades entendidas como culturas fijas (de allí la asociación Patrimonio-cultura-memoria), como “lo

típico”, “la tradición”, “lo estático”. Una cultura entendida así, en términos de estampa, perpetúa la fijación nacional anulando posibles interacciones, desobediencias, contradicciones y la explicitación de las continuidades violentas de la conquista.

Sin embargo, es notable la distancia de esta retórica multicultural con el posicionamiento que aparecía en Paola Bernal; no acude a una Memoria inocua para conservar la Cultura como Patrimonio cristalizado de una Historia nacional fijada en la Tradición y el Folklore sino que su repertorio popular les disputa sentidos desde una concepción de cultura que integra el disenso, el pluralismo histórico, las memorias vivas. Esto adquiere nuevos matices en esta conversación sobre patrimonio con Mery Murúa:¹⁰

Mery: No sé... La construcción de un patrimonio no es, me parece, del todo inducido. Lo que sucede en la construcción de un patrimonio lo da el tiempo (...) el patrimonio es eso, algo que la gente toma y dice “esto es nuestro, esto es propio” (...). Entonces, hay un tiempo. (...) Y lo que pasa que ahí vamos a entrar en una discusión muy compleja, con el tema de la masividad y la no masividad. Porque la masividad no necesariamente implica identidad. Entonces, ahí hay siempre un plan guiado por intereses económicos que hacen que tal música o tal (...) Entonces hay un desconocimiento porque la masividad propone uniformidad, que vos escuchés lo que escucha todo el mundo, los medios masivos de comunicación marcan eso, incluso ahora instalados en las redes. Entonces la sugerencia que te manda el Spotify está todo guionado hacia un perfil de escucha-consumidor. Entonces de repente, no podemos hablar de masividad como representatividad de idiosincrasia, digamos, o de esto, de patrimonio. (Conversación con Mery Murúa, del 06/04/2022)

Fijémonos que para la cantora la problemática del patrimonio cultural obedece a una construcción y que se juega en dos ejes: a) lo temporal; el patrimonio precisa cierta decantación del pasado en el presente, que legitimate finalmente ciertas memorias y saberes como representativos y parte de la identidad de un colectivo y b) la centralidad de “la gente”; es el pueblo el “pater” que define y hereda aquello considerado valioso; el pueblo reconoce e instituye ciertas expresiones culturales como “algo de todos”. Para la cantora, la constitución del patrimonio cultural cordobés no puede/debe ser “inducida” sino

10 Cantora nacida en el noroeste cordobés, en Cruz del Eje.

que la propia comunidad lo significa como representativo y se aleja en ese ademán, de las lógicas mercantilizantes y sus propuestas homogeneizantes. El foco no está en el mercado sino en aquello que el propio pueblo decide que debe “conservarse” o “heredarse”. Esto se aleja de la uniformidad que propone la globalización capitalista orientada hacia un “consumidor”, la misma que admite la diversidad cultural en sus discursos pero no la pluralidad histórica.

Las reflexiones de las cantoras nos conducen a pensar en la trama de un patrimonio popular intercultural justamente como categoría que resiste a la homogeneización globalizante y a los movimientos fágicos del Estado-nación en un claro gesto desobediente y que integra saberes, memorias e identidades ancladas en lo popular. Durante las conversaciones, las cantoras se asumen ya por dentro ya por fuera del dispositivo patrimonio cultural; se divierten en torno al mismo en un “coqueteo” constante de géneros musicales, sonoridades, influencias, de tradiciones actualizadas, difícilmente digerible y “administrable” para las instituciones y gestiones patrimonializadoras de poder.

Algunos horizontes abiertos hasta aquí...

Sin desechar la categoría es posible pensar alternativas al patrimonio cultural a partir de un patrimonio intercultural popular en clave femenina que establece nuevas conexiones y usos en relación con el tiempo y la historia. Esto hace colapsar la categoría en tanto estética estática acabada y propone en su lugar una dimensión aesth/ética desde nuevas poéticas de re-existencia. Pensar en esta clave nos ofrece estrategias de resistencia por dentro del dispositivo que responden frente al mandato patrimonial, desde procesos reales, locales, conflictivos y ambiguos en un presente que habita las contradicciones.

Referencias bibliográficas

Adorno, T. (2009). *Cultural Theory and Popular Culture*. John Storey (ed.). London: Pearson.

- Benjamin, W. (2008). *Tesis sobre historia y otros fragmentos*. Bolívar Echeverría (trad. y ed.). UACM. Itaca.
- Hanisch, H. (1977). *El patrimonio en derecho romano*. Revista Chilena de Derecho 4 (1/6), 11-92. Santiago de Chile: Pontificia Univ. Católica de Chile.
- Mignolo, W. (2014). *Aesthesia decolonial*. En *Arte y estética en la encrucijada descolonial II*. Pedro Pablo Gómez (comp.). Buenos Aires, Ed. Del Signo.
- Rufer, M. (2019). *La cultura como pacificación y como pérdida: sobre algunas disputas por la memoria en México*. En *Políticas, espacios y prácticas de memoria. Disputas y tránsitos actuales en Colombia y América Latina*. Carlos Salamanca y J. Jaramillo (eds.) Bogotá, Ed. Pontificia Universidad Javeriana.
- Rufer, M., e Inés Cornejo (2020). *Horizontalidad: hacia una crítica de la metodología*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO.
- Santos, B. (2018). *Las ecologías de saberes*. En Paula Meneses (comp.), *Construyendo las Epistemologías del Sur: para un pensamiento alternativo de alternativas* (pp. 229-266). Buenos Aires: CLACSO.
- Segato, R. (2007). *La nación y sus otros*. Bs As: Prometeo.
- Segato, R. (2013). *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos y una antropología por demanda*. CABA: Prometeo.
- Taylor, D (2016). *El archivo y el repertorio. El cuerpo y la memoria cultural en las Américas*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

Literaturas Williche del entronque patriarcal, Millaguir y Huinao: contrarrelatos de la violencia en el heterowingka patriarcado productor de mercancías



Por Aníbal Gabriel Carrasco Rodríguez¹

Durante la revuelta del 2019 en Chile, asistimos a una proliferación de significantes: personajes de animé, banderas, reconciliación de los equipos de fútbol, la performance-protesta feminista del colectivo LASTESIS² y la aparición de la bandera mapuche en cada marcha. Un año antes, la reciente bandera mapuche (*wenufoye*)³, creada por el consejo de todas las tierras en 1992, resurgió silenciosamente en las fiestas patrias del año 2018. Hecho insólito: la *wenufoye* flameaba en las fachadas de las casas junto a la chilena. Es más, algunas casas se atrevieron a izar exclusivamente la bandera mapuche arriesgándose a multas ¿Era esto un atisbo de lo que se nos venía un año después? Hubo desde ahí una presencia constante de aquél significante en la lucha por la construcción de un bloque contra-hegemónico, cuya imagen persistente es la bandera *wenufoye* flameando en Plaza Dignidad. En otras partes del territorio se descabezaron monumentos coloniales y se recuperaron las toponimias indígenas. Momento clímax. Rabia e indignación de 500 años. Nuevo enfrentamiento de las míticas culebras *Trentrenfilú* y *Koykoyfilú*⁴ retorciéndose en la espuma. Luego vino la convención constituyente (¡nos cambiaron el significante!)⁵ pactada por el poder instituido a espaldas del pueblo. Esta apropiación de la protesta social decantó en elecciones y en una convención con una presencia notable del pueblo mapuche y, en particular, de mujeres mapuche. Su presiden-

¹ Psicólogo, Magíster en literatura Hispanoamericana y estudiante de Doctorado en Literatura Latinoamericana. Universidad de Concepción. anibal.acr@gmail.com

² “Un violador en tu camino”, performance que tuvo un impacto sin precedentes a nivel internacional.

³ Canelo del cielo.

⁴ Mito cosmogónico fundamental de la cultura mapuche (Trivero 1999).

⁵ La demanda que gritábamos en las calles fue “Se necesita de forma urgente, una Asamblea Constituyente”.

ta fue Elisa Loncón⁶ y la integrante de pueblo originario más votada fue la machi Francisca Linconao⁷. Tras un año de trabajo, se publicó el texto definitivo, cuyo comienzo decía “Nosotras y nosotros, el pueblo de Chile, conformado por diversas naciones, nos otorgamos libremente esta Constitución, acordada en un proceso participativo, paritario y democrático”. En la votación una fuerza histórica conservadora, racista y xenófoba, rechazó la propuesta constitucional. Uno de los argumentos más escuchados en contra del texto, fue el rechazo al reconocimiento de los diversos pueblos que habitan en el territorio (Plurinacionalidad) (Ciper 2020; Fuentes 2022; Titelman y Leighton 2022). De esta manera, otra nueva crónica de buen gobierno se perdió por muchos años. Hubo perdón, hubo olvido.

Hablar de lo mapuche nos incomoda, nos desencaja, es una palabra capaz de mover fuerzas telúricas y sombrías. Chile, Chile, Chile... Palabra indígena cuyo significado aún no se descifra. Armando Uribe decía que todo Chile se juega en que lxs Mapuche no crucen el río Bío-Bío hacia el norte, tal como pasó en los levantamientos generales que terminaron con muchas ciudades quemadas durante la colonia. Para el poeta Armando Uribe lxs mapuche cruzaron el río Bío-Bío en la Unidad Popular y llegaron a la moneda (Uribe, 2001, p. 17). Esa fue la apuesta y el costo, como sabemos, fue altísimo. El “apruebo” otra llegada del pueblo Mapuche a la moneda. Este antagonismo histórico-político permea y ebulle en la literatura mapuche. Leerla es tomar partido, mirar la propia familia, pensar las calles, preguntarse qué estamos comiendo y cómo hablamos.

Para elaborar y reconstruir nuestra heterogeneidad irreductible o nudo arguediano en el que estamos (Quijano 2011), creo necesario proponer un prisma interseccional en torno a etnia, clase y género para construir una aproximación a la literatura mapuche que permita socavar nuestros cimientos y reelaborarnos. En esta propuesta comparto cinco pequeños ejes sobre la obra de dos escritoras mapuche: Ruth Fuentealba Millaguir y Graciela Huinao.

⁶ Académica mapuche, lingüista y activista por los pueblos indígenas.

⁷ Encarcelada el año 2016 por el Estado en base a la Ley Antiterrorista, la cual priva de derechos y recrudece las penas. La machi fue absuelta el año 2018. Esta ley es utilizada con frecuencia para encarcelar comunerxs del pueblo mapuche.

La obra narrativa de Fuentealba Millaguir consta de dos novelas: *Cherrufe la bola de fuego* (2008), primera novela escrita por una autora mapuche, y *Memorias de una Papay* (2021). Graciela Huinao también ha escrito dos novelas: la primera se titula *Desde el fogón de una casa de putas Williche* (2010) y la segunda *Katrilef, hija de un ülmen Williche* (2015)⁸. En este acotado corpus de narrativa de las primeras autoras mapuche se urden varios hilos invisibles: la oralidad, el testimonio, el despojo, la perspectiva matrilineal o matrifocal, la autoedición de sus libros, entre otros elementos que examinaremos. A continuación, detallaré cinco ejes que pueden ser útiles como elementos a tener en cuenta en la lectura de estas obras. Se trata de una propuesta abierta, por construir y dialogar.

El primer aspecto que hila ambas autorías es la visibilización de la cultura williche, variante cultural del pueblo mapuche, la cual se diferencia por algunas especificidades. En general, el relato sobre lo mapuche ha transcurrido principalmente por el territorio ficticio o geográfico de lo que actualmente se conoce como la octava y novena región de Chile. Contraria a esta tendencia, ambas autoras en su obra dan cuenta de tránsitos, formas de escritura y prácticas que toman distancia de la cultura mapuche que estuvo en contacto más estrecho respecto a la guerra contra la colonización. El territorio mapuche-williche (gente del sur) es la región más austral, comprende lo que actualmente conocemos como las provincias de Osorno, Valdivia y Llanquihue, en vinculación con el archipiélago de Chiloé. Desde la colonia este grupo indígena tuvo diferencias con los mapuche de otros territorios, como el empleo de una variación dialectal del idioma mapudungun, llamado tsesungun. Cabe señalar que, a diferencia de los otros grupos territoriales mapuche, sobre el pueblo Williche se tienen pocos informes y relaciones, debido a que luego del levantamiento general mapuche en el siglo XVI la *Futahuillimapu* (las grandes tierras del sur) quedaron libres de las autoridades coloniales y sin mayor injerencia de otras entidades, quedando en relativa autonomía. La ciudad Osorno fue destruida (1602) y retomada por los españoles (1793), tal como ocurrió con Villarrica. Desde Valdivia

8 Se suman a este corpus la novela *Coyhaiqueer* (2018) de Ivonne Coñuecar y la novela *El tren del olvido* (2019) de la activista y escritora Moira Millán, primera novela mapuche en Puelmapu (Argentina).

se inicia un paulatino contacto entre españoles y mapuche, el que fluctúa entre la violencia y el comercio pacífico, lo que no impide que hasta 1793 el pueblo Williche tenga una “vida independiente” en toda la zona austral. Estos conflictos terminan en pactos que establecen acuerdos con los invasores. El hito que marca la nueva fase de colonización es el Tratado de paz de las canoas de 1793, tratado que aparece, con especial insistencia en Desde el fogón y Katrilef. A través de estas coordenadas políticas, geográficas y culturales, Millaguir y Huinao van fijando la cristalización de un imaginario homogéneo en torno a lo mapuche, resignificando el archivo histórico, por ejemplo, a través de los títulos de tierra y el anclaje realista del despojo en la novela Cherrufe, donde al final se nos presenta un documento de bienes raíces que deja constancia legal de la transacción de tierras, sus deslindes, propietarios y testigos en la venta.

En segundo lugar, me gustaría destacar la posibilidad de leer en términos marxistas el contexto que construyen ambas autoras. En sus novelas es claro el despojo producido por la invasión de sus territorios de forma sistemática en la llamada “Ocupación de la Araucanía” (1860-1883). Se trata de la invasión militar del estado Chileno en alianza con la clase capitalista que buscaba nuevos territorios de explotación económica, una forma en la cual Chile, como nación recientemente formada, podía otorgar las condiciones para la explotación forestal y agrícola a nuevos colonos y capitales. Así lo señalan Millalén, Marimán, Caniunqueo, y Levil:

El proceso de radicación indígena y de colonización con extranjeros y nacionales, que no fue más que la distribución del recurso tierra con todos sus componentes (aguas, ríos, bosques, litoral, yacimientos mineros, etc.) se acompañó de una inusitada violencia en la cual el Estado, cual jinete que a punta de rebenque templa los corcoveos de su caballo, hizo entrar en operación su estado de derecho. (Millalén et al. 2006, p. 117)

Esta invasión, puede leerse como una extensión y resurgimiento (Pichinao, 2015) de la acumulación originaria: “el proceso histórico de escisión entre productor y medios de producción. Aparece como “originaria” porque configura la prehistoria del capital y del modo de producción correspondiente al mismo” (Marx, 2009, p. 893). A partir de esta matriz, se puede comprender el constante éxodo campo(Lo-

f)-ciudad(warria) de lxs mapuche. Asimilación de los hombres como obreros y las mujeres como nanas, en Katrilef se señala: “la mayoría de los hombres jóvenes estaban desgranándose por distintos puntos de la madre tierra. Algunos emigraron de las comunidades a convertirse en los nuevos obreros para el pueblo chileno” (Huinao, 2015, p.81). En este marco de acumulación originaria, se pueden comprender las acciones y el rol del registro civil, de la escuela y de la iglesia, así lo percibe la niña “Charito” protagonista de Cherrufe: “La capilla y el colegio estaban juntos, fue donde estudiaron mis tíos, se podría decir que las dos son nuestras, porque mi bisabuela donó el terreno para que se construyeran, con el fin de que sus descendientes pudieran adquirir conocimientos, educación y evangelización” (Millaguir, 2008, p. 63). Similar situación vemos en *Desde el fogón...* Este proceso de acumulación originaria como bien señala Pichinao (2015) es una lógica abierta que bien podemos extrapolar a los actuales estados de excepción en el Wallmapu. Tanto en Huinao y en Fuentealba Millaguir se narra en torno a sus comunidades desaparecidas, destruidas o despojadas. Sobre esa falta se elaboran sus reconstrucciones. En Huinao es Walinto (como uno de sus poemarios) y en Fuentealba Millaguir es la usurpación de un enorme territorio de Tadeo Millaguir. Estas comunidades les permitían la autonomía, la cría de animales, la realización de trayectos religiosos como el Nguillatun en Katrilef, el cual se realiza en comunión con poblaciones lafkenches. La usurpación les despoja de los medios de subsistencia y producción promoviendo el éxodo a la Warria, se esparce la hambruna. Imbunches y enanos blancos les asaltan desde los bosques.

Un tercer eje a relevar es la posibilidad de situar sus escrituras en el marco de lo que se ha conceptualizado como entronque patriarcal (Cabral, 2010, p. 15), es decir, la yuxtaposición y síntesis de un patriarcado moderno-colonial de alta intensidad y otro prehispánico de baja intensidad. Según Segato (2014), estas dos lógicas tienen relación con la violencia y la valía social de todo lo considerado femenino en relación al poder que ejerce y administran los hombres (Segato 2014, p. 597). En este sentido, el capitalismo, es una configuración específica de una trama de estructuración preexistente: lo patriarcal. De aquí en adelante, lo concebimos, siguiendo a Scholz (2020), como un patriarcado productor de Mercancías (Scholz, 2020,

p. 138). Frente al entronque patriarcal, se ha relevado, de manera un tanto unidireccional, las consecuencias políticas de la instauración de la lógica patriarcal moderna de alto impacto. Sin embargo, en Mi-llaguir y Huinao la potencia, lo que está dejando de ser como diría Braidotti, es también toma de distancia frente al Admapu⁹ o cultura mapuche; creación estética de un margen de maniobra y suspensión de ambas lógicas, tanto la Mapuche como la Wingka. En estas autorías se trataría de oposiciones y subversiones, un contra-relato a la hegemonía de lo masculino y de la heterorealidad cosmogónica mapuche (Cabral, 2010, p. 14), orden de género que se expresa desde el mito fundamental de Tretrenfilú donde el universo simbólico masculino es el polo que, siguiendo a Segato, tiene mayor valía cultural (Segato, 2003, p. 60). Oposiciones y subversiones que es necesario examinar de forma situada en las autoras. Este margen de maniobra se puede apreciar en la distancia crítica con la que se narra el rapto de una niña para lograr su casamiento forzoso en la novela Katrilef: “Ella era una niña que no quería irse de su hogar y la noche de su rapto, su “comprador” debió emplear la fuerza física para consumar el matrimonio, pero ella se defendió entre gritos y rasguños, hasta que las fuerzas de su pequeño cuerpo fueron doblegadas” (Huinao, 2015, p.63). Esta oposición en Katrilef lleva a una subversión cuando el rapto obligado de la protagonista es rehecho, transgrediendo la forma de casamiento consagrada en la antigua Admapu. Otra de las subversiones al dispositivo masculino (Fabbri, 2021) del patriarcado productor de mercancías se da en el marco de vínculos niña-abuela-niña-madre y la herencia de poderes y dolores transgeneracionales.

Un cuarto aspecto importante a tener en cuenta en la aproximación a este corpus, es lo que podemos llamar una matriz de poder-sexo-género heterowingka patriarcal. El término lo relevamos a partir de Doris Quiñimil (2012), este nos permite enfatizar el aspecto de heterosexualidad obligatoria (Butler, 2007, p. 36) en el marco del entronque patriarcal. Quiñimil nos insta a añadir el significante wingka dentro de este prisma interseccional, el cual agrega el significado de ladrón o extraño, que, en el mundo mapuche, designa el carácter particular de otras sociedades que usurparon sus tierras y

9 El conjunto de las tradiciones (Trivero 34).

sus bienes, caracterizando, no sólo esos actos, sino un imaginario complejo en relación al largo vínculo colonial, previo al tiempo referenciado en las novelas. En *Desde el fogón...* al wingka se le define como aquel que: “siempre anda ladiao pa ' un lao; pa ' el lao que más le conviene” (Huinao, 2010, p. 85). Se trata de un antagonismo que también se encuentra en el interior de los lof, como en *Katrifel* donde la protagonista se siente traicionada por sus hermanos: uno que se alcoholiza y el otro que se quiere casar con una wingka-chilena. Prácticas que muestran un antagonismo que, sin embargo, proponemos caracterizar como un antagonismo éxtimo (íntimo y externo),¹⁰ es decir, una diferencia fundante en el seno de la cultura, una línea fronteriza que depende de las prácticas, las cuales pueden ser encarnadas por un colono alemán, una chiñura, un chileno, un español, una mujer o mapuche. El antagonismo con lo wingka también da cuenta de complicidades, alianzas e intercambios que datan desde la colonia, por ello lo wingka podría ser leído en términos de la colonialidad del poder, como una categoría que muestra los diversos antagonismos en el seno mismo de las comunidades, como en el caso de la “Potoquina” en *Desde el fogón...* cuyo: “espíritu nadó entre dos aguas y hacia ninguna orilla se aferraba” (Huinao, 2010, p. 99).

El quinto aspecto que me gustaría señalar, tiene relación con la construcción de la masculinidad en estas autorías. Cuestión que no se traduce, ni reduce, en señalar el entronque patriarcal delimitado hasta aquí. Siguiendo a Raewyn Connell (2003), la masculinidad es un mapa de posiciones donde la hegemónica tiene relación con el privilegio y poder relativo de una posición o segmento sobre las otras: subordinadas, excluidas y cómplices (Connell, 2003, p. 121). En Huinao y Millaguir el mandato de masculinidad, la mujer como objeto de “exacción” frente a la cofradía de otros hombres (Segato, 2018, p. 41), es uno de los ejes que articulan las trayectorias de sus personajes. La残酷 en las matanzas, en el acarreo de indígenas, en la usurpación y división sexo-genérica de la guerra constante, son prácticas que se pueden comprender de forma significativa en rela-

10 “no es el enemigo externo el que me impide alcanzar la identidad conmigo mismo, sino que cada identidad, librada a sí misma, está ya bloqueada, marcada por una imposibilidad, y el enemigo externo es simplemente la pequeña pieza, el resto de realidad sobre el que «proyectamos» o «externalizamos»” (Žižek, 2000, pp. 171-172).

ción al mapa de lo masculino. Esto permite socavar y vislumbrar los ensamblajes violentos que dan forma a los Estado nación en el contexto de la penetración colonial (Cabral, 2010, p. 15). Esta violencia es subvertida por estas autoras mediante una estética que apunta hacia una reconstrucción histórica posfundacional, una toma de posición en una recreación poiética como diría Castoriadis. Especialmente interesante es la construcción de una werken (mensajera) niña en el contexto de defensa del territorio en Katrilef, donde la guerra y su división sexo-genérica se transgrede, donde lo masculino y algunas de sus prácticas no se representan como patrimonio exclusivo de varones y en donde las posiciones se vuelven intercambiables y creativas.

En definitiva, estas narraciones con un fuerte carácter testimonial transitan por las fronteras de la novela como género, permitiendo una desestabilización de quienes estamos en el polo wingka-chileno, quienes renegando del sustrato indígena hemos intentado blanquearnos a costa de rechazar otro porvenir, uno Plurinacional.

Finalmente, estas obras construyen, a partir de la influencia de la oralidad y lo testimonial, un contra-relato sobre el conflicto histórico que comienza con la colonización y que se reconfigura con la ocupación del Wallmapu, la Dictadura cívico-militar y, actualmente, con la militarización del territorio mapuche a través de los estados de excepción constitucional. Los aspectos relevados pueden ser útiles para distanciarnos de una construcción idílica del pasado de las culturas indígenas y virar hacia una visión que considere el antagonismo, las fisuras, el poder, como algo inmanente a cualquier campo social, solo así se nos abrirá, como señala Butler, un futuro abierto de posibilidades culturales. Cabe destacar que la literatura guarda dentro de sí una promesa de felicidad y una política que no es posible cerrar entre cuatro paredes ni en una urna. Una política que nos permite cruzar nuestros propios ríos y revitalizar la esperanza como un horizonte que se realiza sólo con prácticas. Entre las posibles prácticas fuera de lo institucional está adentrarse en las recientes novelas escritas por autoras mapuche. Una tarea por venir es retomar lo aquí dicho para leer la novela de Moira Millán “El Tren del olvido” (2019), esta lectura nos permitirá cruzar la cordillera como

Literaturas Williche del entronque patriarcal, Millaguir y Huinao: contrarrelatos de la violencia en el heterowingka patriarcado productor de mercancías

otra frontera que nos han instituido y a través de la cual hay mucho por deconstruir.

Referencias bibliográficas

Bourdieu, P. (2001). *La dominación masculina*. Anagrama.

Butler, J. (2007). *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós

Cabnal, L. (2010). *Feminismos diversos. Feminismos comunitarios*. ACSUR-Las Segovias.

Connell, R. (2003). *Masculinidades*. Universidad Nacional Autónoma de México.

Ciper. (9 de septiembre 2022). 120 residentes de 12 comunas populares de la Región Metropolitana explican por qué votaron Rechazo. Ciper. En línea: <https://www.ciperchile.cl/2022/09/07/120-residentes-de-12-comunas-populares-de-la-region-metropolitana-explican-por-que-votaron-rechazo/> Consultado en abril 2023.

Coñuecar, I. (2018). *Coyhaiqueer. Ñire Negro*.

Fabbri, L. (2021). *La masculinidad como proyecto político extractivista. Una propuesta de reconceptualización*. Fabbri, L (comp). En *la masculinidad incomodada*. UNR Editora y Homo Sapiens Ediciones.

Fuentes, C. (Septiembre 2022). *¿Qué pasó? Las razones del Rechazo. El Mostrador*. En Línea: <https://www.elmostrador.cl/destacado/2022/09/09/que-paso-las-razones-del-rechazo/> Consultado en abril 2023.

Huinao, G. (2010). *Desde el fogón de una casa de putas williche*. Caballo de Mar.

- Huinao, G. (2015). Katrilef. Hija de un ülmen williche. ICIIS.
- Marx, K. (2009). El capital. Libro primero. El proceso de producción del capital. Ed. Pedro Scaron. Vol. 3. Siglo XXI.
- Millaguir, R. (2008). Cherrufe. La Bola de Fuego. Grupourbe.
- Millaguir, R. (2020). Memorias de una papay. Autoedición.
- Millalén, J., Marimán, P., Caniuqueo, S., & Levil, R. (2006). ¡...Escucha, winka...! : cuatro ensayos de historia nacional mapuche y un epílogo sobre el futuro. LOM Ediciones.
- Millán, M. (2019). El tren del olvido. Planeta.
- Pichinao, J. (2015). La mercantilización del Mapuche Mapu (tierras mapuche). Hacia la expoliación absoluta. Awükan ka kuxankan zugu Wajmapu mew. Violencias coloniales en Wajmapu. Ediciones Comunidad de Historia Mapuche, Temuco, 87-105.
- Quijano, A. (2011). “El nudo arguediano” en Centenario de José María Arguedas. Sociedad, Nación y Literatura, Universidad Ricardo Palma, Lima.
- Quiñimil, D. (2012). «PETU MONGENLEINÑ, PETU MAPUCHEN-GEN. Todavía estamos vivxs, todavía somos mapuche.» Universidad de Granada. 9 de marzo de 2018. En línea: http://digibug.ugr.es/bitstream/10481/22726/1/DORIS QUI%C3%91IMIL_TFM_%202012_lastversion.pdf
- Scholz, R. (2020). Capital y patriarcado. La escisión del valor. Mimesis.
- Segato, R. (2003). Las estructuras elementales de la violencia: ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos. Universidad Nacional de Quilmes.

Literaturas Williche del entronque patriarcal, Millaguir y Huinao: contrarrelatos de la violencia en el heterowingka patriarcado productor de mercancías

Segato, R. (2014). El sexo y la norma: frente estatal, patriarcado, desposesión, colonialidad. *Estudos Feministas*, Florianópolis: 593-616.

Segato, R (2018). *Contra-Pedagogías de la残酷*. Prometeo Libros.

Titelman, N. Leighton, T. (Octubre 2022.) ¿Por qué ganó el rechazo a la nueva Constitución chilena? <https://nuso.org/articulo/301-rechazo-constitucion-chilena> Nueva Sociedad. Consultado en abril 2023.

Uribe, A. (2001). *El Fantasma de la sinrazón y el secreto de la poesía*. Be-uve-dráis Editores.

Trivero, A. (1999). *Trentrenfilú. El mito cosmogónico fundamental de la cultura mapuche*. Ediciones Tácitas.

Žižek, S. (2000). “Más allá del análisis del discurso”. El reverso de la diferencia. *Identidad y política*. Ed. B Arditi. Caracas: Nueva Sociedad. 169-179

VIII
FORMAS POÉTICAS DE LA MEMORIA

Recuperación de la Memoria en la novela Casas Enterradas de Carlos Manuel Fernández Loza



Por Elsa Danna¹

Casas Enterradas es una novela del escritor santiagueño Carlos Manuel Fernández Loza, publicada en el año 1997, que narra la vida, tratada desde la ficción, de Catalina de Enciso, una de las mujeres que en 1543 integraron la expedición de Diego de Rojas a la región del Tucma (o Tucumán), expedición conocida históricamente como la “Primera Entrada”.

Catalina nace en Andalucía, más precisamente en Sevilla, en un barrio moro de donde su padre, Juan de Enciso, la recoge mientras velan a su madre que ha muerto en el parto. En ese momento aparece Emerenciana, una mujer enana, quien arrulla a la niña, acompaña a Juan de Enciso a su casa, allí se queda y cría a Catalina. No se separará de ella hasta que, casi adolescente aún, se embarca hacia América, donde conoce a Felipe Gutiérrez a quien entrega todo su amor y cuidados. Desde el Cuzco, como su concubina, partirá con Felipe Gutiérrez, segundo en el mando en la empresa de conquista que Diego de Rojas dirige hacia el Tucma. Llegados al noroeste del actual territorio de la provincia de Santiago del Estero, en el lugar llamado Mocuaxa por sus habitantes, Don Diego es herido con una flecha envenenada, en su pierna, lo que le provoca días y noches de horroroso sufrimiento. Catalina de Enciso, que había aprendido de su padre el arte de mezclar hierbas y polvos para obtener beneficios medicinales, asiste al Justicia Mayor con el propósito de mitigar su delirante dolor.

Entretanto, Francisco de Mendoza, otro de los hombres cercanos a Don Diego, acusa a la sevillana de conspirar con la hechicería de sus remedios contra la vida del gobernador para que Felipe Gutiérrez lo suceda en el mando y en los cargos.

Don Diego, agonizante, convencido del empleo de artes diabólicas de Catalina, nombra a Mendoza no sólo su sucesor sino único heredero de sus bienes y hacienda. Enterrado el comandante, Mendoza avanza en su plan conspirador, encarcela a Felipe Gutiérrez y

¹ Lic. Elsa del Valle Danna. FHCSyS, UNSE elsa.danna@yahoo.com.ar

luego lo destierra. Una pequeña comitiva acompaña a la deshonrada pareja hasta la desolada región del Altiplano donde la dejan librada a su suerte. Un indio que asiste a Catalina desde su llegada a América, conocedor de estas tierras, de sus habitantes y sus lenguas, encuentra la antigua ruta del inca y así pueden llegar al Cuzco, donde Felipe presenta ante los Regidores su denuncia en la que acusa a Francisco de Mendoza de maniobrar para usurpar el poder. Sin embargo, no tienen en cuenta su pedido. El arribo de un nuevo virrey aviva viejas disputas y sublevaciones contra el emperador, y Felipe es acusado de haber participado en éstas como partidario del joven Pizarro y es condenado a muerte. Catalina, derrotada también, reclama el cadáver y luego de sepultarlo se encierra en su casa.

Esta es, sintéticamente, la historia que narra la novela, historia sostenida desde el intertexto de la Conquista de nuestro actual territorio norteño. Al relatar esto se intertextualizan también otras dimensiones: el hombre y el lenguaje para que todo resulte luego en una representación ideológica cifrada en una poética particular.

La intención de esta ponencia es observar el funcionamiento intertextual y al mismo tiempo acercarnos, y tal vez sólo acercarnos, a la postura ideológica de Fernández Loza: que es la de exponer, mantener y preservar la memoria.

Ciertamente, esta actitud se explicita constantemente en la novela, y se plasma a través de una historia narrada desde la ficción. También es importante destacar que la poética que resulta de Casas Enterradas está cifrada en el lenguaje estéticamente tratado. Pero esa poética también expresa la memoria como otro espacio simbólico que el autor intencionadamente hace emerger. Y esta postura se verifica desde el momento mismo en que Fernández Loza escoge el tema de la Conquista y Colonización de América para entrelazar la ficción. El discurso se complejiza cuando se ponen en relación la historia y la literatura pues se crea un espacio en el que se da la confrontación de voces y de ideologías. Esta confrontación o tensión que se produce entre historia y ficción, es la que permite al escritor, que es un sujeto social, traer “al presente narrativo la rememoración de un pasado, con su carga simbólica y a menudo traumática para la experiencia individual y/o colectiva” .(Arfuch, 2002, p. 24)

Si bien Fernández Loza trabaja con un argumento ficcional, lo sitúa en un momento histórico concreto, con una dimensión simbólica que presenta relevancia en el desarrollo de dicho argumento.

En el caso de esta novela, el intertexto histórico es el más importante, aunque no el único, pues resulta el andamiaje estructurante de la narración. Graciela Reyes expresa que “No hay discurso que carezca de alguna dimensión intertextual: en todo texto hay otro texto” (Reyes, 1984, p.46).

Así se la presenta a Catalina al comienzo de la obra:

Se acerca... con la resignación del penitente... para no tropezar con las bajas murallas que en dispares geometrías la cercan extendiendo su arquitectura de laberinto enano; casas enterradas estiran sus despojos: la más alta le roza el hombro... y la angustia de **las ruinas sin historia, piedra sobre piedra perduran impasibles...**” (Fernández Loza, 1997, p. 8)

Fernández Loza entreteje otros discursos y otros géneros, no sólo el narrativo ya que también aparecen la crónica, lo epistolar, lo descriptivo en ese intento por rescatar a la memoria de ese olvido, en el que a veces quedan enterrados acontecimientos importantes en la vida de los hombres. Por ello uno de los personajes, Pero Urdeemales, le dice al joven militar Felipe Gutiérrez: “- Es cuestión de costumbres. No es que la memoria cierre las puertas. O se entierre en un sepulcro sin resurrección las muertes que debemos”. (Fernández Loza, 1997, p.16)

Debemos recalcar que el escritor santiagueño para desandar el conflicto que plantea la Conquista y Colonización de América realiza un recorte de ese momento histórico: la entrada del conquistador Diego de Rojas a la región del Tucma.

