

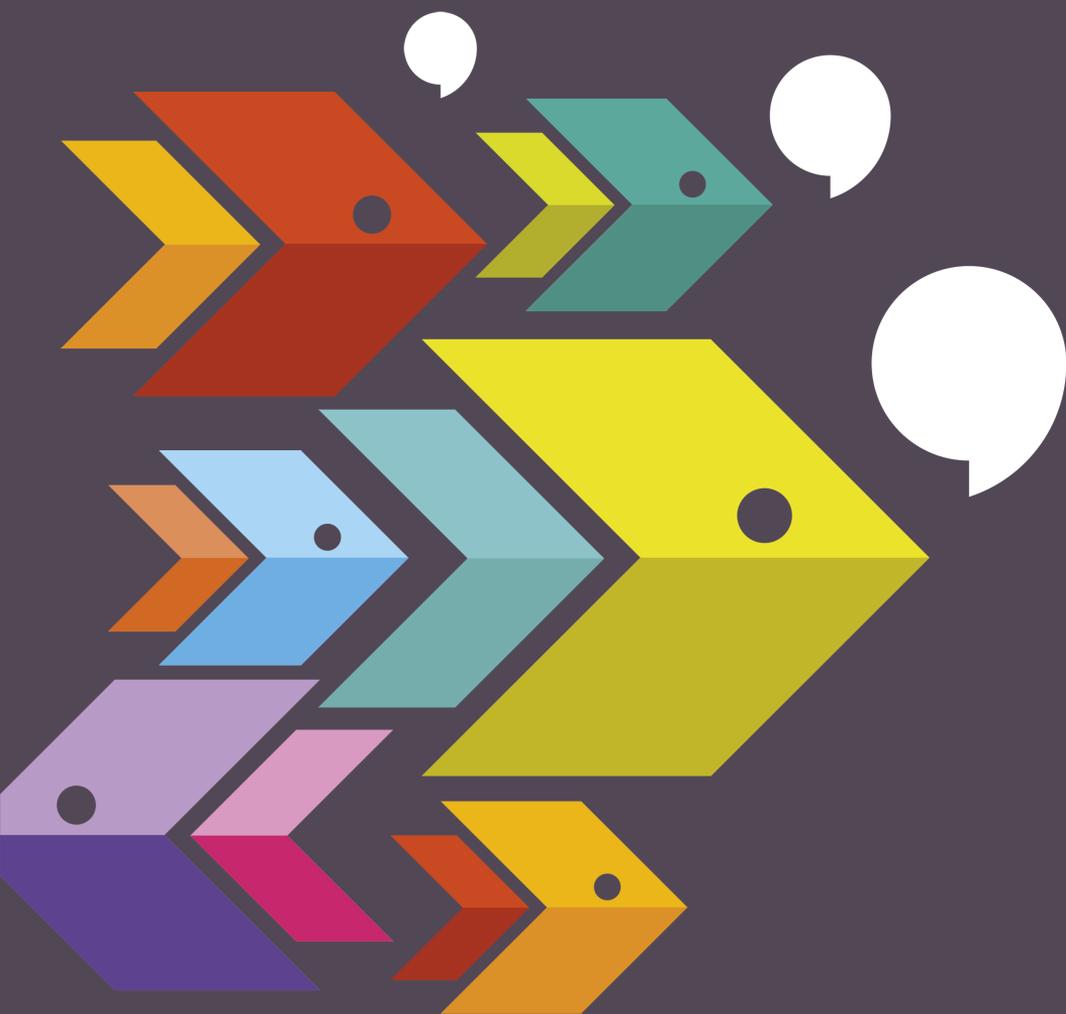
# elpez yla flecha

Revista de Investigaciones Literarias

ISSN: En trámite  
Vol. 2, Núm.3  
mayo  
agosto 2022



Universidad Veracruzana



# elpez yla flecha

Revista de Investigaciones Literarias



Universidad Veracruzana  
Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias

Vol. 2, número 3,  
mayo-agosto 2022

UNIVERSIDAD VERACRUZANA

Martín Gerardo Aguilar Sánchez

*Rector*

Elena Rustríán Portilla

*Secretaria Académica*

Lizbeth Margarita Viveros Cancino

*Secretaria de Administración y Finanzas*

Rebeca Hernández Arámburo

*Secretaria de Desarrollo Institucional*

Agustín del Moral Tejada

*Director General Editorial*

Juan Ortiz Escamilla

*Director General de Investigaciones*

Norma Angélica Cuevas Velasco

*Directora del Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias*

EL PEZ Y LA FLECHA. REVISTA DE INVESTIGACIONES LITERARIAS

Norma Angélica Cuevas Velasco

*Directora fundadora*

Alfredo Pavón

*Editor*

Teresa García Díaz

*Coordinación del número 3*

Estrella Ortega Enríquez

Soledad Colorado Trujillo

*Asistente editorial*

Porfirio Castañeda Nevárez

Manuel Escobar Díaz

Leticia Medina Salazar

Sara Luz Páez Vivanco

*Equipo técnico y editorial*

Jorge Cerón

*Diseño de portada*

## CONSEJO ASESOR Y JURADO DE ARBITRAJE

DRA. SILVIA BAREI  
UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA, ARGENTINA

DRA. ANEŽKA CHERVÁTOVÁ,  
UNIVERSIDAD CAROLINA DE PRAGA,  
REPÚBLICA CHECA

DR. JORGE FORNET  
CASA DE LAS AMÉRICAS, CUBA

DR. ANTONIO GARRIDO DOMÍNGUEZ  
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE, ESPAÑA

DR. PAUL-HENRI GIRAUD,  
UNIVERSITÉ DE LILLE, FRANCIA

DR. YVON GRENIER,  
ST. FRANCIS XAVIER UNIVERSITY, CANADÁ

DRA. LUZ ELENA GUTIÉRREZ DE VELASCO  
EL COLEGIO DE MÉXICO, MÉXICO

DR. RAFAEL M. MÉRIDA JIMÉNEZ  
UNIVESITAT DE LLEIDA, ESPAÑA

DR. JESÚS MORALES BERMÚDEZ  
UNIVERSIDAD DE ARTES Y CIENCIAS  
DE CHIAPAS, MÉXICO

DR. CÉSAR NÚÑEZ  
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA,  
IZTAPALAPA, MÉXICO

DRA. SARA POOT HERRERA  
UNIVERSIDAD DE CALIFORNIA, EUA

DR. JOSÉ MARÍA POZUELO YVANCOS  
UNIVERSIDAD DE MURCIA, ESPAÑA

DR. EDUARDO RAMOS IZQUIERDO,  
SORBONNE UNIVERSITÉ, FRANCIA

DR. ANTONIO SABORIT  
INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E  
HISTORIA, MÉXICO

DR. IGNACIO SÁNCHEZ PRADO  
WASHINGTON UNIVERSITY, EUA

DR. LÁSZLÓ SCHOLZ  
UNIVERSIDAD EÖTVÖS LORÁND DE BUDA-  
PEST, HUNGRÍA

DR. MAARTEN VAN DELDEN,  
UNIVERSIDAD DE CALIFORNIA LOS ÁNGELES,  
EUA

## CONSEJO EDITORIAL

DR. MARIO BARRERO FAJARDO  
UNIVERSIDAD DE LOS ANDES, COLOMBIA

DR. MARCO ANTONIO CHAVARÍN  
EL COLEGIO DE SAN LUIS, MÉXICO

DRA. MARIANA MASERA CERUTTI  
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA  
DE MÉXICO, UNIDAD MORELIA, MÉXICO

DRA. MAYULI MORALES FAEDO  
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA,  
IZTAPALAPA, MÉXICO

DRA. MARTHA ELENA MUNGUÍA ZATARAIN  
UNIVERSIDAD VERACRUZANA, MÉXICO

DR. JUAN PABLO MUÑOZ COVARRUBIAS  
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA,  
IZTAPALAPA, MÉXICO

DR. ROBERTO SÁNCHEZ BENÍTEZ  
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CIUDAD  
JUÁREZ, MÉXICO

DRA. ANGÉLICA TORNERO SALINAS  
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO  
DE MORELOS, MÉXICO

*El Pez y la Flecha. Revista de Investigaciones Literarias* de la Universidad Veracruzana, Vol. 2, número 3, mayo-agosto de 2022, es una publicación cuatrimestral, editada y distribuida por la Universidad Veracruzana a través del Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, calle Estanzuela 47 B, Fraccionamiento Pomona, c. p. 91040, Xalapa, Veracruz, México. Con certificado de reserva de derechos al Uso Exclusivo No. 04-2022-040414201500-102, de fecha 19 de diciembre de 2019 y certificado de reserva de derechos al Uso Exclusivo No. 04-2019-121913552500-203 de fecha 4 de abril de 2022, ambos expedidos por el Instituto Nacional del Derecho de Autor (Indautor). *El Pez y la Flecha. Revista de Investigaciones Literarias* es una publicación electrónica, que se rige por la política de acceso abierto a la información. ISSN en trámite, correo electrónico [elpezylaflecha@uv.mx](mailto:elpezylaflecha@uv.mx) y página web <https://elpezylaflecha.uv.mx/index.php/elpezylaflecha>. Directora fundadora: Norma Angélica Cuevas Velasco. Editor responsable: Alfredo Pavón. Las opiniones expresadas por los autores no reflejan necesariamente la postura de los editores. La originalidad de los contenidos queda bajo estricta responsabilidad del autor. Queda prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes de la publicación, sin previa autorización de la Editorial de la Universidad Veracruzana. Su consulta es gratuita.

## ÍNDICE

Nota editorial 7

### FLECHA

Memoria y literatura: el ausente en la poesía de hijos y familiares de detenidos desaparecidos en Argentina.  
*Mirian Pino* 9

Las mujeres y la dictadura argentina: tres estancias y tres tiempos  
*Mónica Bueno* 38

La Historia, las “historias”, los medios de comunicación masiva: Nona Fernández  
*Teresa García Díaz* 62

Escribir sobre el pasado (cada vez menos) reciente. Narrativas uruguayas del siglo XXI: Edda Fabbri, Cristina Peri Rossi, Lalo Barrubia  
*Gabriela Sosa San Martín* 82

Una autoficción no convencional en la obra de Félix Bruzzone  
*Cassandra Gómez* 107

### REDES

La elegía epistolar y el eterno retorno en *Las cartas que no llegaron*  
*Alfredo Loera* 130

La reducción de la historia a anécdota: *Apuntes para una historia de la dictadura cívico-militar* de Juan Cristóbal Romero  
*Rodrigo del Río Joglar* 148

Narrar con el cuerpo sórdido: percepción y represión en <i>Cuentas pendientes</i> de Martín Kohan <i>Valeria Isabel Garza Escalante</i>	175
“A tão fina materia vida” en <i>Deslembro</i> de Flávia Castro <i>Paulo Moreira</i>	196
<i>CARDUMEN</i>	
Alfredo Pavón. <i>La narrativa breve en México (1805-1810)</i> . <i>Emiliano Martín del Campo</i>	220
Pablo Sol Mora. <i>Diccionario Vila-Matas</i> . <i>Mayco Osiris Ruiz</i>	224
Abel Rogelio Terrazas y Donají Cuéllar Escamilla (Coords.). <i>Análisis del discurso colonial y de la literatura contemporánea</i> . <i>Jessica Aidé Pérez-Pérez</i>	227

## Nota editorial

En las dos últimas décadas, en América Latina adquieren presencia ciertas afinidades electivas, que nuevamente reúnen a un grupo de escritores en torno a una temática ruda y dolorosa en el campo artístico y cultural: las dictaduras sudamericanas de la segunda mitad del siglo xx. La actualización de esos temas, con voces trascendentes y textos sumamente innovadores, remite a los lectores y críticos a un tiempo álgido de la sociedad sudamericana. Tanto los matices en la manera de abordar un mismo acontecimiento político y social, distante temporalmente, como los rasgos estéticos con los que se construyen las diversas expresiones artísticas, merecen ser atendidas y analizadas por la producción crítica.

Con poéticas novedosas, e incluso inusitadas, la literatura detonada por las últimas dictaduras sudamericanas –argentina, chilena, uruguaya y brasileña– es abundante y valiosa. Resulta pertinente conocer esta corriente histórico-literaria y contrastarla con la literatura hispanoamericana en general.

Las dictaduras sudamericanas tienen presencia en una serie de obras publicadas desde el 2000 hasta hoy: poemas, novelas, cuentos, obras dramáticas, documentales, películas, etc. Existe una amplia serie de textos con voces y personajes infantiles. Los textos proceden tanto de escritores ajenos al conflicto como de hijos de exiliados o desaparecidos. En ellos, abundan los tonos y perspecti-



vas infantiles, que suelen sostener las tramas. Otros *corpus* giran en torno al amor, la sexualidad y los vínculos de dominación entre los personajes. En ellos, destacan las novelas escritas por los hijos de desaparecidos y las escritas por autores ajenos a esa problemática.

La memoria, la violencia y la búsqueda son los ejes de algunos poemas, obras de teatro y narraciones. Asimismo, “lo oscuro, lo extraño, lo sobrenatural” subyace en obras que rondan en torno a la parte más oscura del comportamiento humano, dentro de la atmósfera de las dictaduras, con tonos y marcas genéricas totalmente contrastantes en los diferentes textos. La migración, los desplazamientos, el insilio, el exilio y los retornos marcan muchas de estas narrativas, así como las historias de los sobrevivientes a las dictaduras. La huida y el refugio, por una parte, la persecución y la caza, por otra, matizan las historias de diferentes generaciones, con sus consecuentes apropiaciones y pérdidas. El duelo y la actualización del dolor de las pérdidas, incluso en los reencuentros familiares con los niños robados, crea una especie de poética del dolor en los múltiples y diversos productos creativos.

El equilibrio entre la verdad histórica –y por lo tanto, la colectiva– y las historias individuales teje diferentes texturas de la verosimilitud y de los rasgos estéticos usados en las arquitecturas de las obras. La memoria histórica y la conciencia actual experimentan una especie de simbiosis, que trasciende los procesos creativos con variadas apuestas estéticas. Así, es la memoria colectiva, esa suma de identidades construidas, la que se puede vislumbrar a la distancia.

En el siglo XXI, Argentina, Brasil, Chile y Uruguay han sido pródigos en textos de esta envergadura, con enorme valor estético y humano, que acercan a lectores a temas y asuntos diversos. En esa línea, la construcción de las infancias, la orfandad y los hijos apropiados –la generación de hijos–, la recuperación de identidades a través del relato autoficcional, el desplazamientos en el marco de las dictaduras, la persecución y caza, el insilio, exilio y retorno, la memoria y la poesía, el ausente y su representación y el teatro como sensibilizador y recurso de recuperación de la memoria en la posdictadura, por citar algunos ejemplos, están contenidos en el número 3 de *El Pez y la Flecha. Revista de Investigaciones Literarias*.

*El Pez y la Flecha. Revista de Investigaciones Literarias,*  
Universidad Veracruzana,  
Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, ISSN: en trámite.  
Vol. 2, núm. 3, mayo-agosto 2022, Sección Flecha, pp. 9-37.  
DOI: <https://doi.org/10.25009/pyfril.v2i3.37>

Memoria y literatura: el ausente en la poesía de  
hijos y familiares de detenidos desaparecidos  
en Argentina

Memory and literature: poetry and the absent  
in the poetry of children and relatives of  
disappeared detainees in Argentina

Mirian Pino  
Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8210-4879>  
[mirian.pino@unc.edu.ar](mailto:mirian.pino@unc.edu.ar)

Recibido: 17 de febrero de 2022.  
Dictaminado: 26 de marzo 2022.  
Aceptado: 15 de abril 2022.



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons  
Atribución 4.0 Internacional.

# Memoria y literatura: el ausente en la poesía de hijos y familiares de detenidos desaparecidos en Argentina

## Memory and literature: poetry and the absent in the poetry of children and relatives of disappeared detainees in Argentina

Mirian Pino

### RESUMEN

El propósito de este artículo es reflexionar en torno a la poesía de hijos y familiares de detenidos desaparecidos de la dictadura de 1976, en Argentina. Partiré de un conjunto acotado de la poesía en Córdoba, La Plata y Ciudad Autónoma de Buenos Aires para potenciar las modulaciones poéticas articulables con la dimensión fantasmática y la importancia de la primera persona o lo que conocemos como “yo poético”. Infero que desde esta doble dimensión es posible pensar lo político desde el seno mismo del lenguaje poético.

*Palabras clave:* memorias; poesía; ausente; tradición; renovación; hijos.

### ABSTRACT

The purpose of this article is to reflect upon the poetry written by the children and relatives of desaparecidos<sup>1</sup> during the dictatorship of 1976, in Argentina. I will begin by considering a limited *corpus*: the poetry from Córdoba, La Plata and Ciudad Autónoma de Buenos Aires to develop poetic expressions that can be related to the phantasmatic dimension as well as the importance of the first person or what is known as the au-

---

<sup>1</sup> (Desaparecidos, people unlawfully incarcerated or abducted by the military government, whose bodies were never found).

thorial voice. I infer this double dimension makes it possible to approach politics from the heart of poetic language.

*Key words:* memoirs; poetry; absent; tradition; renewal; children.

## INTRODUCCIÓN

El propósito de este artículo es reflexionar en torno a la poesía de hijos y familiares de detenidos desaparecidos de la última dictadura cívico empresarial militar de 1976, en Argentina. Partiré de un conjunto acotado de la poesía en Córdoba, La Plata y Ciudad Autónoma de Buenos Aires para potenciar las modulaciones poéticas articulables con la importancia de la primera persona —o lo que conocemos como “yo poético”— y el fantasma que ésta convoca. Infero que desde esta doble dimensión es posible pensar lo político desde el seno mismo del lenguaje poético.

El golpe de Estado de 1976, en Argentina, fue el diseño político-ideológico del exterminio que dio como resultado la paradójica presencia del desaparecido como una nueva ciudadanía, que inauguró la dictadura. La lucha de las diferentes asociaciones, como Madres, Abuelas, Familiares, Ex presos e HIJOS,<sup>2</sup> produjeron que los juicios de lesa humanidad se llevaran a cabo paulatinamente hasta la actualidad. En este sentido, las agendas de Derechos Humanos (DDHH) y de la Memoria son centrales para el análisis de la cultura argentina, máxime si tenemos en cuenta que hijos de detenidos desaparecidos, una vez que intervinieron el espacio público con el escrache, se dedicaron a la literatura.<sup>3</sup> Esta dimensión es central porque la palabra en el espacio público de los 90 del siglo pasado

---

<sup>2</sup> Un aporte sustancial sobre el itinerario de las agendas de DDHH y Memoria en la Argentina lo brinda Lila Pastoriza (2009) en su estudio “Hablar de memorias en la Argentina”, en *El Estado y la memoria: gobiernos y ciudadanos frente a los traumas de la historia*, compilado por Ricard Vinyes (2009).

<sup>3</sup> He abordado, en diferentes artículos, la poesía de Julián Axat, Francisco Garamona, Ángela Urondo Raboy, Gonzalo Vaca Narvaja, Sergio Schmucler, entre otros.

fue incorporándose al campo artístico desde el cine a la literatura, produciendo un corrimiento y/o problematización de las fronteras teóricas, de los géneros y del concepto moderno de autore, es decir, esta poesía, con sus tonos diferenciales, produce y expande las fronteras del arte y la percepción de éste.

La literatura de la memoria de la última dictadura propone el diálogo con “el lenguaje de las tinieblas”, entendiendo por éste a la zona gris, una mancha de sentido que pulsa la dictadura y que atravesó la sociedad argentina en su conjunto.<sup>4</sup> No menos interesante resulta pensar la doble agenda citada como un reacomodamiento de los lugares de visibilidad, para lo cual es posible problematizar el canon y sus fronteras; y junto con este matiz, potenciar otra mirada de los textos, ya que ni la metodología ni la teoría literaria, ajustada sólo a la dimensión inmanente de lo textual, pueden dar cuenta de la variedad e impacto de esta nueva tendencia.

#### MEMORIA COLECTIVA Y MEMORIA CULTURAL: EN BUSCA DE LA POESÍA DE HIJES Y FAMILIARES

Memoria colectiva y memoria cultural son dos categorías centrales para comprender la emergencia y visibilidad de la poesía de hijes y familiares de detenidos desaparecidos de la última dictadura cívico-militar empresarial en Argentina. Desde los aportes de Maurice Halbwachs a los del matrimonio de Ian y Aleida Assmann, transcurrió medio siglo (1920-1950-1980), en el cual advierto enfoques renovados en lo tocante a lo que es posible definir como memoria sociocultural. En este sentido, es preciso advertir el corrimiento

---

<sup>4</sup> En este sentido, retomo la reflexión de George Steiner (2000), en *Lenguaje y silencio*, sobre el tema del lenguaje durante la cultura del terror en el III Reich: lo inefable fue hecho palabra una y otra vez durante doce años. Lo impensable fue escrito, clasificado y archivado. Los hombres que arrojaban cal por las bocas de las alcantarillas de Varsovia para matar a los vivos y neutralizar el hedor de los muertos escribían a sus casas contándolo con detalle. Hablaban de tener que “exterminar sabandijas”. Eso en cartas en que pedían fotos de la familia o mandaban recuerdos en días señalados. Noche silenciosa, noche sacra, Gemütlichkeit. Idioma utilizado para entrar con inmunidad en el infierno, para incorporar a su sintaxis los modales de lo infernal. Usado para destruir lo que de hombre hay en el hombre y restaurar en su conducta lo propio de las bestias. Poco a poco, las palabras perdían su significado original y adquirían acepciones de pesadilla (p. 89).

que se produce por efecto de la influencia del deconstruccionismo derrideano —con sus categorías de fantasma-archivo-matriarchivo—, que abona lo que los Assmann denominaron, en la década de los ochenta del siglo xx, memoria cultural, núcleo central para comprender la articulación entre memoria y literatura.

Ute Seydel señala que, en la primera mitad del siglo xx, el sociólogo Halbwachs y el crítico Walter Benjamin<sup>5</sup> realizaron aportes centrales para la dimensión social de la memoria, así como las primeras consideraciones sobre la transmisión de la propia experiencia y de lo que un miembro de una colectividad escuchó. En la década de los ochenta del siglo xx, el matrimonio Assmann comienza a delinear otro enfoque para los estudios de la memoria cultural. Sin embargo, lo que Assmann (2008) alude con dicha denominación, en su libro homónimo, incluye otros tipos de soportes, entre los cuales cabe pensar en la cinematografía, la pintura, la fotografía, la literatura o el mestizaje de los diferentes lenguajes artísticos. La memoria cultural reconoce la interacción entre lo individual y lo grupal; en consecuencia, puede considerársela como una clase de memoria comunicativa, en la cual la transmisión y los marcos culturales son de vital importancia. Para Assmann, la memoria cultural permite el acceso a otras formas de vida y al conocimiento de diversas simbologías de una comunidad determinada. Con dicha categoría, vamos más allá del individuo, ya que no puede dissociarse de lo social. Desde mi perspectiva, esta dimensión ingresa encarnada en la literatura de la memoria a través de la figura del fantasma, que potencia desde la poesía una deconstrucción del archivo. Por

---

<sup>5</sup> Ute Seydel (2014) señala, en su artículo “La constitución de la memoria cultural”, un texto central de Benjamin en torno al narrador: “El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nikolai Leskov”. A partir del filósofo alemán, la estudiosa recupera la diferencia entre el narrador y el cronista; el primero transmitiría una memoria de las pequeñas cosas, de la cultura de la experiencia, con acento en la oralidad, mientras que el segundo recopilaría y narraría los acontecimientos históricos además de los detalles de una sociedad determinada. Me parece importante esta distinción, ya que, pensada en la poesía de hijos, la voz que narra articula ambas dimensiones: la dictadura y el acontecer truncado de miles de familias.

esto, siguiendo a Jacques Derrida,<sup>6</sup> Assmann incluye en la categoría de archivo aspectos inconscientes y de transferencia intergeneracional, marcos culturales y simbólicos, mediante símbolos lingüísticos y extralingüísticos, discursivos y no discursivos, penetrados por las estructuras de poder y dominación. El archivo y el fantasma como memoria habilitan los debates en torno no sólo del pasado, sino del presente y el futuro. En consecuencia, la memoria cultural abarca lo originario, lo excluido, lo descartado, lo subversivo, lo herético, lo separado.

En la producción poética de hijes y familiares de detenidos desaparecidos, advierto que el fantasma es una traza sociocultural central para el trabajo del duelo y la justicia en poesía. Este aspecto es revelador para analizar las denominadas batallas por los sentidos de la memoria que cuajan en el arte, puesto que éste interpeló e interpela a las memorias en consenso. Asimismo, es preciso señalar que la memoria cultural habilita poner en valor la producción de hijes —a partir de la cual se han realizado numerosas investigaciones que giran en torno a la narrativa—<sup>7</sup> y analizar los tonos de una memoria cuya intimidad, alojada en lo que se denomina comúnmente “yo poético”, porta una coralidad grupal, que se asocia a la identificación con un “nosotros”. Esto se produce de manera expresa o habilitando un campo semántico en el cual es reconocible que la experiencia que trasunta en el poema no es privativa sólo de un yo, sino de un colectivo mayor, atravesado por la historia. En este sentido, los dispositivos propiciados por el Estado argentino, que implicaron la desaparición de un miembro e incluso de varios de un grupo familiar, produjeron, en los que sobrevivieron, un hacer memoria de lo común a numerosas familias argentinas y este hacer no es ajeno a la comunidad donde circula la poesía, es decir, desde el punto de vista heurístico el fan-

---

<sup>6</sup> Desde mi perspectiva, los textos de Jacques Derrida (1997, 2008, 2012) que giran en torno a la memoria son *Mal de archivo*, *Memorias para Paul de Man* y *Espectros de Marx: el estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional*. En los dos últimos, se detiene en lo espectral.

<sup>7</sup> Algunos nombres importantes son Victoria Torres, Miguel Dalmaroni, Beatriz Sarlo, Nora Domínguez, Leonor Arfuch, Teresa Basile, Laura Fandiño, Fernando Reati, Silvana Mandolessi, Rike Bolte, Teresa García Díaz, entre otros.

tasma astilla fronteras enunciativas para convocar a una comunidad más vasta, que involucra también a los lectores.<sup>8</sup>

La memoria contiene modulaciones del recuerdo, que giran en torno a la filiación inter e intrageneracional, en la cual el diálogo con el fantasma es nuclear. El enunciador en poesía apela a aquel que encarna lo filial y se in/corpora en un texto para hacer lugar a la recordación. También es necesario considerar que lo filial, tanto en poesía como en otros soportes, supera los vínculos sanguíneos para contener los lazos político-emocionales con les compañeros que militaron ya sea con sus padres o ya con otros familiares. Así, la presencia del fantasma como metáfora filiatoria puede moverse tanto entre la parquedad documental como en la poesía documental,<sup>9</sup> que aún lo personal y lo político, y otras formas más líricas, encarnado en la escritura: al hacerse de ese cuerpo, se potencia en la voz poética la recordación, es decir, contar “n” veces lo que sucedió una y otra vez. A partir de la poesía, se nos recuerda una herida que no cesa, una huella. Así, la voz poética encarna diferentes modulaciones del duelar y rehabilita el sentido de comunidad –yo-nosotros– al suturar a partir del lenguaje poético los vínculos entre la historia y la palabra “justicia”.

---

<sup>8</sup> Otra de las dimensiones en torno a la agenda de memoria y derechos humanos, pensada desde la categoría de la memoria cultural, la constituyen los aportes realizados por las investigaciones llevadas a cabo por sobrevivientes de los campos de concentración. Un grupo nada menor de víctimas del golpe de Estado retradujeron su experiencia en estudios de vital importancia, entre los que caben mencionar a Pilar Calveiro, Fernando Reati, Lila Pastoriza, Ana Careaga, Ana Iliavich, entre otros que produjeron libros éditos e importante material inédito en tesis de grado y posgrado. Asimismo, cabe destacar la producción en investigación de hijes de detenidos desaparecidos desde la antropología cultural, con Mariana Tello Weiss –quien ha realizado estudios de campo centrados en apariciones en las inmediaciones de los centros clandestinos de detención en Córdoba–, la psicología, con Karina Tumini, la cinematografía, con Sergio Schmucler, Agustina Carri, Nicolás Prividera, Ángela Urondo Raboy; el ensayo sociológico, como el realizado por el uruguayo Gabriel Gatti o las reflexiones de Julián Axat, que articulan poesía y justicia, un conjunto de investigaciones llevadas a cabo en el exilio de los sobrevivientes o a su regreso, para citar algunos ejemplos. A este cúmulo citado, y seguramente incompleto, lo denominó “primera voz”, es decir, en las investigaciones también se aloja una memoria cultural a partir de la experiencia en primera persona. Estamos frente a una memoria inter e intrageneracional.

<sup>9</sup> Agradezco a Julián Axat la lectura de “Introducción a la poesía documental”, de Josh Corson (2020).