El desarrollo cronológico de la narración se asienta en tres sitios diferentes: España, el mar y América, e interrelacionados con ellos se despliegan tres formas textuales que el autor elige para dividir la novela: Romances, La Mar y Crónicas.

En Romances se hace referencia a los amores entre Catalina de Enciso y Felipe Gutiérrez. Este episodio le sirve al autor para destacar un sistema lingüístico que posee una larga tradición en la literatura española y revalorizar al idioma español, en un juego en-

tre la claridad de los requiebros amorosos y los intrincados rodeos comunes al Romanticismo. Romances también nos conecta con esa forma versificada tan común en la España del siglo XV y además con el antiguo nombre que se daba a las narraciones. Por ello se puede interpretar que representa un rescate del olvido de esta clase de producciones literarias.

La Mar, establece un juego de ambigüedad en cuanto al género de este lexema por un lado, y por el otro hace referencia al ánimo comovido de Catalina, que se desplaza a través del mar. El Diccionario de Símbolos y Mitos de Pérez Rioja sostiene que “el mar, símbolo de la inmensidad, se considera como principio y fin de la vida, donde esta se renueva y purifica” (Pérez Rioja, 1997, p.287).

Catalina al trasladarse a América intenta justamente torcer su destino, mejorarlo y renovarlo en estas tierras plenas de atracción y aún llenas de pureza. Por el contrario ese destino se ensaña con ella y resulta inexorablemente nefasto.

El escritor pone de manifiesto además la agitación que sufre América por efecto de la conquista, ya que percibe que le están arrebatando no sólo su libertad sino su cultura y sus ideologías. En esta parte de la novela, Fernández Loza tiende un puente entre dos culturas representadas por manifestaciones literarias, identitarias de las mismas: los Romances, propios de España y las Crónicas, género que se inaugura en América.

En Crónicas se produce una ruptura de la isotopía temática pues el narrador se aleja de la figura de Catalina, aunque ella no deja de ser el centro de la historia, para detener su mirada en las peripecias americanas.

También hay un viraje en la voz narradora pues adopta la tercera persona en lugar de la segunda. A través de esta persona, Fernández Loza hace un relato cronológico de los pensamientos, que fluyen de la mente desorbitada de Felipe Gutiérrez, de sus digresiones sobre lo que fue en el pasado y lo que ya no es en el presente por ejemplo ex Capitán y Segundo al mando de las tropas de Diego de Rojas. Algo sí queda claro y es la resignación con la que se debe aceptar el destino, ahora ya condenado por traición.

Así apreciamos en el autor a un consumado cronista que intenta abarcar con su mirada la visión del español y la de los habitantes naturales de estas tierras, visiones turbulentas ambas.

Ya hemos referido que el tiempo aludido en la historia de la novela es el de principios del siglo XVI y los personajes, con su accionar, responden a las pautas institucionales y culturales de ese momento. Son tiempos críticos a los que el hombre ha sido arrojado. Son tiempos de cambios vertiginosos y conflictos, que traen conmoción y amargo sabor a sus almas ganadas por la desesperanza y la pesadumbre del fracaso, en algunos casos. Esto puede resumirse en lo que uno de ellos, el padre de Felipe Gutiérrez, expone mientras conversa con su hijo: "Duros y difíciles tiempos vivimos".

En este mundo conflictivo, bajezas como la traición, la avaricia, la codicia se despliegan a lo largo de la novela, unas veces en forma explícita y otras no tanto. Esto se verifica en el episodio en el que Francisco Mendoza condena a Felipe: "Francisco Mendoza miró con desdén al suplicante, lo tuvo un largo rato de rodillas hasta hacerlo temblar... opresor y oprimido marcados por el **laberinto de la historia haciéndose, fatalmente...**" (Fernández Loza, 1997, p.170).

También se plasma la actitud de Europa frente a estas tierras que conquista. Juan de Enciso explicita su visión crítica en la carta que le deja a su hija: "He aprendido que no se puede cambiar el instinto bestial de los hombres [...] Allende el mar, lejos de esta mal civilizada Europa..." (Fernández Loza 1997, p.91).

No obstante, ese desesperanzado anciano que ha dedicado su vida a indagar el cuerpo humano, y a pesar de eso no logró conocer al hombre, mantiene, en lo profundo de su pensamiento, la consoladora esperanza de que en los remotos países allende el mar, en esas desconocidas tierras existan esas razas más cercanas a la luz. La utopía como esperanza es el resguardo que mantiene para su hija que partirá hacia el Nuevo Mundo.

Así, notamos el afán de Fernández Loza de recalcar las acciones colectivas, de valor simbólico, que resultan en memoria histórica. Y quizás haya en esto también un afán didáctico a través del que la novela pretenda estremecernos de tal modo que seamos agentes sociales más sanos, más consistentes en la pureza de los actos, más

guardianes intelectuales y pragmáticos de un quehacer social eximido de sospechas.

El concepto de memoria en Fernández Loza está ineludiblemente unido al de olvido. Por supuesto que lo que llamamos oposiciones no serían tales si no tuvieran dos términos enfrentados que no actúan como antagónicos. Simplemente uno está en el otro y viceversa, uno supone al otro y viceversa. Por eso ninguno funciona sin el otro, pues no se trata de su contrario sino de términos complementarios. Consecuentemente los dos términos fundan un juego, un vaivén, una oscilación. El olvido como amenaza es una presencia aparente ya que es redimida por la memoria. No nos asombra entonces que en Catalina de Enciso este juego aparezca también como mestizaje. Nace de padre español y madre mora. Y posiblemente la peripecia de Juan de Enciso, al rescatarla en Sevilla del barrio moro y llevarla por intrincadas callejuelas hasta su casa, exprese metafóricamente no sólo el acercamiento de los extremos, sino el recorrido, la dinámica, también intrincados que sigue el funcionamiento del juego.

Algo parecido ocurre con el nombre del personaje en el que se asimilan el de Santa Catalina de Siena y el de la princesa bella y de soberbia lujuria que su padre conoció en Florencia. El mestizaje de Catalina trasciende su origen y nos vemos obligados a situarlo en otro plano más general y extendido. Así, Catalina no expone un mestizaje individual, sino que, al erigirse como un personaje que expresa en sí la metonimia de América, por esa metonimia es también la memoria como acto.

Las prácticas sociales naturalizadas y ejecutadas rigurosamente que contiene la novela encarnan la convulsión memoria-olvido, algunas de las cuales nos remiten a la “*Demnatio memoriae*” romana que buscaba destruir cualquier clase de vestigio o recuerdo del enemigo del Estado, incluyendo la prohibición de pronunciar su nombre. La acusación, el juicio y el castigo que sufre Felipe Gutiérrez responden, entre otras cosas, al propósito de conjurar la memoria con el olvido. Acción tan innoble como estéril pues Catalina, su amante, su concubina, su defensora, se encargará de negar ese olvido rescatando su cadáver, cumpliendo el ritual de la sepultura y ritualizando así la memoria. Después de esto, Catalina se encierra en su casa y no sale de allí. Ella es como una casa enterrada, como la casa de algunos anti-

guos habitantes de esta parte del mundo. También podemos pensar que ese título metafórico nos remite a un pasado, el de la conquista, que se ha pretendido enterrar, silenciar, junto con los seres que en ese tiempo lo habitaron.

Por eso sostenemos que Catalina es América como producto de múltiples nutrientes que a cada instante se desenterrran en esa tradición antropo-ontológica que remarca Fernández Loza. Catalina de Enciso, convertida en efigie, se confunde con la forma de su trágico destino. Es la memoria viva que a veces habla a través de silencios. Es la memoria como sustrato en el continuo hacerse de América.

Referencias bibliográficas

- Arfuch, Leonor, 2002: "El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea". Fondo de Cultura Económica de México. Buenos Aires.
- Pérez Rioja, J.A, 1997: "Diccionario de Símbolos y Mitos" Editorial Tecnos. Madrid.
- Reyes, Graciela, 1984: "Polifonía Textual". Editorial Gredos. Madrid.
- Fernández Loza, Carlos Manuel, 1997: "Casas Enterradas". Barco Editó. Santiago del Estero.

“Errante en las sombras”: nostos en los tangos de Alfredo Le Pera¹



Por Bruno Andrés Longoni²

Breve introducción a los tangos de Alfredo Le Pera

Los años como letrista de tangos representan, en la vida breve de Alfredo Le Pera (São Paulo, 1900 – Medellín, 1935), apenas un parentésis a su actividad como periodista, autor teatral, guionista de cine, cronista, hombre de la cultura y trotamundos. Su experiencia como crítico de espectáculos a comienzos de los años veinte en Buenos Aires y la actividad como dramaturgo y director teatral hacia finales de esa década lo llevó a firmar en 1931 para la United Artists como traductor y redactor de intertítulos. No es ocioso inferir que sus letras de tango acabarán recolectando las enseñanzas de esos años: el lenguaje de Le Pera será visual, claro y directo; sus imágenes, plásticas; sus símbolos y metáforas, convencionales. Un lenguaje, en una palabra, global, como global fue, desde sus inicios, la industria cinematográfica. Dicho lenguaje propició el estilo moderno de los tangos de Le Pera, en sintonía con la incipiente cultura de masas.

Lo innovador en Le Pera viene dado por su peculiar apropiación de tópicos universales, filtrados por un lenguaje híbrido que integra la propia experiencia vital, sobre los principios de simetría contrastiva y síntesis que definen al tango en sus diversas vertientes. Lo que hilvana a estas piezas entre sí no es un registro de lengua específico (criollo, lunfardo o literario), ni el empleo de los motivos axiales de las letras de tango (como el amure o la “milonguita”), sino los susodichos principios y la recurrente imaginería del peregrinaje.³

1 Este artículo hace parte del desarrollo del proyecto 2995 avalado por la Vicerrectoría de Investigación y Extensión de la Universidad Industrial de Santander donde el autor participa como coinvestigador.

2 Doctorado en Estudios lingüísticos, literarios y culturales (Universidad de Barcelona), docente en la Universidad Industrial de Santander, Colombia. blongoni@correo.uis.edu.co

3 El funcionamiento de dichos principios en las distintas expresiones tangueñas (danza, letras, música y fileteado) ha sido abordado por el autor de este texto en su tesis doctoral, *Principios formales y estilo en las letras de tango*

Ningún letrista de tango ha reincidido tanto en el motivo del viaje y sus campos semánticos. Era lógico que la vida del errabundo y cosmopolita Le Pera, factótum tanguístico del aún más errabundo y cosmopolita Carlos Gardel, acabara infiltrándose en el contenido de sus composiciones. Dirá Eduardo Romano al respecto (en Conde 2014, p. 48): «Los verbos de movimiento pasar, andar, volver, regresar se reiteran en sus letras, así como los sustantivos caravanas(s) y huella(s), que dan cuenta del pasaje permanente de unos lugares a otros, de un paisaje compartido, el de las grandes ciudades y sus suburbios».⁴

Puede aventurarse, como primera conclusión sobre Le Pera y sus tangos, la oposición sistemática que en ellos se establece entre el sujeto lírico y el espacio evocado. Hay un pasado idealizado y estático que se enfrenta a un presente itinerante y dinámico. Si el arrabal y sus personajes quedan congelados en el tiempo, el yo lírico nunca cesa de desplazarse (con excepción de “Sus ojos se cerraron”, donde la fórmula se invierte). He ahí una oposición estructural que atraviesa la mayoría de sus tangos, amén del modo personal en que se adopta a la estética tanguera los tópicos universales del Nóstos y el Homo viator.

(1900-1960).

4 Si bien Romano se abstiene de ofrecerlos, he aquí ejemplos extraídos de Le Pera: «En caravana / los recuerdos pasan» (“Mi Buenos Aires querido”), «Tiempo viejo / caravana / fugitiva / ¿dónde estás?» (“Recuerdo malevo”), «Es una caravana interminable / que se hunde en el olvido con su mueca espectral» (“Soledad”), «Si arrastré por este mundo», «Si crucé por los caminos», «Por seguir tras de su huella» (“Cuesta abajo”), «hay un desfile de extrañas figuras» (“Soledad”), «como una nube que pasa / mis ensueños se van, / se van, no vuelven más» (“Arrabal amargo”), «Basta de carreras, / se acabó la timba» (“Por una cabeza”), «Sus ojos se cerraron... / y el mundo sigue andando» (“Sus ojos se cerraron”), «pero el viajero que huye / tarde o temprano detiene su andar» (“Volver”). Para dilucidar el misterio de la responsabilidad de cada letrista en una letra escrita a dúo, dirijamos la atención al primer tango de Le Pera, escrito en colaboración con Enrique Santos Discépolo, “Carrillón de la Merced”: «la voz de mi andar / de viajero incurable / que quiere olvidar»; o, mejor aún, a la segunda estrofa: «Milagro peregrino / que un llanto combinó. / Tu canto, como yo, / se cansa de vivir, / y rueda sin saber / Dónde morir». Queda claro a quién atribuir estos últimos versos.

“Mi Buenos Aires querido” en Cuesta abajo (1934, Louis Garnier)

La cinta concluye con “Mi Buenos Aires querido”, una escena que impondría una tipología en el cine posterior de Gardel: la del hombre que, de vuelta de todas las cosas, ahora el retorno al hogar y canta desde la popa de un barco; véanse, al respecto, las escenas duplicadas de *El tango en Broadway*, donde Gardel abre cantando “Por una cabeza”, y de “El día que me quieras”, donde el retorno a Buenos Aires es prefigurado por el tango “Volver”.

Similar a la de “Silencio”, la estructura de “Mi Buenos Aires querido” cuenta con cinco secciones dispuestas en espejo (ABCBA):

- I. Melodía A (menor): Augurio de retorno a Buenos Aires.
- II. Melodía B (mayor): Evocación de la ciudad: farolito, pebete, bandoneón
- III. Melodía C (mayor): Interpelación a la ciudad, máximas, presagio final
- IV. Melodía B (mayor): Evocación de la ciudad: ventanita, muchachita, malevaje
- V. Melodía A (menor): Augurio de retorno a Buenos Aires.

El tango principia y concluye con una suerte de brevíssima aria (sección A), un canto de ocho compases que, con una melodía desplegada en arpegio, informa de tres versos octosílabos que hacen converger, en un futuro utópico («vuelva», «no habrá»), el reencuentro con la ciudad y la plenitud de espíritu, mediante el solemne dactilo, el pie por antonomasia de la épica antigua:

Mi Buenos Aires querido
cuando yo te vuelva a ver,
no habrá más pena ni olvido.

La melodía de la sección B es una modesta progresión de grado conjunto sobre la escala mayor: dieciséis compases conformados por ocho versos tridecasílabos cortados por un hemistiquio que los divide en cinco («El farolito») y ocho («de la calle en que nací») con rima

cruzada: «El farolito de la calle en que nací / fue el centinela de mis promesas de amor, / bajo su quieta lucecita yo la vi / a mi pebete, luminosa como un sol».

Esta sección se replica musical y métricamente en la cuarta parte (B'), completando el friso nostálgico de la ciudad: farolito, pebete y bandoneón (B); ventanita, muchachita, malevaje (B'). El tono es evocativo y la imagen ofrecida, tan estática como tópica, procura amontonar objetos estereotípicos del tango con expresiones convencionales («oigo la queja / de un bandoneón», «dentro del pecho pide rienda el corazón», «la cortada más maleva»). Los primeros cuatro versos presentan verbos en pasado («nací», «fue», «vi»), pero a partir del quinto («Hoy que la suerte quiere que te vuelva a ver») se pasa al presente. El pasado no es el tiempo de Le Pera, lo que constituye toda una demarcación hacia los letristas de tango centrados en el relato, la anécdota o la escena dramática.

La sección C ocupa el centro de la pieza y melódicamente se estructura como una variación del tema B. Compuesta de diecisésis compases con igual número de versos de arte menor (todos pentasílabos, con excepción de dos hexasílabos), cumplen la función de glosar el tema del aria: Buenos Aires como tierra prometida para morir en paz («donde mi vida / terminaré»): «Bajo tu amparo / no hay desengaños / vuelan los años / se olvida el dolor. / (...) Quiero que sepas / que al evocarte, / se van las penas / del corazón».

La imagen en los tangos de Le Pera es la de una postal. Nunca aplica el vértigo dinámico de las vanguardias de los años veinte para plasmar el ajetreo urbano. En esto, Manzi se diría discípulo de Le Pera. Uno y otro limitan el movimiento de la amada a una espera, ya sea bajo una tibia luz (Le Pera), o en un antiguo balcón (Manzi).⁵

5 Las luces de Le Pera gozan, de hecho, de mayor determinación que sus personajes humanos: en “Mi Buenos Aires querido”, por ejemplo, el farolito es «centinela de mis promesas de amor». En “El día que quieras”, «las estrellas celosas / nos mirarán pasar». En “Volver”, las luces señalizan el camino del regreso: «Yo adivino el parpadeo / de las luces que a lo lejos / van marcando mi retorno». “Melodía de arrabal” es el único ejemplo de una luz que no se personifica (otro punto a favor de la autoría de Battistella): «bajo la quieta / luz de un farol». Y en “Cuando tú no estás”, «Nace la aurora resplandeciente, / clara mañana, bello rosal, / brilla la estrella, canta la fuente, / ríe la vida, porque tú estás».

“Volver” en *El día que me quieras* (1935, John Reinhardt)

En una de las últimas escenas de *El día que me quieras*, Julio Argüelles (Gardel), el hijo díscolo del padre avaro y obtuso, retorna ya viudo a la Argentina en compañía de su hija comprometida en matrimonio, interpretada también por Rosita Moreno. Con el horizonte marino de fondo y un brazo reposado sobre la baranda del barco, Gardel entona el tango “Volver”, acaso la página más famosa de Le Pera.

Propia de la cifra criolla, la nota repetida confiere un sentido de procesión a la primera sección, reforzada por la más tanguera de las tonalidades según Aníbal Troilo (Re menor) y el movimiento descendente de la melodía, que sólo asciende para trazar el mismo dibujo interválico en la inflexión al relativo de Fa mayor («Son las mismas que alumbraron»). El paso al cuarto grado armónico genera una tensión que se adecúa al tono dramático de la letra. Allí se apela a un pasado que, huelga repetirlo, en Le Pera adquiere siempre contornos rígidos y estáticos, resaltados por la aliteración de oclusivas sordas («La quieta calle donde el eco dijo») y el verso simétrico («tuya es su vida, tuyo es su querer») cuya anáfora encubre un juramento de amor (tuyo, tuya). Más aún, nótese cómo esos compases comportan un ensanchamiento de la métrica (del octosílabo al endecasílabo) y un posterior angostamiento hacia el final de la estrofa (hepta- y hexasílabo). La distribución silábica crece y decrece acompañando el clímax armónico de la música y rememorativo de la letra.

Como en el “Ítaca” de Kavafis, en “Volver” hallamos el motivo universal del Nóstos llevado de lo épico a lo lírico, y reforzado por el guíño intertextual a la Odisea homérica cuando se repara en el tiempo que insume el regreso («que veinte años no es nada»). En su viaje por el Mediterráneo, Odiseo consulta al adivino Tiresias, descendiente al reino de los muertos y se enfrenta a los fantasmas del pasado (Aquiles, Laertes) para poder conocer el futuro. El viaje al pasado es preconditionamiento para augurar lo que vendrá después.

A este motivo responde que, siguiendo la tradición de la catáisis, “Volver” se articule como un encuentro traumático con el pasado y con el futuro, una conflagración entre la angustia («tengo miedo del encuentro», «tengo miedo de las noches») y la esperanza («yo

adivino el parpadeo», «guardo escondida una esperanza humilde») con el destino por campo de batalla («y aunque no quise el recuerdo / siempre se vuelve al primer amor», «pero el viajero que huye / tarde o temprano detiene su andar»). Entre un pasado de angustia y nostalgia, un presente gobernado por las fuerzas implacables del destino y un futuro signado por una esperanza privada y recóndita, se abre camino la voluntad humana. Pasado («Volver»), presente («Sentir») y futuro («Vivir») son las tres notas largas que ocupan la totalidad del compás, las tres directrices que jalonan la vida del peregrino.

La segunda sección presenta la clásica modulación gardeliana a tono mayor y la línea melódica dulcificada por notas largas y movimiento de grado conjunto por la escala mayor. En tales casos, suele aprovechar Le Pera la dimensión reducida del verso de arte menor para verter máximas o reflexiones. En el estribillo de “Volver”, el uso del infinitivo universaliza el mensaje de la letra, desarraigando la anécdota para volverla alegórica.

He ahí otro principio general en los tangos de Le Pera que explica, en parte, su feliz recepción en suelo hispanohablante. Metáforas cristalizadas (nieve y plata para el cabello encanecido), una secuencia de personificaciones concatenadas (el alma «aferrada» a un recuerdo, las noches que «encadenan» su soñar, el olvido que «todo destruye», etc.), y tópicos como el Tempus fugit («que es un soplo la vida»), no desmerecen la pieza. Son los cimientos que confieren a “Volver” validez universal desde un asunto rioplatense: la oscilación identitaria entre Europa y Buenos Aires.

El estilo tanguero de Alfredo Le Pera (1900-1935)

Sobre los tangos de Alfredo Le Pera ha caído la crítica en su manejo del lenguaje.⁶ Habría en sus tangos un cálculo premeditado con

6 Según la crítica especializada, Le Pera «trató de emplear en sus letras un lenguaje que resultara inteligible a todo el mundo hispanófono, ampliando de ese modo, la geografía del tango» (José Gobello en Penas 1998, 184), «convoca numerosos cultismos y escribe en un castellano que desregionaliza» (Eduardo Romano en Conde 2014, 49), utiliza un «lenguaje popular depurado y propenso al cultismo» (Ferrer 1999, 101), «una lengua imperial, esta vez impuesta por los empresarios norteamericanos para vender discos en un amplio y

intenciones mercantiles de proyección internacional. Si bien se suele destacar la ductilidad requerida para crear tanta obra en tiempos tan reducidos, la crítica al unísono insiste en el nulo nacionalismo de Le Pera y recarga las tintas en el accidente de su nacimiento en São Paulo, ciudad que apenas habitó por espacio de dos meses. Estimaciones emocionales se fueron sucediendo a expensas de Le Pera y su obra, como si la conquista del mercado internacional fuese una suerte de pecado original que los ídolos argentinos se vieran obligados a expiar.

En efecto, Le Pera guarda no poca responsabilidad por la irrupción del estilo culto de los años cuarenta. Al prescindir (casi) por completo del voseo y del tuteo, Le Pera superó aquel tango interpelativo y teatral que Contursi había sentado como regla a partir de “Mi noche triste”.

En flagrante demarcación de sus contemporáneos, Le Pera omite la anécdota. Ninguno de sus tangos repone una historia, salvo puntuales excepciones. De allí que se compongan de comentario y descripción, nunca de anécdota ni de diálogo. Sus tangos son menos dramas o narraciones que meditaciones salpicadas de reminiscencias biográficas. No abren nuevas situaciones en pretérito, el tiempo por defecto del tango-canción, sino que ilustran un destino en estricto presente, el tiempo predilecto de Le Pera, o, para mayor abstracción, en infinitivos, como en “Volver”. Desde allí se enuncia, desde un presente difuso, por fuera del tiempo. La voz de Le Pera pareciera articulada más allá de la vida.

Ello responde a que, insertos en escenas cinematográficas, sus tangos glosan, amplían o comentan las vivencias del protagonista sin necesidad de inventar historias nuevas ni de engendrar escenas dramáticas. Si desde Contursi el tango era un género interpelativo, las letras de Le Pera rara vez emplean la segunda persona: apenas dos pasajes fugaces en “Soledad” y en “Arrabal amargo”.

Los tangos de Le Pera revelan una asordinada sensibilidad de intramuros; el sobrio melodrama convencional basado en los lugares

sometido mercado hispanoamericano utilizando una *koiné hispanófona*. Lo que implicó el abandono de las raíces rioplatenses del tango, de su habla» (Penas 1998, 185); razones por las cuales «podemos confirmar el lenguaje cultural utilizado por Le Pera, esto también, seguramente, exigencias del mercado cinematográfico de habla hispana» (Rubén Pesce en Martini Real 1976, 3544).

comunes con que la cultura occidental decimonónica compacta el vasto lenguaje de las emociones. La modernidad en el estilo de Le Pera se da, por tanto, en el cruce del periodismo, la crítica de revisas, la eufonía plástica del modernismo rubendariano, el sentimentalismo blando del folletín decimonónico, el cine sonoro y el tango incipientes; estrambótica mescolanza que cimentaría la novela arltiana. La apropiación de esos moldes y estereotipos provistos por la cultura de masas dio por resultado el original estilo moderno de Le Pera en tango.⁷

El método de los tangos de Alfredo Le Pera consiste en filtrar por el tamiz de su experiencia vital los tópicos universales de la literatura occidental: *Ubi sunt* en “Recuerdo malevo”, *Nóstos* en “Volver” y “Mi Buenos Aires querido”, *Homo viator* en “Golondrinas”, *Locus amoenus* en “El día que me quieras”, *Contemptu mundi* en “Sus ojos se cerraron”, *Carpe diem* en “Rubias de New York” y “Por una cabeza”, *Tempus fugit* en “Soledad” y “Volvió una noche”. La posición de Le Pera en la esfera del tango resulta tan clásica y convencional, en ese sentido, como la de Jorge Manrique en el terreno de la poesía castellana de su tiempo. La originalidad de sus tangos es fruto de una mezcla fortuita: tópicos latinos, cultura de masas y residuos biográficos, bajo principios de simetría, contraste y condensación.

Sus héroes son hombres experimentados: peregrinos, viajeros, amantes frustrados, pero nunca traicionados. El amuro no es un motivo en Le Pera, otro rasgo original en un género con frecuencia rotulado como “lamento de cornudo”. Más aún, los tangos de Le Pera registran de modo más realista la transformación que viene operando en el modo en que hombres y mujeres se relacionan entre sí, unificadas las referencias al amor y al sexo en una misma imagen femenina (Mina, 2007, p.88).

El único rencor que se detecta en los tangos de Le Pera va dirigido al «carnaval del mundo» que «pasaba y se reía» sin respetar el luto del amante en “Sus ojos se cerraron”. Sus héroes han cumplido

7 Quien supo apreciar la esencia de la modernidad en Le Pera y conjurar en su narrativa idéntico cruce de géneros discursivos fue el argentino Manuel Puig. No en vano titula su segunda novela con un notorio pasaje del fox-trot “Rubias de New York”, Boquitas pintadas (1969), y decide seccionarla a la manera del folletín decimonónico en diecisésis “entregas” precedidas, cada una, con un epígrafe de un tango de Gardel y Le Pera.

con el borgeano dictado del coraje. Podrán llorar de a ratos, y ciertamente lo hacen,⁸ pero ello en nada desdora su estampa viril ni el resignado estoicismo con que aceptan los caprichos de un destino burlón. Basta traer a colación la jovial complacencia con que el pendenciero de “Recuerdo malevo” se entrevera con taitas porque «pensé que era lindo por ella morir».

Sus personajes no tienen nada por perder ni por ganar, por más que escondan humildes esperanzas. Mientras los flácidos héroes de Discépolo se entregan sin luchar, los viriles enunciadores de Le Pera juegan y pierden, aunque sus derrotas sean pírricas, si la expresión cabe, pues de ellas no se derivan lágrimas ni encendidas diatribas amatorias, sino el consuelo de haber vivido. Hombres de vuelta de todas las cosas, aferrados a la promesa de un retorno nunca concretado; verdadera profecía de Le Pera y su fatídico destino en la remota Medellín.

Sus tangos no reponen la circunstancia; la dan por sobreentendida. No hay, como tal, una línea de acción sino pensamiento retrospectivo, distancia enunciativa, escritura desde un más allá. El enunciador queda emplazado, de hecho, en la distancia. Lejano en el tiempo y lejano en el espacio, Le Pera escribe siempre desde otro lugar: São Paulo o París o New York o Medellín, pero nunca Buenos Aires, acaso para regar deliberadamente de irrealidad el etéreo microcosmos evocado tiernamente por sus tangos.⁹ Sus letras sobresalen del conjunto tanguero por su luminosidad y por la claridad meridiana de sus conceptos, cristalinos como el agua de aquel manantial evocado en “El día que me quieras”.

8 «Viajan visiones que lloro» (“Recuerdo malevo”), «el tiempo viejo que lloro» (“Cuesta abajo”), «y no tengo el consuelo / de poder llorar» (“Sus ojos se cerraron”), «Vivir / con el alma aferrada / a un dulce recuerdo / que hoy lloro otra vez» (“Volver”).

9 Sobre el mito del barrio, señala Juan José Sebreli que «se entremezcla con el mito de la infancia feliz, un imaginario paraíso perdido que habría tenido lugar en el idealizado barrio natal. El propio pasado personal es en parte real y en parte imaginado; algunos lugares entrañables no tenían tanta importancia en otro tiempo cuando eran demasiado cotidianos y carecían de la intensidad impresa por el recuerdo. Por eso, contrariamente a lo que intérpretes posteriores sostienen, esta fase del mito del barrio tiene poco que ver con el comunitarismo y más con la reminiscencia íntima y el sentimentalismo nostálgico». (1964, 178-179).

Su voz remota, aunque nunca desnortada, apunta siempre al sur, y a su arrabal íntimo retornan sus tangos, una y otra vez, hasta la última página. La tristeza del tango, que no es sino la imbricación fortuita de la intemperie pampeana del criollo desarraigado y la nostalgia del viejo paese, que arrastra como una sombra el inmigrante mediterráneo, asume en Le Pera la forma de la añoranza del porteño exitoso que, solicitado por el mundo, deambula sin cesar, pero conserva en su corazón la esperanza del retorno a su Buenos Aires querido. Hay una inversión táctica de la mirada tradicional del tango: ya no del puerto al mar, de Argentina a Europa, sino del centro a la periferia, de afuera hacia adentro.

El ensañamiento con Le Pera devino con los años silencio a secas. Su nombre rara vez sale a colación con cada nuevo aniversario del accidente aéreo acaecido en Medellín aquel lunes 24 de junio de 1935. Errante en las sombras queda la silueta calcinada de Alfredo Le Pera junto a la espléndida sonrisa de Carlos Gardel, y qué diciente, en ese tren de pensamiento, que el poeta ocupara el asiento ubicado a la derecha del zorzal.

Referencias bibliográficas

- Campra, R. (1988). Relaciones intertextuales en el sistema culto/po-
pular. *Poesía y tango*. Hispamérica, 19–32.
- Conde, O. [editor] (2014). *Las poéticas del tango-canción: rupturas y
continuidades*. Buenos Aires: Biblos.
- Ferrer, H. (1999). *El tango: su historia y evolución*. Buenos Aires: Edi-
ciones Continente.
- Gobello, J. (1980). *Crónica general del tango*. Buenos Aires: Fraterna.
- Martini Real, J. C. [editor] (1976–2011). *Historia del tango (21 tomos)*.
Buenos Aires: Corregidor.
- Mina, C. (2007). *Tango, la mezcla milagrosa*. Buenos Aires: Sudame-
ricana.

- Penas, A. (1998). Recopilación antológica para una sociología tangüera. Buenos Aires: Corregidor.
- Romano, Eduardo. 1983. Sobre poesía popular argentina. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Salas, H. (1986). El tango. Buenos Aires: Planeta.
- Sebreli, Juan José. 1964. Buenos Aires, vida cotidiana y alienación. Buenos Aires: Turolero.
- Vilariño, I. (1965). Las letras de tango. Buenos Aires: Schapire.

El canto de las moscas y el pálpito de la memoria: la poesía como lugar de duelo en la sociedad colombiana



Por Ana María Rodríguez Sierra¹

María Mercedes Carranza, poetisa colombiana, escribió en 1997 su “versión de los acontecimientos” ocurridos en los convulsos años ochenta que estremecieron dolorosamente a su país. En veinticuatro micropoemas “inagotables” intitulados con nombres de lugares (y de masacres) resguarda el recuerdo de sucesos que pasaron a la historia como titulares periodísticos efímeros y estadísticas vacías que, en un país acostumbrado a la guerra, fueron sentidos solo por las víctimas que ni siquiera son nombradas, (mucho menos reparadas). El canto de las moscas es pues un relato breve de lo acontecido, que desde la expresión poética apela a la emoción como fórmula para superar la indolencia. La poesía se devela como lugar de la memoria, una palpitante, estremecedora y catártica. Cada poema es una metáfora que nos hace sentir vacíos incommensurables que nos atraviesan, nos commueven y nos devuelven la conciencia de nuestra humanidad. Y cada palabra, dispuesta en la hoja en blanco imitando el vuelo de los insectos negros, evoca ese rumor aciago que ronda la sangre derramada y los despojos de los cuerpos sin vida que ha desparramado, por todos lados, infamemente, la inacabada violencia. Así, la poesía se muestra también como un lugar que posibilita el duelo colectivo, el cual es imposible sin memoria. En esta ponencia analizaremos el documento creado por Carranza, explicitando ampliamente cómo éste es, en efecto, lugar de memoria y de duelo indispensable para la sociedad colombiana.

El canto de las moscas es un libro compuesto por veinticuatro micropoemas, escrito por la poetisa colombiana María Mercedes Carranza Coronado en 1997. Ella, María Mercedes, nació en Bogotá el 24 de mayo de 1945, hija de Rosa Coronado y del diplomático y también poeta Eduardo Carranza. A sus seis años viajó a la España de la posguerra, vivió allí hasta los trece años y luego regresó a una

¹ Estudiante del Doctorado en Literatura Latinoamericana de la Universidad de Concepción, Chile. anamasierra@gmail.com

Colombia convulsa, aporreada por la violencia de los años 50, suscitada por el asesinato del líder político Jorge Eliécer Gaitán. En una entrevista con Margarita Vidal ella recordaba aquellos años como un tiempo difícil en el que “luchaba por habituarse a la ciudad de su nacimiento”. Al final, dijo, enfrentó la nostalgia cultural “con la decisión de pertenecer a Colombia”. Estudió periodismo en la Universidad de los Andes y más adelante, en 1986, fundó la Casa de poesía Silva, primera casa de poesía en el ámbito de la lengua española (casa Silva). De modo que, la poesía fue una fuerza vital para esta mujer que no solo escribió, sino que la estudió y creó espacios para la preservación, divulgación y fomento de la escritura poética. En el año 2003 se quitó la vida, pero nos dejó una obra cargada de memoria, palpitante, estremecedora y catártica. En sus poemas se despliega, de modo general, aquello que Noni Benegas (2018) denominó “cotidianidad absurda” o según Santiago Espinosa “la escoria de lo trivial como quien habla de la vida sin mayúsculas ni guantes” (p. 2). Le toma el pulso al habla de la calle para entender el malestar del país y, según Benegas, “a un mundo a todo color, hechizante y legendario, opone otro en blanco y negro de serie “B”, desolado y violento” (p.3). Ciertamente, María Mercedes Carranza no evita hablar de esa gran problemática que todavía nos azota, de la que ella misma fue víctima y que es una suma de múltiples y variopintas violencias que desde los años 90 comenzamos a narrar, con el fin de constituir un acervo de memoria que garantice la no repetición.

En efecto, a lo largo del último siglo, el concepto de memoria se ha ampliado hasta abarcar casi todas las formas en las que nos ocupamos de nuestro pasado reciente, especialmente en los casos en los que este pasado tiene un carácter traumático. Es lo que se observa por ejemplo en *La escritura del duelo* de Victoria Díaz, igualmente en la compilación realizada por Javier Domínguez y otros, titulada *El arte ante la fragilidad de la memoria*, así como en el artículo sobre “Los duelos colectivos, entre la memoria y la reparación” de María Teresa Uribe. Estos textos muestran cómo la memoria se ha convertido en un modo privilegiado de comprensión del pasado, pero también y esto es lo más importante, en una fuente de esperanza y reconciliación social (Domínguez, 2014). En este contexto fue escrito *El canto de las moscas*, poemario que podemos situar entre las di-

versas formas de arte que se han comprendido como “poéticas de la memoria” (Domínguez, 2014, p. 122) que representan las experiencias de un modo vívido y sentido que busca remecer al lector de forma tal que se sienta incluido, (no solo aludido), y tocado en su humanidad para sanearle la indolencia. Hoy, lo recordamos aquí porque ante la fragilidad de la memoria amenazada siempre por el olvido, queremos vivificar los poemas de María Mercedes Carranza y reconocer en ellos su valor histórico, (el poético habla por sí solo), su absoluta vigencia y el necesario recuerdo de esta “versión de los acontecimientos” (que es el subtítulo del libro El canto de las moscas) que logra lo que muy pocos han logrado al hacer de la lírica un espacio de duelo que transforma el horror en belleza.

Pero antes de abordar el poemario y la realidad que revive, vale la pena acercarnos a la visión de país que tenía la autora. Su mirada crítica y su comprensión histórica se manifiestan de manera clara en el poema titulado La patria, publicado en su libro Hola soledad de 1985:

La patria

Esta casa de espesas paredes coloniales
Y un patio de azaleas muy decimonónico
Hace varios siglos que se viene abajo.
Como si nada las personas van y vienen
Por las habitaciones en ruina,
Hacen el amor, bailan, escriben cartas.

A menudo silban balas o es tal vez el viento
Que silba a través del techo desfondado.
En esta casa los vivos duermen con los muertos,
Imitan sus costumbres, repiten sus gestos
Y cuando cantan, cantan sus fracasos.

Todo es ruina en esa casa,
Están en ruina el abrazo y la música,
El destino, cada mañana, la risa son ruina,
Las lágrimas, el silencio, los sueños.
Las ventanas muestran paisajes destruidos,
Carne y ceniza se confunden en las caras,

En las bocas las palabras se revuelven con miedo.

En esta casa todos estamos enterrados vivos.

(Carranza, 2018, p. 80)

Hoy, - este poema tiene un carácter testimonial -, nos deja ver cómo se sentía esa patria (creo que no solamente, aunque especialmente Colombia) en los años ochenta cuando la población civil se encontraba atrapada en medio de la violencia ejercida por las guerrillas, los paramilitares y los carteles del narcotráfico. Podríamos decir que este es un preludio que anticipa El canto de las moscas como poesía colmada de historia, de memoria, y como ejercicio que exorciza el dolor de la violencia, en realidad, el dolor de la muerte que es su único efecto perdurable. La patria es una versión del país y allí se expresa por primera vez el interés de la autora por llevar la poesía más allá del universo intimista al terreno ampliado de la realidad nacional, de allí surge también este otro poemario que nos quedó como evidencia de lo acaecido.

Así pues, El canto de las moscas también tiene un carácter testimonial, incluso más agudo que el poema anterior, ya que los poemas nombran los lugares del acaecer atroz de la guerra, mientras se evoca el rumor aciago de los insectos negros que rondan la sangre derramada y los despojos de los cuerpos sin vida que desparramó, por todos lados, el conflicto armado en Colombia.

En la lógica enunciada por Steiner según la cual “lo que no se nombra no existe”, María Mercedes Carranza intitula cada poema con el nombre de los lugares en los que ocurrieron hechos inenarrables, y por eso mismo necesarios de recordar; estos, después, para los medios de comunicación pasaron a ser no lugares sino nombres de atentados, masacres, ataques terroristas que quedaron en la historia como titulares periodísticos efímeros o estadísticas vacías que, en un país acostumbrado a la guerra, fueron padecidos solo por las víctimas que ni siquiera son nombradas, (mucho menos reparadas). Pero, convertidos en poemas, aquellos hechos llegan a nuestro tiempo como evidencia de la necesidad de la paz, llegan como memoria y convierten a la poesía en el lugar de un necesario duelo colectivo que apenas hemos tenido tiempo de iniciar. Necoclí, Mapiripán, Tambo-rales, Dabeiba, Encimadas, Barrancabermeja, Tierralta, El Doncello,

El canto de las moscas y el pálpito de la memoria: la poesía como lugar de duelo en la sociedad colombiana

Segovia, Amaime, Vista Hermosa, Pájaro, Uribia, Confines, Caldono, Humadea, Pore, Paujil, Sotavento, Ituango, Taraira, Miraflores, Cumbal y Soacha son lugares. Nombrarlos es el inicio del reconocimiento de las heridas que allí se le propinaron a un país y a una sociedad que, si busca la superación, necesita mirar esas heridas y, El canto de las moscas es, sin duda, un bello espacio para hacerlo. Sobre todo, porque nos recuerda que sin importar qué tan apartado esté un lugar, si este fue escenario de un hecho trágico para nuestro país, deberíamos saberlo, debería dolernos, deberíamos hacernos cargo como sociedad de su reparación o, al menos intentarlo.

Porque, los lugares mencionados por la autora fueron epicentros del conflicto, pero al estar ubicados en la periferia de los centros urbanos, su dolor se vio invisibilizado. Quizá por eso María Mercedes Carranza engloba sus poemas en una dedicatoria a Luis Carlos Galán, su amigo personal, candidato presidencial en 1989 y asesinado en Soacha por un complot que incluía a Pablo Escobar y al gobierno de turno. Este fue un golpe bajo para todo el país, atestado a muy poca distancia de la capital y tal vez, el dolor profundo que ocasionó dicho magnicidio en tantos colombianos, obligó a mirar hacia aquellos lugares que ya sufrían desde antes y a lamentar con mayor conciencia los que vinieron después. No es casual que el poema dedicado al hecho que puso fin a la vida de Galán, fuera el último del libro, un canto final que dice así:

Soacha
Un pájaro
Negro husmea
Las sobras de la vida.
Puede ser Dios
O el asesino:
Da lo mismo ya.
(Carranza, 2018, p.150)

Con este poema el libro encierra un uróboros, pues la dedicatoria a Luis Carlos Galán abre el libro que se cierra a su vez con el poema que llora su muerte. De ese modo, el final del poemario se conecta

con el principio demarcando un círculo infinito, que es el círculo vicioso de la violencia. El poema inicial, no obstante, se titula Necoclí:

Necoclí
Quizás
El próximo instante
De noche tarde o mañana
En Necoclí
Se oirá nada más
El canto de las moscas.
(Carranza, 2018, p. 127)

Luego, en el centro del texto, ubica a Pájaro:

Pájaro
Si la mar es el morir
En Pájaro
La vida sabe a mar.
(Carranza, 2018, p. 138)

Y así es como la memoria palpita en el Canto de las moscas.

Duelo

De acuerdo con Victoria Díaz Faciolince, (2019) “La memoria cultural se ocupa de ayudar a comprender acontecimientos pasados que han fracturado la vida de las comunidades. Estas situaciones, con frecuencia silenciadas por el horror o la indiferencia, tienen efectos en el presente que suelen no ser manifiestos para los individuos o las sociedades. La memoria cultural busca entonces hacer un trabajo que vincule el hoy, el ayer y el mañana” (p. 80). Creemos que El canto de las moscas es un libro que resguarda la memoria cultural de la violencia en Colombia. Cada micropoema contiene en sí mismo la carga del horror de lo ocurrido. Para cualquier lector, con un mínimo de vocación investigativa, será suficiente leer Necoclí para indagar y encontrar que el 22 de marzo de 1990 fueron asesinados allí, en ese pequeño pueblo, tres integrantes del partido político Unión Patriótica a manos de los paramilitares, o que entre el 14 y el

El canto de las moscas y el pálpito de la memoria: la poesía como lugar de duelo en la sociedad colombiana

20 de julio de 1997 las autodefensas (grupo paramilitar) torturaron y asesinaron a 49 personas en Mapiripán y arrojaron sus cuerpos al río Guaviare. O que entre enero y diciembre de 1997 la población de Ituango padeció unas 14 masacres, que llevaron 3042 personas a desplazarse forzadamente. De manera que cada poema señala un lugar y cada lugar está cargado con el recuerdo de las atrocidades allí perpetradas. De esa forma, cada pieza del texto es la evocación de un acontecimiento que fracturó la vida colombiana y que la poetisa registra para salvarle del olvido, en la memoria cultural.

Los trabajos de memoria “buscan que los individuos y las comunidades afectadas por los acontecimientos violentos logren encontrar las palabras para transformarlos en experiencias narradas que hagan posible la construcción y la transmisión del sentido de lo vivido” (Díaz, p. 81). Así pues, este poemario, al ser un depósito de memoria colectiva, se puede entender también como un lugar de duelo colectivo, dado que, en concordancia con Ricoeur, “la función liberadora del trabajo de duelo se logra en la medida en que opere como un trabajo sobre la memoria” (Díaz, p. 85). Es decir, sin memoria no hay duelo y, el duelo es un proceso necesario para la transformación del dolor en aceptación, la cual, en último término, posibilita la reconstrucción de lo fracturado.

La sociedad colombiana está llena de fracturas, heridas, disrupciones históricas que le han impedido al país alcanzar un mínimo nivel de paz que le permita ocuparse de las otras necesidades sociales. El Acuerdo firmado en el 2016 apenas comienza a implementarse con verdadera voluntad política. El duelo colectivo que necesitamos transitar apenas inicia. El informe final de la “comisión de la verdad” entregado hace poco tiempo al pueblo colombiano es un documento indispensable para avanzar en ese proceso, pero no es el único. Desde la literatura y el arte, a partir de los años 90, también se han hecho grandes aportes para viabilizar esta tarea ineludible. No hay pues un momento más oportuno para que los académicos fijemos nuestra atención en todas estas producciones que narran (representan de diversas maneras) la historia, apelando a la sensibilidad y a la empatía humanas. En este contexto, un libro como *El canto de las moscas* cobra mayor sentido y creemos que al traerlo aquí, como ejemplo de texto literario, que es también lugar de memoria y de

duelo, actualizamos su vigencia y visibilizamos su valor como recordatorio del poder desanestesiante y movilizador del arte y la palabra.

El duelo al que estamos convocados los colombianos es un duelo de carácter social. Esto implica, en primera instancia, “situar a las víctimas en el espacio de lo público y de la acción política; reconocerlas como actores primarios de las violencias y las guerras y no como sujetos pasivos, invisibles o ignorados por considerarlos una consecuencia lógica de la guerra” (María Teresa Uribe, 2008, p. 3). Pero este reconocimiento de las víctimas también pasa por reconocernos a nosotros mismos como tales, porque en un país en guerra, directa o indirectamente todos nos vemos afectados (la indiferencia es un síntoma de esto). Desde esa comprensión de nuestro lugar en la escena histórica de nuestro país, es que podemos vernos también como parte de la solución, de la sanación que requiere de nuestra participación activa en los procesos sociales que buscan la reparación. Mas, para llegar a reparar y reconstruir debemos transitar todas las fases del duelo, lo cual vuelve indispensables todos los recuentos, relatos y representaciones construidas desde el dolor de quienes sí lo sintieron.

Por ello entonces, tiene sentido llamar la atención sobre *El canto de las moscas*, una obra sobre la que podemos decir que es, usando una bella expresión de Albrecht Wellmer, un “enriquecimiento del caudal del sentido”, de ese espacio común en el cual podemos encontrarnos unos con otros”. (Daniel Tobón, 2014, p. 128) En ese encuentro y reconocimiento del dolor narrado desde una profunda aflicción e inmensa rabia por María Mercedes Carranza, los demás podemos hacernos responsables de lo único que como actores sociales podemos hacer: conducir nuestra propia individualidad y nuestro trabajo (como académicos quiero decir) hacia el fin máximo de la memoria: garantizar que eso que ya pasó, no pase de nuevo. Asegurarnos de que el dolor cantado como poema, expanda su eco hacia la conciencia colectiva, para que la lección sea realmente aprendida y lo vivido nos sea suficiente para poder heredar el aprendizaje a las nuevas generaciones y así evitar que los poetas futuros tengan que recordarnos la obligatoriedad de odiar la guerra.

Podemos escuchar de nuevo, cuantas veces sea necesario *El canto de las moscas* suspendido en el ritmo prosaico de los poemas de

El canto de las moscas y el pálpito de la memoria: la poesía como lugar de duelo en la sociedad colombiana

María Mercedes Carranza, hasta que quede anclado en nuestro espíritu la voluntad de hacer todo lo posible para que ese rumor siniestro no inunde de nuevo nuestros pueblos, ni nuestros ríos, ni nuestras casas y entonces podamos responderle al poema Los muros de la patria mía...

Miré los muros de la patria mía
ojos de piedra, esfinges de oro,
mierda en las rendijas.

País usado por un dios borracho
Que delira eternamente
con una puerta que jamás existió.

Allí,
por el desastre ligado
un nudo imposible de dos lenguas
Que lamen sin descanso la herida.
De rodillas y con una flor en el ano
alguien en la oscuridad susurra
la turbia mentira del paraíso
perdido.

El miedo

enroscándose alrededor de una estatua
que finge su hazaña en un parque abandonado.

los muros de la patria mía
¿cuándo los van a limpiar?
(Carranza, 2018, p. 70)

Ahora, entre todos. Sería la mejor respuesta.

Referencias bibliográficas

Benegas, N. (2018). María Mercedes Carranza o la cotidianidad absurda. Casa América. En línea en: <https://laestafetadelviento.es/referencias/recordar/maria-mercedes-carranza-o-la-cotidianidad-absurda> Consultado en junio de 2022.

- Carranza, M. (2018). Poesía completa. Bogotá: Lumen.
- Díaz Faciolince, V. (2019). La escritura del duelo. Bogotá: Universidad de los Andes.
- Domínguez, J., Tobón, D. (2014). El arte ante la fragilidad de la memoria. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Uribe, M. (2008). Los duelos colectivos, entre la memoria y la reparación. Agenda cultural Alma Mater, 149, 1- 6. En línea en: <https://revistas.udea.edu.co/index.php/almamater/article/view/13837/12275> Consultado en junio de 2022

El poema como refugio de la voz: Alcira Fidalgo



Por Juan Páez ¹

En marzo de 2022, a propósito de la conmemoración por el Día de la Memoria, en el Teatro del Pasillo de la ciudad de San Salvador Jujuy, se realizó un “Festival de la Memoria, por la verdad y la justicia”, donde se le rindió un homenaje a la poeta Alcira Fidalgo.² El evento contó con la exposición de algunos objetos personales de la poeta entre los cuales se encontraba, por ejemplo, un guardapolvo que sus compañeros del colegio firmaron con dedicatorias. A propósito del programa, Marina Cavalletti (2022) entrevistó a Estela Fidalgo, hermana de Alcira, quien expresó que además de esos objetos, se encontraban otros y citó el caso de los cuadernos “con sus poemas de cuando iba al colegio, dibujos... [...] Extrañar la familia, sus primeros noviazgos o entusiasmos amorosos, todo eso lo va plasmando en un montón de poemas” (s/p). El objetivo del presente trabajo es analizar los poemas –fechados en la década del '70– que integran el libro Oficio de aurora³ y reflexionar sobre el rol que cumple la poesía en relación a la memoria y cómo el género poético, en el caso de Alcira Fidalgo, permite cobijar las voces que asoman mediante recuerdos y evocaciones.

1 Instituto Superior Privado “Robustiano Macedo Martínez” (ISPRMM), Formosa. juanppaez@gmail.com

2 Alcira Fidalgo nació el 8 de setiembre de 1949 en Buenos Aires. Antes de cumplir un año, Andrés Fidalgo y Nélida Pizarro, sus padres, se establecieron en San Salvador de Jujuy. Durante su infancia, asistió al taller de pintura y dibujo que dirigía el artista plástico Medardo Pantoja, uno de los fundadores de la revista Tarja. Completó la escuela primaria y secundaria en Jujuy, y cursó sus estudios universitarios en la Facultad de Derecho de la UBA. El 4 de diciembre de 1977 fue secuestrada por Alfredo Astiz y su grupo de tareas.

3 Es un poemario que reúne los textos de Alcira Fidalgo y conservados por Nélida Pizarro, su madre. La tarea de selección estuvo a cargo de Reynaldo Castro y se editó en 2002 a través del sello Libros de Tierra Firme. El libro cuenta con tres secciones y una “Nota preliminar” donde se explica que “el título [...] está tomado del último verso de un poema que Alcira escribió con motivo de la muerte de Ernesto ‘Che’ Guevara” (Castro, 2002, pp.7-8). El volumen incluye, además de las composiciones, un interesante repertorio fotográfico y pictórico. El artista Víctor Montoya fue el encargado de elegir las fotografías y de los dibujos realizados por Alcira.

Imaginario del terror

El terrorismo de Estado en Argentina fue un período que culminó con la última dictadura militar autodenominada Proceso de Reorganización Nacional, que gobernó el país desde el 24 de marzo de 1976 hasta la restauración de la democracia en 1983. Durante este período el Estado llevó adelante políticas de represión ilegal, tortura sistematizada, desaparición forzada de personas y manipulación de la información. Se estima que las fuerzas represoras desaparecieron, asesinaron, torturaron, secuestraron, obligaron a exiliarse y borraron la identidad de más de 30.000 personas.

En el capítulo *Pérdida y recuperación de la República (1973-1996)*, Luis Alberto Romero (2005) sostiene que, durante el llamado Proceso de Reorganización Nacional, las Fuerzas Armadas buscaron el restablecimiento del orden mediante la recuperación del ejercicio de la fuerza y la desarticulación de los grupos clandestinos. De esta manera, buscaron vencer militarmente a las dos grandes organizaciones guerrilleras: el ERP y Montoneros. En términos del historiador: “la restauración del orden significaba eliminar drásticamente los conflictos [...] y con ellos a sus protagonistas. Se trataba en suma de realizar una represión integral, una tarea de verdadera cirugía social” (p.187). Algunas composiciones de Alcira Fidalgo retratan la atmósfera mortuoria de aquellos años como sucede, por ejemplo, en el siguiente poema fechado en agosto de 1976.

LA SOLEDAD JUEGA conmigo/ al gato y al ratón./ Pero no pasa nada/ excepto/ que desde cada esquina/ me sonrían los muertos/ 8/76⁴ (p.71).

Se establece un juego de supervivencia en el cual “los muertos” le sonríen a la voz “desde cada esquina” mientras “la soledad juega conmigo”. Nos preguntamos ¿quién es el gato y quién el ratón? ¿Quién caza a quién? En este escenario, la soledad aparece como única compañía. En este juego poco importa la trama lúdica, aquí “no pasa nada”, “excepto” que los “muertos” “sonríen”. Con la personifi-

4 Todos los poemas que analizamos forman parte del volumen *Oficio de aurora* (2002). Buenos Aires: Editorial Libros de Tierra Firme.

cación de la muerte, la voz despliega a través de la mirada todo un imaginario atravesado por la crueldad y la indefensión. Los poemas de Alcira trazan, por lo menos, tres mojones temáticos. En primer lugar, aquellos textos que tematizan lo cotidiano, abrevando en el espacio de lo íntimo y en el cual el deseo y los ritos ocupan el papel central. En segundo lugar, se ubican las composiciones que poseen un marcado tono de denuncia en los que la muerte y el dolor funcionan como tópicos articulatorios. Finalmente, un tercer grupo que, situado en la frontera entre los dos anteriores, pone en diálogo la esfera de lo privado y lo público.

Además de leer la poesía de Fidalgo en clave de sus tópicos, es posible seguir un camino temporal. Desde esta última perspectiva se vislumbran tres grupos: 1) aquellos poemas que no poseen fechas; 2) aquellos fechados en la década del '60, y, 3) los que pertenecen a la década del '70. En suma, a la luz de este último criterio, encontramos que de las 41 composiciones que integran Oficio de aurora, 28 no llevan ninguna fecha; 6 llevan un año de la década del '60 y 7 corresponden a la del '70. En este trabajo, abordamos estos últimos.

Decir los recuerdos

En los poemas elegidos, la voz lírica recupera escenas y ritos cotidianos para convertirlos en materia poética. Poseedora de una mirada sensible y atenta, Alcira Fidalgo imprime en sus textos sentimientos tales como la soledad, la ausencia, el deseo y la esperanza del retorno del ser amado. Pero ¿qué resguarda un texto? ¿Qué almacena un poema? ¿Qué, quién o quiénes sobreviven en él?

ELEGIR SOLEDAD/ para que te sacuda el viento/ Elegir viento/ para ser polvo y ser ceniza/ Elegir polvo, ceniza/ Elegir agua de lluvia/ Hacer estatuas en los parques/ y acunar en los brazos un silencio/ 11/70 (p.62)

Este poema con fecha noviembre de 1970 propone un ritmo particular, sobre todo, en los versos iniciales. La utilización de los sustantivos finales como objeto directo de los infinitivos permite la progresión de imágenes: "te sacuda el viento/ Elegir viento/ para

ser polvo y ser ceniza/ Elegir polvo, ceniza". La anáfora, en tanto figura del sonido, subraya con fuerza la palabra "Elegir": "Elegir viento", "Elegir polvo, ceniza" y "Elegir agua de lluvia". Esta acentuación se hace extensiva al plano visual a través de los paralelismos sintácticos "Elegir.../ para...". La voz, al centrar "Elegir" como eje del poema, instaura el deseo de libertad. Tal vez de allí la presencia del "viento" y de la "lluvia", elementos de la naturaleza ligados más al fluir que a lo estático. En otros términos, la voz ofrece diferentes opciones para que el Otro se "sacuda", porque sacudirse es moverse y moverse es señal de estar vivo. En el segundo verso, el tú al que se refiere la voz mediante el pronombre "te", cuenta con varias alternativas para "elegir" y "ser". Entre otras, aparece el "viento". Este último, como señala Castro (2002) en el apartado "Otra voz canta", es una "metáfora de la libertad" (p.43). Pero ¿qué le impide, entonces, a la voz moverse con soltura? ¿Por qué esa necesidad de brindarle numerosas variantes?

En el poema, "sacuda" es la única forma verbal conjugada, las demás acciones están en infinitivos. En los dos últimos versos, las formas no verbales cambian. Así, "Elegir" y "ser" dan lugar al "Hacer" y "acunar": "Hacer estatuas en los parques/ y acunar en los brazos un silencio". En este caso, el silencio aparece personificado: la imagen de acunar en brazos un silencio, es dotarlo de vida. El silencio es un niño, lo que remite a la infancia, término que según su etimología señala la ausencia de articulación verbal, esto es, una forma del silencio. Finalmente, por el modo en que se dispone el poema en el blanco de la página, advertimos que la palabra "silencio" coincide con el final del poema. Por lo tanto, si la voz no puede moverse con soltura a causa de los infinitivos, ¿qué nos está mostrando la voz sino una "escultura" hecha con palabras, es decir, un poema? Las escasas marcas discursivas del poema anterior contrastan con esta otra composición donde encontramos numerosas referencias temporales que le posibilitan a la voz diversos desplazamientos:

HOY TENGO LA PIEL fresca/ y el corazón tibio/ Hoy te quiero
 -Hoy-/ Tengo la risa alegre/ -todavía-/ y los ojos bailando por el
 cielo/ Hoy tengo ganas de vivir/ y de ser pájaro/ Mañana, tal vez,/
 no sea nada/ 9/72 (p.65)

Una constante en la poesía de Alcira Fidalgo es la identificación de la voz con la naturaleza (Páez, 2019): “Hoy tengo ganas de vivir/ y de ser pájaro”. Si en el texto anterior el interlocutor se desvanecía a medida que los infinitivos avanzaban imponiendo cierta rigidez; en este caso, el sujeto instaura su presencia en el poema a través de los verbos en primera persona “tengo” y “quiero”. Además, logra identificarse con las aves, impulsada, claro, por sus “ganas de vivir”. En este poema todo es dinámico. En cuanto a lo temporal, los verbos y adverbios prolongan el presente (hoy, todavía) hacia el futuro, no obstante, esa incertidumbre del mañana acentúa con mayor fuerza el ahora porque “Hoy”, “tengo” y “quiero”. El mañana es incierto.

En este poema, la voz sitúa al cuerpo dentro del cuerpo mismo del poema, lo convierte en un espacio fronterizo que comunica el interior con el exterior, y viceversa. Es a través del cuerpo que el sujeto percibe su “piel fresca” y también su “corazón tibio”. Al convertir el cuerpo en umbral es posible que los espacios dialoguen y que los sentimientos se exterioricen: “Hoy te quiero”, “Hoy tengo ganas de vivir”. Frente a la quietud del poema anterior, esta vez “los ojos” bailan “por el cielo”. El baile, como si fuera el vuelo de un pájaro, deviene contracara de la escultura. Como lo señalamos, en Alcira encontramos algunas composiciones que convierten lo cotidiano en materia poética. Esto permite que los lectores accedamos a zonas íntimas donde la voz construye, o más bien, reconstruye imágenes con gestos cotidianos:

COMO UNA SIMPLE MANERA/ de traerte a casa,/ compré comida/ y unas flores./He ido sobre viejos pasos/ buscando el diario en la mañana/ y a la noche/ -de vuelta del trabajo-/ conversamos./ También para acercarte/ puse las mejores sábanas./ Duende errante,/ en mis sueños/ espero cada madrugada/ 30/9/76 (p.70)

En este caso, los versos: “traerte a casa” y “conversamos” evidencian la presencia del Otro. Este rasgo evocativo es una constante en la poesía de Fidalgo. Los poemas se configuran como territorio de unión y encuentro donde los diálogos se establecen no solo con el pasado sino también, y, sobre todo, con las personas que lo habitan.

Ese tú al que apela el sujeto aparece como alguien a quien se debe traer, acercar o buscar. De allí la necesidad de establecer diferentes recursos o estrategias.

El deseo constituye el tema central del poema. En varios de ellos, la voz revela cuáles son sus estrategias cotidianas para que ese “Duende errante” regrese. Los versos “También para acercarte/ puse las mejores sábanas” evidencian el deseo y las ardides empleadas para garantizar su retorno. Pero ¿adónde es que debe regresar? ¿Al terreno del sueño? ¿Al terreno de la certeza? ¿Al poema? ¿Quién debe regresar? La voz espera “cada madrugaba” e indica que sus “sueños” son muchos. El deseo de la voz es que las estrategias funcionen para que el “Duende errante” retorne. Sin embargo, podemos plantear otro recorrido, es decir, que la voz no esté a la espera del “tú” sino que anhele el regreso de “cada madrugada” para, así, ponerle fin al sueño.

En su libro *La casa y el caracol*, Raúl Dorra (2005) sostiene que el cuerpo necesita el reposo porque “un cuerpo insomne o un cuerpo siempre abierto y por lo tanto continuamente en gasto está amenazado de desaparición” (p.104). La voz necesita que la madrugada regrese para no desaparecer ni desesperarse por la oscuridad de los tiempos dictatoriales.

COMO TODOS LOS AÑOS,/ llega la primavera./ Mientras un árbol/ se esfuerza con sus brotes,/ aquí –sin aferrarme a nada/ pero en la misma tierra– / me estoy secando./ 9/76 (p.72)

Como señalamos, un rasgo compositivo de la poesía de Alcira es la manera en que la poeta integra elementos de la naturaleza mediante diferentes identificaciones. En el caso anterior fue un “pájaro”, en esta oportunidad, la llegada de la primavera. La imagen poética de un árbol que “se esfuerza con sus brotes” rememora el gasto energético al que se refiere Dorra. Aquí, el cuerpo que gasta energía es el cuerpo del árbol. De esta manera el nacimiento de los brotes se opone a lo que expresa la voz: “me estoy secando” “en la misma tierra”. La antítesis ‘renacer- secarse’ da cuenta del ciclo anunciado ya en el primer verso: “COMO TODOS LOS AÑOS”.

Entonces, ¿cuánto tiempo puede resistir un cuerpo la espera, el esfuerzo, el insomnio, la noche o el sueño eterno? En esta especie de ceremonia vital en que la tierra permite la llegada de los brotes de un árbol, aparece como lo opuesto al rito fúnebre de la muerte. De la vitalidad de la naturaleza a los gestos de la vida cotidiana, estos elementos conforman una suerte rito cotidiano, como se observa en el siguiente poema titulado “Rito”:

Yo sólo sé que me siguen tus ojos/ que aún tu risa me encuentra cada tarde/ que me miro en tu espejo y me saludas/ yo sólo sé que a mi lado caminas/ y como todas las mañanas/ dejo un mate servido que tomas a escondidas/ yo te sigo esperando porque aún estás vivo/

1/77 (p.80)

En el libro solo cuatro composiciones llevan título, esta es una de ellas. El poema presenta versos extensos que prolongan el ritmo respiratorio, planteando una lectura más cercana al género narrativo. En este caso, el rito es el del compartir un mate, gesto que, por otro lado, también se plantea como una estrategia para que el tú regrese o no se marche. Se trata de un acto cotidiano que prolonga la unión, puesto que el “yo” se constituye en la medida en que está el “tú”: “a mi lado caminas” y “sé que me siguen tus ojos”. El poema se estructura en torno a la antítesis muerte-vida, instalada en un ambiente cargado de esperanza: “te sigo esperando porque aún estás vivo”. La voz poética asegura su propia presencia recuperando las escenas vividas y compartidas, por lo tanto, el rito amplía su sentido: el rito es hacer(se) sentir su presencia.

VUELVO SOBRE TUS PASOS cada tarde/ dibujando tu nombre en las ventanas/ Rehaciendo tu cara entre mis manos/ mientras espero las palabras/ que necesito para hablarte/ Yo volveré a buscarte/ en la lluvia de enero/ y en los cerros helados,/ donde tus ojos mansos/ quedaron asombrados/ Porque yo sé que estás/ y que no has muerto/ porque sigo viviendo/ de tus gestos/ Vuelvo por vos/ y de tu ausencia regreso/ para que sea cierto/ 9/76 (p.82)

En este último poema aparecen varios elementos de la naturaleza como ser “la lluvia de enero” y “los cerros helados”. Estos permiten la construcción del amado pero, si consideramos los poemas anteriores, el sujeto cambia de actitud. Las estrategias cotidianas no funcionaron por lo que el yo sale en busca de quien no ha regresado: “Yo volveré a buscarte” y “Vuelvo por vos”. Esos “gestos” vitales entran en tensión con la presencia de la muerte “no has muerto”. Decir la muerte es instalarla, por lo que es preciso revelar el temor y el peso de las palabras, para que la esperanza sobreviva. La voz vive en esa vida compartida “sigo viviendo de tus gestos”.

Consideraciones finales

En esta oportunidad, exploramos una serie poética de la obra Oficio de aurora, de Alcira Fidalgo, para analizar cómo sus poemas devienen lugares de cobijo donde la reflexión y la unión le permiten a la voz resguardarse en un contexto ensombrecido por el gobierno de facto. Los textos, que corresponden a la década de 1970, condensan en un mínimo de palabras todo el dolor y el horror que generó el periodo dictatorial en Argentina. Sin embargo, en estas composiciones la voz logra identificarse con los pájaros, con el viento y la lluvia.

La poesía de Fidalgo nos permite volver al pasado para dialogar con las personas que lo habitan. Propone para ello cruces entre la esfera de lo privado y de lo público a través del cuerpo mismo del poema. Se trata de una poesía que se vincula con lo vital y lo mortuorio, ya que la muerte aparece, en ocasiones, explícita; en otras, sin ser nombrada para que su imagen no quede instalada. Aparecen, además, los dolores de las pérdidas, la angustia del no saber y el temor de la propia pérdida como efecto de la disolución del “tú”. En suma, los poemas analizados revelan cómo la poesía es exploración y conservación del pasado. En esa instantaneidad, que define tanto al poema como al recuerdo, la voz transforma la ausencia en presencia y hace de la fragilidad su mayor fortaleza.

Referencias bibliográficas

Dorra, R. (2005) *La casa y el caracol*. Córdoba: Alción.

Fidalgo, A. (2002). *Oficio de aurora*. Buenos Aires: Editorial Libros de Tierra Firme.

Páez, J. (2019) “El cuerpo, el silencio y el sueño: la poética de Alcira Fidalgo” en *Actas II Jornadas Cuerpo y violencia en la literatura y las artes audiovisuales contemporáneas*. FFyL-UBA. En línea http://eventosacademicos.filos.uba.ar/inde_x.php/cuerpoyviolencia/IIJCYV/paper/viewFile/4171/2940 Consultado en marzo de 2022.

Romero, L. (2005) “Pérdida y recuperación de la República (1973-1996)” en *Breve historia de la Argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Cavalletti, M. (24 de marzo de 2022) *Jujuy: festival en homenaje a Alcira Fidalgo*. Infobae. En línea <https://www.pagina12.com.ar/autores/402622-mari-na-cavalletti> Consultado en marzo de 2022.