Una extensa bibliografía crítica acompaña la labor de los organismos de Derechos Humanos en Argentina con respecto al nacimiento, gestión y difusión acerca de los crímenes de Estado, la restitución de restos de 30.000 desaparecidos y la búsqueda incesante de los otrora niños sustraídos. Los trabajos de la memoria sociocultural y la agenda de derechos humanos se evidencian como modelos en construcción permanente, siendo Argentina un ejemplo a seguir en el mundo. Como advertí más arriba, desde 1995 les hijos tomaron las calles e hicieron suya la palabra. Primero, fueron los escraches; y luego, la palabra emerge en el campo literario.<sup>10</sup> Cabe destacar las modulaciones diferenciales de la poesía de hijos y familiares como la poesía documental donde puede ubicarse la producción de Julián Axat o bien la poesía más lírica de Gonzalo Vaca Narvaja y Sergio Schmucler, entre otros. Dicho lirismo, sin embargo, es otro tono de la política de la memoria, ya que también habilita narrar lo acontecido. En este sentido, las variaciones en la poesía de hijos canalizan la presencia del fantasma-filiación. Éste otorga una línea continua a las diferentes soluciones estéticas de cada autore.

Para Derrida (2012), el fantasma expresa lo inyunto, lo fuera de lugar, lo desajustado. Aquel convoca estas dimensiones: 1) el trabajo del duelo. Para ello es preciso una locación y una identidad: saber dónde y a quién corresponden los restos que enterramos; 2) nombrar los restos: los restos ocupan el lugar del nombre; 3) la cosa, el espectro, el fantasma trabaja, transforma o se transforma. Desde la memoria cultural, es posible considerar a la figura de Hamlet padre, rey de Dinamarca, como un fantasma que trabaja en la literatura desde William Shakespeare hasta la poesía de hijos, tome o no ese nombre. Asimismo, aquel abre otra dimensión: me refiero a la relación con la justicia, la *diké*, una justicia más allá del derecho, sometido éste a las leyes del mercado. *Diké*<sup>11</sup> es restituir,

---

<sup>10</sup> Asimismo, cabe destacar la emergencia, a partir del 2018, de otros colectivos, como el de exhijos de represores, que publicaron *Escritos desobedientes* (2018), en los cuales las voces de hijos de torturadores narran sus experiencias.

<sup>11</sup> Más allá del deber cumplido, y en diálogo con Heidegger, Derrida ejerce, a través de la deconstrucción, su posición respecto a la justicia o *diké* a partir de la lectura seminal

dar lo que no se tiene a otro. Sin el otro, para Derrida, no puede haber justicia. Ante la implantación del golpe de Estado, a partir del cual se produjo el derrumbe social, económico y simbólico, el lenguaje poético, en el *corpus* de hijos de desaparecidos y familiares, asumirá diversas modulaciones. En la llamada Generación Salvaje de la ciudad de La Plata, a la que pertenecen Axat, Emiliano Bustos, Nicolás Prividera, Juan Aiub, entre otros, es una constante apelar al fantasma y a lo siniestro.<sup>12</sup> También advierto otros espectros, como los que deambulan en la casa familiar de Vaca Narvaja (2014) o en la calle de Sergio Schmucler (2018). Lo cierto es que el fantasma necesita del presente, ama esta temporalidad, desde allí gesticula hacia el pasado y el futuro.

Así, dar lo que no se tiene es una operación de sentido rastreable en el lenguaje poético, ya que por efecto del fantasma –quien revuelve los tiempos– nunca concluye. La justicia en tanto *diké* es un permanente devenir-aplazamiento. La poesía asume ese diferimiento como terreno fértil para conjurar el fantasma. Éste crea una temporalidad que constela pasado, presente y futuro en el discurso poético, ya que construye un tercer lugar, originado a partir del encuentro de tiempos. Asimismo, puede que arraigue en lo que conocemos como intertextualidad, como el príncipe Hamlet, donde identificamos un texto literario de 1603, o que se encarne

---

de la tragedia *Hamlet*, de William Shakespeare (1603), y en homenaje a Karl Marx, una justicia que no culmina con el deber cumplido ni con la reparación, por ejemplo, económica.

<sup>12</sup> Este puede conjugarse en términos del retorno a los miedos infantiles o la percepción de la ruptura de toda lógica temporo espacial, como postuló Sigmund Freud a partir de los relatos fantásticos. A propósito de este aspecto, señala Liliana Feierstein (2016): “Es exactamente el sesgo por el cual las Madres de Plaza de Mayo fueron llamadas ‘viejas locas’ (Bousquet, 1983) y los secuestrados por los militares, ‘desaparecidos’” (p. 157). Asimismo, Ana Careaga (2016) expresa: “La ascunción por parte del Estado de la responsabilidad en las prácticas represivas y sus implicancias, introduce una dimensión reparatoria que permite la visibilización de aspectos de esas secuelas otrora no explorados. Lo no dicho o aquello que es del orden de lo indecible, en tanto atañe a lo siniestro, en tanto refiere a lo más hondo de una experiencia traumática, insiste y toma forma en diversos discursos. La memoria colectiva, articulada en sinnúmero de memorias singulares, se expresa como entramado necesario en torno a las marcas de una sociedad que aún se encuentra reponiendo el texto de un discurso en el contexto de una historia del que fue arrebatado” (p. 33).

en una recordación de la experiencia cotidiana de la infancia o la adolescencia. También puede que se mueva sólo a través de una imagen o que podamos reconstruir en la escritura su movimiento, como oleajes de la memoria.

Los fantasmas, en tanto metáfora *filiatoria* y restitutiva, “pasan de prisa, con la velocidad de una aparición furtiva, en un instante de duración, presencia sin presente de un presente, que al regresar solo ronda”, expresa Derrida (2008, p. 74). En la poesía de hijos, es posible observar cómo aquel opera a través de un conjunto de imágenes, que lo construyen para activar una red viva de memoria. Esta perspectiva resulta concomitante con las imágenes dialécticas referidas por Benjamin (1992), que operan sobre el suelo de la memoria: arrancadas desde el presente en el acto de recordación del pasado, su importancia radica en la capacidad de trastocar el tiempo presente y la sucesión temporal. De allí la importancia de la “ronda” aludida por Derrida, es decir, un modo de deambular que altera la temporalidad lineal a partir de la cual el fantasma sobrevive.

La aparición del espectro puede encarnar en un recuerdo de una escena infantil, relacionable al momento de detención de los progenitores, como ocurre en “El cuerpo” de Vaca Narvaja (2014), incluido en *Inequidad de la noche*.<sup>13</sup> En el texto citado, es la voz del hijo que repone el cuerpo del padre a través de la poesía, ya que el diálogo del yo con aquél conjuga los fragmentos de su propia infancia, en la cual la sombra paterna deambula por la casa: “De vez

---

<sup>13</sup> Vaca Narvaja es poeta, narrador y editor. Reside en Córdoba desde el regreso de su exilio, en 1982. Hijo de Miguel Hugo Vaca Narvaja, político y abogado cordobés, detenido y decapitado en 1976, y hermano de Hugo Vaca Narvaja, detenido desaparecido en el mismo año por la dictadura militar. Otras obras del autor son la nouvelle *Bajo la sombra de los talas* (2018), los libros de poesía *Cuerpo* (2000-2014) y *El desierto y las naves* (s. f.), entre otros. Por su parte, Sergio Schmucler es poeta y cineasta cordobés. Residió en Córdoba hasta su muerte, en 2019, y luego del regreso de su exilio, en 1988. Su hermano Pablo Schmucler fue fusilado en la vía pública de la ciudad de La Plata; sus restos aún no se han encontrado. Dirigió la revista *Intemperie* en Córdoba y publicó las novelas *La cabeza de Mariano Rosas* (2018), *El guardián de la calle Amsterdam* (2014), *Detrás del vidrio* (2000), entre otras. Asimismo, cabe destacar un nombre sustancial en la literatura argentina: el de Glauce Baldovín, autora de una obra sobresaliente, dentro de la que destaco para este estudio *Libro de la soledad* (1989), donde la recordación de su hijo Sergio, quien fue desaparecido mientras realizaba el servicio militar en 1976, es uno de los temas centrales.

en cuando el hombre / pasea su mano por la frente / organizando sus cabellos // Se lo ve cansado / sin sangre / agonizando” (Vaca Narvaja, 2014, p. 26).

En la poesía de hijos, la rearticulación intergeneracional implica un diálogo con los ausentes, tanto desde el punto de vista familiar e histórico como estético; les autores traen al espacio poético la figura del padre o les padres, de la filia desde donde se realiza la memorización. También la genealogía se trastoca por efecto del exilio y la muerte en “Juan Valladares”, de Vaca Narvaja (2014), poema en el cual el exilio de Valladares es asumido por el yo que privilegia la figura del padre exiliado y la de un hijo, en Argentina de la dictadura. De este modo, la familia quebrada por la violencia de Estado es una constante en los escritos: “Juan Valladares pensó en su hijo / más de tres veces por día // Bajo sus pies la tierra era extranjera / y el exilio una condición de una muerte lenta” (p. 13). En este sentido, las imágenes barrocas del polvo, los escombros, la sombra y el esqueleto, acuñadas en la memoria cultural, adquieren en la poesía de hijos una fuerte politización, ya que constelan una red de sentidos que traman la condición existencial de la pérdida ante la violencia de Estado. También en un número nada menor de la poesía de hijos y familiares –Schmucler, Vaca Narvaja, Garamona, Urondo Raboy, Inama, entre otros– emergen imágenes- restos del hogar destruido o arrebatado, ya sea ventanas, espejos, elementos dispersos de menaje, etc. Sostengo que la poesía repondrá ese vínculo, rearmará los lugares perdidos, los hogares a partir del lenguaje poético.

En “Pablo II”, poema que integra un conjunto mayor de *Los tullidos*, constituido por “Pablo I” y “Pablo III”, Sergio Schmucler (2018) trabaja la imagen de la sombra, común también a Vaca Narvaja. El recuerdo espectral de su hermano Pablo ausculto la justicia a partir de la imagen “edificio de agua” (p. 45), mientras que la melancolía se convierte en política de la memoria: “No hay en la tierra lápida que lo acompañe, / porque así trató su muerte la patria fría. / El alma, entonces libre, vaga melancólica / y me narra ensueños y agonías por él olvidadas” (p. 45). Pablo, ultimado en la vía pública, por la dictadura, en 1977, en La Plata, encuentra en la poesía de Sergio Schmucler su última morada. Del poema, se desprende la

figura de una juventud que soñaba con las utopías sociales, mientras que en el presente de la enunciación el yo convierte la nostalgia y la melancolía en lengua de la memoria: “Es una cárcel mi nostalgia donde sus ojos siguen abiertos (Schmucler, 2018, p. 46).

Cuando me refiero a la metáfora,<sup>14</sup> es preciso advertir que ésta es hacedora de significación a partir de un enunciado o conjunto de enunciados. Éstos construyen una red activa de memoria, que trabaja sobre la acumulación temporal. Dicha perspectiva impacta de un modo particular en la categoría “posmemoria”, ya que en poesía el tiempo se comprime, se aglutina; de allí la importancia de la imagen de los escombros.<sup>15</sup> Semejante dimensión es relacionable también con la denominada “memoria de segunda generación”, ya que el carácter ordinal es desactivado por efecto de la recordación, en la cual, como señalé, la nostalgia es una dimensión central. Asimismo, en numerosos poemas de hijos emergen los relatos de detención, allanamientos y muerte de los seres amados, en los cuales el yo poético se construye como partícipe del acontecimiento en calidad de niño, tomando secuencias de la historia familiar narradas por los familiares o amigos cercanos o recordadas por ellos como protagonistas: tal es el caso de Gonzalo Vaca Narvaja o Emiliano Bustos. Así, la corta edad no los transforma en menos testigos que los adultos. Los niños estuvieron allí, por lo cual son testigos y protagonistas de lo acontecido.

Desde la poesía de hijos, se construye la batalla por los sentidos del pasado, ya que “hacer sentir” alude a dos dimensiones: cómo percibimos y qué dimensiones de la significación trasuntan en los textos.<sup>16</sup> Es el fantasma en tanto entidad sociocultural el que vehiculiza la tensión ausencia/presencia, pasado/presente, presente/

---

<sup>14</sup> En este estudio, asumo las reflexiones de Paul Ricoeur (1977), quien postula el carácter performativo de la metáfora, en su texto *La metáfora viva*.

<sup>15</sup> He trabajado una primera aproximación a la metáfora viva y su carácter aglutinador presente-pasado en mis trabajos sobre Juan Gelman, Jorge Boccanera y Francisco Garamona.

<sup>16</sup> Es posible advertir que el colectivo de hijos y familiares no implica una visión mancomunada, sino que posee matices y tonos diversos, que giran en torno a la posición de cada hijo frente al Estado de ayer y de hoy, a la lucha armada, a las diferentes orga-

futuro. Un ejemplo interesante lo constituye *Los perros del cosmos*, de Julián Axat (2020). En dicho poemario, la imagen de los viajes lunares instala en el tiempo las utopías futuristas de las sucesivas conquistas espaciales, que conjugan no sólo el porvenir, sino también habilitan la recordación: “hoy mis hermanos ni siquiera sueñan / mis padres-diría-fueron asesinados soñando // No alcanzo a vislumbrar-a esta altura-qué es o cuál es la imagen / última que tenían en mente el día en que los asesinaron.” El montaje del texto con las fotografías de los cosmonautas, entre los que se cuentan los perros más famosos del mundo, nos conduce no ya a la relación entre poesía y justicia, constante a lo largo de su producción, sino a una poética interestelar, que recuerda una sensibilidad infantil y un momento en que Occidente, desde la década del 50, libra frente a la URSS la batalla por la supremacía en el espacio.<sup>17</sup>

Por acción del fantasma como metáfora de la memoria desgarrada, la poesía pone en escena el no decir en decir. En esta dirección, si el lirismo y la nostalgia afincados en la primera persona se politizan, también puede que la primera persona se deslice del singular al plural. Como advertí más arriba, la poesía puede considerarse como el lugar de la *diké* derrideana: es un acto de justicia, más allá del sentido instrumental de las leyes, del cálculo. Las diversas formas de la memoria cultural traman la *diké*, con la cual el yo-nosotros dialoga. Los textos construyen una filiación más abarcativa, ya que “nosotros” es un colectivo de hermanos que supera los lazos de sangre, como podremos observar más adelante en el poemario de Emiliano Bustos (2012): *Los poemas de los hijos de Rosaura*, o bien en el poema de Prividera, “Hamlet o Hécuba”, del restos de restos, en el cual el yo expresa: “No hay ni venganza y sabemos /

---

nizaciones a las que sus padres pertenecieron y a la ausencia de los progenitores como consecuencia de la militancia.

<sup>17</sup> El montaje fotográfico y el tiempo futuro también aparecen en la primera publicación de Ramón Inama (2020), *Si empiezo a desconfiar de mi suerte estoy perdido*—oriundo de La Plata e hijo de Daniel Inama, detenido desaparecido en 1977—, en la cual el primer apartado, “Álbum de poesía”, contiene la palabra futuro entre paréntesis. El texto, que resulta un montaje fotográfico, poético e incluso musical, se organiza en tres álbumes, con el siguiente orden temporal: futuro-pasado-presente.

Por qué no hay paz, pero no por qué no hubo venganza” (p. 32). Así, el lenguaje poético restaura la comunidad perdida a partir de convocar a les otros, al restituir y ampliar el sentido de la familia, cifrado, en el ejemplo anterior, en el verbo “sabemos”.

Como metáfora de una ausencia que regresa, el fantasma convoca las prácticas represivas de la dictadura. La poesía de hijes es indicativa de una memoria que no es pasiva recordación, sino un movimiento a contrapelo, donde el presente no sólo es tiempo de recordación, sino de diálogo convulso con la historia, una interpe-lación frente al presente y un diálogo con el futuro. Un ejemplo de esto lo brinda “Genealogía familiar de mi ESMA”, de Axat (2021), incluido en el libro *El hijo y el archivo*, que reúne un conjunto de notas, artículos, ensayos publicados en actas de congresos, periódicos, declaración ante tribunales, etc., referidos a su experiencia como hije de detenidos desaparecidos y su labor como poeta y abogade. “Genealogía familiar de mi ESMA” nos introduce en la fábrica del terror de Estado, cómo éste anida en la historia de las familias, incluso de hijes, en las cuales un detenide desaparecido posee relaciones parentales con los represores. La familia de Axat, por línea materna, no está exenta del horror que este hije narra con la minucia de quien hace suya la experiencia de sus padres, Ana Della Croce y Rodolfo Jorge Axat, detenidos desaparecidos en 1977, al repasar su experiencia infantil en las reuniones familiares con les verdugues. Así, lo fantasmal es punto central para dialogar con la desaparición resultante de la violencia de Estado. El presente, en Axat, desde la reflexión como poeta y abogado, y en términos de memoria cultural, nos muestra la reiteración de formas solapadas o expresas de dispositivos de punición en el presente.

#### ALGUNOS ANTECEDENTES DE LA POESÍA DE HIJES Y FAMILIARES

En el exilio mexicano, Schmucler funda la revista *Gilgamesh*, en 1979, en la cual publica les primeros textos de Vaca Narvaja. El regreso a Argentina, en la década del 80, implicó diferentes proyectos culturales de ambos autores, en Córdoba, desde poesía a la cinematografía. En el caso de Vaca Narvaja, funda la revista cultural *La luciérnaga. Por una vida digna*. El autor tuvo a cargo la dirección de

la misma hasta 1995 –editó los primeros cuatro números, con una tirada de diez mil ejemplares. Por otra parte, el colectivo HIJOS Córdoba publicó, en 1996, *Somos sasís*, antología de textos producidos por hijos de la asociación, que constituye un mojón central para historizar el *corpus*.<sup>18</sup> Es importante pensar el carácter heterogéneo de poesía en el país a los fines de comprender la denominación con minúsculas “literatura de hijos y de familiares de detenidos desaparecidos”, ya que puede o no tener relación con las asociaciones tanto de HIJOS como de FAMILIARES.<sup>19</sup> En cuanto a La Plata, Emiliano Tavernini consigna:

una breve experiencia de edición de poesía artesanal y autogestiva que a comienzos de los años noventa impulsó un reconocido militante del peronismo revolucionario de la ciudad de La Plata, Gonzalo Leónidas Chaves. Dentro de esta colección se publicaron los poemarios de tres hijos de la militancia setentista: *Las alambradas de la luz* (1991) de Gonzalo Chaves (h), *Alas del alma* (1992) e *Imágenes rotas* (1993) de Andrea Suarez Córlica y *Variaciones del agua soleada* (1993) de Diego Larcamón (Tavernini, 2019, p. 164).

La Generación Salvaje de La Plata encarnará una intensa labor cultural, que se configura a través de antologías como las publicadas en la colección “Detectives Salvajes” –homenaje a Roberto Bolaño–, de la editorial platense La Talita Dorada, dirigida por José María Pallaoro. Axat y otros (2010) prologaron la antología *Si Hamlet duda le daremos muerte, antología de poesía salvaje*. Ésta también posee un postprólogo, “El anti-Hamlet”, firmado por el poeta y cineasta Nicolás Prividera. Y *La Plata Spoon River (antología de la inundación)*, con prólogo de Julián Axat (2014).<sup>20</sup>

---

<sup>18</sup> Cabe señalar que la edición es la emergente de una serie de actividades multidisciplinares desarrolladas desde 1982, cuando se conforma el Taller Julio Cortázar.

<sup>19</sup> Trabajo este *corpus* en construcción. En este sentido, investigo si la asociación HIJOS, en la capital, y con relación a la poesía, posee la fase previa, como Córdoba y La Plata. Asimismo, abordo este tema en Chile.

<sup>20</sup> Un caso diferencial lo constituye la narrativa de hijos, que ha conformado un *corpus* con abordajes críticos, que les ha conferido la legibilidad necesaria para constituirse en una literatura canónica.

La mención de las dos compilaciones que refieren a Hamlet acercan a los autores hijos con el personaje literario, ya que son hijos de padres asesinados y lectores. Así, la importancia de Hamlet se dirige a valorar cómo el sentido trágico, la memoria y la desaparición/aparición poseen un fuerte sentido político. Por otra parte, en la antología *La plata Spoon River* Axat habilita que los poetas asuman la voz de cada víctima en la inundación ocurrida en La Plata, en el 2013. Estas víctimas de la democracia reaparecen en la voz de los distintos autores que conforman la voz coral que es *La plata Spoon River*. En consecuencia, entre la primera y segunda antología existe un hilo conductor y un diálogo polémico con la figura de Hamlet, porque lo planteado en el prólogo doble y el postprólogo de *Si Hamlet duda le daremos muerte, antología de poesía salvaje* –Axat y otros, 2010– se refiere a los hijos huérfanos y, al mismo tiempo, a una generación literaria naciente, “salvaje”, que arremete en contra del mandato de los mayores desde el punto de vista estético. A modo de manifiestos, dichos textos son un fuerte cuestionamiento por parte de “los salvajes” al sentido ahistórico de las poéticas de los 90.<sup>21</sup> Para la formación salvaje, la poesía de los 90 del siglo xx colocó el acento en el presente, sin referencia a la importancia que el pasado político argentino pudiera tener para la poesía. Por el contrario, para “los salvajes” la poesía es un magma activo de

---

<sup>21</sup> El debate entre ambas formaciones, es decir, la del 90 y los “salvajes”, es un fenómeno cultural regional, ocurrido siguiendo la línea sinuosa del Río de La Plata y el Paraná (Rosario). En este sentido, el prólogo a *Si Hamlet duda le daremos muerte, antología de poesía salvaje*, firmado por Emiliano Bustos, es central para comprender la polémica. El tono que potencia el presente, la belleza y la felicidad tendieron a despolitizar la poesía. Si bien Bustos no hace mención de los nombres, la generación de los 90 estuvo constituida por autores como Fabián Casas, Washington Cucurto y Martín Gambarotta, entre otros. Desde mi perspectiva, es posible advertir que tal debate radica en torno a las soluciones estéticas a las que ambos grupos acudieron para dialogar con el pasado, es decir, mientras Bustos y Axat transforman la experiencia de ser hijos de desaparecidos a partir de materiales que forman parte de la experiencia vital como documentos jurídicos, pinturas, y de un trabajo con el presente acudiendo, la generación noventista tomó la inmediatez, la euforia, un nuevo objetivismo hecho de rock, por ejemplo, para dialogar con el pasado, como es el caso de Gambarotta. Dicha perspectiva estética es evaluada por Bustos (2016) como un acercamiento al pasado de “un modo epidérmico” (p. 16). Asimismo, otro punto de discrepancia es el apoyo de revistas como *Diario de poesía* y de algunas academias argentinas de la placenta La Plata, Buenos Aires y Rosario.

pasado; y ese gesto es posible analizarlo también en referencia a la tradición literaria como legado. Asimismo, ponen en valor una genealogía que se remonta al visceralismo de Roberto Bolaño y Mario Santiago Papasquiaro. La denominación “salvaje” es tomada del manifiesto de estos autores, del año 1976, cuyo centro es la relación literatura y vida. Asimismo, la Generación Salvaje recupera de las vanguardias históricas autores como Arthur Rimbaud: el poeta francés funciona como personaje metáfora de una generación de jóvenes nacidos en los 70, que arremeten contra el neoliberalismo no sólo económico y político, sino también cultural.

Los dos prólogos de *Si Hamlet duda le daremos muerte, antología de poesía salvaje* (Axat et al., 2010) cuestionan a aquellos que hacen posible el canon: editoriales, revistas y academias. Éstos son objeto de una fuerte crítica, referida a la visibilidad selectiva de obras y autores en el campo literario argentino. También es importante la conexión con el epígrafe de Charles Baudelaire, que precede la antología, ya que éste hace referencia a la presencia de una nueva generación moderna en Europa, aquella que plantea y problematiza, desde un nosotros, la guerra y “las tonterías nacionales” (p. 7). Así, la formación salvaje argentina evidencia, en dichos textos, un campo cultural convulso, que en plena democracia tensiona la importancia de la memoria y de los Derechos Humanos, por un lado, y, por otro, potencia un replanteo de las poéticas al uso. Si bien el grupo mantendrá un cuestionamiento estético con la tradición, sus escrituras implican la asunción de temas y procedimientos estéticos que hunden sus raíces en la historia de la Generación Perdida y fundamentalmente al legado de Juan Gelman, Roberto Santoro, Miguel Ángel Bustos, Francisco Urondo, entre otros. En consecuencia, a la valoración de constantes temáticas tramadas en la historia argentina les hijos dejarán hablarse por el lenguaje poético, espacio desde el cual interpelan al pasado y construyen una memoria intergeneracional. Por otra parte, y desde el punto de vista de la relación poesía y política, rearticulan con los mayores, dialogan con ellos; de allí la importancia del ausente en sus poéticas. Asimismo, es posible realizarnos, como lectores, les siguientes interrogantes: ¿cómo darle muerte al padre cuando éste ha sido

asesinado por la dictadura militar? Si una generación literaria se renueva cuestionando la figura de los antecesores, ¿cuáles serán los caminos emprendidos por les “nuevos salvajes”, ya que ellos vinculan tradición literaria y desaparición forzada de sus padres? La dictadura, como hecho histórico, rompió el hilo de continuidad generacional padre-hije, alteró la familia, dejó un hueco, una herida, una sociedad en búsqueda de los que faltan.

Uno de los poetas más singulares de la Generación Salvaje es Emiliano Bustos (2011). En el prólogo a *Gotas de crítica común*, de Bustos, Axat introduce su percepción acerca del autor como poeta e hijo de desaparecido. Este doble estatuto es importante a la hora de analizar el diálogo con la tradición literaria, en la cual el nombre de su padre, Miguel Ángel Bustos, detenido en 1976, y cuyos restos fueron restituidos en 2014, es un punto central, ya que fue militante, poeta, periodista y artista plástico. Como señalé más arriba, la presencia del padre en la experiencia poética es la que acompaña la memoria epifánica de este poemario, que reúne textos del período 2005-2010. Asimismo, es autor de *Trietas del cielo* (1997), *Falada* (2001), *Cheetah* (2007) y el ya citado *Poemas de los hijos de Rosaura* (2016), entre otros.

Emiliano Bustos fue protagonista y testigo de aquel tiempo histórico en la Argentina de la dictadura cívico militar eclesial. Axat lo define como un Ascanio, que acompaña a su padre; pero también Bustos reconstruye su genealogía truncada por la dictadura, ya que como padre también acompaña a su hijo (Lautaro), reanudando así la filiación en numerosos poemas, tanto de *Gotas de crítica común* como de *Poemas de los hijos de Rosaura*.<sup>22</sup> Por lo menos en cuatro de los textos de *Gotas de crítica común*, como “Villa Real” (Bustos, 2011, p. 74), “Música” (Bustos, 2011, p. 89), “Me recuerdan Severino” (Bustos, 2011, p. 67) y “María Celeste” (Bustos, 2011, p. 81), el yo alude a la figura del hijo; en los dos últimos, aunque no emerge “la filia Bustos”, se configura la imagen del hijo

---

<sup>22</sup> En la entrevista realizada por Augusto Munaro (2017) a Emiliano Bustos, el autor se refiere a la importancia de los hijos y su relación con la poesía: los 56 poemas que integran *Poemas de los hijos de Rosaura* son sucesivos poemas de filiación.

del desaparecido. El hijo y el desaparecido son reinventados desde el lenguaje poético, con lo cual se sutura la genealogía familiar. En los dos primeros textos, la poesía potencia el linaje Bustos-Bustos-Bustos, interrumpido por la dictadura militar, con lo cual el lenguaje poético torna lo privado en un hecho público y político. Y en *Poemas de los hijos de Rosaura* (Bustos, 2016), la poesía en estado de memoria se vertebra en las diferentes variaciones de la condición de filial. El *corpus* posee numerosos textos dedicados a su padre –ya sea en poemas individuales como aquellos agrupados en series– y a su hijo Lautaro, a modo de ejercicio poético de la búsqueda y de la filiación truncada. Destaco, en virtud del tema de este estudio, los poemas “Los hijos de HIJOS” y “El hijo de un esqueleto”, que, desde mi perspectiva, son centrales para comprender el colectivo institucionalizado HIJOS y la restitución de sentido en torno a los restos, a los desaparecidos y al cuerpo de su padre. En ambos poemas, el ritmo incesante, originado por la repetición de los vínculos entre los hijos y los padres detenidos desaparecidos, los restos, el esqueleto-cuerpo, constituye el magma de la memorización. La voz poética atraviesa dicho vínculo a partir de la asociación HIJOS, en el primer poema, como política de las nuevas familias que se forman entre hijos y hermanos, más allá de los lazos sanguíneos, entre hijos sin padres y padres sin hijos. A partir del reconocimiento de una comunidad, el yo, como parte de la misma, expresa:

Los hijos de HIJOS. Recuperándose en micro textos náufragos la  
empiría, unos / versos de bilis mirlos en ventanas antiguas, las ven-  
tanas de / nuestros padres. Las ventanas con nuestros padres. Un  
mundo de fantasmas que no vienen. Pero no olvidan que la / jus-  
ticia es el presente, el presente. No podemos olvidar el presente  
(Bustos, 2016, p. 37).