Alegorías de la muerte y la fragmentación de la identidad del sujeto exiliado en *Seudónimos de la muerte* del poeta chileno Gonzalo Millán



Por Susana Valdés Peña¹

Este trabajo pretende analizar el poemario *Seudónimos de la muerte* (1984) del poeta chileno Gonzalo Millán, proyecto elaborado en Canadá (entre 1973 y 1983) en el contexto de exilio que vivió el escritor durante el periodo de la Dictadura Militar de Pinochet en Chile (1973-1990). La propuesta se focaliza en la identificación de un sujeto de la enunciación que, a partir de sus memorias, elabora una experiencia alegórica de muerte. En relación a lo anterior, es posible advertir en la escritura millareana la presencia de lugares ausentes como también nuevos sitios de residencia/ cultura que tensionan y fragmentan la identidad del sujeto en busca de un espacio de arraigo. Las etapas de desintegración y fragmentación como también la integración cuestionada (Nómez) se advierten en los poemas, de modo que se reconstruye una identidad y se propician espacios donde la muerte se hace presente como alegoría (Avelar) asumiendo diversos nombres (“seudónimos”). El sujeto alejado de su patria -fragmentado entre dos lenguas y territorios- asume la melancolía a través de una nostalgia reflexiva (Boym) que permite guardar las memorias a la vez que se sustenta una postura crítica ante lo vivido.

Seudónimos de la muerte (1984) del poeta chileno Gonzalo Millán corresponde a la cuarta obra del escritor (de manera cronológica), y su tercer trabajo luego de su exilio político en Canadá. Dicho libro ha sido gestado entre los años 1973 y 1983, por lo que comprende gran parte del periodo que el escritor vivió en el extranjero.² Recordamos a propósito y con tal de circunscribir este trabajo poético que el golpe de Estado el 11 de septiembre de 1973 en Chile obliga a muchos de los artistas de la época a buscar refugio fuera de este territorio

¹ Licenciada en Educación. Profesora de español en la Universidad de Concepción, Chile. Magíster de Literaturas Hispánicas y estudiante de Doctorado en Literatura Latinoamericana en Universidad de Concepción, Chile
svaldes@udec.cl

² El poeta tenía como primer destino exiliarse en México, pero finalmente lo acoge Canadá. Estuvo igualmente en un comienzo en Cuba.

por lo que este acontecimiento marcará la escritura y sus manifestaciones artísticas que se llevan a cabo a fines del siglo XX. Millán, un escritor que comienza su trabajo muy joven- ya con 21 años publica Relación personal (1968) - para cuando se ve obligado a salir del país se ha posicionado como una voz poética reconocida a nivel nacional, siendo su primera obra galardonada con el premio nacional Pedro de Oña (1968). Este hecho que contrasta con sus proyectos de libros que se ven interrumpidos, tal y como señala Guido Arroyo “podemos decir que el golpe, entre otras cuentas de cosas nos privó de leer al Millán narrador” (2021, p.11). Sin embargo y pese a las situaciones críticas que ha vivido, Millán decide retomar la escritura esta vez lejos de su país natal, de manera que su escritura se consolida en relación directa con la resistencia y supervivencia, lo que nos deja un legado vivo que talla y detalla el dolor del individuo y de los otros (colectivo).

Su obra la comprendemos a partir de las coordenadas en las que se inscribe el autor, ya que la producción textual atestigua la experiencia de destierro que ha vivido. Considerando lo anterior hemos propuesto analizar el texto poético a partir de las reflexiones de Naín Nómez en cuanto a características que existirían en la creación literaria de tres escritores chilenos exiliados en Canadá (Gonzalo Millán, Jorge Etcheverry y Leandro Urbina) durante el periodo de dictadura, además de la noción de alegoría según la definición de Helena Beristáin (2005), en Diccionario de retórica y poétic.. También se tomarán en cuenta otras reflexiones sobre dicho concepto en torno a su uso en escrituras signadas por la huella dictatorial, concretamente a partir del trabajo de Idelber Avelar (vínculos entre la alegoría y la muerte). Consideraremos además la obra de Svetlana Boym (2001), El futuro de la nostalgia, en torno a lo que ella designa como nostalgia reflexiva, asimismo como las relaciones entre esta categoría y la literatura postdictatorial chilena propuestas por Macarena Urzúa (2012) en “Alegoría y ruina: una mirada al paisaje de la poesía dictatorial chilena”.

En Identidad y exilio: poetas chilenos en Canadá (1986), Naín Nómez analiza el caso de tres escritores nacionales que designa como “escritores trasplantados”, es decir, aquéllos cuya producción literaria ha pasado por tres etapas: integración, desintegración y fragmentación, y finalmente integración cuestionada (Nómez,1986, p.7).

La primera sería definida por el teórico en tanto se advierte una nostalgia hacia el pasado donde existía un entramado social activo para el sujeto; la segunda estaría signada por la desesperanzado del presente y futuro (consecuencia del exilio forzoso) y que se entremezcla con la primera etapa; y la tercera estaría marcada por el intento de equilibrio de la experiencia fragmentada y la construcción de una nueva identidad social a modo de resistencia para continuar la labor de escritor (Nómez 1986).

En *Seudónimos de la muerte* Millán se posiciona entre las dos últimas etapas, pues se superpone tanto la nostalgia de lo que se ha perdido a la vez que se han incorporado elementos culturales propios del país de América del Norte. Como señala Nómez existe una “desintegración e integración de este mundo del pasado y la actitud desesperanzada hacia el presente y el futuro” (Nómez, 1986), lo que podemos advertir desde el índice, pues el poemario está dividido en tres capítulos: “Visión de los vencidos”, “En el país de la hoja” y “El bosque de Kralinger: fragmentos de un retorno parcial”. Los dos primeros aluden a los países (Chile y Canadá respectivamente) en los cuales ha habitado el poeta y las experiencias circunscritas en dichos lugares existiendo una constante conexión hacia los recuerdos dolorosos del pasado (la herida abierta que ha producido la dictadura) en una visión desesperanzada de quienes han sido vencidos, en oposición a este nuevo sitio al cual se intenta integrar.

Un espacio poblado por las formas de la muerte que el poeta lleva a cuestas y que parece advertir en todo aquello que es ajeno. Expresa Millán en su poema “Hockey”:

La muerte canadiense
Se desliza hacia mí,
Rauda sobre el hielo
Como un jugador de hockey
Esgrimiendo
Su guadaña de palo.
Yo no sé ni patinar
Yo juego fútbol, le digo (1984, p.38)

El sujeto de la enunciación da cuenta de una experiencia íntima en la cual la desintegración e integración se concretan en elementos culturales que están desencajados, como advertimos la confluencia y tensión de dos deportes en el poema pues el hockey no es un deporte practicado comúnmente en Chile, donde se privilegia el fútbol. Los dos últimos versos manifiestan la forma en que ambas naciones adscritas a la experiencia del autor no logran compatibilizarse: la voz poética apela a la resistencia de los elementos culturales ajenos. Esta escena donde se contraponen elementos identitarios se encuentra cubierta por el halo de lo trágico, ya que aquel tránsito entre lugares está signado por el exilio y la muerte.

El proyecto escritural de este libro manifiesta el cruce de realidades entre dos distintas latitudes que marcan las memorias del poeta, de modo que la obra puede leerse bajo las coordenadas de la última etapa que señala Nómez “integración cuestionada”. Advertimos una identidad que fragmentada se despliega entre Chile y Canadá, la cual intenta reconstruirse en tanto su obra poética deja en evidencia aquel ensamblaje de realidades, memorias, y dolores.

El cuestionamiento de esta etapa se advierte en el último capítulo de Seudónimos de la muerte, puesto que estos “fragmentos de un retorno parcial” dejan ver una herida no sanada que se esboza en los títulos de poemas que manifiestan experiencias dolorosas y/o de enfermedad: “La muchacha del herpes” (p.53), “Injertos” (p.54), “Parto” (p.57), “Diques” (62), “Dolor solitario” (p.64), “En cámara lenta opera el duelo” (p.65), y “Perfil mixto” (p.68).

La experiencia pese a parecer integrada causa el duelo y dolor en el sujeto de la enunciación por el trauma vivido llevado al presente cuyo espejismo está inscrito entre los elementos culturales extranjeros desde donde reverbera lentamente:

Anestesiado por la ginebra incolora
Veo moverse borrosamente
Las horas tras la ventana
en el reloj de la Hoflaan Kerk.
Pasado un tiempo desaparecen
Los efectos del estupefaciente
Y su ausencia acrecienta el dolor.
Todo placer se confunde sin falta

Con su adversario hermano gemelo. (Millán, 1984, p.65)

En relación a lo anterior expuesto, entendemos que la escritura millarena da cuenta no sólo de una experiencia de desarraigo sino también se configura como un espacio creado (que posibilita la literatura) para acoger una identidad fragmentada. Como señala Nómez “los escritores y los poetas exiliados se convierten en verdaderos analistas del fenómeno que sufren en carne propia y lo transforman en un territorio personal” (1986, p.3). El poemario constituye un espacio de existencia (sobrevivencia) a la vez que se erige como una crítica y denuncia a su época, exhibiendo así los matices más oscuros del periodo dictatorial, expresados a través de la palabra. En relación a esto último, advertimos el uso de la alegoría como forma retórica para poder nombrar a la muerte con seudónimos, además apreciamos la manifestación continua en los textos de fragmentación identitaria ante la perdida de un lugar. El título del poemario como paratexto nos señala la dispersión de lo que se va a nombrar, por lo que la alegoría será utilizada en tanto “un conjunto de elementos figurativos usados con valor translativo y que guarda paralelismo con un sistema de conceptos o realidades” (Bernstein, 1995, p.35). Identificamos la figura retórica presente en diversos poemas del libro (en un primer nivel), entre las cuales destacamos las formas de referir a la muerte en los títulos como: “La captura”, “Fusilado”, “El traslado”, “Aparecida”, “La cena última”, “Exit”, “Hockey”, “Naturaleza muerta”. También advertimos una multiplicidad de alegorías inscritas dentro de los textos líricos (en un segundo nivel), siendo representativos las siguientes expresiones y versos :“hacer atronador el silencio”(p.12) del poema “La captura”; “te arrojaste al vacío”(p.15) de “Estadio”; “morderemos el frío cuchillo”(p.16) de “El traslado” ;

“apareció”(p.23) de “Aparecida”; “esas medusas reventadas”(p.26) de “El verdugo también sale de vacaciones”; “diluvio de balas”(p.30) de “Diluvio de balas”; “matasellos al rojo”(p.33) de “Apátrida”; “jugador de hockey”(p.38) de “Hockey”; “el final de la película”(p.45) de “Saló o los 120 días de Sodoma de Pasolini”; “el eco del silencio”(p.47) de “Cassette”; “el telegrama”(p.55) de “Naturaleza muerta”; “la mano que me castiga”(p.56) de “Elle”; “barrido por las olas”(p.62) de “Diques”: “ya no está la movediza señal”(p.63) de Elegia; “desapareciste a lo lejos”(p.64) de “Dolor solitario”; y “creciendo al borde/ del abismo”(p.72) de “árbol de la esperanza”. La muerte adopta diversas formas (nombres) en la escritura millarena, en tanto nos permite acceder a esta experiencia transfigurada en lo experimentado por el sujeto de la enunciación, a la vez que recoge también el duelo de la experiencia del exilio. La obra situada en el contexto dictatorial deja en evidencia la experiencia personal de quien escribe desde fuera, a la vez que expone la realidad de una nación atravesada por las torturas, vejámenes y desapariciones forzadas de sus habitantes.

En el primer capítulo “Los vencidos” advertimos una serie de poemas que nos cuentan la historia de una víctima de la dictadura, desde donde se perciben o se manifiestan formas distintas de expresar el horror de la muerte. En los textos “La captura”, “Interrogatorio”, “Fusilado” y “Estadio” hallamos una narración de la secuencia que fue común para hacer desaparecer (asesinar) personas en los tiempos de la dictadura de Pinochet en Chile, siendo aludidos lugares y formas de proceder que marcaron nuestra historia. En el poema “La captura” observamos una forma alegórica del morir, de forma que la posibilidad inminente de la muerte se asemeja al silencio:

No imaginabas que un fragor
Nocturno de automóvil
Infringiendo las horas
De queda impunemente
Y encaminándose a tu calle,
Dirigiéndose a tu casa
Hasta detenerse fuera
Capaz de enmudecer la ciudad
Hacer atronador el silencio (Millán, p. 12)

El sujeto de enunciación manifiesta aquello de lo que ha sido testigo, de modo que el uso de la segunda persona refuerza el carácter de aquel que ha podido observar el horror y ahora relata como suceden los hechos. Los dos últimos versos se refieren a la muerte, en la medida que enmudecer la ciudad refiere tanto al silencio forzoso cumplido por la orden de toque de queda, al mismo tiempo que, simboliza aquello que calla a toda la ciudad, es decir, la amenaza constante del morir, haciendo perpetuo, atronador y ensordecedor el silencio. En “fusilado” advertimos el final de aquel que fue capturado, interrogado y ahora “espera su hora”:

Arrodillado
Frente al muro
Bajo la manta
Espera su hora,
Mientras a su espalda
Riendo
A las suelas con ojos
De sus finales zapatos,
Unos soldados. (Millán, p.14)

La escena nos muestra lo fatal de la detención, la muerte que llegará al sujeto arrodillado frente al muro. Los versos finales detallan aquello que el detenido mirará por última vez, los zapatos de sus captores que se diluyen en identidad, pues no sabe quién será su verdugo.

A partir de las reflexiones de Idelber Avelar (en *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*), quien retoma algunas ideas benjaminianas sobre la alegoría, comprendemos el uso esta figura retórica en los poemas de Millán ya que se registra un tiempo pasado marcado por la muerte: “la alegoría vive siempre en tiempo póstumo” (Avelar, 2000, p.8). Esto se comprende en la medida que los poemas que componen *Seudónimos de la muerte* versan sobre lo vivido en dictadura en Chile y en el extranjero a partir de la voz del poeta, quien experimenta una situación de duelo por la pérdida de su territorio, y por quienes ya no están, experiencia que lo obliga a reconfigurar una identidad. Avelar expresa que “La

alegoría florece en un mundo abandonado por los dioses, mundo que sin embargo conserva la memoria de ese abandono y no se ha rendido todavía al olvido. La alegoría es la cripta vuelta residuo de reminiscencia" (p.7). En esta dirección, recordar y escribir a partir de los hechos ocurridos dan cuenta no solo de la crisis social y política del país, sino también de las crisis individuales que viven las víctimas (sobrevivientes), quienes intentan zurrir una identidad y para quienes el no olvidar se transforma en una necesidad. Asimismo, se advierte que esta forma de aludir al pasado mediante el uso de la alegoría alberga lo nostálgico, concretamente lo que reflexiona Svetlana Boym en *Futuro de la nostalgia* (2002), quien comprende la nostalgia reflexiva como aquella que "comparte rasgos con el duelo y la melancolía" (Boym, 2002, p.91), condición que se encuentra latente en los escritos de exiliados. Respecto a ello Macarena Urzúa, sintetizando el pensamiento de Boym y teniendo en consideración la literatura chilena en el periodo político ya mencionado, nos señala que la nostalgia reflexiva nos permite meditar más claramente sobre el proceso de la memoria que adviene en la postdictadura, puesto que en esta categoría se atesoran fragmentos dispersos temporalizando el espacio (Boym en Urzúa, 2012, p. 254). Esto resulta relevante en nuestro análisis ya que explica el fenómeno que observamos en la poesía de Millán, donde tanto las experiencias colectivas como las individuales se superponen para mostrar el dolor, duelo y formas de muerte durante el periodo de dictadura y la fragmentación del sujeto que ha vivido estos acontecimientos.

A propósito de aquello que se recuerda en relación con la perdida, destacamos las palabras de Idelber Avelar:

[...] la postdictadura pone en escena un devenir- alegoría del símbolo. En tanto imagen arrancada del pasado, mónada que retiene en sí la sobrevida del mundo que evoca, la alegoría remite antiguos símbolos a tonalidades ahora quebradas, datadas, los reinscribe en la transitoriedad del tiempo histórico. Los lee como cadáveres. (Avelar, p.10).

Esta forma fracturada de un tiempo pasado que se integra al presente se advierte en los poemas de Seudónimos de la muerte, signado tal como nos señala el título por aquellos nombres que posee el morir, de modo que no se trata simple y llanamente de una obra

que trata la temática del deceso, sino que se transforma en un testimonio, denuncia y crítica a un periodo histórico doloroso en Chile.

A modo de conclusión, consideramos que es necesario volver sobre estas escrituras en tanto ellas parten de la memoria social y cultural, ya que nos permiten revisitar ciertos periodos para hacer un ejercicio de restitución en el presente y como recordatorio de aquello que no debe volver a vivir en nuestras sociedades actuales. Gonzalo Millán, poeta, artista plástico y exiliado político da nombres a la experiencia de duelo del periodo, concretamente a partir del uso de alegorías sobre la muerte con el fin de expresar la vivencia propia y colectiva. También advertimos las etapas que Nómez observa en la escritura de poetas chilenos exiliados en Canadá, de modo que el sujeto de la enunciación en el corpus analizado da cuenta de una identidad fragmentada entre dos latitudes la que se rehace en función de un quehacer activo y crítico desde la creación poética. La escritura, de esta manera, constituye una forma de enfrentar el desarraigó y sobrevivir en tanto le permite sanar parte del daño o zurcir la herida dictatorial a través de la presencia de una nostalgia reflexiva (Boym) que atesora la memoria de aquello que no se debe olvidar para que el futuro de nuestras naciones a través de la conciencia y reflexión sea más humanitario.

Referencias bibliográficas

- Avelar, I. (2000). *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.
- Beristáin, H. (1995). *Diccionario de retórica y poética*. México D.F: Editorial Porrúa
- Boym, S. (2001) *El futuro de la nostalgia*. Madrid: Antonio Machado Libros.

Alegorías de la muerte y la fragmentación de la identidad del sujeto exiliado
en Seudónimos de la muerte del poeta chileno Gonzalo Millán

Millán, G. (1984). Seudónimos de la muerte. Santiago de Chile: Ediciones Manieristas.

----- (2021) La poesía no es personal. Extractos de entrevis-
tas de Gonzalo Millán. Santiago de Chile: Alquimia ediciones

Nómez, N (1986) En Identidad y exilio: poetas chilenos en Canadá.
Santiago de Chile: Editorial CENECA.

Ursúa M. (2012) “Alegoría y ruina: una mirada al paisaje de la poesía
dictatorial chilena”. Revista Chilena de literatura. Número 82. Pp.
249-260.

**IX
MATERNIDADES,
INFANCIAS Y MEMORIAS**

Ni perdón ni olvido. La dictadura chilena en la literatura para la infancia



Por Karen Pesenti Miranda¹

Para el concepto de infancia en la literatura, es importante comprender que dicho término viene del latín *infantia* - que significa ausencia del habla - y es relacionado con el recién nacido, aunque también se refiere a aquel ser que aún no puede comunicarse correctamente. En algunos textos de Platón, los infantes son personas sin capacidad de hablar, por lo tanto, sin memoria y en un constante estado de formación. Definir infancia, no solo ilustra cómo la sociedad percibe a los niños y niñas, sino también, cómo ha intentado traspasar hacia ellos sus conocimientos y tradiciones, en un principio por medio de la oralidad, relatos de tradiciones, leyendas e historias que transmitan las memorias de los pueblos a los más jóvenes. Bajo el supuesto de que los niños deben recibir las tradiciones de sus ancestros pareciera “evidente que la literatura acompaña al niño en su desarrollo” (Cervera, 2003, p. 1). Si bien es cierto que existen variadas definiciones sobre la literatura para la infancia, se entenderá que la propuesta por Juan Cervera (2003) sienta las bases para los estudios al indicar que se deben “acoger todas las producciones que tienen como vehículo la palabra con un toque artístico o creativo y como receptor al niño” (p.157). Esta definición es pertinente, debido a que propone al niño como destinatario; además, se complementa con la entregada por el grupo de investigadoras asociadas a Ciel Chile.

¹ Investigadora Independiente. Magíster en literatura latinoamericana Universidad Alberto Hurtado y Diplomada en Literatura Infantil y Juvenil Instituto IDEA-USACH Universidad de Santiago. karenpesentim@gmail.com

Ha sido directa y conscientemente escrita para dichos/as receptores. A aquella que se lista en catálogos de editoriales o secciones especializadas en lectores no adultos/as la entendemos también como aquella que estos/as destinatarios/as efectivamente leen; pero, a la vez, entendemos como literatura para estos grupos etarios a aquella que es tomada desde la literatura para adultos-por el mercado editorial u otros agentes que intervienen en la cadena productiva de los textos literarios- y es rearticulada en versión eso adaptaciones (Andrade, 2016, p.23)

Por su parte, la investigadora Michele Petit hace énfasis en que esta literatura debe ser un ejercicio discreto “que no se ajusta a la programación” (Andrade, 2016, p 17) por lo tanto, los textos no debieran tratar de atrapar lectores, sino más bien, encantarles.

Es aquí donde se abre la problemática en el intento de mostrar a los niños y niñas una realidad limpia, sin buenos ni malos, en donde se presentan libros cuya intención moralizante es altamente restrictiva y termina por blanquear la historia, censurándola, al preferir relatos esquematizados o metafóricos sobre la violencia, en este caso dictatorial. Puesto que la UNICEF en sus definiciones sobre infancia hace referencia a que el niño/a debe tener una vida feliz, este mandato se vuelve una excusa para la producción de libros moralizantes que en algunos casos son hasta punitivos. Blanquear la historia, censurarla, preferir relatos esquematizados o metafóricos de la violencia dictatorial, optar por un relato más directo y que no intente borrar las emociones ligadas al dolor, son las disyuntivas a las que se enfrentan algunos mediadores de lectura que se oponen al silencio que, entendido como un medio de protección de la niñez, quita a los lectores infantiles la posibilidad de resignificar su historia.

Una de las formas utilizadas por los escritores infantiles para acercarse a dicho público ha sido el libro ilustrado o libro álbum. Ambos formatos poseen un doble código (visual y lingüístico), pero mientras que en el libro ilustrado imagen y texto pueden ser independientes, en el libro álbum ambos se encuentran plenamente integrados. El texto pierde sentido si se separa de la imagen y viceversa. Este último responde a un género intertextual, al entenderse la capacidad de este libro para establecer y propiciar vínculos entre elementos literarios y visuales, es decir, entre distintos sistemas semióticos. Este doble código facilita, en cierta medida, la transmisión

de saberes y tradiciones que ha sido tratada desde diferentes ópticas. Elizabeth Jelin (2002), por ejemplo, establece diferencias entre memoria individual y colectiva, concepto que se toca con la identidad de un pueblo, pues la forma en la cual sus componentes se vinculan en una manera común de habitar un espacio. De acuerdo con esto, la memoria colectiva se entenderá como la capacidad de “establecer una matriz grupal dentro de la cual se ubican los recuerdos individuales. (p.21) En efecto, los textos que componen este corpus son afectados con el concepto de memoria colectiva, pues traen a la luz eventos que no deben ser olvidados y que cruzan recuerdos individuales y colectivos. En la medida que se entienda lo singular del ejercicio de recordar, y en cierto sentido la dificultad para transferir estos recuerdos, se puede entender la importancia de estos textos: Historia de un Oso y Un diamante en el fondo de la tierra.

El primero de los cuentos nombrados, Historia de un oso de Gabriel Ossandón, narra las peripecias del abuelo que se prepara para ir a trabajar luego de reparar un pequeño teatro de marionetas. El libro y el cortometraje, pueden leerse en clave metafórica, es decir, como una narración que alude a la historia política chilena, pero también admite ser interpretada en relación a otros contextos. Si bien esta flexibilidad permite ampliar el público lector, Teresa Guardian (2016) dirá que esto sería un ejercicio poético de “metáforas, alegorías, comparaciones símbolos; todos recursos para estirar el lenguaje intentando dar forma a lo sin forma” (p.3). Debido a que la historia se adecua al tratar un tema complejo en donde la represión política de la dictadura chilena pero también a otros modos de represión y otros contextos.

Este tipo de mecanismos metafóricos en la literatura infantil son fuertemente cuestionados. Graciela Montes (1990) es enfática al referirse a estos mecanismos, describiéndolos como un “realismo mentiroso y sueñismo...[donde] alternativamente se “protege” al niño de fantasías, cercenándole una de las dimensiones más creativas” (p.16) puesto que la elección de personajes animales distancia al niño de la firme referencia histórica y le permite explorar una identificación casi tradicional entre niños y animales, vistos como dependientes y vulnerables. Por su parte, el mediador puede también orientar la lectura en relación a un margen sensible o directamente

censurar el cuento dándole otra interpretació. Nicolas Scerbo (2014) lo explica de la siguiente manera:

La infancia, según estas representaciones, impone límites al arte, obliga al artista a la obediencia de una serie de reglas y consensos acerca de lo adecuado e inadecuado para los niños. Bajo el paraguas de una supuesta protección hacia los niños (p.44).

Esto debido a que la violencia permea todos los espacios, obligando a sus ciudadanos a un cambio brusco en su forma de vivir. En la lámina de la página 22 se puede apreciar cómo los personajes del cuento son obligados a trabajar en el circo bajo la atenta mirada de los domadores, quienes se ubican en la esquina de la ilustración (como vigías de este nuevo régimen), mientras la iluminación del circo cae sobre el resto de los animales. Esta imagen se aprecia no solo a través de los focos de los domadores, sino también por las expresiones. Byung-Chul Han (2016) en su libro Sobre el poder explica cómo el poder se reproduce y se ejerce a través de sus agentes, quienes violan los derechos de las personas para establecer un sistema que necesita de esos excesos, en este caso la violencia de estado para instaurarse y validarse. Según este mismo autor, “el poder restringe la libertad del otro. El otro sufre la voluntad del yo que le resulta ajeno” (p.7). Así es como el protagonista demuestra cómo es obligado a realizar acciones en el circo y no someterse resultará en un castigo o el ejercicio de la tortura por parte de los perpetradores.

En resumen, Historia de un oso no solo reactualiza una experiencia familiar de quien sufrió en carne propia los avatares de la dictadura militar, sino que es una representación de la violencia de estado ejercida hacia los ciudadanos a partir de la instauración de un régimen militar y represivo.

Por su parte, Un diamante en el fondo de la tierra es un libro álbum del autor colombiano Jairo Buitrago, publicado en Chile el año 2016 por Amanuta. Este libro narra y muestra la historia de un niño y su abuelo, quienes viven en el exilio. El niño “...no sabe nada de la abuela ni de su país...” (Buitrago, 2016, p.7). El niño narrador debe hacer una exposición para el colegio sobre su familia, y entonces se ve enfrentado a la historia de sus abuelos y de un país que no conoce. Durante el desarrollo del cuento, el niño narrador va completando

su propia historia con fragmentos tomados de las narraciones de sus compañeros de clases, puesto que es en esta interacción donde él completa y resignifica la propia.

La nostalgia y el dolor se pueden apreciar en este libro álbum desde la portada, no sólo expresada en la escala de grises, sino también en el dibujo de la portada: se ve un hombre caminando de espaldas por un sendero. La ilustración que abre el libro, no deja claro si la ruta por la que va el personaje es un desierto o una calle con nieve. Esta indefinición se resuelve en las primeras páginas cuando se aprecia un gato, un niño y una persona mayor mirando por la ventana, rodeados de un paisaje nevado. No obstante, la portada siempre mantendrá esta ambigüedad puesto que la historia chilena nos llevará inmediatamente a traer al presente aquellos centros de reclusión en el norte.

Por su parte, el niño intercala historias para armar la propia, y es aquí cuando en medio de las anécdotas, nos encontramos con la imagen de una mujer cubriendose el rostro y a su espalda un camión. El niño narrador desde la inocencia de su voz agrega: “A mi abuelo lo subieron a un camión con otras personas. Pero eso no me lo contó él, me lo contó mi mamá” (Buitrago, 2016, p.2). Esta escena es decisiva a la hora de representar la violencia de Estado, pues es iniciada a través de la idea de que el lector sabrá completarla; pues, el abuelo ha sido secuestrado.

En este punto el lector infantil, se encuentra con un álbum capaz de representar la violencia de Estado, sin necesidad de usar un lenguaje metafórico que abra el texto a otras interpretaciones y evitando escenas de violencia explícita sobre los cuerpos, incluso si aparecen sus indicios o sus reflejos.

El modo en que el relato muestra la recuperación que el niño hace del pasado de su familia da cuenta del ejercicio de preservar la memoria de un pueblo. Es el niño quien, en una escuela extranjera, contará aquello que vivió su familia y les hirió en lo más profundo. Al final del libro, se incluyen tres líneas que funcionan como cierre: “Mi abuelo fue minero y pintor, me dijo que vivir un poco con la abuela fue como encontrar un diamante en el fondo de la tierra. Ahora está en todos sus recuerdos y en los míos” (Buitrago, 2016, p. 37) Este discurso no solo apela a la emocionalidad de quien lee, sino también

a recordar y mantener en la memoria aquello que sucedió y quebró a un país y sus familias. Este libro relata un evento complejo en la voz de un menor; y en cierto sentido, el cuento posee una fuerte intención pedagógica: propone un ejercicio de poner énfasis en lo moral y transforma este propósito en un medio para generar diálogo entre el lector y el mediador sobre un complejo hecho histórico. Este diálogo entre ambos, se relaciona con la necesidad de traspasar aquello que ha sido censurado, que limitaría el conocimiento del niño sobre lo propio. Ejemplo de esto es que el niño narrador conoce solo fragmentos de su historia familiar, dando más importancia al lejano país donde el abuelo había visitado a los pingüinos, que al hecho de haber sido víctima de violencia por parte del Estado. El libro trae a primer plano, y a la vida del nieto una parte desconocida que él asumirá como propia.

Beatriz Sarlo (2012) en su libro *Tiempo Pasado* explica el gesto del niño narrador como “un movimiento de devolución de la palabra, de conquista de la palabra y derecho a la palabra, que expande el duplicado por una ideología de sanación identitaria a través de la memoria social” (p.50) Al entrar en comunión, los relatos completan la historia de un niño que quiere recordar a la abuela que no conoció pues “la policía llegó un día a su casa y se la llevó” (Buitrago, 2016, p. 26). En este sentido, la memoria individual es completada por la memoria social, generando en el narrador el recuerdo de su abuela que solo puede ser comprendido rompiendo el marco histórico de su desaparición y muerte.

Este momento histórico marcó al país en diferentes ámbitos, entre otros, económico, político y social. Los gobiernos posteriores mantuvieron, en mayor o menor medida, un intento de borrar las muertes y violaciones a los derechos humanos cometidas durante dicho periodo. Así bien, se hizo necesario relatar y transmitir esto a los más jóvenes, puesto que, estaban siendo aislados de una parte de su historia que requería explicación y que era necesario conservar en las memorias de las nuevas generaciones.

Transmitir acontecimientos violentos a los niños siempre ha sido conflictivo, debido a que esto genera temor en los mayores y abre un debate ético en el campo de la literatura infantil: ¿cómo hacerlo?

¿hasta qué punto? ¿qué debe o no silenciarse? ¿cómo representar los derechos del niño y protegerlos de la violencia?

A partir de estas interrogantes, se busca comprender y resignificar cómo cada libro encuentra su respuesta, actualizando la historia de muchos niños y niñas cuyas familias fueron víctimas de la violencia institucional. La lectura de estos cuentos y su mera existencia, hace patente no sólo una actividad de preservación de la memoria, sino también diferentes respuestas al problema de la representación de la violencia de estado para el lector infantil. A veces este tipo de violencia se expresa a través de ilustraciones o con textos brevísimos que no explican demasiado los hechos históricos, pero optan por mostrar lo que muchas personas sintieron.

Un factor común en estos libros es que cargan con un sesgo pedagógico que reside en la enseñanza de un evento histórico a través de la representación de cómo esto afectó a los niños. Asimismo, las representaciones de la violencia de estado buscan ser cuidadas sin caer en la representación de una violencia explícita, por lo tanto, se privilegia focalizar en los efectos de estas violencias en los niños. Esto es así en el cuento *Historia de un oso*, que presenta mecanismos de blanqueamiento como la metáfora de los animales y la impresión del lugar y el tiempo donde ocurren los hechos, también es un llamado a la memoria chilena herida.

Sumado a esto, es importante destacar que los cuentos seleccionados buscan llegar al lector infantil, desafiando en cierta medida al mediador adulto, puesto que lo hacen de una manera estimulante y exigen del adulto lector explique aquello que se relata, es decir, que restaure el elemento histórico que sustenta, en todos los casos estos libros.

Otro recurso que se repite es el de la narración que esconde una historia anterior, puesto que el narrador principal cuenta la historia de “otro”, su antepasado, padre, madre o abuelo que vivió estos eventos, pero apelan a la identificación con el niño lector quien es merecedor de conocer ¿qué pasó con los suyos y en ese país? Como un llamado a “No repetir”.

Referencias bibliográficas

- Andrade, Cl. (2016) Literatura para la infancia, adolescencia y juventud: reflexiones desde los estudios literarios. Santiago: editorial Universitaria.
- Arendt, H. (2006) Sobre la violencia. Barcelona: Herder.
- Buitrago, J. (2016) Un diamante en el fondo de la tierra. Santiago: Amanuta.
- Cervera, J. (2003) En torno a la literatura infantil. CAUCE. Revista de filología y su didáctica.12:157-168 <https://www.cervantesvirtual.com/obra/en-torno-a-la-literatura-infantil--0/> consultado en 09 de abril 2023
- Guardian, T. (2016) Sobre el lenguaje simbólico. Otsiera. (s.a.) file:///C:/Users/karen/Downloads/APUNTES-LENGUAJE-SIMBOLICO.pdf consultado 09 de abril 2023
- Han, Byung-Chul (2016) Topología de la violencia. Barcelona: Herder
- Jelin, E. (2003) Los trabajos de la memoria. Buenos aires: Siglo veintiuno
- Montes, G. (1990) El corral de la infancia. Buenos Aires: Libros del quirquincho.
- Osorio, G. (2017) Historia de un Oso. San Bernardo: Zigzag.
- Sarlo, B. (2012) Tiempo pasado. Buenos Aires: Siglo veintiuno.
- Scerbo, N. (2014) Leer al desaparecido en la literatura argentina para la infancia. Córdoba: comunicarte.

Memoria de la infancia en la trilogía de Laura Alcoba



Por Lorena Rojas¹

Por mi parte, aprendí a disimular
estos actos de prudencia
bajo la apariencia de un juego.

La trilogía de la escritora argentina Laura Alcoba (1968) compuesta por *La casa de los conejos* de (2008), *El azul de las abejas* (2014) y *La danza de la araña* (2018) se inscribe en una nueva forma de construcción ficcional que liga lenguaje y experiencia a la categoría de huella, física y afectiva, la cual siempre recuerda una imagen (Arfuch, 2015) donde se cifra la posibilidad o imposibilidad de dar testimonio a través de las memorias en conflicto (Basile, 2020) y, por lo tanto, permite expandir y reconfigurar la experiencia de una memoria de la infancia conformada como un desajuste del presente.