La condición de hijo que repiquetea a lo largo del texto alcanza a los hijos de los hijos, restableciendo en el presente la genealogía trunca. He de acotar que el poemario contiene dibujos realizados de a dos: entre Emiliano y su hijo Lautaro. En tanto que en “Hijo de un esqueleto” el yo se interroga por la semiología del o los cuerpos en su

más abismal soledad, la identidad sustraída del esqueleto, la identidad igualmente sustraída del hijo, del esqueleto o de los esqueletos cifran la condición política de la poesía de este hijo: “Hijo de un esqueleto sin nombre / de tierra, de aire. Quién puede volver a la fuerza de la / tierra, del aire, espeso, vivo, hablando las palabras / de su tribu. Cómo se llama, cómo se sigue llamando el hijo / de un esqueleto” (Bustos, 2016, pp. 91-92). Así, considero que la poesía es en Emiliano Bustos la política reconstitutiva de la memoria de los restos. De este modo, la memoria cultural transmite ciertas imágenes de cuño barroco, como el esqueleto, para mostrar la memoria de la violencia del terror de Estado.

En *Gotas de crítica común* (Bustos, 2011), la dimensión social de la relación padre-hijo se configura a través de la militancia, de la familia, la vida de la política literaria y la del arte. El lenguaje poético es un claroscuro en Emiliano Bustos, a modo de la pintura de Bruegel, en la mayoría de sus textos. Esto implica un estilo conversacional e íntimo, lugar desde donde enuncia el yo y a partir del cual interpela a las nuevas generaciones de poetas, recuerda la historia de la militancia y el ejercicio artístico. Desde el cotidiano gris, “el justo medio” (Bustos, 2011, p. 63), puede pintar el pasado presentizado. La poesía en Bustos es una memoria de aconteceres, en la cual la filia y la imagen paterna disparan desde el pasado una serie de imágenes que el yo potenciará, acentuará dialogalmente. Así expresa: “Los extremos de Bustos. / Salta de una liana a otra, sin contempladores, / con el ojo puesto en la palabra distante, toda lu / minosa con una estrella muerta” (Bustos, 2011, p. 63).

El legado político y cultural se advierte en la figura del padre a través del recuerdo, como en el poema “Astianacte se la juega” (Bustos, 2011, p. 79). En él, es revelador cómo, a partir del mito de Astianacte —para *La Ilíada* fue muerto por el hijo de Ulises, mientras que para la literatura moderna emerge como la figura del sobreviviente—, el poema reactiva la memoria en el momento de la despedida de Héctor con su hijo. En este sentido, la memoria cultural presentiza la despedida y, al mismo tiempo, el reencuentro con su padre. Así, es la escritura la que revincula, a partir de la tradición clásica, a un ausente inverso, porque si la historia hace

referencia a los padres, la poesía vuelve a vivenciar lo acontecido desde la voz del hijo.

Cabe señalar también la estrecha relación entre el fantasma, la metáfora y la memoria en la poesía de hijos y familiares. La tríada hunde sus raíces en el lenguaje, punto axial de lo humano, ya que el lenguaje es el territorio común. La metáfora, en el lenguaje poético, pulsa el viraje hacia el pasado, de donde se extraerán las imágenes-tropos de la memoria. La serie literaria que podríamos denominar “la figura del militante” en *Gotas de crítica común*, que se inicia con Roberto Santoro, dirigente del Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT), pasando por Roberto Santucho, hasta los textos dedicados a Miguel Ángel Bustos, al Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP) y a Montoneros, son traídos al presente por la fuerza que adquieren las imágenes. De dicha serie, es posible observar no las presencias fosilizadas por efecto de una cristalización del sentido heroico, sino el clivaje en la memoria del yo/hije que reconstruye la militancia a través de micro anécdotas. En consecuencia, es el yo que interactúa con el pasado para que la metáfora devuelva el potencial de sentido que implica el vínculo entre pasado y presente, donde toma cuerpo el fantasma. Las imágenes nos señalan que no puede existir la memoria sin la historia, pero en los poemas “Montoneros” (Bustos, 2011, p. 65), “ERP” (Bustos, 2011, p. 66), “Nación” (Bustos, 2011, p. 28), “Miguel Ángel Bustos” (Bustos, 2011, pp. 26-27), entre otros, dicho vínculo se construye a partir de una configuración nueva, en la cual la experiencia del yo dialoga con el pasado, a partir de la metáfora. En el poema “Montoneros”, el yo potencia la polémica a partir de la condensación imaginal: “La juventud maravillosa. Murieron / pobres todos los que murieron, los que quedaron, / pero intrigan todavía las traiciones / de adentro y de afuera formando una columna / que aún no fue expulsada de la Plaza” (Bustos, 2011, p. 65). La imagen de la plaza opera como centro valórico de la polémica, ya que el texto es un diálogo convulso con la dirigencia de Montoneros. La plaza

actualiza la expulsión, en 1973, por parte del General Juan Perón, cuando trató a los militantes de “imberbes”<sup>23</sup>.

“Arte poética” (Bustos, 2011, p. 78) es un texto clave del despliegue metafórico en la poesía, como lo es para la memoria el poema “El nadador” (Bustos, 2011, p. 15). Acompañado por una cita a pie de página, Bustos refiere que escribió este último poema a partir del relato y de la película homónima de Jhonn Cheever. El poema es un guiño intertextual que opera como metáfora de la soledad, del vacío. Asimismo, la percepción que el yo posee del protagonista de la película y del relato se teje a través del trabajo que su memoria retiene. La soledad se plasma a través del cúmulo de sensaciones que las imágenes visuales le despiertan. De modo tal que la metaforización que emana de las imágenes, como la del río, son las que tejen la memoria de la familia y del hogar vacío. En numerosos poemas, la familia en la figura de la madre, del padre, del hijo son parte de una nueva genealogía, rediviva a partir de la memoria cultural que alberga en la poesía.

En los poemas “Militante” (Bustos, 2011, p. 18), los dos poemas “Miguel Ángel Bustos” (Bustos, 2011, pp. 26-27) y “Nación” (Bustos, 2011, p. 28) y “Los extremos de Bustos” (Bustos, 2011, p. 63), la voz del hijo recupera la figura del ausente. En el primero, las presencias de Roberto Santoro, secuestrado y desaparecido en 1977, y Roberto Santucho, asesinado en 1976, se interceptan a través de la mención de los nombres y sobrenombres “Robinich” y “Robi” (Bustos, 2011, p. 19). Considero que es una memoria

---

<sup>23</sup> El 1° de mayo de 1974, en el acto del día del trabajador, el Gral. Perón les dijo “imberbes” a la juventud montonera. Perón estaba acongojado por la masacre de Ezeiza, en 1973, momento de su regreso, y por el asesinato del Secretario General de la CGT, José Ignacio Rucci, uno de los hombres más leales y perteneciente al ala de la derecha peronista. Los cánticos que provenían de los montoneros, que expresaban “Se va acabar / se va acabar / la burocracia sindical. Qué pasa, qué pasa / qué pasa General / que está lleno de gorilas / el gobierno popular”, dichos cánticos y otros despertaron a Perón el enojo y respondió: “resulta que algunos imberbes pretenden tener más mérito que a los que durante veinte años lucharon.” Los montoneros se marcharon de la Plaza de Mayo. Recomendando el documental realizado por el Canal c5N con los testigos e imágenes de la época, donde aparece lo expresado por Juan Perón. Dicho documento fue publicado el 9 de mayo del 2009, por red Youtube.

lacerada por la violencia de los 70, ya que el copamiento de Monte Chingolo, último acto de resistencia del ERP, en 1975,<sup>24</sup> funciona como intertexto en “Militante” (Bustos, 2011, p. 18). La imagen del automóvil se desplaza en el texto hasta llegar a treinta años después, momento de la memorización. El enunciado “querido”, que profiere el yo poético, y con lo cual apela a Roberto Santoro, posee un matiz altamente afectivo y conversacional. Dicha conversación lo es también con la historia de la militancia y un modo alterno de producir memoria de los 70. En los dos poemas titulados “Miguel Ángel Bustos” (Bustos, 2011, pp. 26-27), éste es aludido por la historia de la militancia y la cultura precolombina, que acompaña el juego de los enunciados “Tzotzil” por “trotil” (Bustos, 2011, p. 26). Así, la actividad de periodista cultural de Miguel Ángel Bustos, su militancia y la violencia de Estado, configuran un puente pleno de significación, en cómo el yo asume la relación pasado-presente. La imagen “ave de rapiña”, del segundo poema a Bustos-padre, alude al terror organizado y son formas altamente emocionales para hacer historia desde la poesía: “en 1976 los / desacuerdos son más pro- / fundos y concreta el ave que los empolla. Rapiña, / por tu vientre pasó el e / ducador, el *silenciero*; volaron alto y escondie / ron huesos como éstos” (Bustos, 2011, p. 27).

La imagen del automóvil, ya sea un Gordini, en “Militante” (Bustos, 2011, p. 18), o un Torino, como en el poema “Nación” (Bustos, 2011, p. 28), es una constante en la literatura argentina y latinoamericana. Alude a un tiempo histórico preciso, por los usos que se le confería a este tipo de transporte. En este último poema, la concisión en pequeñas tiradas de versos aglutina el pasado y el presente a través de la deixis temporal “1979”. “2005”, ya que el auto Torino, que ha traspasado los tiempos, involucra también a la mano de obra desocupada, “ayer fiera / hoy *fierita*” (Bustos, 2011,

---

<sup>24</sup> El combate de Monte Chingolo fue el intento del Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP) de tomar al Batallón de Arsenales 601 “Domingo Viejobueno”, en Provincia de Buenos Aires. Fue la mayor operación de la guerrilla en Argentina y el inicio de la debacle del Partido Revolucionario de los Trabajadores y su brazo armado: el ERP. Véase María Cecilia Corda (2006).

p. 28). Estas son alusiones afectivas del lenguaje coloquial, anticipado en la figura del bufón de la Comedia del Arte, servil de los poderosos: “Polichinela”. Los autos, otrora utilizados como verdaderas máquinas de desaparecer ciudadanos, se han convertido en un nuevo medio de movilidad. Es la imagen “respiración artificial”, homenaje a la novela de Ricardo Piglia, la que condensa la relación memoria-olvido a través del auto Torino y el juego de los enunciados “fiera/*fierita*”.

En “Los extremos de Bustos” (Bustos, 2011, p. 63), el tiempo disuelto en la red de espacios y temporalidades superpuestas se erige, a través de la metáfora del gris. El verso aludido más arriba, “fui puesto a disposición de los grises” (Bustos, 2011, p. 63), implica jugar con los extremos, pasado-presente, porque la memoria devuelve imágenes mezcladas. Resultante de lo cromático, el gris es una guía para la asunción memorística de Bustos-hije. Dicha memoria es un espacio tiempo otro, un legado, que lo porta y lo asume problemáticamente. La interpelación a la madre construye el espacio filial en el cual la primera persona no se traslapa, sino que insiste en mostrarse en una línea irresoluta, que resuelve el extremo blanco-negro, como no pudo realizar su padre. He aquí una dimensión central, porque es esta memoria gris, resultante de la historia filial, la que pulsa el yo frente “al hoyo dilatado del puto devenir”, es decir, del futuro (Bustos, 2011, p. 63). La imagen del porvenir como hueco, conjugada a través de la imprecación, es diferencial a la visión utópica de la militancia de los 70. Así, la voz de este hijo, que ha atravesado los noventa, hasta llegar al nuevo milenio, deambula por la memoria co-presente; y en el juego entre los dos tiempos, resulta lacerada. El cromatismo es parte de otro lenguaje de la memoria compartida con su padre, como es el dibujo. En esta dirección, es importante señalar la importancia de la muestra pictórica y poética del hijo y del padre en el Centro Cultural Borges (Bustos y Bustos, 2013). El título de aquella es *Todo es siempre ahora* y reunió dibujos realizados por ambos en la

infancia de Emiliano Bustos y poesías inter dedicadas.<sup>25</sup> Junto con la importancia del homenaje a Miguel Ángel Bustos, sostengo que la acción artística es reveladora, en términos de acción de memoria, de recuperación de “a dos” en el presente. Por otra parte, *Gotas de crítica común* contiene poemas donde el lenguaje de la pintura también alude a la recuperación del pasado, de cómo aquella dialoga y produce memoria: tal es el caso de “Berrymann en Bruegel x Bustos”(Bustos, 2011, p. 84), “Pinacoteca de los genios” (Bustos, 2011, p. 80), “El círculo del arte” (Bustos, 2011, p. 52), entre otros. Los poemas citados más arriba, dedicados a Lautaro Bustos, hijo de Emiliano, configuran un hilo de continuidad genealógica en el futuro, como “Pedagogía Waldorf” (Bustos, 2011, p. 42). Así, los lenguajes artísticos pintura y poesía señalan un hilo de continuidad si pensamos que este modo de configurar el artefacto libro emerge en *Poemas de los hijos de Rosaura*.

Es posible advertir en *Gotas de crítica común* (Bustos, 2011) el debate desde el lenguaje poético acerca de la memoria. Ésta no es una interpelación a los padres, como ocurre con las narraciones canónicas de los hijos,<sup>26</sup> sino que la poesía de Emiliano Bustos, en tanto testigo y partícipe del tiempo que le tocó vivir, disputa el campo de la significación a la memoria estatal, monumental, tal como lo evidencian la serie de “Lisandro de La Torre”(pp. 31-32), “Estrella Pop”(p. 33), “Oficialismos”(p. 85), entre otros. Su poesía hace blanco en la construcción de monumentos y estatuas, en el uso cristalizado de la imagen de Eva Montonera, en el sentido consensuado bajo el rótulo del discurso oficialista. El yo poético deambula por los barrios, por las imágenes del tiempo pasado, como en “Casa Biagio” (p. 83), o la descripción sensitiva del funicular bahiano Lacerda y la Av. Garay. En ellos, la descripción anecdótica y mínima del transcurrir vital teje un espacio tiempo que interpela

---

<sup>25</sup> Agradezco a Emiliano Bustos el material enviado, ya que me permitió comprender cabalmente este aspecto, a través de la muestra en el Centro Cultural Borges de dibujos y poemas compartidos y dedicados entre padre e hijo. Dicho catálogo fue publicado bajo la numeración 69 2 por el citado centro cultural y data del año 2013.

<sup>26</sup> Cabe mencionar los nombres de Laura Alcoba, Ángela Urondo Rajoy, Patricio Pron, Félix Bruzzone, Raquel Robles, Eva Pérez, entre otros.

a la memoria y a la historia oficial. En éstas, no está excluido el canon, como forma legitimada de la poesía a la cual Emiliano Bustos le dedica un conjunto de poemas, como “Un poeta de la Boca para afuera” (p. 23), “Por qué invitan a esa gente” (p. 35), “Un poeta de nuestro tiempo” (p. 55), “Poesía de los noventa” (p. 69), “El chanchito muerto” (p. 71), entre otros.