Estas poéticas se inscriben dentro de las producciones de la llamada segunda generación de hijos e hijas de víctimas del terrorismo de Estado en nuestro país, las cuales dan cuenta de una serie de experiencias inéditas. Una memoria de la segunda generación que permite pensar el pasaje, y los deslindes, entre la memoria de los padres y la memoria de los hijos entendiendo también a estos como víctimas directas del horror.

Por eso, es pertinente pensar la categoría de infancia exiliada como una forma de desplazamiento forzado y como la expresión de una forma radical de la violencia (Arfuch, 2019). Alberione (2018) sostiene que esas experiencias de los exiliados hijos recrean la experiencia exiliar generando una subjetividad nómada que difiere de la de sus padres ya que poseen, a su vez, una capacidad propia de agencia. En el caso de Alcoba, la autora se exilia en 1979 a sus diez años y se instala en París junto a su madre. Luego del retorno de la democracia en la Argentina (1983), y a diferencia de muchos otros, ellas deciden quedarse allí y no regresar. De esta manera podemos tomar el concepto que Norandi (2023) desarrolla respecto del caso uruguayo, ya que Alcoba es una hija exiliada no retornada.

¹ UBA-UNAHUR-CONICET. rojaslorena59@gmail.com

La narrativa de esta autora se escribe en la lengua que la acogió, el francés, y es desde allí desde donde elige narrar su infancia y su adolescencia. La trilogía se publicó primero en Francia, la primera novela en el año 2007 por la editorial Gaillard, y al año siguiente se editó en Argentina por Edhasa. Estas obras exponen los límites entre el testimonio y la ficción, construyendo una memoria siempre desplazada que se plasma en una lengua elegida, en una lengua que le es escurridiza por momentos y por la cual la narradora se pregunta qué distancia la separa de ese idioma.

El azul de las abejas se inicia contando que antes de su llegada a Francia, cuando la pequeña Laura estaba con sus abuelos en La Plata, se había preparado con una profesora de francés para su integración. Una vez allí, la ajenidad que le provoca el ser extranjera se traduce en un intento de ocultar la lengua materna para que no se evidencie su acento argentino, lo cual genera un trabajo incesante por sumergirse en esa lengua que en un comienzo le es hostil mientras su madre insiste en la necesidad de un baño lingüístico. Dice Laura: “Y la idea del “baño lingüístico”, de pronto no me basta, quiero ir mucho más lejos: quiero hundirme en esa lengua para siempre, quiero estar adentro. Comprender cada sonido, del primero al último” (2014, p. 54). La narradora pasa horas frente al espejo para dominar esos sonidos que a los franceses se les escapan hasta que, sin darse cuenta, logra entender cómo funcionan esas cañerías que le permiten pensar y hablar en francés.

La mirada infantil

Alcoba escribe para olvidar aquello que vivió y que, en algún sentido, se transformó en el imperativo de narrar su experiencia límite durante la última dictadura argentina y su posterior exilio en Francia. De este modo, se configura una trama identitaria (Minelli, 2012), una literatura que “solo mediante la variación puede producir algo nuevo” (Lespada, 2018, p. 30). Es en esa retórica de la memoria que se configura una subjetividad siempre en devenir y que, a su vez, permite seguir pensando otras formas posibles de ficcionalizar la dictadura (García, 2018; Rancière, 2000). Por lo tanto, estas obras trabajan sobre la reconstrucción de la experiencia del exilio infantil y

la identidad, ambas categorías plasmadas en este complejo universo narrativo a partir de las pequeñas escenas cotidianas y las interdicciones ligadas a la posibilidad de hablar sobre aquello que se ve, lo cual se halla vinculado directamente a la militancia de sus padres (Maguire, 2018). Laura es una niña-adulta que juega a ser militante:

Yo ya soy grande, tengo 7 años pero todo el mundo dice que hablo y razono como una persona mayor. Los hace reír que sepa el nombre de Firmenich, el jefe de los Montoneros, e incluso la letra de la marcha de la Juventud Peronista de memoria. A mí ya me explicaron todo. Entendí y voy a obedecer. No voy a decir nada. Ni aunque me hagan daño (2008, p. 19-20).

Cuando recuerda los días en la clandestinidad en la casa donde se imprimía la revista Evita Montonera piensa en el término embute, palabra que le es familiar pero que descubre que por fuera del vocabulario montonero no existe:

Desde el mismo instante en que empecé a hurgar en mis recuerdos -solo en mi mente al principio, tratando de encontrar una cronología todavía confusa, poniendo en palabras las imágenes, los momentos y los retazos de conversación que me habían quedado- [...] Ese término tantas veces utilizado y escuchado, tan indisolublemente ligado a esos fragmentos de infancia argentina que me esforzaba por reencontrar y restituir, nunca lo había encontrado en otro contexto (2008, p. 49).

A lo largo de las novelas hay varios objetos que pueblan los recuerdos de la infancia, por ejemplo, las cartas que le enviaba cada semana a su padre preso en La Plata. Allí se pone en juego los saberes literarios: Verlaine, Maeterlinck, Gautier, a los que incluirá en el aprendizaje de esa lengua otra que es el francés. Las cartas se conforman, según Troncoso (2023), como un artefacto para cartografiar produciendo un diálogo desplazado y, a su vez, generando un lazo afectivo con el padre ya que se establece una especie de juego entre ambos, una relación entre lo ausente y lo presente, entre lo decible e indecible del horror.

A partir del vínculo epistolar se construye un contrapunto entre el allá, la tierra que las expulsó, y el acá, la tierra que las acogió, donde las cartas parecen ser una especie de entre esos dos territorios.

Otro objeto a partir del cual evoca su infancia argentina es la cámara de fotos, con la que la protagonista simula capturar la imagen del Ingeniero, el encargado de hacer el embute, allí este cree que realmente lo está fotografiando, le saca violentamente la cámara a Laura y le dice que ni se le ocurra volver a hacerlo ya que la posibilidad de que quede algún registro podría representar la muerte. Lo punzante de este pasaje es el cruce entre el juego y la violencia.

En otra escena de la primera novela la protagonista va a la casa de la vecina y se deslumbra ante los vestidos y zapatos que esta tiene, allí nuevamente se pone en juego la identidad ya que esta mujer le pregunta por su apellido y Laura le dice que no tiene. Así, la niñez es potencialmente peligrosa porque se vincula con una posible delación, ahí radica la importancia del silencio. Como sostiene Basile (2019), esta vuelta a la infancia pone de manifiesto una relación espacial entre el adentro y el afuera y con ello la condición fundamental de simulación.

A su vez, los recuerdos del allá se componen de fragmentos que evocan el pasado militante de su madre. En *La danza...* Amalia, compañera de militancia de la madre que vive con ellas en Francia, le cuenta una vez más la historia de la mandonera que levita, dice la narradora:

Allí, sobre la vereda de enfrente, cuando Paco decidió seguir caminando mientras ella saltaba...Porque también él como Mariana, hacía lo que tenía que hacer. No hablar, hacer todo lo posible para que no lo atraparan porque de otra manera quién sabe qué podría decir, quién sabe lo que sería capaz de aguantar y lo que no...Al decidir seguir caminando como si no pasara nada, seguía las consignas, entendés, Laurita...Hacía lo que cualquiera de nosotros habría hecho. Hacía lo que debía hacer (2018, pp. 65-65).

Por eso, otra dimensión a considerar en estas obras es la politización de la niñez (Maguire, 2018) donde se advierte la importancia no solo de la información que esta niña-adulta maneja, sino además el deber ser y el silencio como elementos constitutivos de la infancia. Como menciona Peller (2020), la narrativa de las hijas pone el foco en el vínculo entre infancia y violencia política.

A modo de cierre

El desarraigo conlleva un proceso de adaptación complejo que tensiona la propia identidad de la narradora y lo disloca. En este sentido, el acontecimiento está comprendido dentro de un espacio biográfico vinculado a la emergencia de la subjetividad en tanto relato de la experiencia donde se plasma una identidad narrativa (Arfuch, 2002, 2015). Estas narrativas (Arfuch, 2013; Basile, 2019) exponen los límites de la ficción y del testimonio y, a su vez, dan cuenta de una reconstrucción identitaria compleja (Sosa, 2018) estableciendo, en el caso de la obra de Alcoba, un pacto de lectura particular, ya que esos recuerdos se evocan desde el presente en el cual la autora escribe la obra, lo que produce un cruce entre la niña que narra y la escritora adulta (Basile, 2019).

Todos los objetos que evoca la narradora poseen una potencia significante y conforman una especie de fragmentos minúsculos que tejen la trama de la memoria, y son además dispositivos de memoria-lización (Chmiel, 2023). Esta articulación entre objetos y memoria de la infancia parte de los detalles y configura en ese ejercicio memorial una poética de los objetos, asimismo permiten establecer un sistema descriptivo (Arfuch, 2015; Semán, 2018) de la domesticidad de la vida cotidiana (Amado y Domínguez, 2004). Estos acarrean la huella de la pérdida; mejor dicho, configuran una huella en sí mismas, un resto simbólico y un testimonio de dicha pérdida (García, 2018). Dice la protagonista: “Cuando lo logro, me esfuerzo por quedarme así tanto tiempo como sea posible. Pero ese enfoque particular se desajusta en seguida, a veces tan pronto como se lo alcanza. Hoy, una vez más, la imagen de las cosas se me resiste” (Alcoba, 2008, p. 32).

Siguiendo esta deriva, las ficciones seleccionadas se conforma como un ejercicio radical de la memoria ya que se inscriben en un único espacio posible: el de la propia escritura en donde el vacío, al igual que el silencio, pueden ser maneras de narrar lo irrepresentable (Bolte, 2018).

En suma, el aporte de estas narrativas posmemoriales, así como el de otras hijas que toman la infancia y la adolescencia para narrar el acontecimiento traumático, habilita una mirada que permite pensar desde otro lugar las infancias afectadas. En estas obras el

pasado se reconstruye de manera no lineal ya que introducen una cesura (Agamben, 2008) e instauran, en definitiva, el problema de cómo contar la novela familiar, sus vínculos y sus tensiones, cómo se reconfiguran estos al ser evocados por los narradores y qué ocurre cuando se narra desde la distancia espacial y temporal (de Diego, 2001). Por lo tanto, pueden analizarse como una sucesión de escenas sensibles de nuestra historia reciente puesto que se impone la necesidad de ficcionalizar el pasado para que pueda ser pensado (Rancière, 2019, 2000). La memoria se construye como un proceso subjetivo anclado en la experiencia de migración forzada, la de una niña-sobreviviente que narra sus recuerdos de manera fragmentaria. Se establece de esta manera una retórica de la memoria siempre abierta, siempre desplazada en un puro carácter performático del lenguaje, una lengua exhausta algunas veces, interdicta en otras pero que intenta hacer inteligible la experiencia del horror de la última dictadura argentina.

Referencias bibliográficas

- Agamben, G. (2008). ¿Qué es lo contemporáneo? Curso de Filosofía Teorética llevada a cabo en la Facultad de Artes y Diseño de Venecia, Italia. En línea en: <https://19bienal.fundacionpaiz.org.gt/wp-content/uploads/2014/02/agamben-que-es-lo-contemporaneo.pdf>
- Alberione, E. (2018). “Narrativas contemporáneas de los exiliados hijos: Esa particular manera de contar-se”. En línea en: http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2016/11/seminario/mesa_17/alberione_mesa_17.pdf
- Alcoba, L. (2008). La casa de los conejos. Buenos Aires: Edhasa.
- (2014). El azul de las abejas. Buenos Aires. Edhasa.
- (2018). La danza de la araña. Buenos Aires: Edhasa.

Amado, A. y Domínguez, N. (comps.) (2004). *Lazos de familia*. Buenos Aires: Paidós.

Amar Sánchez, A. M. [et al.] (2020). Compilado por Teresa Basile; Miriam Chiani. *Voces de la violencia. Avatares del testimonio en el Cono Sur*. La Plata: EDULP.

Arfuch, L. (2010). *El espacio biográfico*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

(2019). “La trama del exilio en la emergencia del presente”. *Confabulaciones*. Revista de Literatura Argentina Año 1, N° 2, julio-diciembre 2019. ISSN 2545-8736. En línea en: [http://ojs.filо.unt.edu.ar/index.php/confabulaciones/article/view/359/268](http://ojs.filو.unt.edu.ar/index.php/confabulaciones/article/view/359/268)

Basile, T., Gonzales, C. (2020) *Las posmemorias. Perspectivas latinoamericanas y europeas*. La Plata: Prosecretaría de Gestión Editorial y Difusión FaHCE.

(2019). *Infancias. La narrativa argentina de HIJOS*. Buenos Aires: Eduvim.

Dema, P. (2012). “Identidades y desidentificaciones en la literatura y en el cine de los hijos de desaparecidos”. *La Plata*, 7, 8, y 9 de mayo de 2012 - ISSN 2250-5741. En línea en: <http://citclot.fahce.unlp.edu.ar/viii-congreso>

de Diego, J. L. (2001). *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)*. Buenos Aires: Ediciones Al margen.

Didi- Huberman, G. (2006). *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

(1997). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.

- García, Luis I. (2018). *La comunidad en montaje. Imaginación política y postdictadura*. Buenos Aires: Prometeo.
- Huyssen, A. (2001). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Jelin, E. (2002) *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Monteleone, J. (2018). *Historia crítica de la Literatura Argentina 12: una literatura en aflicción*. Buenos Aires: Emecé.
- Minelli, M. (2012). “Relatos literarios (Argentina 1981-2008)” en María Alejandra Minelli y Griselda Fanesi (Ed.). *Representaciones y sujetos. Discursos sociales y expresiones estéticas*. Córdoba: Alción Editora.
- Nora, P. (2008). *Les lieux de mémoire*. Montevideo: Trilce.
- Norandi, M. (2023). “Las narrativas de las hijas exiliadas no retornadas uruguayas: un exilio contado en primera persona”. En línea en: <https://ojs.ides.org.ar/index.php/Clepsidra/issue/view/33/25>
- Peller, M. (2020). “Las hijas de la militancia” en Arnés, L., Domínguez, N., & Punte, M. J. (directoras). *Villa María*: EDUVIM.
- Pollak, M. (2006). “Memoria, olvido, silencio” en *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*. La Plata: Ediciones Al Margen, pp. 17-31.
- (2007). *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI.

- Rancière, J. (2000). *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. Paris: La fabrique éditions.
- (2017). *La palabra muda: ensayo sobre las contradicciones de la literatura*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- (2019). *Los bordes de la ficción*. Buenos Aires: Edhasa.
- Ricoeur, P. (1999). *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid.
- Sosnowski, S. [et al.] (2018). Compilado por Silvana Mandolessi; Jordana Blejmar; Mariana Eva Pérez. *El pasado inasequible*. Buenos Aires: Eudeba.
- Chmiel, F. (2023). “La artesanía del saber: sonidos, objetos y enigmas en la memoria de las infancias en el exilio”. En línea en: <https://ojs.ides.org.ar/index.php/Clepsidra/issue/view/33/25>
- Traverso, E. (2007). “Historia y Memoria: Notas sobre un debate” en Marina Franco y Florencia Levin (comps.). *Historia Reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*. Buenos Aires: Paidós.
- Troncoso, M. V. (2023). “Enlazando las huellas de los objetos. Una cartografía afectiva”. En línea en: <https://ojs.ides.org.ar/index.php/Clepsidra/issue/view/33/25>

Retóricas de la maternidad militante: memorias transatlánticas en *La voz dormida* (2002) de Dulce Chacón y *Aparecida* (2015) de Marta Dillon



Por Sofía Lamarca¹ y Alejandra Romano²

En este trabajo nos interesa analizar dos tipos de representaciones maternas presentes en dos novelas contemporáneas de postdictadura que tienen como personajes centrales a madres militantes de izquierda: por un lado, la figura de la madre miliciana/republicana durante la Guerra Civil en *La voz dormida* (2002) de la española Dulce Chacón y por el otro, la figura de la madre-militante del peronismo revolucionario durante la dictadura cívico-militar en *Aparecida* (2015) de la argentina Marta Dillon. Para ello tomaremos en cuenta, por un lado, las operaciones narratológicas de cómo “narrar a la madre en lucha” (centrándonos particularmente en los arcos narrativos de los personajes combativos y de las trayectorias disponibles habilitadas para esos sujetos femeninos) y, por el otro, los contextos socio-políticos singulares y específicos de los procesos dictoriales tanto de España como de Argentina en los cuales se enmarcan dichas ficciones maternas. El cruce de ambas novelas no es fortuito ya que nuestro abordaje metodológico suscribe a una larga tradición crítica de la literatura comparada transatlántica (Ortega 2006, Gallego Cuiñas 2010) en tanto convicción insoslayable de una mirada transnacional, dialógica y relacional que posibilita a un mismo tiempo, en palabras de Topuzian (2014), pensar el cruce productivo de los imaginarios colectivos (añadiendo dimensiones de significado que iluminan el corpus y enriquecen sus niveles de análisis) y trazar intersecciones entre las dinámicas específicas de textos literarios con procesos históricos constitutivos de los fenómenos culturales contemporáneos.

¹ Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires sofialamarca@gmail.com

² Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires alejandrasromano@gmail.com

Teóricamente, Nora Domínguez distingue en su lectura sobre la representación de la literatura y la maternidad diversas disposiciones oscilantes respecto de la ley:

La maternidad es por demás proclive a las regulaciones y los mandatos; es un terreno fundamentalmente disciplinador. Su contacto con la literatura la libera un poco de sus formas estereotipadas y ésta le permite a su vez ensayar sus posibilidades de transgresión. Lo opuesto también es cierto [...] Cuando la narrativa se encuentra con el relato de la maternidad el guión que éste transporta se ejerce con tal eficacia que produce una merma en el carácter transgresor y contestatario del discurso literario. (2007, p. 34).

En este sentido postulamos como hipótesis que la configuración de madres militantes en ambas novelas habilitan delimitar, en su búsqueda por dislocar la mística de la institución materna (Rich, 1996), dos guiones o modelos de estructura narrativa disponibles culturalmente: o bien la visión laudatoria del heroísmo idealizado de la maternidad en el accionar revolucionario que, para el caso de la novela española, deriva en la remitificación de la miliciana como historia trágica tradicional, o bien la reproducción parcial de ese modelo que conduce, posteriormente, a un rechazo de una nueva esencialización del estereotipo épico materno, para el caso de la novela argentina. Por último, sostenemos a su vez que las elecciones discursivas a la hora de representar los recorridos maternos responden y dan cuenta de la existencia, circulación y legitimación de ciertos marcos de inteligibilidad socialmente construidos que vuelven “disponibles” esas decisiones autorales de un guión de maternidad por sobre el otro.

Para empezar, esto sucede con *La voz dormida* (2002), donde se nos cuenta “la historia acallada de mujeres que perdieron la guerra” (Corbalán, 2010, p.46). En la dedicatoria del libro, Chacón hace explícito el motor de su relato cuando escribe: “A los que se vieron obligados a guardar silencio” (2002, p.8); de allí también la reivindicación de las voces dormidas en el título de la obra. Aquí la estructura narrativa ficcionaliza la realidad a través de distintos recursos, ya sea la polifonía de voces femeninas, el anclaje historiográfico en testimonios³ o incluso la incorporación textual de documentos his-

3 Por mencionar algunos: los de Julita Conesa, Tomasa Cuevas, o “Isabel Sanz

tóricos como partes de guerra para denunciar la represión franquista en el cuerpo y la palabra de mujeres (la mayoría de ellas madres) republicanas o simpatizantes de la República en la cárcel de Ventas de Madrid al finalizar la Guerra Civil. Para ellas, “sobrevivir es contar la historia. Resistir es vencer” (p.101). De todos los personajes, nos interesa detenernos en dos: Hortensia y Pepa, quienes comparten lazos sanguíneos fraternos pero no así políticos. Hortensia, la figura más representativa de la “madre combativa” según Deidre Finnerty (2014), queda definida desde el inicio mismo del relato no por sus convicciones políticas sino por dos coordenadas biológicas, ambas constitutivas de su presente y su futuro inmediatos: el embarazo de 8 meses (con su posterior alumbramiento tras las rejas) y su muerte poco tiempo después. Existe una tercera coordenada que se actualiza bajo la égida de las otras dos: la escritura de su memoria en la cárcel (“Se pasaba gran parte del día escribiendo en su cuaderno azul” (Chacón, 2002, p.11)). El arco narrativo de este personaje queda ligado entonces a la tríada maternidad-tragedia-escritura. Solo a través de la analepsis en voz de Pepa conocemos que Hortensia “fue miliciana y guerrillera aún estando embarazada de 5 meses” y que “fue detrás de su hombre”, el comunista Felipe, luego de que un militar franquista la pateara en el vientre y “temiera perder el hijo que esperaba” (p.22). El acceso a la militancia combativa gira en torno a la ley masculina (ya sea el padre, el hijo o un hombre de la Falange): de ella depende no solamente su motivación para luchar sino también su aceptación o rechazo tanto dentro del esquema narrativo como del sistema político.

Así, se desplaza el foco de la esfera ideológica y se la codifica, retomando a Virginia Bonatto (2019), en una retórica discursiva que se condice con “un relato más asequible para el lector contemporáneo, escrito en clave trágica o amorosa” (p.73). Para Finnerty, este tipo de trayectorias narrativas entra en contradicción con el discurso de madres combatientes en testimonios de la época ya que “fallan en incluir las connotaciones políticas de la idea materna republicana y de la agencia política de mujeres republicanas que emergen tan claramente en las narrativas testimoniales” y para eso ejemplifica “Hor-

Toledano que compartió celda con las Trece Rosas” (Chacón, 2002, p.313), tal como aparecen mencionadas en los agradecimientos finales.

tensia [...] no sobrevive para continuar su maternidad" (p. 236) y solo en su fusilamiento exclama como palabras finales "Viva la República". Las que continúan luchando o bien se configuran como militantes-no madres (como Elvira, quien cae por proteger a su hermano Paulino y termina formando parte de la guerrilla y reencontrándose con un perdido amante) o si ejercen algún tipo de maternidad "tradicional" (como Pepa, que queda a cargo de la crianza de su sobrina huérfana, la hija de Hortensia) entonces el relato se encarga de elidir las implicancias políticas de sus devenires y reencauzarlos en una historia con "final feliz", donde Pepa se casa con Jaime (militante republicano) y envejecen juntos. Los derroteros asignados, como vemos, son diferenciados según el grado de agenciamiento político o maternal que presenten los personajes. Esto halla eco en la retórica de la miliciana circulante en aquella época, la cual pivotaba desde los inicios de la Guerra Civil en tres pilares fundamentales según la historiadora Mary Nash (1999): su difusión inicial mayoritariamente propagandística y visual en carteles/afiches de convocatoria a la lucha armada (coincidentes con el fervor revolucionario y la exaltación del heroísmo, generosidad, valor y resistencia femeninos a comienzos de 1936 en consonancia con la expansión de conquistas y derechos adquiridos por las mujeres como el voto o el divorcio), su performatividad miliciana orientada hacia un auditorio masculino (ya que fomentaba la identificación de las masas con la lucha antifascista al motorizar "el papel viril" de los hombres como soldados) y su ambivalente valoración en comparación a sus congéneres masculinos.⁴ Nash sostiene que la mujer en las trincheras sufrió una poderosa campaña de desprecio que fue diluyendo el accionar político de las milicianas hasta que finalmente las retiraron del frente, impidieron su enrolamiento y las reubicaron en la retaguardia, donde se encargaron de los enfermos y de las tareas de cuidado. En este sentido, Miren Llona (2016, p.282) propone pensar "el giro conservador del significado del orden de género" que se produjo durante la Guerra Civil, al enaltecer

4 Este arco de ascenso/descenso de representaciones milicianas son factibles de ser rastreadas desde el compromiso total con la lucha en poemas como "Rosario dinamitera" de Hernández: "Puedes ser varón y eres/ la nata de las mujeres/ la espuma de la trinchera/ digna como una bandera" hasta la conversión en femme fatale o prostituta que trae enfermedades venéreas y obstaculiza el éxito bélico.

discursos de la maternidad y la domesticidad femeninas como única vía a una feminidad aceptable.

Por otra parte, en la novela *Aparecida* (2015) de Marta Dillon nos encontramos con una escritura particular y compleja de la madre desaparecida narrada desde el lugar de hija. Así, el hallazgo y restitución de la identidad de la madre y militante del FR17, Marta Angélica Taboada, se despliega en su potencialidad afectiva y política a través de sus huesos residuales, hallados por el Equipo de Antropología Argentina Forense (EAAF) y restituidos en 2010. El relato se narra mediante sucesivos cortes en la temporalidad cronológica del relato, que abarcaría en un orden lineal desde la desaparición de su madre en la infancia, la búsqueda de más de 20 años de su cuerpo, la posterior llamada de Antropólogos Forenses, la activación del duelo, la recuperación de historias y objetos de los últimos momentos de su madre, hasta el entierro de los huesos en una ceremonia funeraria colectiva final. Tal como han analizado líneas de trabajo recientes (Drucaroff 2011; Peller 2012; Daona 2017) la herencia “guacha” de la segunda generación de hijos/as de desaparecidos en la cual se enmarca este tipo de narrativas, tiende a ubicar a los padres en un lugar de reproche. Dentro de las “manchas temáticas” de la generación de la Nueva Narrativa Argentina, Drucaroff (2011) propone pensar la mirada cuestionadora de los hijos de militantes hacia los devenires políticos de sus “fantasmagóricos padres y madres militantes que eligieron tener[los] pero los colocaron por debajo de sus ideales, incluso si los ponían en riesgo” (p.376) como un rasgo característico del imaginario filicida de estas generaciones que recriminan a sus progenitores ausentes el abandono y el descuido sin por ello barrer del todo con los mismos. Inicialmente leemos esto cuando la narradora trae a colación una charla con su esposa, Albertina Carri, sobre la película *Los rubios*: “No había escuchado ese grito de dolor y bronca que ella puso en escena y que yo nunca pude emitir. Un aullido que reclama y demanda por qué, por qué ellos eligieron su vida, por qué nos abandonaron” (Dillon, 2015, p.29). No obstante, si bien el relato parece responder a un guión tradicional que reclama roles maternos de cuidado y entrega, inmediatamente se corre de ese libreto en la oración posterior:

“No puedo más que usar el plural, aunque sea un error, aunque yo no pueda enojarme con mi mamá por haber vivido en sus cortos 35 al menos intensamente dos vidas. Una no deja de ser quien es porque tiene hijos. Y eso es algo que todavía creo les debemos a ellos.” (ibid.).

Más que buscar una elección de una condición disyuntiva (o se es madre o se es militante), la narradora reivindica el compromiso político-partidario de su madre en tanto que madre. No es una figura mártir ni heroica la que se intenta reponer, incluso nos recuerda que tuvo una “muerte sin épica en una esquina oscura” (p.148). Por esto la obra ocupa para Rubino y Sánchez “una posición incómoda incluso dentro de los discursos narrativos de la segunda generación de hijos e H.I.J.O.S”, dado que al contrario que la mayoría de relatos sobre la figura materna ausente a través de la mirada del hijo que se queda, Dillon “puede comprender a su madre a través del tamiz de su propia experiencia de la maternidad” (2020), es decir, propone pensar otra ficción materna, más empática y ligada a la ambivalencia del deseo (“dar cobijo y a la vez ir a la guerra (...) construir el nido y a la vez estar listo para abandonarlo” dirá la autora en una entrevista con Claudio Zeiger (2015)). Dicha representación materna respondería, según Claudia Torre, a la conceptualización de una maternidad nómada más que a una mater dolorosa que es definida en tanto y en cuanto la pertenencia de y para sus hijos, ya que en la representación de Dillon coexisten al mismo tiempo una madre doméstica que teje, como Penélope o Paula Albaracín de Sarmiento, y otra “madre fuerte que obtiene su fortaleza en sus ideales revolucionarios, no en la existencia de sus hijos” (2018, p.18). A este respecto, cabe señalar que el contexto histórico de la militancia setentista estuvo marcada por un fuerte compromiso ideológico que indujo a la acción inmediata, así como también por el crecimiento de la participación social de las mujeres en la vida pública y la lucha armada, formando cuadros que las llevaron a la implicación activa dentro del espacio político en el que participaban, teniendo que conjugar en muchas situaciones su labor política con su labor de madres. En este sentido, si bien Dillon no deja de buscar en el pasado un modelo de madre institucionalizada (Rich, 1996) en el orden doméstico y familiar de su infancia, no es menos cierto que a la vez es capaz de trascender tanto el binarismo

como su visión filial y recoger, en los testimonios de quienes conocieron o militaron junto a su madre, una figura materna combatiente desde el plano más cotidiano de la realidad, sin ascensiones míticas a ningún Olimpo divino.

A modo de conclusión, en este trabajo sintético hemos intentando analizar qué sucede con la estabilidad discursiva de los relatos cuando se conjugan las coordenadas de maternidad y militancia en el interior de ficciones maternas que inicialmente reivindican, en sus diversas modulaciones, las figuras de las madres en su pleno compromiso con la causa política militante. En este sentido creemos que tanto Chacón como Dillon demuestran en sus posicionamientos políticos autorales una voluntad intelectual fuertemente comprometida con un deber ético-político de transmitir una memoria crítica del pasado reciente para futuras generaciones a partir de la reivindicación de voces maternas históricamente silenciadas. No obstante, mientras que en la novela *La voz dormida* (Chacón, 2002) pudimos observar cómo se distribuyen arcos narrativos diferenciados y se reasignan lugares de enunciación a partir del mayor o menor grado de transgresión al “orden del género” que significa ocupar un rol tradicional en la institución materna o defender las convicciones de la lucha republicana contra el franquismo aún con hijos bajo el brazo, en la novela *Aparecida* (Dillon, 2015) esa violación de la norma no trasunta en una disyuntiva sino en una combinatoria de ambas opciones conviviendo a un mismo tiempo (e incluso aborda la ampliación afectiva más allá): se es madre y militante a la vez, pero también se es amante, amiga, compañera, hermana (tal como reza su epitafio último). En este sentido, las derivas finales de sus recorridos son también necesariamente diferentes; para la primera, el movimiento histórico de la miliciana de apertura breve con su pronta vuelta a un orden prefigurado se asemeja bastante a lo que sucede en términos narrativos en la novela; las trayectorias disponibles de madres militantes como Hortensia encuentran su correspondencia en el orden materno con el orden histórico de la miliciana, para la cual no puede haber otro final más que trágico (el de su fusilamiento por juicio) como resolución estética para reacomodar el desvío producido por su elección de vida dado que, según Bonatto, “como su accionar, por más heroico que se presente, supone la rebeldía respecto del destino

biológico, el único desenlace posible será el que restaure el orden alterado" (2019, p.77) en tanto que Marta Taboada, al no responder en su totalidad a un guión de la épica materna, puede recobrar en los instantes cercanos a su entierro una materialidad radicalmente distinta, insoportablemente viva en la memoria histórica y afectiva de una generación que la precede y que puede finalmente apropiarse de esa muerte y duelarla.¹

Referencias bibliográficas

- Bonatto, V. (2019). Representaciones de milicianas en «Rosario, dinamitera» de Miguel Hernández y en *Contra viento y marea* de María Teresa León. Bajo el mito y la sospecha. *Clepsydra* (18), 59-83. En *Memoria Académica*. Disponible en: https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.15710/pr.15710.pdf
- Chacón, D. (2002). *La voz dormida*, Madrid: Alfaguara.
- Corbalán, A. (2010). Homenaje a la Mujer Republicana: Reescritura de la Guerra Civil en *La Voz Dormida*, de Dulce Chacón y *Libertarias*, de Vicente Aranda. *Critica Hispánica*, 32.1, 41-64.
- Daona, V. (2017). Las voces de los/as hijos/as de desaparecidos/as en Argentina: un género, *El Taco en la Brea*, 4, 6, 37-55.
- Dillon, M. (2015). *Aparecida*, Buenos Aires: Sudamericana.
- Domínguez, N. (2007). De dónde vienen los niños. Maternidad y escritura en la cultura argentina, Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora.
- Drucaroff, E. (2011). *Los prisioneros de la torre. Políticas, relatos y jóvenes en la postdictadura*, Buenos Aires: Emecé.

1 Según el Diccionario de Español para Todos (DiccET), el término deriva del sustantivo 'duelo' y hace referencia al proceso psicológico de atravesar un tiempo de pena o de pesar profundo, normalmente tras la pérdida de un ser querido.

- Finnerty, D. (2014). The Republican Mother in Post-transition novels of Historical Memory: A re-inscription into Spanish cultural memory?. En *Memory and Cultural History of the Spanish Civil War*. Morcillo, Aurora (Ed.), Brill Academic Pub: Leiden – Boston, pp. 213 –248.
- Gallego Cuiñas, A. (2010). Entre la Argentina y España. El espacio transatlántico de la narrativa actual, Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- Llona, M. (2016). La imagen viril de Pasionaria. Los significados simbólicos de Dolores Ibárruri en la II República y la Guerra Civil. *Historia y Política*, 36, 263-287.
- Nash, M. (1999). Rojas. Las mujeres republicanas en la Guerra Civil, Madrid: Taurus.
- Ortega, J. (2006). Travesías cruzadas: hacia la lectura transatlántica. Presentación. *Iberoamericana*, VI, 21, 93-97.
- Peller, M. (2012). Experiencias de la herencia: La militancia armada de los setenta en las voces de la generación de las hijas y los hijos, Afuera, 12, 1-18.
- Rich, A. (1996). Nacemos de mujer. La maternidad como experiencia e institución, Madrid: Cátedra.
- Rubino, A., y Sánchez, S. (2020). Un fulgor de estrellas: la configuración de una memoria abyecta en Vivir con virus y Aparecida de Marta Dillon. *Descentrada. Revista interdisciplinaria de feminismos y género*, 4,2, 1-10.
- Topuzian, M. (2014). La literatura mundial como provocación de los estudios literarios. *Chuy*, 1, 94-138.

Torre, C. (2018). Huesos que aparecen. Una lectura de *Aparecida* de Marta Dillon". *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, 7, 13. 13-20.