La memoria poética de Emiliano Bustos, tal como lo expresa el homenaje a su padre en el Centro Cultural Borges, es “Todo es siempre ahora”. Dicho enunciado es la cabal expresión del trabajo con la memoria, que el autor emprende desde la poesía y la pintura. Si en *Gotas de crítica común* uno de los centros axiales es la memoria, distribuida en distintas series, en *Poemas de los hijos de Rosaura* el yo dejará paso a la dimensión filial, desde los hijos. Esto implica la continuidad convulsa en la retransmisión del pasado, a partir de ese lugar filial múltiple y heterodoxo.

#### CONCLUSIÓN

En la poesía de hijos y familiares, víctimas del golpe de Estado, la imagen poética no escamotea la ausencia. Por el contrario, va hacia ella, habla de ella, insiste en presentizarla, la torna visible. El discurso poético, y esto es su gran cualidad, nunca termina de decir del todo. Como lectores, podemos intuir algunos destellos, aun cuando nos conduzca a los lugares más des/carnados del ser, originados en la violencia. Quizá a propósito quise ir en este estudio por los bordes de lo expresado y muchas veces reiterado en torno a la máxima adorniana acerca de la imposibilidad de escribir poesía luego de Auschwitz. Es necesario en la poesía de los hijos advertir acerca de una escritura sobre la violencia, sobre el ausente o los ausentes, al tiempo que es un imperativo ético dar cuenta desde el discurso académico de esas zonas de la cultura desde donde producen. ¿Qué zonas? Desde mi perspectiva, el lugar de la falta. La poesía de hijos y familiares es necesaria porque abre el debate acerca de lo bello como sublime, de lo culto y lo popular, del yo poético reivindicado en su vinculación con los otros: yo estoy aquí, testigo de mi tiempo, recordando, al menos, de a dos. Ambos se hacen carne en la poesía a partir del fantasma; cada cuerpo removido en

las excavaciones, donde fue violentamente sepultado en las fosas comunes o no encontrado, implica un ser en una historicidad truncada. La memoria en la poesía de los hijos y familiares busca darle visibilidad y, en consecuencia, devolverle su identidad como sujeto social, en un interjuego de presente-pasado-futuro. Es a partir de la poesía donde los lectores encontramos una pulsión hacia una historia que se desplaza y retorna para no olvidar. ➤🔍

#### BIBLIOGRAFÍA

- ASSMAN, I. (2008). *Religión y memoria cultural: Diez Estudios*. Buenos Aires: Lilmod.
- AXAT, J. (2014). *La Plata Spoon River. Antología de la inundación*. Argentina: Ed. Libros de la Talita Dorada.
- AXAT, J. (2020). *Los perros del cosmos*. Argentina: Ediciones en Danza.
- AXAT, J. (2021). *El hijo y el archivo*. Argentina: GES. Comunicación.
- AXAT, J., BUSTOS, E., ET AL. (2010). *Si Hamlet duda le daremos muerte*. Argentina: Editorial Libros de la Talita Dorada.
- BUSTOS, E. (s. f.). *La poesía después*. [Inédito].
- BUSTOS, E. (2011). *Gotas de crítica común*. Argentina: Editorial Libros de la Talita Dorada.
- BUSTOS, E. (2016). *Poemas de los hijos de Rosaura*. Argentina: Argonauta.
- BUSTOS, E. y BUSTOS, M. Á. (2013). *Todo es siempre y ahora. Catálogo de la Exposición en el Centro Cultural Borges*. Argentina: Centro Cultural Borges.
- CAVARERO, A. (2009). *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea*. España: Ed. Anthropos.
- CORDA, M. C. (2006). *Las vanguardias políticas de los años 70: la experiencia del PRT ERP, desajuste y distanciamiento de la realidad*. [Tesis de maestría. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales]. Repositorio digital de la Facultad Latinoamericana de Ciencias So-

- ciales. Véase <<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1233/te.1233.pd>>.
- GELMAN, J. Y LAMADRID, M. (2017) *Ni el flaco perdón de Dios. Hijos de desaparecidos*. (Edición ampliada). Argentina: Planeta.
- JONYSNIUK. (2009, mayo). *Discurso de Perón el 1º de Mayo de 1974* [Video]. Véase <YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=C40-ChOgaxA>>.
- MONTELEONE, J. (2016). *El fantasma de un nombre. Poesía, imaginario, vida*. Buenos Aires: Editorial Nube Negra/Paradoxa.
- MUNARO, A. (2017, agosto). Poemas hijos de Rosaura, de Emiliano Bustos. INDIEHOY. Véase <<https://indiehoj.com/libros/poemas-hijos-rosaura-emiliano-bustos/>>.
- OZICK, C. (2016). *Metáfora y memoria. Ensayos reunidos*. Buenos Aires: Ed. Mar Dulce.
- PASTORIZA, L. (2009). Hablar de memorias en la Argentina. En R. Vinyes (Comp.). *El Estado y la memoria: gobiernos y ciudadanos frente a los traumas de la historia* (pp. 291-329). Barcelona: Editorial RBA.
- PIGLIA, R. (2005). *El último lector*. Buenos Aires: Anagrama.
- PRIVIDERA, N. (2012). *Restos de restos*. La Plata: Editorial La Talita Dorada.
- RICOEUR, P. (1977). *La metáfora viva*. Madrid: Editorial Trotta.
- SARLO, B. (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Editorial Siglo XXI.
- SCHMUCLER, S. (2018). *Los tullidos*. Córdoba: No editorial.
- SEYDEL, U. (2014). La constitución de la memoria cultural. *Acta Poética*, 35(2), 187-214. Véase <<http://dx.doi.org/10.19130/iiif.ap.2014.2.451>>.
- STEINER, G. (2000). *Lenguaje y silencio*. Buenos Aires: Gedisa.
- TAVERNINI, E. (2019). Ediciones Los hijos de la teta del ciclón (1991-1993): una comunidad literaria inconfesable. *El taco en la brea*, 10, 161-174. Véase <<https://doi.org/10.14409/tb.v1i10.8696>>.
- TAVERNINI, E. (2021). Escritura, edición y memoria en la Argentina reciente (1990-2015). La poesía editada por hijos e hijas de militantes políticos/as perseguidos/as antes y durante la última dictadura militar. [Tesis doctoral. Universidad Nacional de La Plata].

*Memoria y literatura: el ausente en la poesía...*

Repositorio Institucional de la Universidad Nacional de La Plata.

Véase <<http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/127725>>.

VACA NARVAJA, G. (2014). *Inequidad de la noche*. Córdoba: Narvaja editor.

*El Pez y la Flecha. Revista de Investigaciones Literarias,*  
Universidad Veracruzana,  
Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, ISSN: en trámite.  
Vol. 2, núm. 3, mayo-agosto 2022, Sección Flecha, pp. 38-61.  
DOI: <https://doi.org/10.25009/pyfril.v2i3.38>

Las mujeres y la dictadura argentina:  
tres estancias y tres tiempos

Women and the Argentine Dictatorship:  
three stays and three times

Mónica Bueno  
Universidad Nacional de Mar de Plata, Argentina

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7399-6772>  
[mbuenoli@yahoo.com.ar](mailto:mbuenoli@yahoo.com.ar)

Recibido: 16 de febrero de 2022.

Dictaminado: 23 de marzo 2022.

Aceptado: 20 de abril 2022.



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons  
Atribución 4.0 Internacional.

# Las mujeres y la dictadura argentina: tres estancias y tres tiempos

## Women and the Argentine Dictatorship: three stays and three times

Mónica Bueno

### RESUMEN

El presente artículo es una reflexión sobre la mirada de algunas mujeres sobre la dictadura argentina. El trabajo se divide en tres estancias, que definen tres momentos históricos y determinan la distancia con el acontecimiento represivo del Estado argentino. La primera estancia se constituye en relación con testimonios de dos mujeres en dos filmes documentales: Graciela Daleo en el documental de David Blaustein (1995) y Ana en la película de Andrés Di Tella (1994). La segunda estancia está habitada por una escritora, Laura Alcoba, y su novela *La casa de los conejos* (2008), y una directora de cine, Albertina Carri, y su película *Los rubios* (2003). Ambas son hijas de detenidos-desaparecidos. Finalmente, en la tercera estancia, analizamos *Nuestra parte de noche*, de 2019. La dimensión del tiempo transcurrido le permite a Mariana Enríquez nuevas formas de abordaje. Cada estancia indica una perspectiva y una hermenéutica.

*Palabras clave:* perspectiva; dictadura; política; literatura; imagen.

### ABSTRACT

This article is a reflection on the perspective of some women on the Argentine Dictatorship. The work is divided into three rooms, which define three historical moments and determine the distance with the repressive event of the Argentine State. The first stay is constituted in relation to the testimonies of two women in two documentary films: Graciela Daleo in the documentary by David Blaustein (1995) and Ana in the film by Andrés Di Tella (1994). The second stay is inhabited by a writer, Laura Alcoba, and her novel *The House of the Rabbits* (2008), and a film director, Albertina Carri, and her film *The Blondes* (2003). Both are daughters of disappeared prisoners. Finally, in the third stay, we analyze *Our Part of the Night*, of 2019. The dimension of time elapsed allows Mariana Enríquez new forms of approach. Each stay indicates a perspective and a hermeneutic.

Alcoba, and her novel *La casa de los conejos* (2008), and a film director, Albertina Carri, and her film *Los rubios* (2003). Both are daughters of missing detainees. Finally, in the third stay, we analyzed *Nuestra parte de noche*, (2019). The dimension of the elapsed time allows Mariana Enriquez new ways of approach. Each stay indicates a perspective and a hermeneutic.

*Keywords:* perspective; dictatorship; politics; literature; image.

Our share of night to bear / Our share of morning / Our blank in bliss to fill // Our blank in scorning / Here a star, and there a star, / Some lose their way! / Here a mist, and there a mist, / Afterwards - Day!

Emily Dickinson

#### PRIMERA ESTANCIA: EXPERIENCIA Y TESTIMONIO

Este artículo tiene su disparador en una imagen y una escena que pertenecen a dos documentales: *Cazadores de utopía* de David Blaustein (1995) –que analiza la trayectoria del movimiento Montoneros, de la década del setenta, a través de reportajes a quienes militaron en sus filas como dirigentes combatientes en los mandos intermedios, así como a otros testigos políticos privilegiados– y *Montoneros, una historia* de Andrés Di Tella (1994) –que narra la historia de Ana, una ex-militante que evoca la experiencia de los años violentos de la Argentina en el mismo movimiento Montoneros. Las dos películas abordan el mismo objeto y tienen la misma distancia histórica, pero las perspectivas son diferentes y exhiben matices sumamente interesantes en esa relación entre la dictadura y la década de los noventa en la Argentina. La escena del testimonio conjuga, en cada una de las películas, la historia individual con la historia colectiva. La imagen es la de Ana, la protagonista del filme de Andrés Di

Tella, y una polifonía inquietante, donde el presente es también un ajuste con el pasado. No se trata de la fijación homogénea y cerrada de las acciones pasadas, sino de una dinámica que define acciones entre esos sujetos que testimonian: un amigo justifica la posible delación de Ana en la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA). La misma Ana se refiere a su propio cansancio de una lucha que, en el final, tenía demasiada muerte. Se distancia de los excesos militantes de su compañero desaparecido. No hay héroes; hay hombres y mujeres con dolor y, a veces, arrepentimiento. Se trata de la epifanía de lo humano. La autocrítica anula la épica e instala el debate; la cámara implica al espectador. Como en el cuento de Borges, “Tema del traidor y del héroe”, el héroe y el traidor son máscaras superpuestas y definen la complejidad de un testimonio que intenta —a veces lo logra y otras fracasa— interpretar las formas de violencia y muerte como un ejercicio de la política. La escena es la de Graciela Daleo en el filme de Blaustein.<sup>1</sup>

Entre circunloquios, silencios y grandes paréntesis, el relato de Ana se extenderá desde su entrada en Montoneros, que, como para muchos de los jóvenes que participaron en las luchas de los años 70, estuvo ligada a la atracción que ejerció la iglesia católica combativa —vinculada a la teología de la liberación—, pasará por la militancia, la clandestinidad, la detención en la ESMA, la tortura y, finalmente, la liberación.<sup>2</sup> El documental cierra con la voz de Ana y una certeza: su marido murió pensando que ella era traidora, porque ella había salido con vida de la ESMA. Como si fuera un caleidoscopio que repite las mismas imágenes, el relato de la vida de Ana condensa la historia política y expande su biografía en los espejos duplicados de su generación:

---

<sup>1</sup> Este trabajo tiene referencias de los siguientes artículos: Bueno y Foglia (2015) y Bueno (2018).

<sup>2</sup> Escuela para la formación de oficiales militares, que funcionó como centro clandestino de detención durante la dictadura. Perteneciente a la Armada, a partir de 2003 fue expropiada y convertida en “Espacio para la Memoria y para la Promoción y Defensa de los Derechos Humanos”.

Esto empieza cuando *yo* tenía 16 años (la misma edad que Paula). En San Jorge y... San Jorge es un pequeño pueblito en Santa Fe, donde *nací*. Paula que estaba preparando su examen de historia de cuarto año (para dar en los exámenes del colegio), me pregunta qué pasó en los 70. (Ellos son jóvenes del 90). ¡Qué pasó! “¿Cuándo fue esa situación tan terrible, que hay muchas fotos, hay muchos tiroteos...?” (Di Tella, 1994).