Zeiger, C. (2015). "Todo sobre mi madre". Radar Libros, Página/12. En línea en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-5611-2015-06-14.html>

X
MEMORIAS:
EL BLOG Y EL ARCHIVO

Delmira Agustini: Poesía, mito y archivo



Por Carina Blixen¹

Delmira Agustini (1886-1914), la gran poeta del Novecentos, fue asesinada a los 27 años, el 6 de julio de 1914, por Enrique Job Reyes, quien había sido su marido (durante 53 días) y su amante después de la separación y el divorcio. Su vida y su muerte han sido narradas en los más diversos formatos: la prensa, la novela, el teatro, el ensayo, la canción. La joven burguesa con todos los dones -naturales y sociales- deseables, "inmolada" ha sabido sintetizar una acusación reiterada a la persistente violencia de género presente en la sociedad uruguaya.² Delmira sigue presente en monumentos, placas recordatorias, acontecimientos culturales de Montevideo.³ Su poesía y su figura desbordan el ámbito local, pero constituyen también un mito nacional y ciudadano. Los uruguayos encontramos en su historia una violencia sacrificial fundante y diaria. Sigo la idea de Jan

1 Departamento de Investigaciones de la Biblioteca Nacional de Uruguay
blixenbrando@gmail.com

2 Una de las primeras ficciones sobre el crimen es una novela de Vicente Salaverri *La mujer inmolada* (1920, Montevideo: Pegaso). Cuenta la vida de dos mujeres y su destino de sacrificio. La de Delmira es la historia paralela a la principal. El nombre aparece cambiado pero las referencias a su vida y su muerte son claras.

3 En 1992, Delmira Agustini fue la primera mujer en ingresar al Panteón Nacional. En enero 2013 el Ministerio de Educación y Cultura instituyó la medalla Delmira Agustini. (https://es.wikipedia.org/wiki/Medalla_Delmira_Agustini). Una sala de conferencias y espectáculos del Teatro Solís lleva su nombre. La presencia de Delmira en la ciudad aumentó a partir del centenario de su muerte en 2014. En el mes de marzo (mes de la mujer) de 2014 se inauguró un Memorial a Delmira Agustini y "a las víctimas de la violencia de género", obra del artista plástico Martín Sastre. Está ubicado en una calle de Montevideo: Andes 1206, el lugar en el que se encontraba la casa en que se veían Delmira y Enrique Job Reyes. Otras dos placas colocadas en 2017 recuerdan su nacimiento: una está ubicada en una plaza que lleva su nombre en el barrio Malvín de Montevideo (El homenaje surgió de la Gran Logia Feminina de Uruguay a los 130 años del nacimiento). Otra, en el lugar de la casa que los Agustini tenían en el barrio Sayago: Av Garzón y Ariel. A principios del siglo XX era un espacio de quintas de veraneo, hoy es un barrio popular. (Homenaje del Club de Leones de Montevideo).

Assman (2014) de que vivimos en una “comunidad de memoria” y de que existe un paralelismo “entre el mito y la memoria”. “Ambos -dice Assman- a causa de su intrínseco carácter relacional, sirven al ser humano para situarse convenientemente en su mundo cotidiano” (p. 8). Quisiera señalar en este trabajo que, desde un núcleo emocional compartido, las miradas sobre la poesía y la tragedia de Delmira se han ido transformando al ritmo del despliegue, intenso y múltiple, de una conciencia social sobre la violencia impulsada por los feminismos. En este marco, inevitablemente programático, los artistas han puesto en juego una subjetividad y una imaginación muy libres.

Archivo, memoria, creación

El Archivo literario de la Biblioteca Nacional de Uruguay tiene una proyección simbólica de monumento, aunque sea más que eso. En este marco institucional, la Colección Delmira Agustini⁴ ha tenido una importante presencia pública. Lo más sustancial de su Colección fue donado en 1952, a pocos años de constituirse el INIAL (Instituto Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios), antecedente del actual Departamento de investigaciones. Es la Colección más consultada del Archivo. Varias investigaciones fueron haciendo circular su rica y diversa información. Entre otros, el libro de Clara Silva, *Genio y figura de Delmira Agustini* (1968, Buenos Aires: Eudeba) realizó un gran despliegue documental.⁵ En 2016 se puso a disposición en la página web de la Biblioteca Nacional una edición crítica digital de cinco cuadernos de manuscritos de la poeta.

En los últimos años, el archivo ha adquirido una nueva presencia entre los artistas. No es ya la base documental desde la que se puede armar una ficción como lo fue para una larga serie de narraciones y obras de teatro que apostaron a explicar los motivos del crimen y recrearon, con variantes, una trama familiar y amorosa apoyada en referencias comprobables.⁶ En las obras de algunos artistas actuales

4 En adelante me refiero a la Colección Delmira Agustini como CDA

5 Antes sus manuscritos pudieron ser conocidos a partir del libro de Ofelia Machado, *Delmira Agustini*, (1944, Montevideo: Ceibo).

6 Sin ser exhaustiva, hago una lista de obras que han realizado una interpre-

se exhiben documentos, pero ya no sujetos a una lógica de fuente de investigación, y se apuesta más a la poesía, que puede anidar en la canción, el teatro o la fotografía. A vía de ejemplo, voy a presentar tres obras:

Una canción

Garo Arakelián (Montevideo, 1966), guitarrista y compositor del grupo de rock La Trampa por más de 20 años, sacó en 2012 su primer álbum como solista: “Un mundo sin Gloria”. El título juega con el doble sentido de “Gloria”: el nombre propio de mujer y el sinónimo de reputación, fama, honor. Una de las canciones se llama “Gloria”: cuenta una historia tomada de la crónica periodística. En 2006 Gloria Cor, una mujer policía de 38 años se pegó un tiro. La suya es una historia de pobreza y abuso. De niña había sido violada por su padre.⁷

Arakelián dijo en una entrevista que consideraba que “Un Mundo Sin Gloria es una mirada al mundo que nos rodea, a las historias de amor enfermo que se construyen en un mundo que sostenemos día a día con nuestra moral” y que sus canciones son “como fotografías sin comentarios al pie” (Méndez, 2017). Su apuesta es crear imágenes sugerentes con una mínima y documentada puesta en contexto. Ausentes de patetismo, estas canciones evocan situaciones reales terribles. Arakelián elige, a un tiempo, la denuncia, la distancia y la poesía. La información que se encuentra en las canciones es verificable, pero no hay ninguna insistencia en esto.

tación de la vida y la muerte de Delmira Agustini. Novelas: Vicente Salaverri, La mujer inmolada (1920), Montevideo: Pegaso; Carlos Martínez Moreno, La otra mitad (1966), México: Joaquín Mortiz; Pedro Orgambide, Un amor imprudente (1994), Colombia: Norma; Guillermo Giucci, Fiera de amor. La otra muerte de Delmira Agustini (1995), Montevideo: Vintén editor; Omar Prego, Delmira (1996), Montevideo: Alfaguara. Obras de teatro: Milton Schinca, Delmira (1977), Montevideo: Banda Oriental; Eduardo Sarlós, Delmira. La dama de Knossos (1988), Montevideo: Luz de ensayo; Marianella Morena, No daré hijos, daré versos. Sobre Delmira Agustini (2019), Montevideo: Criatura editora.

7 Su historia fue relatada por el periodista Leonardo Haberkorn, primero en la revista Rumbosur, después recogida en el libro: Crónicas de sangre, sudor y lágrimas (1^a ed. 2009, Montevideo: Fin de siglo).

El Álbum contiene la canción titulada “Andes 1206”, el lugar en que Delmira fue asesinada.⁸ En el tránsito ciudadano, en un día frío de lluvia (el crimen fue el 6 de julio) se conserva el aura de la poeta eternamente joven en busca de Eros. La canción crea un espacio reconocible: Montevideo/una plaza/una calle, y un ámbito sonoro que diluye cronologías. Quien narra y canta se coloca en un tiempo cercano al del asesinato: es un testigo anónimo que desde la plaza la ve pasar hacia el encuentro con Enrique Job Reyes y un lector de la noticia publicada en La Tribuna Popular al otro día del crimen. Es un testigo fascinado: “me congelaba en la plaza solo para verla pasar”. El estribillo instala un presente cíclico: “Te esperan, no demores”. Desde esa perspectiva temporal el asesinato está siempre realizándose ante los ojos de cualquiera, uno más de los que sostienen este “mundo enfermo”.

Lo que cuenta la canción está cuidadosamente documentado: el título de La Tribuna Popular (“El amor que mata”), y las informaciones brindadas por ese artículo, sin firma, publicado el 7.7.1914: el lugar del asesinato, la hora de llegada de Delmira a la pieza en la que la esperaba Reyes, la muerte inmediata de Delmira y la un poco posterior de Reyes, el arma utilizada, la pieza adornada con las pinturas de Delmira. Esta precisión puede resultar paradójica a la luz del comienzo de la canción titulada “Gloria”, citada antes. Dice: “Gloria se pegó un balazo el sábado/Los diarios nunca dicen la verdad/¿quién quiere un mundo así, sin gloria?” Tal vez haya que entender que dicen una verdad diferente, no esencial, no emocional. No cuentan el

8 Dice la canción: “La Tribuna Popular titula hoy: /”El amor que mata”/Desde el ventanal se ve la calle Sarandí/Como un río de epitafios y paraguas/Hace más de una semana que no para de llover/Y casi un año de la Luna de miel/Jueves y domingos “días de novio”/Tardes de amantes en la pieza de alquiler//Me congelaba en la plaza/Sólo para verla pasar/Y harta de tanto volar al ras/Se abrazaba al viento y se alejaba//Andes 1206/Te esperan, no demores/Que la lluvia aturde/Y el vacío hoy reclama amores/Y el tiempo/La tarde te matan//Él la esperaba solo, sentado en la cama/Entre poemas, diarios, fotos y cintas rosadas/Ella entró a las cuatro y atravesó el zaguán/Él escuchó sus pasos y la vio entrar sin llamar/Enrique sobrevivió a la Smith & Wesson/Con la cabeza abierta se murió en el hospital/A medio vestir, Delmira a los pies de la cama/La sangre congelada y yo en la plaza igual//Andes 1206/Te esperan, no demores/Que la lluvia aturde/Y el vacío hoy reclama amores/Y el tiempo/La tarde te matan//Andes 1206/Te esperan” (<https://www.musixmatch.com/es/letras/Garo-Arakelian-2/Andes-1206>)

alma de los hechos: una perspectiva reivindicada por el protagonista de *El Pozo* de Juan Carlos Onetti, y que parece recuperar la canción de Arakelián.

Una obra de teatro

Otra forma de poesía inspirada en Delmira se encuentra en la obra de teatro de Marianella Morena titulada *No daré hijos, daré versos*. Representada desde 2014, dio lugar, en 2019, a la publicación de un libro precedido por un “Diario de dirección”.⁹ Morena afirma que “la mirada contemporánea sobre el pasado” es política. Desde esta perspectiva la muerte de Delmira deja de ser un “crimen pasional” como lo consideró la prensa en su momento. Así lo decía el título de *La Tribuna Popular*: “El amor que mata”, recuperado por la canción de Garo Arakelián. Morena declara realizar teatro posdramático. Según Óscar Cornago es el teatro que plantea los límites de la representación, hace del espacio escénico un diálogo de lenguajes, respecta la materialidad de cada uno, concibe la obra como un proceso que se desarrolla ante los ojos del espectador. Ya no interesa recrear la intriga ni las psicologías de los implicados en la tragedia sino abrir la historia al presente a partir de la emoción. Busca la imagen concentrada e impactante: no hay trama que amortigüe el estallido. “La primera imagen que tengo es una bala atravesando cielos” cuenta Marianella Morena en el prólogo de su libro (2019, p.18). Como en la canción de Arakelián el creador es un testigo implicado. Pero la obra de teatro de Morena, está lejos de la actitud distanciada construida por la canción “Andes 1206”. La búsqueda de Morena es la intensidad, la creación una verdad personal y dice pensar a Delmira “como un acontecimiento” (2019, p.19). En cierto sentido plantea una noción similar a la de Arakelián cuando se refería a las canciones como fotografías sin comentarios al pie. Las fotos así presentadas remiten a imágenes en relación ambigua y múltiple con sus contextos. “No se

⁹ Marianella Morena preparó la representación escénica para el año 2014, cuando se cumplió el centenario de la muerte de Delmira. Merció el Premio Florencio. Recorrió con la obra varios lugares del mundo y cosechó más premios.

trata de reconstruir, sino de cómo elaborar hoy poesía que dialogue con el pasado", dice Morena (2019, p. 22).

El tercer acto de la obra es un gran remate en el que participa el público como posible comprador. El lote-Delmira contenía el revólver, "la correspondencia entre Manuel Ugarte y Delmira, un diario íntimo y una grabación con una confesión" (el relato de la hija de la mujer que alquilaba la pieza donde Delmira fue asesinada). El revólver nunca estuvo en el archivo de Delmira y no se ha sabido de la existencia de un diario íntimo. Existió la niña en la pensión, pero la grabación y la confesión son una invención.

Cuando Delmira se puso el vestido de novia para casarse con Enrique Job Reyes estaba enamorada de Manuel Ugarte. En la CDA hay cartas de Delmira intercambiadas con Ugarte y Reyes. En la obra de Morena se transcribe un fragmento de una carta real enviada por Delmira a Ugarte y se ficcionan -se presentan como inéditas- otras 6 intercambiadas entre ambos. Morena no intenta imitar el lenguaje de Delmira y la hace firmar las cartas a Ugarte de la manera en que lo hacía en las cartas que mandaba a Enrique Job Reyes: "Yo, ella y la nena", "Nenita suya", "Tu nenita". Esta superposición apunta a la indiferenciación de los interlocutores de Delmira. El foco no está en ellos, sino en la voz de Delmira. La libertad que se arroga el creador no es solo la de organizar y dar sentido a partir de documentos, sino de disponer de ellos sin fidelidad e inventar según su deseo. Crea una imagen poética potente capaz de provocar al espectador.

Un libro de fotos

Manuela Aldabe (Fotógrafa, periodista, militante feminista) realizó una investigación sobre el vestido de novia de Delmira Agustini que se encuentra en la CDA. El resultado se plasmó en un libro: *That is a woman* (2022, Montevideo). Tomó el título del manuscrito del "Pórtico" que Rubén Darío escribiera para lo que en principio iba a ser una edición ampliada de *Cantos de la mañana* (1910) y terminó siendo *Los cálices vacíos* (1913). En el libro se muestran imágenes del vestido, fotos del manuscrito de Darío y cuatro poemas de Delmira: "El Intruso", "Tu boca", "Visión" y "Lo inefable". Los textos que inte-

gran el libro son todos muy breves: una información sobre Manuela Aldabe, una explicación sobre el proceso de investigación y una reflexión de la artista audiovisual, Alejandra Frechero “Retrato de una ausencia”. A través de un código QR se puede acceder a imágenes de Manuela creando una carpeta en el archivo de la Biblioteca Nacional para realizar su trabajo y una entrevista del periodista Jaime Clara. Cada libro es un objeto único, pasible de transformarse en otra cosa. La tapa tiene una ventanita por la que se accede a un fragmento del vestido de Delmira, distinto en cada ejemplar. Las páginas que contienen imágenes del vestido se pueden cortar con facilidad para reutilizar: colgarlas, usarlas de marcapáginas, etc, dice Manuela en la entrevista citada.

Aldabe fotografió el comienzo y el final del manuscrito de Darío, que cerró su texto refiriéndose a Delmira: “that is a woman, pues, por ser muy mujer, dice cosas exquisitas que nunca se han dicho. Sean con ella la gloria, el amor y la felicidad”. (firma en Montevideo, julio 1912). Darío supo reconocer una voz de mujer en la poesía de Delmira. Algo que hoy parece obvio o casi intrascendente, pero que fue una revolución. Aldabe retiene la idea de que la potencia de la creación de Delmira está en su femineidad. Busca su cuerpo, su calor, jugando con la oscuridad y la luz sobre el vestido de novia. Aplicó al vestido de Delmira una técnica utilizada por Man Ray: la rayografía. Explica que son fotografías sacadas sin cámara. Se coloca un papel fotosensible sobre los objetos y luego se exponen a la luz. Explica que el vestido de novia “es el género, la materia prima de la obra. La cámara está ausente como el cuerpo de ella, la búsqueda de su huella es en esencia el trazo de luz sobre el papel fotosensible, imagen latente que debe ser conservada en la oscuridad hasta ser revelada, analogía de la violencia de género que sobrevive escondida en la intimidad”. De nuevo la fotografía vinculada al impulso documental y la exploración artística. Aldabe busca revelar la imagen oculta. En ese juego transforma el vestido/documento en un camino hacia una revelación que solo se brinda en fragmentos, por imágenes que se logran con trabajo intenso y prolongado sobre la materia.

Hipótesis a partir del archivo

Delmira que camina por la calle (Arakelián), la bala que atraviesa la ciudad (Morena), el acercamiento al cuerpo ausente de Delmira a partir del vestido de novia (Aldabe): las tres obras elaboran imágenes a partir de movimientos físicos y simbólicos. Parecen captar que el desplazamiento es esencial a la manera de estar en el mundo de Delmira. Estos artistas comprendieron algo que también se puede rastrear en las cartas de Delmira: su manera de habitar y deshabituar, desplazar en realidad, los “lugares” reales o imaginarios en que era colocada por las expectativas de quienes la rodeaban.¹⁰ Al abocarse a la escritura, al trabajar con su imaginación y sus deseos, Delmira elaboró una identidad que fluye, se desvía, cambia, se rehace. Cuando el mandato hacia las mujeres era de sujeción y constancia o trivialidad, las poesías y las cartas de Delmira exponen su incertidumbre, su arrojo para decir sus debilidades y angustias. Voy a recordar solo dos cartas. La que Delmira envía a Darío, luego de que la visitara el 13 de julio de 1912, en la que le habla de su “locura”. Hay un movimiento audaz en reconocer su “neurastenia” en la de Darío. “A mediados de octubre pienso internar mi neurosis en un sanatorio, de dónde, bien o mal, saldré en noviembre o diciembre para casarme. He resuelto arrojarme al abismo medroso del casamiento. No sé: tal vez en el fondo me espera la felicidad. ¡La vida es tan rara!” (2006, p. 66). El adjetivo “medroso” reúne el temor y la pusilanimidad. Delmira descalifica el “abismo” que pudiera significar el casamiento. No le parece un gran desafío para mostrar a Darío, pero no puede ocultar su temor. Qué es ese temor. No creo que lo causara el novio, a pesar del desenlace que conocemos. El casamiento podía ser la posibilidad de salir de su hogar. Un hogar que la resguardaba, la protegía, le permitía escribir, pero que de todas maneras podía sentir como asfixiante. Delmira pudo crecer como escritora entre los suyos, pero con ser mucho, esto no parece alcanzarle. Busca su libertad. El casamiento podía ser un camino o una trampa. Sabemos lo que fue. En 1912

10 Pienso sobre todo en algunas cartas enviadas a Rubén Darío, Alberto Zum Felde y Manuel Ugarte. Este es un estudio que no es posible desarrollar en este artículo.

cuando escribe a Darío parece estar poniendo en cuestión su futuro con Reyes, pero se lanza.

La que Delmira envió a Alberto Zum Felde en respuesta a la “Carta abierta” que el crítico publicara en el diario *El Día*, el 4 de febrero de 1914, en la que a propósito de la publicación de *Los cálices vacíos* (1913) hacía un elogio exaltado, entusiasta de su poesía erótica. Dice Delmira en su carta estar feliz de haber encontrado un “hermano mental”. Escribe: “Cantaré más porque me siento menos sola. El mundo me admira, dicen, pero no me acompaña. El mundo -hasta amándome- tiene para mí, en los ojos, una fatal dilatación de miedo (...) es un dulce milagro el de sentirse comprendida cuando se ha nacido para desconcertar” (2006, p. 73). No sé desde cuándo tendría Delmira tan claro su desacuerdo con el mundo. Tal vez desde niña, desde que escribiera sus primeros poemas a los 10 años. Cuando faltaban pocos meses para su trágico fin llegó a esa comprensión rotunda. Había sido reconocida por la crítica uruguaya, española, latinoamericana, su poesía circulaba en libros, revistas y periódicos. A esa altura había creado un lugar que no existía en nuestra literatura: la de la mujer que escribe en sintonía con las exigencias de la literatura universal, que ha conquistado la profesionalidad (aunque no puede entenderse en ese momento en un sentido económico, sí, de entrega y reconocimiento social). Ese inmenso logro no impedía el desajuste: el miedo acompañaba a la admiración que despertaba. Tal vez el miedo que percibe en los ojos de los otros sea el costo de una libertad que necesitaba y estaba dispuesta a alcanzar. No solo la libertad de decidir. Con todas sus dudas, decidió casarse con Enrique Job Reyes. La libertad de equivocarse, de probar. No hay solución para la contraposición entre un destino de mujer asesinada, la abierta trama de sus realizaciones, su capacidad para ser otra, transformarse, saltar. Esta diversidad, esta emoción recreada por los artistas hacen la memoria viva de Delmira.

Referencias bibliográficas

Agustini, D. (2006). *Cartas de amor*. Prólogo de Idea Vilariño, Edición, notas y epílogo de Ana Inés Larre Borges, Montevideo: Cal y Canto/Biblioteca Nacional.

Cornago, O. "Teatro posdramático: las resistencias de la representación", Arte. Investigación y creación escénica, www.arte-a.org.

Duch, L. (2014). Introducción a Jan Assmann Violencia y monoteísmo, Barcelona: Fragmenta editorial.

Méndez, Santiago, Entrevista a Garo Arakelian. "Canciones como fotografías sin comentarios al pie", <https://cooltivarte.com/portal/canciones-como-fotografias-sin-comentarios-al-pie-entre-vista-a-garo-arakelian/>(15.12.2017). Consultado julio 2022.

La promoción de la realidad en Tomás de Mattos



Por Oscar Brando¹

Hechos históricos, mitos y realidad

Diyo Tomás de Mattos (1947-2016) en algunos reportajes (M. Delgado Aparaín, 1989; Socio Espectacular, 2007), que la novela Bernabé, Bernabé tuvo su origen a fines de 1987, mientras leía la memoria de Tacuarembó (1939) de Ramón P. González con el fin de escribir en la prensa sobre memorialistas de su pago. La historia que González hacía de Bernabé Rivera, a quien atribuía la fundación de la ciudad de Tacuarembó bajo el nombre de San Fructuoso,² las páginas dedicadas al militar sobrino del presidente de la República Fructuoso Rivera, terminaron envolviéndolo. Pudo vislumbrar la complejidad de los hechos que protagonizaron tío y sobrino en la persecución y matanza de los charrúas entre 1831 y 1832.

Mientras se ocupaba de las memorias locales Tomás de Mattos estaba escribiendo la novela La fragata de las máscaras. Es de señalar que los proyectos narrativos de Tomás de Mattos siempre fueron de largo y larguísimo aliento. La fragata...., que ya tenía años macerándose, sería publicada en 1996. El caso es que la investigación de la que formaba parte la lectura del libro Tacuarembó se cruzó con la ley aprobada en Uruguay el 22 de diciembre de 1986: esa ley buscaba dejar impunes los crímenes cometidos bajo la dictadura uruguaya 1973-1985. Se llamó Ley de caducidad de la pretensión punitiva del Estado y fue conocida popularmente como la ley de impunidad. Inmediatamente de votada en el parlamento se inició una campaña de recolección de firmas para llamar a un referéndum que derogara la ley. Estos hechos políticos sacudieron en Tomás de Mattos zonas de la investigación que había estado haciendo. Así lo expresó en una nota al semanario Búsqueda:

1 Facultad de la Cultura del Centro Latinoamericano de Economía Humana (Claeh) brandoaramuni@gmail.com

2 Esta segunda mención a Tacuarembó obliga a decir dos cosas: fue la ciudad en la que vivió y trabajó la mayor parte de su vida Tomás de Mattos; años antes, fue el lugar donde nació Carlos Gardel.

Para mí la historia es un pretexto, en el doble sentido de la palabra. Una trama anterior a la trama ficticia y, como en el caso de Bernabé, Bernabé, la oportunidad de reflexionar sobre lo que sucedía en 1988, cuando se discutía sobre el voto verde y la Ley de Caducidad de la Pretensión Punitiva del Estado. Me asombraba ver la cara de los militares, tan convencidos del deber cumplido. Cuando me encontré con la figura de Bernabé Rivera tuve la oportunidad de intentar entender a ese otro, muy otro, tan otro que es adversario, y de acercarme a ese tema. (C.M. Domínguez, 1997).

La literatura hacía posible habitar la piel del otro y advertir mejor sus motivos, nunca justificarlo. En particular, asomarse a la controvertida acción cometida en 1831 contra los indios charrúas, que vivían en una zona imprecisa del luego departamento de Tacuarembó y que, por denuncias realizadas a propósito de sus tropelías, según versión de vecinos del lugar, fueron primero emboscados por un contingente del ejército nacional comandado por el entonces presidente de la República Fructuoso Rivera y luego perseguidos por su sobrino Bernabé. El caso del recién nacido Estado uruguayo y de su ejército reprimiendo a una comunidad al punto de casi exterminarla pudo despertar en Tomás de Mattos la inmediata comparación con la reciente dictadura uruguaya. Se agregaban, como motivos épicos y dramáticos, la reflexión sobre el mal y el componente trágico de Bernabé Rivera, que luego de la campaña de 1831, y cumplidos los objetivos trazados por Fructuoso Rivera, no se detuvo y siguió persiguiendo a los charrúas y a su muerte hasta alcanzarla en 1832: estos dos ingredientes eran de formidable intensidad. Entonces, en un intersticio de su otro libro, coló una novela apresurada. Bernabé, Bernabé se publicó en diciembre de 1988, pocos meses antes del referéndum a la ley de impunidad.

(Rosario Peyrou, amiga del escritor, estudiosa de la obra de Tomás de Mattos y confidente literaria tanto en reportajes como en conversaciones personales dice que Tomás consideraba Bernabé un proyecto menor y, en consecuencia, ni apostaba ni preveía el suceso en el que luego se convirtió: la obra, publicada primero en una colección para suscriptores, tuvo rápidamente demostraciones de gran interés: fue consagrada por la crítica, por la polémica y por las ventas y pasó a ser un baluarte de la novela histórica no solo nacio-

nal sino, por lo menos, regional, según he visto de su repercusión en Argentina).

Desplazado al terreno de la ficción (aquí empiezo a referir el movimiento de entrada y salida entre la realidad y la ficción), este solapamiento de proyectos narrativos, *La fragata...* y *Bernabé*, fue atribuido a la autora de las dos novelas, una criatura de papel llamada Josefina Peguy. Tomás de Mattos se había inventado el personaje de la Peguy, escritora de una obra inédita que un misterioso MMR³ se disponía a publicar a mediados del siglo XX, en los días del juicio de Nuremberg. Mientras *La fragata...* había sido el trabajo de largo aliento de la misma Josefina, que daría lugar a los dos cuadernos en inglés enviados a Herman Melville (*La fragata...* estaba inspirada en *Benito Cereno*), devueltos por su viuda y traducidos por MMR, *Bernabé* resultó de un pedido de información realizado por su amigo el periodista Federico Silva, que Josefina había despachado con celeridad en un par de meses.

¿Qué provocó a Tomás de Mattos, qué preocupaciones dieron origen e hicieron lugar a esa ficción histórica? De manera muy clara la actuación del Estado y de una de sus instituciones de sostén, el ejército, así como los mandatos institucionales: constitucionales y legales que se arrogaba ese Estado para reprimir ciertas conductas en beneficio de otras: una forma de hacer justicia. En fin, el escritor se paraba en el área de conflicto que el contrato social planteaba a la incipiente República independiente y dejaba abierta la puerta a la posibilidad de su proyección sobre los hechos posteriores, hasta los más recientes.

Me detengo a meditar una frase que desprendo de allí:

Una historia de crimen en el origen de la civilización.

Pensemos que esta consideración tan general podría incluir, dos fratricidios: en el Génesis, el primer homicidio bíblico; en Tebas, Eteocles y Polinices; un parricidio, el de Edipo, y también la muerte de Sócrates como el conflicto entre el individuo y la polis y el caso de Jesucristo, a partir del que Tomás de Mattos escribió su monumental *La puerta de la misericordia*.

3 La identidad ficcional de MMR se revelaría recién en la última novela de Tomás de Mattos *Candinho o las doce orejas* (2014).

Para la escritura de Bernabé, Bernabé Tomás de Mattos aprovechó los documentos que el historiador Eduardo Acosta y Lara había reunido sobre un asunto que él denominaba “la guerra de los charrúas” (Acosta y Lara, 1989). Se trataba de una investigación que Acosta y Lara venía haciendo desde los años 50 y que había recogido en un libro publicado en varios tiempos, con reproducción de documentos y comentarios que iban tejiendo la historia de la comunidad charrúa en la Banda Oriental. Parte de esos documentos se había fundido en la ficción de Tomás de Mattos, otra había quedado sin uso, sin que el imperativo novelesco la llamara a actuar. Agreguemos, porque es de justicia, que el éxito literario de la novela de Tomás de Mattos no había sido sólo producto de la elección del tema -rápido, irritante, controvertido y relativamente borrado de la historia-,⁴ sino también resultado de decisiones retóricas, literarias, mediante las que se contaba la historia: documentos de un archivo (el archivo real de Acosta y Lara era convertido en un archivo de ficción, el de Narbondo, esposo de Josefina Peguy) leídos por una mujer y transformados en una biografía de Bernabé Rivera escrita por ese personaje novelesco para Federico Silva que dirigía el periódico *El Indiscreto*, periódico real y nombre real del director-amigo que de esa manera se ficcionalizaba: una cadena de aciertos.

He ahí entonces la aparición de una novela, en la juntura virtual de dos hechos históricos: la emboscada a los charrúas en 1831 y la dictadura 1973-1985, separados por 150 años. Por si esto fuera poco, como la investigación de Acosta y Lara había continuado luego de publicada la novela de Tomás de Mattos, y algunas novedades se producían en la investigación de la historia reciente, Tomás de Mattos reeditó, reescrita y ampliada, su novela en el año 2000. Lo más novedoso que aparecía en esta nueva versión era el énfasis en la participación del ejército argentino en los años en que transcurría la novela, dato que ya se sabía en el momento en que Tomás de Mattos había escrito la primera versión pero que indudablemente había resurgido ante el descubrimiento de los documentos del Plan Cóndor

4 El asunto de la novela de Tomás de Mattos tenía dos precedentes artísticos: la instalación, luego performance, de Nelbia Romero en 1983, llamada *Sal-sí-puedes*; y la obra teatral creada por Alberto Restuccia, *Salsipuedes*, estrenada en 1985.

en Paraguay en 1993. Por segunda vez la realidad promovía la ficción y hacia que de esa colisión naciera una nueva instancia imaginativa y de reflexión.

Algo similar sucedió con *La fragata de las máscaras* y la recurrencia podría marcar una manera, una poética de la creación artística. La fragata... tenía como punto de partida la novela de Melville Benito Cereno y detrás de ella los hechos históricos que Melville había tomado de las memorias del capitán Amasa Delano. Era sabido ese doble origen, pero Tomás de Mattos no había podido leer, cuando preparó la edición de 1996, las tales memorias. Como en el caso de Bernabé, armó un complejo entramado ficcional diciendo que en el archivo Narbondo-Peguy se habían encontrado una carta y dos cuadernos escritos en inglés que iban a ser traducidos por MMR para formar el libro que se nos presentaba. Al final de esa primera versión aparecía una carta (obviamente también traducida al español) de la viuda de Melville en la que se aclaraba que, por pedido del escritor, se le devolvían a Josefina misiva y cuadernos. Balzacianamente, Tomás de Mattos dejaba entreabiertas posibilidades de continuación y sometía a sus personajes (los del encuadre de la ficción: Josefina Peguy, MMR) a variaciones de una obra a la otra. Ahora, para el caso de *La fragata...* la posibilidad de leer las memorias de Amasa Delano luego de publicada la primera edición le exigió, una docena de años después, reescribir la novela y presentar una nueva versión, aumentada considerablemente.⁵

Sin duda el juego con el archivo le permitía a Tomás de Mattos revisar y reescribir sus relatos, incluyendo la simulación del uso de los papeles en la propia factura novelesca y la aparición de nuevos documentos del archivo ficcional. Tomás de Mattos reescribía otros textos: los documentos de la guerra de los charrúas, el Benito Cereno de Melville, que a su vez fagocitaba las memorias de Amasa Delano, los evangelios, etc. Asimismo, reescribía sus propios textos, perseguido por las incorporaciones que la realidad podía hacer en ese territorio que apelaba a un continuo afuera-adentro en la realidaddficción (estoy surfeando a Josefina Ludmer, 2010).

5 Por un detalle de estos artilugios ver Brando, 2016.

Un juego de voces recurrente y la manipulación de una documentación que oficiaba de “realidad” en sus novelas, presentaba su creación como un campo fértil para especular las posibilidades que la historia tuvo y los derroteros que escogió. Toda novela histórica contiene una historia contrafáctica. Lo que pasó pudo no haber sucedido así, pudo pasar de otra manera. “La historia es un cementerio de posibilidades frustradas”, recordé en una ocasión anterior (Brando, 2019), que había escrito Carlos Real de Azúa. Tomás de Mattos, que abominaba, a través de su alter ego Josefina Peguy, de los destinos predeterminados, asimilaba la idea de Real de Azúa como potencia de la libertad.

Vida cotidiana y reflexión

Ahora bien, yo quería imaginar una posibilidad de trabajo que abriese otro espacio reflexivo dentro de la obra de Tomás de Mattos. Estaban allí, intocadas sus columnas periodísticas.

De todo lo escrito por Tomás de Mattos esa zona tal vez más leída que sus libros, pero poco retenida, más olvidada y menos consistente en su perdurabilidad que las demás, me daba la chance. En medios de prensa Tomás de Mattos había escrito ensayos, breves pero intensos, que no sería inútil recuperar: sobre la verdad, la historia, la memoria (era católico y ricoeriano), la violencia de la impunidad en los novelistas de los 90, etc. El País Cultural, Cuadernos de Marcha fueron algunos de los medios que le cedieron sus páginas para ese tipo de reflexiones. Pero fue en la revista Caras y Caretas, una publicación aparecida en agosto de 2001, en la que Tomás de Mattos cumplió una tarea más netamente periodística que se prolongó desde el año 2003 hasta el momento de su muerte en 2016, y con la que produjo, de manera semanal, entre 550 y 600 artículos. Mi idea, un poco ingenua, era la siguiente: si la obra de Tomás de Mattos solía estar atropellada y abollada por la realidad, de la forma que hemos visto en el curso de la exposición, ¿cómo no iba afectarla la pesadez pregnante y el caos de una realidad cotidiana?

Confieso que comencé a buscar el correlato entre los artículos periodísticos y los espacios de ficción. Pero la tarea que me había propuesto excedía mis fuerzas y pronto me di cuenta de que no ob-

tendría resultado razonable en pocos meses, fuese positivo o negativo. Pensando los temas que en este congreso se iban a tratar me imaginaba descubriendo en el decurso de esos 13 años de producción periodística: por un lado, residuos de los intereses que Tomás de Mattos había mostrado en su obra creativa anterior y que inspiraban nuevas consideraciones a la luz de la reflexión diaria; pero, sobre todo, asuntos que irían apareciendo como novedades de la vida y que podían ir a parar a la ficción.

Permítaseme dejar a la vista algunas especulaciones. Mis hipótesis de partida estaban sostenidas en que si a Tomás de Mattos le habían interesado la fundación de la República, los actos de violencia que provenían del Estado o los que se justificaban por los fines revolucionarios, las formas de la ley que se estatuían para determinar la deriva de una comunidad (lo había visto en las tribulaciones bíblicas: en Moisés, en Elías, en Cristo), en el período en que había acometido su tarea periodística no podían serle ajenos el pacto social para salir de la crisis del 2002, las consecuencias dramáticas de esa crisis, el cumplimiento de la ley de impunidad (que no había podido ser derogada por el referéndum realizado en 1989), la búsqueda de los desaparecidos y las formas simbólicas que los gobiernos del Frente Amplio que comenzaron en el 2005 buscaron para reconciliar a la sociedad si es que se necesitaba esa forma de reconciliación. Claro que Tomás de Mattos no escribía columnas solo sobre temas importantes. En la columna semanal desfilaban asuntos del más variado interés: el fútbol, los temas familiares, los cuentos de abogados que tanto le gustaban, los referidos a los libros y las bibliotecas, ya que Tomás de Mattos entre 2005 y 2010 ocupó el cargo de director de la Biblioteca Nacional de Uruguay, etc.

Creo que la tarea periodística proveyó a Tomás de Mattos de un espacio, mejor diría de una superficie que se expandía de forma paralela a la de la creación. Entre ellas podían coincidir o no asuntos o temas. Me queda claro que ese ejercicio semanal demostraba que Tomás de Mattos era un escritor y que, al mismo tiempo, la actividad incesante alimentaba esa condición, la demostraba y la mantenía viva mientras corrían, flaubertianamente, las mucho más lentas corrientes de la ficción. En ese estrato más hondo, invisible casi hasta su aparición en libro, no cambiaban del todo las preocupaciones. La

transformación de mitos -la República, la revolución, Cristo- en novelas (con el modelo de la tragedia griega siempre en el horizonte) lo seguía ocupando y la forma faulkneriana de encastrar voces seguía siendo su estructura predilecta de representación. El ya citado tema de la libertad, de los designios de la vida, la idea dostoievskiana del dios escondido, le imponían recaer una y otra vez en especulaciones bíblicas. En la tarea periodística esas inquietudes de fondo se disfrazaban de mil preocupaciones cotidianas. Pero su correlato, ya resignado, iba a quedar, inevitablemente, para un próximo Congreso.

Referencias bibliográficas

- Acosta y Lara, A. (1989). *La guerra de los charrúas*. Montevideo: Linnardi y Risso.
- Brando, O. (2016). Tomás de Mattos (1947-2016). Apuntes para un ensayo futuro. *La estrategia del pasado. Cuadernos del Clahé*, Segunda serie, año 35, número 103, 113-127.
- (2019). Tomás de Mattos: “como en un espejo, oscuramente”. En Helena Corbellini, compiladora, *Con vencidos y vencedores. Literatura, historia y memoria* (pp. 407-427). Biblioteca Nacional de Uruguay.
- Delgado Aparaín, M. (1 de junio de 1989). *El turbio pozo donde cayeron los Rivera y los indios charrúas*. Búsqueda, p. 34.
- Domínguez, C. M. (2 de octubre de 1997). Los relatos de la historia y la novela arrancan oro al plomo del pasado. Búsqueda, p. 136-137.
- Ludmer, J. (2010). *Identidades territoriales y fabricación de presente. En Aquí América Latina. Una especulación*. (pp. 149-156). Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Socio Espectacular (abril de 2007). Entrevista. pp. 28-34.

La Habana, autoficcional y performática. Una lectura literaria y política del blog de Dazra Novak



Por Jesica Soledad Mariotta¹

Dazra Novak es el nombre artístico de Mairely Ramón Delgado, escritora cubana a quien la crítica ubica en la llamada “Generación cero”.² Novak cuenta en su haber con varias publicaciones en la Isla (Cuerpo reservado (2008), Cuerpo público (2009), Making of (2012)), y fuera de ella (Los despreciados, Colombia, 2019), así como numerosos premios y reconocimientos por su labor artística (como el premio de novela Ítalo Calvino 2020, por su obra Chérie). Nos detendremos, particularmente, en los textos que componen su blog Habana por dentro con el objetivo de analizar cómo aparecen, en su escritura autoficcional y performática, las huellas de la memoria colectiva sobre el traumático Período Especial, refractadas por los sitios de la ciudad y los aspectos de la cubanidad que Novak recorre y reconfigura en sus textos.

El blog Habana por dentro es un recorrido caleidoscópico por La Habana, que propicia unas miradas a la ciudad desde distintos ángulos: sociológico, literario, turístico, histórico, fotográfico, arquitectónico, antropológico. En ese sentido, es también una reconfiguración real-virtual del espacio urbano habanero, devenido en ese proceso espacio autobiográfico (Arfuch, 2013). El sitio cuenta con nueve secciones que son también nueve “ventanas” desde donde mirar/nombrar/performar no sólo la geografía sino también la ciudad en tanto mito, y las prácticas culturales de sus habitantes.

Así, el “Almacén de idiosincrasias”, cuyo título nos revela la naturaleza de los textos que incluye, nos habla de “Los sueños cubanos” o de que “El cubano se cansa pero nunca se rinde”; mientras que “Misceláneas” se detiene en la periferia de ciertos lugares (aún cuando sean sitios populoso) o en los momentos cansinos de la jornada, ex-

1 Universidad Nacional de Villa María. mariottajesica@gmail.com

2 El nombre deriva de que son escritores y escritoras que comenzaron a publicar en los dos mil. Entre los que destacan, por ejemplo, Jorge Enrique Lage, Ahmel Echevarría, Legna Rodríguez. Ver: Tamayo Fernández, C. (2013) ¿Siglo nuevo, escritura nueva? En Cómo raíles de punta. Joven narrativa cubana. La Habana: Sed de belleza

trañando la mirada; “Decálogos” sintetiza algunos preceptos en diez máximas: en “Diez mandamientos cubanos para el uso del pozuelo ³plástico”, por ejemplo, arguye que “el pozuelo nunca se devuelve vacío”, entre otros consejos. Las entradas “Historia” y “Citas” nos hablan de una Habana costumbrista, del pasado, y de una Habana literaria, (re)creada por la pluma de grandes escritores como Fernando Ortiz, Leonardo Padura, Guillermo Cabrera Infante, Miguel Barnet, Senel Paz. Por su parte, “El caminante” y “Lo que está pasando” nos brindan un recorrido actual de ciertos puntos de interés turístico y cultural, en tiempo real: el aquí y el ahora de La Habana, siempre atravesados por supuesto, por la singular experiencia de Novak. “Fotos” hace hincapié en la textualidad bimodal imagen/texto, mientras que “La Isla” ofrece una ampliación del territorio geográfico configurado: Matanzas, Santa Clara, Trinidad son algunas de las ciudades visitadas y narradas.

Autoficcionalizar La Habana. Un gesto político

Dazra Novak (un “doble”, una metáfora, una invención, aunque ¿qué nombre no lo es?) toma elementos extratextuales con los que convive, o a los que descubre con su mirada avezada (los edificios, los barrios, su gente, los eventos habaneros, algunos carteles, monumentos, fachadas, prácticas culturales) y los (re)crea en una escritura que retóricamente atiende a los requerimientos del relato: metáforas (“Baila despacito porque La Habana es un poema demorado, un ave que se posa”), personificaciones (“La Habana vive lentamente en su combinación de viejo y menos viejo, en su esperanza de hijos que quizás vuelvan algún día y mientras tanto ella se mece en su sillón”), preguntas retóricas (“¿Acaso no se viaja por la vida con el sabor del barrio impregnado hasta en los huesos?”), imágenes sensoriales, juegos del lenguaje (“Esta es zona de tiradores –artífices del acoso–, hombres ¿desespero-descarados? que hasta caminando... psss, psss, se meten con una. Y más. No, no, por aquí no se camina de noche”), entre otros recursos, pueblan sus relatos.

³ Lo que en nuestra zona rioplatense conocemos como “Tupper”.

En esa reconfiguración rompe, además, con la linealidad temporal creando un mosaico textual, coherente con la naturaleza de una ciudad que guarda en su devenir unas temporalidades múltiples:

Para enterarse de estas historias hay que andarse todo el tiempo mirando hacia arriba, a riesgo de ser atropellado por un viejo almen-drón, por un transeúnte atormentado, por un bicitaxi que pedalea con la esperanza de ser bien pagado esta vez. Son estas, en realidad, historias dobles, que encuentran su otra cara en aquella gente que supo de sus luces titilantes [...]. Para nosotros, en cambio, son arañas tejiendo sobre nuestras cabezas mugre, y la mortal posibilidad de que se vengan abajo aplastándonos con su peso físico, tan grande como el de su historia. Otros tiempos le recorren a esta ciudad el arriba y, para descubrirlos, basta alzar los ojos, y mirar. (“Historias colgantes”, 2017).

En La Habana, ciudad latinoamericana por excelencia, los ecos de la colonia en la arquitectura de La plaza vieja conviven con el esplendor de los años cincuenta, que peregrina en almendrones con restauraciones mecánicas inverosímiles a los ojos del turista; mientras un solar derruido es la amenaza permanente de un mundo al borde de la extinción, que se renueva (otra vez) en los “puntos Wifi”, donde, gracias a la tecnología de Etecsa,⁴ las familias desmembradas por el exilio tienen su media hora de encuentro semanal, a la vista de otros coterráneos con la misma suerte. Por lo tanto, la propuesta del blog no puede ser la de un abordaje lineal: se trata de un recorrido caleidoscópico en el que múltiples fragmentos (temporales, espaciales, míticos, culturales, literarios) son manipulados a conciencia.

La obra se ubica, por lo desarrollado hasta aquí, en el terreno de la autoficción, en tanto narra “hechos personales reales, no inventados, pero totalmente recomuestos, con otra cronología, con episodios agregados y tomando en cuenta las necesidades de la narración y de la ficción” (Pavis, 2016, p. 44). Novak secuestra la realidad (Tellus, 2017), buscando en ella el umbral de lo poético-metafórico para contar La Habana.

Pero profundicemos un poco más y aventurémonos en un juego sencillo: consideremos a Internet como un espacio teatral (o teatralizable), y al blog Habana por dentro como una puesta en escena donde Dazra Novak es la autora, la narradora/directora, y el perso-

4 Empresa de Telecomunicaciones de Cuba S.A.

naje principal: Dazra es una performer que actúa su propio papel y además “del hecho de estar en el instante presente de la escena, actúa siempre al lado, a continuación y en el lugar de su personaje” (Pavis, 2016, p. 45). La persona/personaje Dazra Novak presentifica el relato a los ojos de los lectores: ella es una paseante (una flâneur) que nos muestra una ciudad –su imaginario sobre la ciudad– en “tiempo real”. Aun cuando hable de las costumbres cubanas, o cuando se ofrezca una lectura literaria de La Habana a partir del recorte de citas textuales de obras encumbradas, la escritura lleva ese universo multitemporal al presente de la enunciación: Novak escribe mientras (le) ocurren los acontecimientos.

Los lectores/espectadores, por nuestra parte, tomamos decisiones en esta performance virtual: elegimos nuestra propia ruta de lectura; decidimos establecer, o no, ciertos pactos de verosimilitud con algunos relatos que nos interpelan; para compartir nuestra propia experiencia entramos en contacto con la autora, quien incluso, en ocasiones, también nos convierte en personajes:

Muchacha Aline Marie, vi que ayer me comentaste esta foto, me díjiste: ¡es mi barrio! Y me removiste algo [...]. Me muero de curiosidad por estas historias que son también mi Historia: ¿de qué se habla en el barrio? ¿se le apagan los ruidos a alguna hora?, ¿tiene olor a mar? ¿todavía le funciona el comité?, ¿cuántas puertas duermen abiertas porque no hay manera de cerrarlas?... ¿Cuántas historias de esas estruja-corazones o escarrancha-ojos? [...] Dime, ¿con qué te da la bienvenida tu calle San Lázaro? Muchacha Aline Marie, ¿permutas conmigo? (“De los barrios”, 2017).

La escritura de Dazra Novak en Habana por dentro es, como vemos, autoficcional y performática. Se ubica dentro de ese gran espectro de producciones del presente siglo denominadas “narrativas del yo” (Arfuch, 2013). En la reconfiguración metafórica-poética del espacio urbano, también se configura un yo-virtual que lleva el mismo nombre y tiene las mismas marcas físicas de la autora “real”: hay un ejercicio ficcional marcado por el protagonismo de la subjetividad, en el que nos gustaría detenernos.

La performance ficcionaliza los elementos reales al mostrarlos “escénicos, lúdicos, artísticos, en tanto artificiales y bellos” (Pavis, Op. cit, p. 45). Y en esa operatoria realiza el camino inverso y eviden-

cia, a nuestro criterio, uno de los gestos políticos más importantes de las escrituras autoficcionales: si los elementos reales se ficcionalizan, pues también es posible otorgarles estatuto de “realidad” a los universos ficcionales. Bajo esta perspectiva, la ficción no sería lo opuesto a la realidad, sino un modo de indagarla y conocerla: una hipótesis sobre lo real.

Volviendo a nuestro objeto, La Habana virtual que configura Dazra Novak en su blog, con los procedimientos del lenguaje que fuimos mencionando, sería una hipótesis conjetal sobre La Habana “real” (si tal cosa fuera posible). Además, es la hipótesis de una subjetividad que, desde el centro del relato, niega la posibilidad de una “verdad estructural” para afirmar el valor de lo subjetivo deconstruido (Tossi, 2015). “La autoficción llama al referente para negarlo de inmediato” (p. 101), dice Tossi y evidencia que todo es construcción mediada por el artificio del lenguaje. Todo es relato. Aún la arquitectura de los edificios, la ubicación de un banco en cierta plaza, el oleaje estridente en las noches del malecón habanero: todo es historia, incluso (sobre todo) La Historia. Así entendemos la preeminencia en las últimas décadas de voces en primera persona intentando contar ya no La Historia en singular y con mayúscula inicial, sino las historias plurales y diversas. Historias chiquitas, singulares, que disputan “espacios éticos, estéticos y políticos, subvirtiendo los límites, nunca precisos, entre público y privado” (Arfuch, Op. cit, p. 20).

Lo subjetivo y lo colectivo

El encuentro con esas otredades que son la ciudad, sus habitantes, los tiempos disímiles que conviven en la actualidad, los rastros de aquellos que ya no están, los espejismos de lo que no termina de llegar e instalarse contribuyen a pensar a La Habana como espacio autobiográfico en donde la propia subjetividad de la autora-narradora-personaje se construye y se destruye, en relación con las alteridades que la circundan. “Andar es apropiarse del lugar”, afirma Arfuch (Op. cit.: 23), tal como les lectores nos apropiamos de los textos al imprimirles significados nuevos en cada lectura. La ciudad es una trama textual que se lee en cada momento, y por cada paseante, de maneras distintas. En ese encuentro con lo otro, la urbe abierta

a su complejidad metafórica propicia, en un juego de espejos, el encuentro con unx mismx.

Dicen que el que busca, encuentra. Y yo recorriendo La Habana me he encontrado a mí misma. Hay zonas donde río mientras otras me espantan. Hay calles del recuerdo, del amor –y su contrario–, hay barrios donde cierran los ojos voluntariamente, hasta que el pecho se me aprieta o me reconcilia con la idea de lo humano inevitable. Algunas me pesan, quizá por el abandono y la impotencia, otras me enamoran, al punto de querer vivir en ellas definitivamente –y enterrar mi pasaporte de una vez y por todas. (...) ¿Quién soy?, pregunto. Y ya ven, la Habana me responde. A su manera, claro. (“Por La Habana sin rumbo fijo”, 2015).

Dazra Novak crea una voz para contar fragmentos de su biografía atravesada por los avatares de una ciudad (¿o viceversa?). Autoficcionaliza la ciudad y su vida. De la cita, podemos inferir que estas narrativas contribuyen a definir las identidades (individuales, colectivas) lejos de toda pretensión esencialista: más bien se trata de construcciones narrativas cambiantes que fluctúan al ritmo de los espacios sociales de los que forman parte (Tossi, Op. cit.; Mouche, 2007); subjetividades situadas en un contexto de pertenencia mayor, en una coyuntura determinada: lo individual y lo colectivo como instancias inmanentes de la propia existencia (Arfuch, Op. cit.).

La pregunta que nos cabe, entonces, es cómo se evidencian las marcas de la memoria colectiva en la reconfiguración de La Habana que realiza Dazra Novak en el blog Habana por dentro, en un movimiento pendular entre lo exterior, lo subjetivo, lo social-histórico. Pero antes, resulta necesario desarrollar brevemente el marco histórico del pasado reciente que aglutina a esa memoria social.

Un trauma histórico: el Periodo Especial

Entre la memoria histórica de hechos y personajes que tal vez desconocemos (...) y la memoria biográfica, familiar (...) hay otras memorias, de pasados recientes, que insisten dolorosamente en la conciencia colectiva. Memorias ligadas a acontecimientos traumáticos, cuyos anclajes físicos, materiales, también salen al paso ante el transeúnte no tan desprevenido (...). Marcas urbanas que señalan padecimientos y destinos trágicos. (Arfuch, Op. cit, p. 32).

En La Habana hay un cartel de grandes dimensiones que logra impactar profundamente a quienes lo descubren. Lleva impresa una frase corta, pero contundente: “Bloqueo. El genocidio más largo de la historia”. Todo el texto en ese cartel está envuelto en una especie de red de pesca que podría pasar inadvertida a los ojos del visitante desprevenidx, pero que resulta sugestiva. Y algo más: la “o” de la palabra “Bloqueo” se arma con una soga con un nudo de ahorque en cuyo centro se dibuja la silueta de la Isla. El mensaje es evidente, y está situado en un punto neurálgico de la ciudad: el espacio urbano guarda las huellas traumáticas del pasado histórico (Arfuch, Op. cit.).

Ahondemos en el significado de ese cartel, sobre todo para contextualizarlo a los fines de este trabajo. El bloqueo es, para los cubanos y las cubanas, un estado de asedio prolongado. Desde hace más de sesenta años, luego del triunfo de la Revolución en 1959, Estados Unidos realiza este llamado “acto de guerra” en tiempos de paz, que contraviene los principios fundamentales del Derecho Internacional, y que supuso y supone pérdidas económicas cuantiosas para la economía cubana, que impactan en la calidad de vida de los y las ciudadanas.⁵ Un daño irreparable. Una herida abierta en la Historia que adquirirá un dramatismo aún mayor durante el Periodo Especial. Veamos ahora de qué se trató este ciclo temporal:⁶ en la década de los 90 del siglo pasado se desmembró la vía del Socialismo “real” y Cuba perdió a su principal aliado comercial, la URSS. Acorralada además por un recrudecimiento brutal del bloqueo por parte de Estados Unidos, en esa coyuntura la Isla enfrentó una crisis económica y social sin precedentes que azotó con intensidad a los cubanos y a las cubanas, quienes se vieron expuestos a una realidad totalmente

5 Para mayor información: Arias Rivera, L. (2021) “El bloqueo estadounidense contra Cuba. Una actualización”, Clacso. Dirección URL: <https://www.clacso.org/el-bloqueo-estadounidense-contra-cuba-una-actualizacion/>.

6 La denominación es parte de la estrategia nacional de defensa, que llamó Periodo Especial en Tiempos de Guerra al “conjunto de planes y experiencias para sobrevivir en caso de una agresión armada por parte de Estados Unidos, y aplicarse un bloqueo naval total al archipiélago cubano que imposibilitaría el arribo de las mercancías necesarias durante un periodo prolongado”. Ante la desaparición del campo socialista mundial, se llamó “Periodo Especial en Tiempo de Paz” a esta nueva situación. Ver: Bell Lara, J., Caram León, T., Kruijt, D., López García, D. (2017), Cuba: Periodo Especial (p.15). La Habana: Editorial UH.

desconocida, cuyas consecuencias sociales y económicas se vislumbran aún en la actualidad:

En medio de ese desastre, la existencia devino un acto heroico de sobrevivencia, el dinero perdió sobremanera su valor, y los pocos productos que aparecían incrementaron varias veces su precio en el mercado negro. [...] La generación de energía eléctrica descendió a niveles ínfimos, lo cual originó extensos apagones en las vías públicas y viviendas con los impedimentos adicionales de escasez de agua y otras incomodidades. Como es natural, esto afectó emocionalmente a muchas personas. [...]

Muchos cubanos, en su mayoría jóvenes, emigraron a diversas naciones del planeta en busca de mejores condiciones económicas [...]; otros reorientaron drásticamente su perfil laboral para sobrevivir; unos terceros [...] buscaron la salida a sus carencias a través de prácticas ilícitas como el robo, la prostitución y la droga, flagelos que habían sido erradicados por la Revolución [...]. (Tornés Reyes, 2011, p. 109).

El Periodo Especial es un trauma en la memoria colectiva cubana. Y el bloqueo económico es una presencia que actualiza ese trauma: la escasez de alimentos, los salarios poco solventes, y los consecuentes exilios son algunas de las vejaciones aún irresueltas en la Isla.

Nos quedaba por responder cómo se evidencian las marcas de la memoria colectiva, eso que Leonor Arfuch llama “lo inolvidadizo”, aquello “activo y punzante, performativo, capaz de subvertir el relato, de aparecer sin ser llamado en una simple conversación, en una actualidad que convive con lo cotidiano sin emerger, sin mostrarse, formando parte de la historia común y de cada biografía” (Op. cit. p. 14), en la reconfiguración de La Habana que realiza Dazra Novak en su blog.

Las marcas traumáticas de ese pasado reciente, que sucintamente acabamos de describir, aparecen en los relatos de Novak sin que se expliciten las referencias históricas o políticas del contexto. En cambio, hay una “pulsación” en los textos del blog, que remite a esas marcas. En muchos de esos textos, la nostalgia es el tono que, activado por el encuentro con ciertos sitios de la ciudad, hila el relato autobiográfico y expande en ondas concéntricas ese “latido” tonal a lo colectivo. La ausencia de lxs que ya no están se reaviva al transitar

los lugares, los aromas, las actividades que otrora se compartían. El exilio dejó y deja huellas muy profundas en los vínculos afectivos:

Los días pasan lentos en caravana hasta el borde del mar y me llega una carta tuya de vez en cuando, un saludo, un guiño, un ¿te acuerdas? Llega con el perfume que usabas, con la espuma sobre el arrecife, con el festival de cine en diciembre, con algún toque de santo (...). En la cuadra la chismosa pregunta por ti con algo de envidia en la mirada, la maestra de la escuela te manda saludos, la gente ha crecido y ya tienen hijos y profesión y solo algunos, los más afortunados, casa propia (...). Si tú supieras la de cosas que recuerdo cada vez que comienza un nuevo año y veo este banco, donde me hacías el cuento de la buena pipa, tan vacío de ti, vendrías corriendo a abrazarme.

(“Nuestra Habana 2018”, 2018)

Una foto acompaña al texto citado: dos bancos enfrentados, divididos por un árbol muy frondoso, en la “Avenida de los presidentes”. Un lugar, en una época determinada del año, despierta la memoria de Novak. La imagen, en diálogo con lo verbal, insinúa un contraste, tal vez un enfrentamiento o una oposición. Entre lxs que se han ido y lxs que se quedan hay una distancia no sólo geográfica sino también de calidad de vida, sugerida en la “envidía” que aparece en la mirada de la vecina al preguntar por el exiliado o la exiliada. Las faltantes, en La Habana, son afectivas pero también materiales: sólo “algunos, los más afortunados, tienen casa propia” dice la autora-narradora al referirse a sus contemporáneos. Lo subjetivo y lo colectivo como aspectos inmanentes de la existencia se revelan en este relato.

Pero no sólo el tono nostálgico hilvana lo subjetivo con lo colectivo en las narraciones de encuentros del “yo” de Novak con las otredades que ofrece la ciudad. También encontramos un tono jocoso y celebratorio de la cubanidad, sobre todo en los textos del “Almacén de idiosincrasias”, que estampan el doble la mordacidad de una crítica que muchas veces pasa desapercibida en relatos con apariencia de abordaje antropológico. Tal es el caso de “Nombrar las cosas” (2013) que reflexiona sobre la lengua popular que apoda ciertos lugares u objetos haciendo, con lo diario, una humorada irreverente:

Otros nombres no aparecen por ningún lado, pero son de dominio público como el del parque frente a la funeraria de Calzada, que por tener del otro lado a la Oficina de Intereses la gente le llama parque entre la vida y la muerte. Somos creativos, nadie lo dude, por eso hay

pegatinas en los almendrones con toda suerte de letreros, algunos sin más pretensiones como El troglodita, otros puramente sociales como Te deseo el doble de lo que me deseas a mí. ¿Creatividad naïf la del cubano? Puede ser, o quizás sea esa manera nuestra de reírnos a pesar de los pesares: en la bodega, al pollo que dan por pescado le dicen ahora pollo trasvesti. Este cartel de bicitaxi que me encontré en Carlos III, con manzanitas mordidas de Apple y su letrero Yo soy tu veneno, tendrá tantas lecturas como fuerzas para la imaginación tenga uno en ese momento. Así de sorprendentes son las cosas que pasan en la Habana: cuando le pedí que se sonriera porque estaba muy serio el hombre a mi lado dijo, no puede, chica, no puede, ¡no abre la boca porque le falta un diente!

La cotidianeidad del cubano narrada a través del prisma del humor resulta sustantivamente (aunque no explícitamente) crítica. Lo “inolvidadizo” de Arfuch aparece sintomáticamente: el cavernícola que maneja un auto de otro tiempo paseando a extranjeros que pagan en dólares, para poder subsistir en un país aislado; el pollo travesti que alude a los problemas de abastecimiento a lxs que históricamente se enfrenta el gobierno cubano; el letrero del bicitaxi con el símbolo de una multinacional que ponzoña identidades políticas subalternas; lo que falta, lo que transgrede la estética burguesa y avergüenza al punto de no querer mostrarlo (y que a les lectorxs nos provoca una risa incómoda) denuncian sugerentemente una atmósfera de decadencia y marginalidad.

Algo similar ocurre en “Larga vida” (2015), que relata las formas en las que el cubano extiende la vida útil de los objetos: “La colcha de trapear se exprime al hilo, así los huecos demoran más en salir [...] y, con tres ventiladores viejos, se hace uno nuevo. ¿Nunca han visitado una casa donde el sofá conserva el nylon con que vino desde la tienda?”. El efecto humorístico del texto nos interpela de manera perturbadora: ¿cómo podemos reírnos de la inequidad, de la escasez perpetua? Sin embargo, nos reímos aunque sea tímidamente. Porque no hacerlo, no dibujar una mueca encogida, sería conferirle estatuto de realidad, a secas, a eso que, en la operatoria autoficcional, se ha metaforizado. Y esa realidad incuestionable sería, sencillamente, imposible de soportar.

A modo de cierre

Dazra Novak reconfigura a La Habana “real” pasándola por su tamiz personal, abordándola desde distintos ángulos, narrándola en un mosaico multitemporal al que les lectorxs podemos acceder creando nuestras propias rutas de entrada. Toma elementos verídicos, palpables (un monumento, un banco en una plaza, un momento del día; también algunas prácticas culturales, un recorte de citas literarias e históricas), y los resignifica –insertos en su biografía individual y colectiva– y recompone, atendiendo a los requerimientos del relato: metaforiza, poetiza lo extratextual, autoficcionaliza La Habana dándole preeminencia a la primera persona, y desdibujando los límites entre lo ficcional y lo real. La escritura autoficcional de Novak es un modo de indagar lo extratextual desde la deconstrucción que realiza su voz de autora-narradora-protagonista.

Así, lo real extratextual se muestra no como una verdad estructural, sino como una construcción, imposible de ser separada del sujeto que la concibe. Allí encontramos el gesto político del blog, en el afincamiento de una subjetividad que disputa los sentidos del presente y de la Historia (en mayúscula y en singular). En esa disputa por contar la Historia y por debatir el presente, Novak nombra, reconoce y les da entidad a las huellas de los traumas colectivos en el trazado geográfico y cultural del espacio habanero. Esto cobra un valor inusitado si tenemos en cuenta las características de un contexto político global que tiende a aniquilar los conflictos sociales (Mouche, 2007) propendiendo a una hegemonía incuestionable. Así, entendemos la apuesta de Novak en este blog como una respuesta a los intentos actuales de la llamada “pospolítica” por combatir las disputas: sus textos construyen epistemologías y disputan sentidos e interpretaciones, lejos de cualquier consenso universal.

Referencias bibliográficas

Arfuch, L. (2013): Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites. Buenos Aires: FCE.

Mouffe, C. (2007): *Introducción y La política y lo político*. En *En torno a lo político*. Buenos Aires: FCE.

Novak, D. (Diciembre 2021): *Habana por dentro*. Dazra Novak recorre la ciudad, el cubano de hoy y su idiosincrasia. [Entrada en un blog] Recuperado de: <https://habanapordentro.wordpress.com/>

Pavis, P. (2016): *Autoficción; Autorreflexividad*. En *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*, México: Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas.

Tellas, V. (2017): *Secuestrar la realidad. Una entrevista con Alan Pauls. En Biodrama. Proyecto Archivo. Seis documentales escénicos*. Córdoba: FFyH, UNC.

Tornés Reyes, E. (2011): *El cuento cubano entre 1980 y 2010*. En *Anuario de estudios literarios (40-42)*. La Habana: Instituto de Literatura y Lingüística José Antonio Portuondo Valdor, pp. 103-120.

Tossi, M. (2015): *Docudrama y autoficción en el teatro argentino de la posdictadura*. En *Pasavento. Revista de estudios hispánicos (III)*, pp. 91-108.

Viera, K. (2020): *Dazra Novak: lecturas de La Habana desde la blogosfera*. En *Question. Revista especializada en Periodismo y Comunicación*. La Plata, Buenos Aires: Instituto de Investigaciones en comunicación, Facultad de Periodismo y Comunicación social, Universidad Nacional de La Plata.

XI
DISTOPÍAS Y POSTHUMANISMO

La retrotopía en Subte de Rafael Pinedo: el (des)orden del progreso hacia el pasado



Por Edwin Mauricio Padilla Villada¹

Introducción

Después de la publicación de Plop (2015) [2004], novela que fue premio Casa de las Américas en 2002, los lectores de Rafael Pinedo (1954-2006) solo pudimos conocer, y de manera póstuma, dos novelas más del escritor: Frío (2013) y Subte (2013). El autor, como cultor en la Argentina de una singular narrativa conocida como literatura distópica (que ha tenido en el mundo grandes exponentes como Aldous Huxley, George Orwell y Ray Bradbury), dejó muchos interrogantes relacionados con su obra a futuro. Lo anterior, usando su estilo “retrogresivo”,² de acuerdo con el término que Enrique Lihn (1983) empleó en su poema “Nacionales: El desmemorizador: un aparato de primera necesidad” (p. 20). Este trabajo analiza la novela Subte (2013) bajo el concepto de “retrotopía” de Zygmunt Bauman (2017), partiendo de las consolidadas caracterizaciones relacionadas con lo distópico, lo posapocalíptico y el poshumanismo que la crítica ha asignado a la literatura de Pinedo, en su conjunto.³ Las retrotopías que surgen de la doble negación de la utopía, como las define Bauman, “son mundos ideales ubicados en un pasado perdido/robado/abandonado que, aun así, se ha resistido a morir, y no en ese futuro todavía por nacer (y, por lo tanto, inexistente) al que estaba ligada

1 Universidad de Concepción, Chile edwinpadilla@udec.cl

2 Aquí un fragmento del poema de Lihn: “Y en este ahora que cree en su indefinida duración/es para risa/cualquier cosa que cambia me inquieta/no quiero ver lo que miro, así lo aparto de mi memoria/Lo miro como si sólo fuera una fotografía, sin verlo/mi mirada funciona como un desmemorizador [...] Y ¿dónde es que toca el pingüino su tam-tam?/Ayer no lo vi tampoco hoy, pero no sé de qué días estoy hablando/aferrado como estoy a mi tiempo retrogresivo/tabla de salvación móvil imagen de la eternidad/Ah, la estúpida onda, recuerdo:/'si no existimos en el tiempo no estamos en este mundo” (Lihn, 1983, p. 20).

3 Véase Matías Lemo (2019); Liliana Colanzi (2017); Silvia Kurlat-Ares (2016); Claire Mercier (2016); entre otros.

la utopía dos grados de negación antes” (p. 8). Además, junto a esta noción de Bauman, se pretende revisar en Subte el discurso literario de las ruinas y la cultura como ejes que atraviesan la retrogresión del autor para consolidar la doble negación de la utopía y denunciar su principal fracaso. Tal fracaso se evidencia como deseo de una extemporaneidad inmaterial, principio básico de lo retrogresivo, según el poema de Lihn, en la que se erige el anhelo de un estado posterior y la configuración de un nuevo habitar del espacio utópico. Fiel a su género, la novela permite a sus lectores imaginar el cataclismo final que se dará en el ámbito del individuo. No habrá manera de resolver una conmoción particular sobre una colectiva, lo que indica que, incluso accediendo a un nuevo comienzo, los principios básicos del pensamiento de las sociedades “civilizadas” se mantendrán imperecederos.