La escena que elegimos, decíamos, pertenece a la película de Blaustein. *Cazadores de utopía* fue un filme muy mal recibido por la crítica: “El modelo elegido por David Blaustein es la peor opción posible cuando de hacer cine documental político se trata”, concluye Gonzalo Aguilar.<sup>3</sup> Es cierto: se trata de una poetización forzada de las escenas construidas, donde los testigos-protagonistas cuentan su relato, que se torna, demasiadas veces, epopeya o folletín sentimental. Los héroes vivos y muertos deambulan por los fragmentos de una narración colectiva y plural, pero unívoca a la hora de las hermenéuticas. Es evidente que la película define una relación explícita con el pasado, ya que instala un diálogo político que quiere apartarse de la teoría de los dos demonios, pero la separación se tematiza de tal modo que suena como hipostasia. A pesar de su reductivismo y su simplificación, el filme abre un espacio nuevo para la época, ya que la abusiva carga épica del pasado actúa como densificadora del vacío del tiempo histórico en el que se produce esta película. Todos los testimonios apuntan a la exaltación de esa epopeya pretérita, que, por oposición, revela una ausencia de conciencia colectiva y heroicidad en el presente menemista de los noventa. En ese relato colectivo, la escena discontinua –cada testimonio está fragmentado e intercalado con otros fragmentos de otros– del relato de Graciela Daleo tiene una teatralidad que su-

---

<sup>3</sup> Completamos la cita: “queda claro que la película de Blaustein en vez de ser una historia de la guerrilla, de sus propuestas y sus defecciones, de sus expectativas y de su fracaso, fue más que nada un ejercicio piadoso pero al mismo tiempo tremendamente frustrante y frustrado de recuperar la historia monotonera, no para entenderla, evaluarla, discutirla y finalmente cuestionarla, sino para endiosarla, y finalmente para usarla de pretexto para demonizar al presente, enaltecer al pasado y en definitiva vaciar de sentido a los proyectos políticos posibles” (Aguilar, 2010, p. 89).

braya esa épica. La escena se diseña en un espacio despojado y sugerente, que acompaña la emotividad particular de la narración de la militante apresada y torturada. Una pared descascarada y un colchón en el que Daleo aparece sentada definen, como una resonancia, los espacios del relato.<sup>4</sup>

Las dos mujeres narran su experiencia y su relato niega ese sentido de crisis de la experiencia que aquella reflexión taxativa de Benjamin (1989), al finalizar la Gran Guerra, instalara en el mundo filosófico, cultural y literario.<sup>5</sup> Para Benjamin, uno de los determinantes de la imposibilidad de narrar la experiencia propia y ajena reside en los efectos de la Gran Guerra, de la que los hombres volvían emudecidos. En la Argentina, no ha habido ese silencio deliberado y persistente. Por el contrario, aún hoy aquellos torturados hablan y su voz es escuchada por las nuevas generaciones.<sup>6</sup>

Las múltiples definiciones de experiencia que los investigadores han mostrado, y que en muchos casos resultan opuestas, nos llevan a conjeturar que es posible pensar un concepto de experiencia que circula por las grandes obras de la literatura, la música y el

---

<sup>4</sup> Las leyes de Punto Final (1986) y Obediencia Debida (1987), junto a los indultos realizados por Carlos Menem, son conocidos como *Leyes de Impunidad*—fueron anuladas en 2003. Mientras la de Obediencia Debida eximía de culpa a los militares que cometieron actos contra los derechos humanos, cumpliendo órdenes superiores, la de Punto Final decretaba que no se harían más juicios por violaciones a los derechos humanos. Estas leyes fueron anuladas por el Congreso de la Nación, en 2003. La Corte Suprema de Justicia convalidó esta decisión, declarando “inconstitucionales” a ambas leyes, el 14 de junio de 2005. De esta manera, la Argentina retomó los juicios por los crímenes de lesa humanidad de la dictadura, que hasta hoy día se llevan a cabo.

<sup>5</sup> Entre los debates actuales, la noción de experiencia ha adquirido una importancia central. Desde las reflexiones de Walter Benjamin, Theodor Adorno y Giorgio Agamben, sobre la crisis de la experiencia hasta cierto sentido de reconstitución que postulan los postestructuralistas, la experiencia aparece en el campo de la historia intelectual moderna como un núcleo productivo, heterogéneo y múltiple.

<sup>6</sup> *La cruda* es un podcast de Migue Granados, de 36 episodios, en los que el actor entrevista a diferentes figuras, que representan distintas cuestiones: la pornografía, el travestismo, el cáncer, la discapacidad, las cirugías estéticas, la discriminación y racismo, entre otros. En uno de los últimos episodios, dialoga con Mantecol Ayala, un militante montonero, que nació en la villa y fue torturado y desaparecido. La voz de Mantecol, delgada y aguda, es el testimonio más terrible de aquel horror. Mantecol perdió su voz como consecuencia de la tortura: uno de los verdugos, en una de las sesiones, puso la picana en su garganta. Este podcast, según se lee en la plataforma, es el más compartido.

cine. Con la dinámica de exposiciones y debates, estas conjeturas se convirtieron en afirmaciones a partir del análisis de un *corpus*, que fue definiéndose y definiendo, también, una conceptualización de la noción de experiencia artística fundada en la imbricación entre lo individual y lo social. Acotar este sentido particular a partir de la imbricación entre lo individual y lo social, así como la “traducción” de la experiencia a un objeto artístico, esto es, transformar ese sentido peculiar en experiencia estética, ha sido el marco de referencia a partir del cual hemos diseñado este trabajo.<sup>7</sup>

“Nuestra lengua no tiene palabras para expresar esta ofensa, la destrucción de un hombre”, dice Primo Levi (1988, p. 24), y en esta frase está la huella del trauma que implica toda obra de arte que se presenta como testimonio del horror. Sabemos que la representación artística de un episodio traumático social requiere un trabajo doble, donde la tensión entre experiencia social y estética se conjugue de un modo peculiar.<sup>8</sup>

En esta primera estancia, se trata de la primera persona que narra la experiencia y define el documento en la forma del testimonio. La idea de representación directa subsume la cosa en su figura y define la forma de la verdad. Es así que la tensión entre documento y monumento se torna dinámica. El testimonio resulta una de las formas más eficaces porque es la demostración y la evidencia de la veracidad de una cosa. Elegimos una imagen, la de Ana, y una escena, la de Graciela Daleo. Las dos mujeres son protagonistas e intérpretes de esos acontecimientos. Así determinan la primera

---

<sup>7</sup> Este proyecto es resultado de iniciativas individuales y colectivas de investigadores brasileños y argentinos que, a lo largo de los últimos años, buscaron analizar las relaciones culturales entre los dos países. Desarrollando una práctica en la que se privilegió una aproximación comparada, en el sentido de leer la propia identidad por el contrapunto con la nación vecina, los argentinos y brasileños responsables por este proyecto fueron, paulatinamente, reconfigurando conceptos y metodologías, en el sentido de crear nuevas áreas de investigación, basadas en el abordaje transnacional de un mismo objeto de investigación.

<sup>8</sup> “La representación sólo se presenta a sí misma, se presenta representando la cosa, la eclipse y la suplanta, duplica su ausencia. Decepción de haber dejado la presa por la sombra, o incluso júbilo por haber ganado con el cambio: el arte supera a la naturaleza, la completa y la realiza” (Enaudeau, 2000, p. 45).

estancia de este artículo y constituyen el disparador de este trabajo. Nos preguntamos por el relato de mujeres en relación con la dictadura y pensamos dos estancias más, que avanzan en el tiempo y exhiben otros modos de configurar el relato. Por supuesto, nuestra elección está restringida a los límites de un artículo.

#### SEGUNDA ESTANCIA: INFANCIA Y RELATO

En esta estancia, revisaremos la novela de Laura Alcoba, originalmente escrita en francés, con el título de *Manèges. Petite histoire argentine* (2007), traducida al español por el escritor Leopoldo Brizuela bajo el título de *La casa de los conejos*, en 2008, y el documental *Los rubios* de Albertina Carri (2003). En estas dos producciones, la dinámica de tiempos y experiencias que su lugar de “Hijos” les proporciona da cuenta, indefectiblemente, de una tensión dialéctica con el pasado, que se torna forma artística. Si las dos mujeres de la primera estancia eran protagonistas de la historia de lucha armada y el terrorismo de Estado, en los relatos de Carri y Alcoba se trata de la figura del testigo de esos hechos, desde el recuerdo de la infancia.

Una decisión fundamental para un relato es el lugar desde donde se cuenta. La figura del narrador adquiere una dimensión trascendental porque la forma de la experiencia está fuertemente unida a la noción de subjetividad. El sujeto se define a sí mismo en la relación epistemológica con un objeto, real o imaginario, que forma parte de la escena de la experiencia, vivida y narrada. En ese marco, se diseñan figuras imprescindibles para que la experiencia sea comunicada. La decisión entre la primera o la tercera persona indica un equilibrio diferente entre la legitimidad de quien cuenta o la fuerza narrativa de la historia que se cuenta. Autor, escritor, narrador son evidentemente las figuras que, como un juego de espejos, se identifican o diferencian.

El narrador en primera persona trasmuta, en el relato, la experiencia en una ficción apropiada por el “ego”. Lo verosímil encuentra su garantía en ese narrador. El acto de escribir —o filmar— es, entonces, el acto de comunicar a otro no sólo la experiencia vivida, sino también su sentido. “Escribir es a la vez revelar el mundo y proponerlo como una tarea a la generosidad del lector”, dice Bar-

thes (1999, p. 134), y alude evidentemente a las dos notas características de la experiencia.<sup>9</sup>

*La casa de los conejos* hace de esa condición de la primera persona el modo de legitimación del relato. Laura Alcoba representa una voz peculiar, que recuerda y narra su infancia en el contexto de la clandestinidad y la lucha armada. Esa primera persona, validada por el recuerdo de la mujer que escribe, aporta una nueva perspectiva sobre los sucesos de los 70. El relato diseña la figura de una niña, que es un lugar intermedio entre protagonista y espectador. Los hechos que se cuentan están filtrados, refundados, de alguna manera, por esa perspectiva inaugural de ver el mundo. La ecuación infancia/recuerdo y la primera persona determinan un registro no sólo narrativo, sino también emocional. Como sabemos, todas las experiencias emocionales profundas definen en la memoria la interpretación de los hechos de ese pasado. De esta manera, la novela refiere una experiencia individual que implica también a una sociedad. Alcoba ha declarado en entrevistas que le interesa trabajar las emociones en relación con las historias que cuenta. La historia de su novela define de este modo una comunidad emocional (Rosenwein, 2006), ya que la narración de esa experiencia de sus padres en la clandestinidad, escondidos en una casa, refiere la experiencia social de la dictadura en Argentina. El miedo, en cuanto efecto, ocupa en el relato de esa primera persona un lugar, al mismo tiempo, fundamental y ambiguo. Esa ambigüedad tiene que ver con la apuesta a la perspectiva que Alcoba mantiene en toda la novela. Declara en una entrevista:

Me interesa la intensidad de la infancia más que como tema diría casi como música. Los chicos están en un contacto directo, inme-

---

<sup>9</sup> Emile Benveniste definió la primera persona como una evidencia de la experiencia de lenguaje: “No bien el pronombre ‘yo’ aparece en un enunciado donde evoca explícitamente o no el pronombre *ti* para oponerse en conjunto a él, se instaura una vez más una experiencia humana y revela el instrumento lingüístico que la funda”. “(el lenguaje sería imposible si la experiencia cada vez nueva debiera inventarse, en boca de cada quien, una expresión cada vez distinta), esta experiencia no es descrita, está ahí, inherente a la forma que la trasmite, constituyendo la persona en el discurso y por consiguiente toda persona cuanto habla” (Benveniste, 1979, p. 67).

diato, con las cosas y hay una forma de intensidad y verdad en esa manera de estar en el mundo, pero también en la infancia puede haber crueldad. Los chicos no soportan ser diferentes. La vergüenza es algo muy infantil (Alcoba, 2014).

En el prólogo del libro, Alcoba evoca –en uno de los sentidos del verbo: llamar al muerto– a Diana Teruggi –Didí en la novela, asesinada en noviembre de 1976– y le confiesa que la necesidad de escribir sobre aquellos años se justifica por una serie de acontecimientos que estimularon su memoria: “desde la altura de la niña que fui” (Alcoba, 2008, p. 7).

La escena del comienzo es la puesta del modo peculiar que Alcoba diseña: la evocación del fantasma que tiene, en la escritura, una manifestación evanescente, que es enigmática: ausencia y ambigua presencia. “La Ausencia es la figura de la privación; a un tiempo deseo y tengo necesidad” (Barthes, 1996):<sup>10</sup>

Debía esperar a quedarme sola, o casi.

Esperar a que los pocos sobrevivientes ya no fueran de este mundo o esperar más todavía para atreverme a evocar ese breve retazo de infancia argentina sin temor de sus miradas, y de cierta incompreensión que creía inevitable. Temía que me dijeran: “¿Qué ganas removiendo todo aquello?” Y me abrumaba la sola perspectiva de tener que explicar. La única salida era dejar hacer al tiempo, alcanzar ese sitio de soledad y liberación que, así lo imagino, es la vejez. Eso pensaba yo, exactamente (Alcoba, 2008, p. 6).

Como señala Victoria Daona (2013), “Alcoba recupera las escenas que componen ese particular ámbito familiar, devela los secretos, rompe algunos mitos y exalta otros” (p. 10). Si la infancia es para la escritora una música, esa música es disonante, porque destruye melodías sociales, lugares comunes de interpretación.

---

<sup>10</sup> Completamos la cita: “está ahí el hecho obsesivo del sentimiento amoroso. Rusbrock (‘El deseo está ahí, ardiente, eterno pero Dios está más alto que él , y los brazos levantados del Deseo no alcanzan nunca la plenitud adorada’). El discurso de la Ausencia es un texto con dos ideogramas: están los brazos levantados del deseo y están los brazos extendidos de la necesidad” (Barthes, 1996, pp. 48-49).

El concepto de literatura que Alcoba exhibe en su novela se afina en la idea del relato de una experiencia personal, que tiene en la perspectiva su fundamento. Las fisuras del traslado del recuerdo a la escritura se resuelven mediante las herramientas ficcionales que, por un lado, refuerzan la idea de testimonio que la novela exhibe y, por otro, dirimen las escenas de lo privado, de lo íntimo. Ese yo que escribe su particular infancia inventa la voz perdida del pasado, el tono de esa voz, su ritmo, que representa las modulaciones de la niñez. Alcoba construye una voz que juega con la presentización del recuerdo:

A mí ya me explicaron todo. Yo he comprendido y voy a obedecer. No voy a decir nada. Ni aunque vengan también a casa y me hagan daño. Ni aunque me retuerzan el brazo o me quemem con la plancha. Ni aunque me claven clavitos en las rodillas. Yo, yo he comprendido hasta qué punto callar es importante (Alcoba, 2008, p. 11).

Se trata, entonces, de un tono que produce un efecto de lectura, que tiene, en ese juego de representación, la efectuación de la lengua de la infancia. De esta manera, la temporalidad en la novela se anula a partir del modo del relato. La emoción, entonces, se torna dispositivo de montaje de escenas que no ocurrieron, sino que ocurren en el momento de la lectura. Ese yo “es” la nena que trata de entender su mundo.

Alcoba incomoda porque no sólo exhibe una forma de violencia, de la que ella es víctima —recordemos la escena de la cámara fotográfica como ejemplo—, sino que además cuestiona los códigos de esa comunidad y exhibe la traición.