Subte inicia con la huida de la protagonista, Proc, de una manada de lobos hambrientos. En el acto tendrá que dejar a su entenado que se accidentó en los rieles del tren, para que, con su cuerpo, alimente a los lobos mientras ella escapa. Proc está embarazada y en su viaje, que ocurre en la oscuridad, cae a una red de túneles en donde tendrá que convivir con la tribu de Los Ciegos que habitan el subterráneo. Así es conocida esta horda por la tribu de Proc, es decir, por Los Sordos o los que viven el tiempo del día y de la noche, como son llamados bajo tierra. El estado antiquísimo de los seres y del mundo novelesco, en el que todo rastro de civilización como hoy se conoce, está borrado, salvo por algunos escombros como el ascensor destruido y los rieles del tren, es notorio en todo el relato. De esta forma, la involución o, para ser más precisos, una manera evolutiva de la humanidad hacia un estado retrotópico, como se propone en este trabajo, será la fuente de la segunda catástrofe de la novela. Ruina que consiste en la fractura del individuo humano socialmente definido, como sucede con Proc, quien finalmente creerá ser y será aceptada como una de las perras destinadas a amamantar a los bebés humanos de su tribu:

¡Ella es una perra! ¡Ella vio cómo paren las perras! Salen los cachorros de adentro, igual que a ella le salió este feto [...] Eso es: ¡ella perdió su alma! Ella tuvo un feto humano, pero para eso perdió su alma. Por la Luz o por la Oscuridad ella se volvió una perra (Pinedo, 2013, p. 177).

La construcción cultural como elemento inmutable de la retrotopía

En la materialidad de las ruinas y en la subjetividad del haber cultural de la esfera retrotópica, Pinedo logró cristalizar un presente destrozado que interpela el tiempo y las construcciones simbólicas de las relaciones humanas. No obstante, las ruinas y la cultura, esta última como una construcción dada a partir de símbolos, de significaciones y de relaciones jerárquicas en el habitar y en el accionar de un espacio compartido con el “otro”, no se desliga de un pasado/futuro social, cultural y político⁴ que interpela la memoria. Subte integra ese realismo complejo, como lo llamó Agustín Fernández Mallo (2018). Sistema que origina, mediante un desplazamiento repetitivo de la memoria y/o de vaivén a la Línea Año Cero de las cosas por parte del escritor, “la reconstrucción a través de fragmentos pero completa y perfectamente coherente de algo que hoy, en el presente del hallazgo, va más allá de la estricta materialidad de las cosas”, para “resignificar nuestro presente” (Fernández Mallo, 2018, p. 12). Es decir, en la novela, la condición de un futuro desintegrado se descubre por las ruinas del pasado de la humanidad, y, a su vez, por la interpretación y comprensión que hace el novelista de la historia, de la memoria y de las disposiciones de proyectos civilizatorios que instalan discursos excluyentes disimulados en la conformación de la cultura.

Ahora bien, si es necesario llevar ese presente resignificado de nuevo a la ficción, como evidentemente lo hace Pinedo en su trilogía, se podría hablar de una configuración cíclica del discurso literario

4 Lo enuncio así porque de acuerdo con el concepto de retrotopía de Bauman (2017) y la noción de realismo complejo de Fernández Mallo (2018), Rafael Pinedo en Subte construye un nuevo sentido y un estado diferente de la humanidad (se toma distancia de lo poshumanístico que se define como “la perdida de la capacidad del individuo de utilizar la razón para solucionar problemas sociales y culturales” (Di Paolo, 2012, p. 41)). En esta construcción la vivencia de la experiencia y la integración de lo fáctico, a manera de retrogradación, revelan, como característica principal, el anhelo de un porvenir enmarcado dentro de un estado primigenio anterior (progresar hacia el pasado). Retornar o progresar hacia ese estado conduciría a la humanidad a cuestionar la construcción de paradigmas, de estereotipos y de imaginarios de identidad como formas de exclusión en el mundo actual (presente).

del autor. La retrotopía, en este caso, consistiría en transferir a ese pasado/futuro o a la esfera retrotópica novelesca, todo el material (tanto el blando como los llamados residuos sólidos) recolectado mediante el viaje a la línea año cero de las cosas para la representación del presente que se debe reparar en la ficción. Bauman (2017) señaló que el objetivo ya no será apuntar hacia la consecución de una sociedad mejor, porque considera que es una tarea infructuosa. Contrario a esto, el ejercicio consistirá en perfeccionar “la propia posición individual dentro de esa sociedad tan esencial y definitivamente incorregible. En lugar de unas recompensas compartidas por unos esfuerzos colectivos de reforma social, lo que hoy está en juego son los despojos (individualmente capturados) de la competencia” (p. 14).

Cabe, entonces, preguntarse por cuáles son los elementos que sobrevivirían a una colisión apocalíptica de la sociedad actual y que permanecen invariables ante la retrotopía, en las ficciones de Pinedo. La crítica ya los ha puesto en evidencia: primero, todos los compendios sobre los cuales se organiza la cultura, así como la facultad humana para construir y heredar la cultura misma. Y segundo, la ruina que será siempre, tanto en el comienzo como en el final de cualquier sociedad, “el impulso poderoso de la nostalgia” (Huyssen, 2011, p. 47).

La cultura, según el fundador de la antropología académica, Edward Burnett Tylor (1871), “is that complex whole which includes knowledge, belief, art, morals, law, custom, and any other capabilities and habits acquired by man as a member of society” (p. 1). En Subte es indiscutible el valor y la trascendencia de la institucionalidad. El estado primigenio de la humanidad y la cultura normativa, en la novela, no se aborda desde la individualidad pues los colectivos humanos del relato, representados en Proc y en Ish, funcionan sobre la base de reglas y de formas utilitarias (Mora, 2016) para la supervivencia. En la idea de registrar el tiempo de la tribu, por ejemplo, se acentúa el sentido práctico de los objetos, pero, con un valor agregado: la relación entre el tiempo y la memoria. Por eso en la tribu de Los Ciegos la forma de registrar el tiempo solo puede hacerse con restos humanos; con pedazos del otro que ha sido condenado a llevar el tiempo de la horda y a ser el guardián de la memoria. De

manera que “la escena de las ruinas es un encuadre. Es el artificio de lo que más tarde será nuestra entrada en la representación; es decir, la escena de las ruinas es una plataforma que incita las articulaciones de la memoria misma” (Masiello, 2010, p. 100).

La evolución hacia el pasado constituye no solo el oxímoron con el que se puede comprender la retrotopía, sino también la manera en la que el autor intentó, por medio de su universo ficcional, contravenir y reparar un discurso excluyente formulado sobre la base de creencias, costumbres, valores, significados, arte, conocimientos; en fin, establecido desde la cultura misma de la civilización actual, si se sigue a Tylor (1871) en su definición de cultura. La obra de Pinedo exhibe, en sí, un desorden en apariencia metódico, sistemático, de la cultura occidental y su discurso de la modernidad. Proc comprobó que era posible el nacimiento de su hija sin dañar su cuerpo con el cuchillo para que el alma transmigrara, pese a que duda de que la recién nacida tenga alma propia. En fin, comprobó que el feto tenía vida propia sin demandar la suya.

Sin embargo, Subte evidenciará la imposibilidad de acceder a un instante *Ex nihilo* en el que puedan ser reparadas todas las faltas de ese presente extradiegético que intenta resarcir de manera alegórica, si se quiere, a partir de la nostalgia de las ruinas y la condición de la memoria. La colectividad ya estaba cuando inició la narración, ya se habían creado las reglas, ya se había erigido el establecimiento y sus jerarquías. A la retrotopía solo le quedaba dar la batalla en el terreno del individuo, a quien se le otorgaría la misión de desestabilizar el sistema y de darle un nuevo sentido a la condición humana, con el fin de subsanar las fracturas sociales de la actualidad contemporánea. Es ahí, en el espacio del ser, en el que, según Bauman (2017), la retrotopía se permite generar un “grado de confianza en nosotros mismos” (p. 11). No obstante, la retrogresión de Subte y su habitar el pasado como antítesis del presente, se encuentra con que en esa reconstrucción y, a la vez, vuelta a la tribu, el individuo indefectiblemente continuará bajo la imperiosa mirada de los otros y de los arquetipos del establecimiento, tribu o colectividad:

Ella mira, les ladra, se acuesta de costado y muestra las tetas. La machorra toma a Proc, se acerca y la coloca en el suelo a su lado. Ella resiste la tentación de abrazarla. Ladra otra vez y lame la mano de la machorra. Grac le acaricia la cabeza. Va hacia la puerta, dice: "Fuera todos, dejen a los perros tranquilos" (Pinedo, 2013, 187).

Subte y el efecto de las ruinas en la progresión hacia un espacio primigenio

La existencia de las ruinas materiales en Subte complejiza la aprehensión de un pasado que se muestra destruido. Los escombros espejan la decadencia de una civilización anterior a la que se representa en la novela. Los tres escenarios posibles (la línea del tren, la salida de los túneles o el mundo de afuera y los subterráneos) materializan el episodio de un desastre, por lo que lo ruinoso siempre presenta la condición erosionada, tanto de un pasado civilizado como de un presente sin intenciones de reconstrucción.⁵ No hay empeño en crear o levantar la nueva civilización, más allá de la ya expuesta supervivencia de la facultad de producción de cultura por parte de la colectividad, elemento que pervive, pese a la evolución hacia atrás de la alegoría del relato y el retorno al origen en la ficción. Subte habla de la "incapacidad para alcanzar un pasado perdido" (Masiello, 2010, p. 101) que la humanidad se plantea con nostalgia. En tal imposibilidad, el escenario ruinoso es una manera de llegar a ese pasado para intentar recomponer en la memoria de la ficción una fracturación del presente.

La obra de Pinedo propone que la historia de la humanidad solo puede ser una construcción que resulta ser privativa y que no asegura la totalidad del reconocimiento del pasado. Antes bien, esta se construye sobre las ruinas del presente, como bien lo demostró Walter Benjamin (1974) con su alegoría del Ángel de la historia. Por eso, Subte, con su particular estilo descarnado, lo narra así:

5 Esto puede funcionar en la estructura de la ficción del relato y en las representaciones de los tiempos modernos. El presente del relato es la actualidad sin forma de los hechos, de los escenarios y sin la intención manifiesta de ser reparado. En lo extradiegético, el presente que el relato interpreta es un mundo en crisis, como bien lo expuso Bauman en su Retrotopía. Extrapola la crisis de la historia y la "epidemia de nostalgia global" a la que se refirió Svetlana Boym (2015).

Cuando un Tapui-is se llena de marcas lo desuellan, y usan los huesos para contar el tiempo en la pared, esa que está sobre la entrada de este túnel, y su piel para alfombras. Y allí también van a ir a parar mis huesos, por eso es un honor, pese a ser un castigo, porque voy a formar parte del tiempo de la tribu (Pinedo, 2013, p. 159).

El reconocimiento de la “otra” historia o de la historia del otro está desprovista de sentido, así que su comprensión es aterradora porque en el fondo de la vivencia, de lo utilitario y de la intervención de la precariedad, solo habrá espacio para la supervivencia:

¡Ciegos! ¡Había caído en manos de los ciegos! Se contaban cosas horribles de ellos: ¡que les abrían el corazón a sus prisioneros y se lo comían todavía latiendo! ¡Que los hombres y las mujeres se apareaban en cualquier momento! ¡Que comían ratas y hormigas! (Pinedo, 2013, p. 147).

De esta forma, en el ejercicio de la resistencia a la destrucción, la violencia y la exclusión de lo extraño será la marca de la crisis del sentido de la humanidad. Jean-Luc Nancy (2003) escribió que, en la crisis del sentido del mundo, el mundo del sentido culmina en lo inmundo y en el no-sentido y que el sentido de hoy “está cargado de sufrimiento, de extravío y de revuelta” (p. 24). La novela es un espejo de la precariedad del mundo moderno. La ruina de la línea férrea que Proc siempre busca con desesperación, constituye un hilo que ata a ese presente ruinoso con la memoria del pasado y el futuro, a la vez. Los vestigios de civilización que se dan en la obra, algunos de ellos como la reformulación y el manejo del tiempo, los rituales, el manejo de la historia y el uso de una lengua común, establecen la comunicación con el presente, pero, a la vez, desnudan un pasado fragmentado sin respuestas para los interrogantes y las desigualdades del mundo actual. Marc Augé (2003) señaló que

Contemplar unas ruinas no es hacer un viaje en la historia sino vivir la experiencia del tiempo, del tiempo puro. En su vertiente pasada, la historia es demasiado rica, demasiado múltiple y demasiado profunda para reducirse al signo de piedra que ha escapado de ella, objeto perdido como los que recuperan los arqueólogos que rebuscan en sus cortes espacio-temporales (p. 45).

Subte, por supuesto, revela esos vestigios del pasado. La novela está articulada en red con los restos de la historia y con la simbólica incomodidad del presente, de tal suerte que se instituye como un progresar a las relaciones primigenias. Esto ocurre para advertir, hurgando en sus restos y en la manera en la que se crean las ideas y los consensos de la tribu, que el fenómeno de destrucción y de exclusión que se levanta en el mundo moderno, es una lógica amasada por el discurso del poder y que puede ser quebrantada desde el individuo mismo mediante un cambio de conciencia. De ahí que el nacimiento de la hija de Proc rompa esquemas, quiebre paradigmas, destruya las ideas instituidas desde el establecimiento. No obstante, mediante un proceso de degradación del individuo que deviene animal, como sucede con Proc, finalmente, la obra demuestra la complejidad del sujeto y lo difícil que puede llegar a ser, sin caer en la imposibilidad, de ir en contravía de las ideas del conglomerado social y de los discursos normativos.

Referencias bibliográficas

- Augé, M. (2003). *El tiempo en ruinas*. Barcelona: Gedisa.
- Bauman, Z. (2017). *Retrotopía*. (A. Santos, Trad.) Edición digital: Títtivillus. En línea en <https://www.lectulandia.co/book/retrotopia/>. Consultado el 21 de noviembre de 2021.
- Benjamin, W. (2006). El origen del drama barroco alemán. En *Obras* (Libro I, Vol. I) (pp. 217-459). Madrid: Abada.
- Benjamin, W. (1974): "Über den Begriff der Geschichte". En *Gesammelte Schriften*, Band. I/2, (pp. 691-704). Frankfurt: Suhrkamp.
- Boym, S. (2015). *El futuro de la nostalgia*. Madrid: Antonio Machado Libros.

- Colanzi, L. (2017). Of Animals, Monsters, and Cyborgs. Alternative Bodies in Latin American Fiction (1961–2012) (Tesis doctoral). Cornell University, New York.
- Di Paolo, O. (2012). El poshumanismo apocalíptico en la novela negra argentina contemporánea: Ciudad santa y 77. *Literatura y lingüística*, pp. 39–59.
- Fernández Mallo, A. (2018). Teoría general de la basura. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Harris, M., Bordoy, V., Revuelta, F., & Velasco, H. (1990). Antropología cultural. Madrid: Alianza Editorial.
- Huyssen, A. (2011). Modernismo después de la posmodernidad. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Kurlat_Ares, S. (2016). Rafael Pinedó's Trilogy: Dystopian Visions and Populist Thought in Argentiná's Turn-of-the century Narrative. *Journal of Latin American Cultural Studies*, 25(3), pp. 431-447. En línea en <https://www-tandfonline-com.ezpbibliotecas.udc.cl/doi/abs/10.1080/13569325.2016.1167022?journalCode=cjla20> Consultado el 15 de marzo de 2022.
- Lemo, M. (2019). Un aspecto de la figura heroica en la literatura argentina contemporánea: Plop, de Rafael Pinedo. *Anales de Literatura Hispanoamericana* (48), pp. 573–591.
- Lihn, E. (1983). El Paseo Ahumada. Santiago de Chile: Ediciones Minguia.
- Masiello, F. (2010). Los sentidos y las ruinas. En *Actas XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Nuevos caminos del hispanismo* (pp. 99–111). Madrid: Iberoamericana.
- Mercier, C. (2016). Ecología humana en la trilogía de Rafael Pinedo: Plop, Frío y Subte. *Estudios de Teoría Literaria* (10), pp. 131–143.

La retrotopía en Subte de Rafael Pinedo: el (des)orden del progreso hacia el pasado

- Mora, V. (2016). Visión panorámica de la representación de objetos en la literatura hispánica reciente. *Cuadernos de Literatura*, XX, pp. 282-300.
- Nancy, J.-L. (2003). *El sentido del mundo*. (J. Casas, Trad.) Buenos Aires: La Marca Editora.
- Pinedo, R. (2015). *Plop*. Buenos Aires: Interzona Editora.
- (2013). *Frío*. En *Frío Subte* (pp. 7-116). Buenos Aires: Interzona.
- (2013). *Subte*. En *Frío Subte* (pp. 117-188). Buenos Aires: Interzona.
- Tylor, E. (1871). *Primitive Culture*. Londres: John Murray.

Humanidad residual en territorios-muladares: una advertencia sobre la impunidad en *Nuestra Parte de Noche* (Mariana Enríquez) y *Tierra Amarilla* (Germán Marín)



Por Carlos Ruiz Figueroa¹

La presente lectura propone que en las novelas *Nuestra Parte de Noche* (2019) y *Tierra Amarilla* (2014) los personajes experimentan un proceso ruinante de humanidad residual, pues habitan zonas convertidas en “muladares” por actantes que abusan del poder político y económico. Esto se refleja en el terror fantástico y realismo grotesco, formas de horror político en sus respectivos contextos, Argentina y Chile. Así, ambas obras fungen como advertencia ante la posibilidad de repetición de crímenes en la contemporaneidad, lo cual se verifica desde la conceptualización de las ruinas.

Quien alguna vez comenzó a abrir el abanico de la memoria no alcanza jamás el fin de sus segmentos; ninguna imagen lo satisface, porque ha descubierto que puede desplegarse y que la verdad reside entre sus pliegues (Benjamin, en Boym, 2001, p. 56).

Esta reflexión de apertura atisba esperanza a través de un estudio minucioso del pasado en función de las necesidades del presente, en donde el devenir histórico tiende al olvido. Boym destaca de Benjamin su método de una “arqueología del presente” para señalar el valor de la nostalgia como sentimiento productivo y prospectivo. Ernst Bloch concordaría en que la literatura de valor intelectual permite concebir “ventanitas utópicas” hacia el horizonte del porvenir. Las obras de Mariana Enríquez (1973) en Argentina, y de Germán Marín (1934–2019) en Chile poseen tales posibilidades, sin embargo, su atención no estará tanto en la esperanza como en la urgente “advertencia” de las tragedias sociopolíticas cuyo peligro de repetición se evidencia en su literatura contingente y controversial.

En Argentina, Enríquez ha sido reconocida por producir una literatura de la osadía, pues innova en géneros de terror, fantástico y

¹ Doctorado en Literatura Latinoamericana, Universidad de Concepción, Chile. carlos96zero@gmail.com

Humanidad residual en territorios-muladares: una advertencia sobre la impunidad en Nuestra Parte de Noche (Mariana Enríquez) y Tierra Amarilla
(Germán Marín)

realismo grotesco –nutridos con recursos de intertextualidad, homenaje y reivindicación–, a la vez que critica los hechos sociopolíticos de las últimas décadas. Desde Chile, Marín produjo durante la segunda y última parte de su vida una prolífica y ácida literatura al servicio de la memoria, la nostalgia y la melancolía tras los acontecimientos políticos de la década de los 70. Su escritura, también producida en exilio, configura una urdimbre literaria que transgrede lo real desde la autoficción en sus aspectos más infames y grotescos, incluyendo historias familiares e individuales que son a un tiempo la sinédoque de la historia nacional y su vorágine de procesos críticos. Si hay algo que permite analizar de manera conjunta a Enríquez y Marín, es la lúcida conciencia del horror político plasmado en el terror y ficción grotesca de sus narrativas.

En las novelas *Nuestra Parte de Noche* (2019) de Mariana Enríquez y *Tierra Amarilla* (2014) de Germán Marín los personajes experimentan un efecto ruinante de “humanidad residual”, ya que son obligados a habitar lugares materialmente derruidos y éticamente corruptos por causa de experiencias históricas traumáticas de sus respectivos países. Así, ambas obras exponen zonas periféricas, aisladas de las leyes democráticas, lo que en consecuencia permite una proliferación de sistemas ideológicos malignos que buscan recuperar el poder de modelos dictatoriales. En tales contextos, los habitantes –vulnerables ante la violencia impuesta– se ven sometidos a la degradación de su experiencia vital, al ser anulados en sus derechos humanos y convertidos en instrumentos al servicio de los proyectos criminales de los antagonistas.

Ambas novelas son una aproximación a los estados arruinados de una sociedad. En base a la teoría de las ruinas –en donde destacan los pensadores George Simmel (2002), Joseba Zulaika (2006), Idelber Avelar (2000), entre otros– es factible sintetizar la noción de lo ruinoso como un tropo de significaciones múltiples que se expande en la medida en que su estado de fragmentación permite la asimilación de alegorías (en el sentido benjaminiano de la palabra) para reflexionar de forma crítica sobre los restos históricos que permanecen –y resisten– en el presente inmediato y cuestionan el discurso oficial. Desde esta figura brotan conceptos afines a su campo semántico, tales como escombro, residuo o basura, que amplían las opciones

de reflexión. En el caso de las novelas, la idea metafórica de territorio-muladar es una posibilidad interpretativa que deriva de las múltiples significaciones del entramado ruinante que opera en ambas. Esta figuración, acontecida en espacios aislados de un poder regulador democrático y responsable, otorga el sentido de “muladar” a un sitio habitado a pesar de su condición de vertedero de desechos, lo cual se evidencia en las narrativas: Nuestra parte de noche, historia de escape y supervivencia, presenta a Juan y Gaspar –padre e hijo contra su linaje familiar, hegemónico y criminal– quienes luchan por apartarse de las tendencias perversas de su estirpe, la cual abusa de la dominación material; manipula las condiciones contextuales; corrompe aspectos socioculturales como creencias religiosas, prácticas rituales, torturas, sacrificios humanos, y domina de los cuerpos y vidas de las personas consideradas inferiores, lo cual nace de las disputas de poder como motivación vital de los antagonistas dentro de los contextos sociopolíticos en crisis.

Enríquez articula el terror fantástico de las sectas malignas como análogas al horror político de las últimas décadas del siglo XX. La novela muestra experiencias de vida de los personajes en más de una generación, desde 1960 hasta 1997, periodo de infancia y adulterz de Juan, Rosario, Stephen, entre otros personajes, y también la infancia y adulterz del hijo Gaspar y sus amistades. En ese amplio intervalo de años, la novela aborda sucesos grotescos, tales como crímenes sádicos de civiles y violaciones a los derechos humanos. Un caso se da en el espacio transitorio y exterior de la “carretera”, zona de subsistencia para quienes viven a la intemperie. Juan relata a Gaspar la historia de San Güesito, un niño pobre asesinado por unos borrachos. “Vivía en la calle [...] en realidad, [...] por la selva, cerca de la ruta. [...] no puedo explicarle que al Güesito lo violaron antes de matarlo. ¿Entre cuantos? [...] alguna gente hablaba de cinco, otros de diez” (Enríquez, 2019, p. 72). Relata para sí que habían mutilado su cuerpo, “habían usado su cabeza para rituales. Así lo encontraron, desangrado y sin cabeza al costado de la ruta, hacia más de veinte años” (p. 72). El escabroso relato evidencia cómo los espacios habitados en pobreza y vulnerabilidad –como zonas abiertas, selváticas o calles– se convierten en territorios de fatalidad y tragedia. En este caso, el crimen mórbido permite evocar las reflexiones de Avelar (2000) en cuanto

a la idea del cadáver como objeto emblemático de la ruina, que en consecuencia se carga de energía semántica de tal manera que su contemplación permite reflexiones profundas al devenir objeto alegórico por excelencia. Lo planteado implica que la observación del cuerpo en descomposición como alegoría ruinosa revela y expone la transitoriedad y lo efímero de la vida. Según señala Avelar, la mención al cadáver como reflexión alegórica es un recurso utilizado en escrituras de dictadura y posdictadura. En este sentido, se destaca que la propuesta narrativa de Enríquez posee –además de dicho crimen– una serie de visibilizaciones de lo explícito en cuanto a la producción de cadáveres causados por la crisis y el caos de períodos sociopolíticos inestables. De hecho, los antecedentes de la violación con resultado de muerte y posterior ritualización del cuerpo demuestran una manifestación abyecta de la barbarie y la bestialidad, lo que en palabras de Bataille (1959) corresponde a una articulación del mal como forma de transgresión de los límites antropológicos. El crimen acontece dos décadas antes de la narración, por ende, pudo ocurrir en alguna de las dictaduras previas que tuvo Argentina. Esto es relevante para el análisis, ya que los lugares descritos a lo largo de la novela poseen una contundente carga semántica de procesos rui- nantes a causa del contexto dictatorial y posterior. Enríquez no duda en vincular constantemente la ficción sobrenatural a los episodios históricos de conflicto. A este respecto, Juan percibe, a través de sus sensibles dones sobrenaturales, la energía densa de los crímenes masivos perpetrados en la ciudad en 1978:

[...] no había sentido nunca algo así. [...] los ruegos y los alaridos y los disparos se hicieron insoportables, cuando lo rodeaban ecos de asesinados con los ojos vendados, los pies atados, algunos con la cara o el cuerpo entero hinchados, [...] se arrastraban encerrados en bolsas de arpillería, una legión que no conseguía hacer desaparecer. (Enríquez, 2019, pp. 88-89)

Esto demuestra que el contexto dictatorial distorsiona las características esenciales de la urbanidad como zona de progreso y habitación de resguardo, transfigurándola en un espacio de残酷 y degradación desbordada. Si bien el deterioro de estos lugares –“hogares” donde subsistir– no es necesariamente físico material,

alcanza de igual manera su condición ruinante por cuanto el espacio deviene sitio peligroso. Nelly Richard (2001) precisa que las zonas residuales corresponden a lugares en donde las significaciones simbólico-culturales han sido rechazadas por la razón social, es decir, espacios que pertenecen en general a la periferia, o que albergan formas de vida periférica para la convencionalidad de la sociedad. Según Richard, estas zonas son más visibles en etapa de posdictadura, pues ahí se contemplan con mayor reflexión los discursos menores, abandonados por el poder centralizado. En este caso, Juan percibe el proceso inmediato de lo que será años después la evocación crítica de las ruinas. Por ende, el protagonista asiste, involuntariamente, como espectador de la tortura violenta en donde se abren heridas lacerantes y profundas, las cuales permanecen sangrantes y expuestas además de ser transmitidas a través del grito agónico y desesperado de las víctimas. Esas heridas descarnadas serán las costras y cicatrices concebidas como ruinas.

En términos de Richard, comunidades e individuos que habitan en zonas cercanas a estas experiencias requieren pasar por un proceso de resignificación de sus formas de vida, lo cual les da el carácter de residual. Tras la experiencia traumática y violenta causada por la poderosa familia Bradford y Mathers, Juan y Gaspar reconfiguran sus identidades en seres humanos residuales que comparten prácticas similares a sus verdugos, puesto que el contexto de violencia los hace replicar tales conductas no tanto por una herencia de hábitos como por una necesidad de constante defensa y protección ante las agresiones. En ese proceso, Juan y Gaspar utilizan los mismos métodos de su familia, como la tortura, los rituales y el asesinato. No son héroes, son supervivientes, y aquella categoría los desenmarca de las estructuras convencionales de valores, ética y moral.

De forma símil, *Tierra Amarilla* de Germán Marín expone un proceso ruinoso de víctimas y escenarios contaminados por causa de los antagonistas. En la trama, un periodista viaja al Norte Chico de Chile a cubrir un reportaje sobre la presencia de un “monstruo”, el chupacabras, que está diezmanado la producción agrícola y ganado. La verdad tras este mito local es la manipulación de Hans Stuven, ex militar que vive como empresario del sector, y acapara criminalmente recursos hídricos y zona fértil para agricultura en pleno desierto.

Humanidad residual en territorios-muladares: una advertencia sobre la impunidad en Nuestra Parte de Noche (Mariana Enríquez) y Tierra Amarilla
(Germán Marín)

Desde las reflexiones de Piglia (1986) sobre las ficciones creadas por el Estado, el discurso del mito impone su verdad como lectura oficial de la historia para que el poder hegemónico pueda sostenerse. En la ficción, el Mayor sirvió a la dictadura de Pinochet en los años críticos, por ende, hereda la mentalidad criminal donde la manipulación discursiva, tortura y destrucción humana son medios válidos para alcanzar objetivos y gozar de su sadismo personal.

En la obra, los territorios de Tierra Amarilla, Las Talas y alrededores de Copiapó devienen muladares por la depredación de recursos por parte del ex militar, así como la contaminación ocasionada por las empresas mineras de la misma zona. La experiencia del protagonista evidencia la situación degradante del contexto y su consecuente efecto ruinante en los individuos con menor poder. Así, por ejemplo, el periodista percibe el desarraigó y abandono desde que llega al territorio: “[...] dejé el bolso del equipaje sobre la cama [...] escapé del sentimiento de orfandad que me provocan las piezas de hotel, sean éstas buenas o malas, a conocer el pueblo [...]” (Marín, 2014, p. 19). Esta apreciación marca un precedente en la manera de comprender la experiencia territorial del norte, ya que el lugar que debiese fungir como zona de resguardo es visto como un sitio de abandonos en el cual el personaje subsiste en calidad de huérfano, aquella percepción se mantiene en todo lugar de hospedaje. Dicha paradoja resulta ser la antesala del proceso ruinante que no solo despoja de cobijos al protagonista, sino que además lo daña hasta el riesgo de la aniquilación, pues cabe recordar que su episodio de secuestro y tortura lo convierte en un ser indefenso, que incluso es privado de las necesidades más elementales como el alimento, la hidratación y el acceso a baño.

El proceso ruinante del territorio muladar -y su correspondiente “desertificación de los cuerpos” como metáfora de la decadencia en los habitantes del sector- se observa incluso en la situación particular de los personajes Doña Isolina y Azúcar. Para la primera, quien vive como curandera en la zona de del Norte Chico, las opciones de vivienda son precarias y degradantes, pues tal como menciona el protagonista, la casa de aquella estaba: “[...] situada en la última calle de Tierra Amarilla, próxima a un cerro cubierto de materiales estériles que acumulaba el desecho de la fundición de cobre Paipote” (Marín, 2014, p. 89). Dicha descripción produce una idea inquietante

tante sobre la incertidumbre de bienestar para la comunidad, pues la persona sanadora del lugar vive expuesta a los residuos nocivos de las empresas metalúrgicas, lo cual sugiere que las posibilidades de mejoría son constantemente aplacadas por la contaminación del entorno, y a su vez evidencia que el hogar de doña Isolina se fusiona al territorio de los residuos nocivos producidos en Tierra Amarilla. A este respecto, cabe recordar que la toxicidad ambiental está presente en cada rincón de los pueblos, lo que es descrito por el periodista cuando recuerda a las señoras de su vecindario que salían a barrer las aceras sucias por la contaminación del material particulado,

[...] de las mineras que, silenciosa como un veneno, caía como una lluvia seca todas las noches. La mayoría arrojaba [...] baldes de agua [...] a fin de evitar el polvillo [...], compuesto de restos de cobre, plomo y zinc, tras el uso de la escoba en un ritual doméstico que [...] era una práctica inútil contra las enfermedades. (Marín, 2014, p. 103)

Lo dicho revela que las zonas del Norte Chico devienen muladar en la medida en que sus condiciones ambientales han alcanzado un nivel de toxicidad irreversible, puesto que –en manos de los grupos hegemónicos antiéticos del sector– los pueblos son utilizados como fuentes de extracción y explotación de recursos, y a la vez fungen como espacios residuales en los desechos producidos por esos mismos procesos. En el transcurso de los acontecimientos se comprende que las corporalidades de los personajes también forman parte de aquellos restos contaminados. Asimismo, Azúcar, una prostituta y amante del protagonista durante su estadía en el Norte, es asesinada a causa de los conflictos criminales en la zona, y su cuerpo es encontrado en medio de los desechos de las mineras, lo que resignifica en su cadáver la idea de humanidad convertida en residuo, desecho, resto, como metáfora y evidencia de la impunidad criminal en términos políticos y económicos. Ambas novelas muestran, en términos de Sofsky (2006), sistemas impuestos a través de la violencia como estrategia de validación y permanencia. Pero la utilización de tales herramientas destructivas propicia a su vez un proceso ruinante desencadena que perpetúa el desequilibrio entre un grupo minoritario, selecto y elitista que devora a la mayoría en

masas de comunidades e individualidades sometidas al resultado de tales mecanismos.

Conclusiones

En conclusión, las obras advierten, desde el terror fantástico y horror de realismo grotesco, una visión explícita de la memoria más descarnada en cuanto a sadismo y criminalidad en conflictos sociopolíticos que transgreden el límite de los derechos humanos, y retrotrae aquellos episodios de dolor histórico en ficcionalizaciones actualizadas en nuestra época, de tal manera que la empatía crítica despierte alarma en la contemporaneidad sobre la posible repetición de aquellos crímenes perpetrados. La humanidad residual es la forma de observar con mayor claridad –a pesar de las sensibilidades y susceptibilidades que pueda causar en los lectores– el imaginario crítico, ácido y recalcitrante en cuanto a lucidez reflexiva de las experiencias históricas de nuestros territorios latinoamericanos, y el “sacrificio ficcional” de las corporalidades literarias funge como tragedia narrativa que apela al entendimiento del receptor, tal como la ruina opera en la mente de quien la contempla. Así, las novelas facilitan –dentro de la dificultad de asimilación de la lectura por la brutalidad de lo narrado – la exposición de la advertencia de replicar situaciones políticas similares, y/o de descuidar los procesos democráticos a causa del olvido constante que la materialidad inmediata provoca en nuestras interacciones contemporáneas. De esta manera, las voces críticas de Enríquez y Marín se instalan en una experiencia escritural más radicalizada, en donde la osadía de sus imaginarios fractura la pasividad y enclaustramiento acomodaticio de los lectores y lectoras para abrir –a través de sus propuestas-- vertientes reflexivas acorde a las necesidades y urgencias de las ruinas presentes en la sociedad y en la literatura.

Referencias bibliográficas

- Avelar, I. (2000). *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- Bataille, G. (1959). *La literatura y el mal*. Madrid: Taurus.
- Boym, S. (2001). *El futuro de la nostalgia*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- Enríquez, M. (2019). *Nuestra parte de noche*. Santiago: Anagrama.
- Marín, G. (2014). *Tierra Amarilla*. Obtenido de: <https://www.lectulandia.co/book/tierra-amarilla/>
- Piglia, R. (1986). *Crítica y Ficción*. Editorial digital.
- Richard, N. (2001). *Residuos y metáforas. Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- Simmel, G. (2002). *Sobre la aventura*. Barcelona: Ediciones 62.
- Sofsky, W. (2006). *Tratado sobre la violencia*. Madrid: Abada editores.
- Zulaika, J. (2006). “Las ruinas de la teoría y la teoría de las ruinas: sobre la conversión”. *Revista de antropología social*, 15, pp. 173-192.



Área de
Publicaciones

ffyh

Facultad de Filosofía
y Humanidades UNC



unc

Universidad
Nacional
de Córdoba