También incomoda el mirar el color de los otros, en *Los rubios* de Albertina Carri. “Nunca miramos sólo una cosa; siempre miramos la relación entre las cosas y nosotros mismos”, dice John Berger.<sup>11</sup> Con su película *Los rubios* —que en algún momento planeó

---

<sup>11</sup> Agrega Berger (2002): “Lo que sabemos o lo que creemos afecta el modo en que vemos las cosas” (p. 45). Es evidente que la experiencia da con respecto a la cosa en sí una definición que el ojo reconoce. La experiencia estética trabaja de la misma manera; el objeto —el artefacto— se define como objeto artístico y el ojo recupera esa definición.

llamar “Documental 1. Notas para una ficción sobre la ausencia”–, Albertina Carri decidió transgredir la ley que une el documental al realismo y configurar como dispositivo de su experiencia estética una teoría de la representación. Albertina es hija del sociólogo Roberto Carri y de la Licenciada en Letras Ana María Caruso, desaparecidos el 24 de febrero de 1977. Como señala María Moreno (2007), “Según el informe de la Conadep”, sus tres hijas fueron retiradas por familiares de una comisaría de Villa Tesei: “A partir del mes de julio del mismo año se establece un intercambio de correspondencia entre los secuestrados y la familia [...]; quien actuó como intermediario fue un hombre que era llamado ‘Negro’ o ‘Raúl’”.

En el film, la primera persona no sólo es constitutiva del relato, sino que desarma el mecanismo de la unidad identitaria y enuncia, en una suerte de trabajo a la vista, la porosidad de esa primera persona que es doble. La actriz, Analía Couceyro, y la directora son “Albertina Carri” y comparten el espacio del film, se complementan, repiten gestos –por ejemplo, ambas realizan el análisis de ADN. En ese juego doble, Carri desnuda el artificio del testimonio que dice verdad. Representar es traer la cosa desde la ausencia, hacerla presente. Carri exhibe la dificultad de esa postulación. Si la primera persona se cuestiona en ese juego especular entre la directora y la actriz, la forma del pasado se diluye en las marcas de la ficción que todo recuerdo constituye. Los pocos testimonios que elige no sólo sirven para mostrar la dificultad de recordar, sino para impugnar en la acción de recordar la forma de la verdad: “–Yo quería evitar las cabezas parlantes pero sin aplazar los testimonios. Sabía que los iba a incluir pero no con la cabeza a toda pantalla, el nombre y el parentesco, que es lo que se suele hacer en los documentales”, señala Carri en una entrevista.

“Todos ellos eran rubios”, recuerda una vecina; y estigmatiza, en el atributo, la diferencia. “Por algo se lo llevaron” –ese “algo” se condensa en el error del recuerdo: no era rubia la familia, pero la diferencia con los vecinos del barrio humilde en el que vivían justifica, en el testigo, la desaparición forzada. De esta manera, el film quiebra la tradición del documental que dice verdad a partir del testimonio y que representa esa verdad mediante el relato del pasado.

Ejemplos de esa tradición son los documentales que nombramos en la primera estancia: *Cazadores de utopías* y *Montoneros, una historia*.

*Los rubios* recibió críticas de diversa índole. Martín Kohan (2004), en “La apariencia celebrada”, artículo publicado en el número 78 de *Punto de vista*, interpreta que el film es una suerte de asunción del fracaso de la generación de los padres. Escribe Kohan:

¿Qué significa, entonces, en *Los rubios* la atribución de rubiedad? Un error, tal vez, pero también un perverso acierto. Significa aquello que ha hecho de los padres de Albertina dos víctimas más de la represión de la dictadura militar. Y significa —lo ha dicho Albertina Carri— el fracaso del proyecto político de sus padres, que quisieron integrarse a la vida de un barrio humilde pero no pudieron impedir que los barrios siguieran percibiéndolos como personas ajenas a su mundo social. Eso significa ser rubios, por lo tanto (p. 30).<sup>12</sup>

Evidentemente, la cita refiere el malestar por la interpretación del juego que Carri ensaya en el film y que tiene su peso en la parodia como ejercicio de ficcionalización. Sin embargo, en ese juego se entrevé algo que Juan José Saer (2012) reconoce en su ensayo “El concepto de ficción”: la verdad se esconde en los pliegues de la ficción. Es tarea del espectador darle un valor y una interpretación. La lectura de Kohan exhibe la falta porque es cierto que Carri exaspera un punto problemático de los acontecimientos de la militancia de los 70: ¿que la vecina marque el extrañamiento y la diferencia implica una zona de exclusión de la militancia revolucionaria de los setenta respecto de la sociedad argentina? Lo político del film se exhibe también en el final. Las pelucas indican, de manera paródica, la obligación de asumir la identidad de ser hijos.

Señala Gonzalo Aguilar (2010): “A diferencia de casi todos los exponentes del género documental político sobre los desaparecidos, *Los rubios* es uno de los pocos que no sólo habla de la ‘historia

---

<sup>12</sup> “O mejor dicho ser vistos como rubios (porque rubios no eran) para Roberto Carri y Ana María Caruso: su fracaso político y su pérdida personal. Y si es así, entonces, ¿qué significa ese festivo ponerse pelucas rubias por parte de Albertina y su grupo de amigos? ¿Qué clase de apariencia está adoptando?”, concluye Kohan.

del arte' sino que utiliza procedimientos estéticos más complejos que la mera entrevista documental" (p. 180). Las resoluciones estéticas de Carri son gestos políticos: ciertas decisiones del uso de la cámara, la manera peculiar de la colocación de los testimonios, el juego con los muñequitos de Playmobil, la parodia como principio constructivo, pueden ser interpretados como banalización o despolitización de los hechos del pasado. Sin embargo, nada más político que ese modo paródico que la directora elige: sobre el discurso serio, consagrado y épico, Carri sobreimprime, como el Fausto gaucho, una risa crítica y subversiva. En una nota a pie de página, Aguilar define uno de los aspectos corrosivos del modo estético de *Los rubios*: "lo que la película propone es que no hay que escuchar lo que quieren decir los testificantes (o lo que creen decir), sino que hay que ejercitarse en la escucha de los huecos, los lapsus, las espontaneidades" (Gonzalo Aguilar, 2010, p. 179). Creemos que ese ejercicio implica no sólo la escucha, sino también la mirada de los espectadores; en definitiva, las marcas de la representación y las posibilidades que esas huellas indican. De esta manera, frente a cierta homogeneización del modo de exhibir el relato de la dictadura, Carri incomoda. La fuerza de la primera persona en el film es tal que el cuestionamiento no sólo corresponde a la película, sino también a la directora y a su comportamiento "político", que la ha obligado una y otra vez a justificar su conducta: "Tengo una admiración muy grande por la gente que puede militar, es casi una imposibilidad mía."<sup>13</sup>

La primera persona en los relatos de Alcoba y Carri, decíamos, se dirime como forma de la experiencia que traslada la vivencia del pasado —la perspectiva de esa vivencia tiene un peso distinto en cada uno de ellos— a un relato que refiere, escamotea, parodia y cuestiona el horror y la violencia. El tono disonante de la infancia o la ficción paródica conjugan los nombres y las cosas de manera

---

<sup>13</sup> "En reemplazo de la familia —escribe Ana Amado—, funda una comunidad fraterna, integrada por su miniequipo de rodaje. Las pelucas rubias de todos ellos como mascarada de una filiación, a cambio de la sangre como certificación de una alianza" (Amado, 2004, p. 77).

diferente: Alcoba define en el detalle lúcido de la memoria la eficacia de la verdad que persigue y Carri parodia y distancia los objetos de su pasado, superpone otros, desdibuja.

La muñeca, en el recuerdo de Alcoba (2008), no es sólo la representación de la infancia, sino también la eficacia disonante entre ese mundo y el de los militantes escondidos en *La casa de los conejos*: “Pero yo, yo lo veo todo... Que mi madre cierre los ojos, ¿me protege, también? Yo me guardo todas las preguntas para mí y no abro más la boca. De todas maneras, no hemos vuelto a pasar ante la muñeca, la misma que la mía, pero mejor” (p. 25). Las palabras refieren también el desacuerdo entre esa superposición de esferas que el relato exhibe —lo social, lo político, el barrio, la infancia. La palabra “embute”, que la narradora recuerda, pero que debe redefinir a partir de la búsqueda de la significación en una lengua en la que decide no escribir, condensa esas significaciones secretas que la comunicación exige.<sup>14</sup>

Las pelucas, en *Los rubios*, funcionan en ese doble sentido: son signos acerca de quiénes somos y también acerca de cómo cambiamos a partir de las definiciones de los otros. El lenguaje, entonces, es un mecanismo complicado, a veces hasta perverso, que dice referir lo que esconde y escamotea. “Eran rubios” es el dispositivo del film, que refiere no la cosa, sino la mirada sobre ella.

Reclama Agamben (2005): “El autor señala el punto en el cual una vida se juega en la obra, por eso el autor no puede permanecer en la obra incumplido y no dicho”. De esta manera, transforma el borde enigmático, reconocido por Foucault respecto de la “función autor”, en gesto de la escritura, que dispone siempre un “umbral”. El autor se define en ese borde de la obra que lo expresa y lo esconde. El lector asume la tarea de reconocer el gesto y aceptar la ausencia. “La vida puesta en obra” resulta de esa ecuación misteriosa e inquietante del nombre de autor en la obra, que, como señala Agamben, se enuncia en esa “puesta en juego de la vida en la obra” (2005). El sentido de experiencia adquiere así un punto

---

<sup>14</sup> De “embute” habla Graciela Daleo en el documental de Blaustein.

diferente, que se expresa en la forma que esa vida logra en la obra. De esta manera, se define una ética de la escritura, en las estrategias que son decisiones del autor, necesarias para que esa experiencia se vuelva, al mismo tiempo, epifanía de lectura.

Alcoba y Carri provocan, no consuelan; y lo hacen colocando al lector fuera del control sobre la historia y sobre sus significados. Su vida puesta en obra se afina en el desacuerdo. Por desacuerdo, lo sabemos gracias a Ranciére (1996), se entiende “un tipo determinado de situación de habla: aquella en la que uno de los interlocutores entiende y a la vez no entiende lo que dice el otro”. El desacuerdo se funda en el equívoco sobre lo que creemos es lo mismo, pero no lo es: “Quien dice blanco y quien dice blanco pero no entiende lo mismo o no entiende que el otro dice lo mismo con el nombre de la blancura”, ejemplifica Ranciére (1996, p. 8). Carri y Alcoba tienen en el desacuerdo un dispositivo, ya que sus objetos de arte muestran argumentos que remiten al litigio sobre la experiencia de la dictadura.

En el final de *La casa de los conejos*, aparece la literatura como estrategia vital. La eficacia del relato de “La carta robada” sirve para la vida, explica uno de los militantes: el traidor, justamente. Tomamos esa imagen. El cuento de Poe puede servirnos a nosotros para definir esta constelación “saturada de tensiones”, en el sentido que Benjamin le da al concepto en sus tesis sobre la historia; y de esta manera, hace saltar la unidad monádica de una época, porque nos permite fijar la atención en aquello que está a la vista, pero que no vemos: la perspectiva de la infancia, la traición, la porosidad de lo identitario, la ficción del recuerdo.

#### TERCERA ESTANCIA: EL HORROR Y LA FORMA DEL MAL

Esta última estancia comienza con algunos lugares comunes, que nos permiten esta reflexión. La dictadura argentina fue criminal; decidió no sólo la muerte de muchos argentinos, sino que instaló la figura terrible del desaparecido. Uno de los genocidas que ocupó la presidencia de la Junta Militar, Rafael Videla, definió en una entrevista tristemente famosa esa categoría. El gesto de la mano indicando que “el desaparecido” se volatiliza en el aire y no está ni

en la vida ni en la muerte es lo suficientemente contundente como para dar cuenta de esa figura. Su gesto define la forma del mal e instaura una manera del fantasma que siempre interpela a los vivos.

Mariana Enríquez es una de las escritoras actuales que ha construido su lugar en la literatura argentina a partir de la postulación de su gótico “criollo”. Todos sabemos que la literatura gótica explora la tensión entre el hombre y el mundo con un efecto fundamental: producir miedo. Nos detenemos un momento en este efecto. De acuerdo con los estudios sobre el género, la literatura gótica busca un tipo de placer en los lectores a partir de la experiencia ficticia del terror, entendido como una forma extrema del miedo, que “nos lleva más allá de nosotros mismos”. “El miedo es una de las emociones más antiguas y poderosas de la humanidad, y el miedo más antiguo y poderoso es el temor a lo desconocido”, señala Lovecraft (1999) en su célebre ensayo *El horror sobrenatural en la literatura*. Agrega: “El alcance de lo espectral y lo macabro es por lo general bastante limitado, pues exige por parte del lector cierto grado de imaginación y una considerable capacidad de evasión de la vida cotidiana”. De esta manera, el efecto del gótico precisa de una disponibilidad del lector para suspender la experiencia vital por la experiencia estética. Para muchos filósofos y escritores, en esa posibilidad se encuentra la huella de lo sublime. Como sabemos, el concepto de lo sublime atraviesa la historia de la cultura y de la filosofía. Desde el famoso tratado de Longino, *De lo sublime*, el concepto tiene como nota característica la grandeza. Longino aclara que es grande realmente sólo “aquello que proporciona material para nuevas reflexiones”. (Una nota: en la filosofía china, el concepto de lo sublime –yugen– significa oscuro, profundo y misterioso; y en la poesía japonesa, el concepto ha sido utilizado para describir la sutil profundidad de las cosas). Lo sublime, entonces, provoca pensamiento en lo que no se ha pensado, en las zonas oscuras de lo humano. Tiene, entonces, claras filiaciones con el gótico. Para Longino, como para Kant, lo sublime, siendo subjetivo, es universal.

En América Latina, quien primero puso en litigio el concepto moderno de fantástico y determinó con más fuerza la vinculación

de la literatura latinoamericana con el gótico fue Julio Cortázar. En “Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata”, de 1975, señala:

Para desconcierto de la crítica, que no encuentra una explicación satisfactoria, la literatura rioplatense cuenta con una serie de escritores cuya obra se basa en mayor o menor medida en lo fantástico, entendido en una acepción muy amplia que va de lo sobrenatural a lo misterioso, de lo terrorífico a lo insólito, y donde la presencia de lo específicamente «gótico» es con frecuencia perceptible (Cortázar, 1975).

De esta manera, con la categoría de lo gótico —atendamos al neutro en el sentido en que Barthes (2005) lo marca: “aquello que desbarata el paradigma” (p. 87)— habría, para Cortázar, un modo gótico, que está tanto en la vida cuanto en la literatura y que, argumentando con su propia experiencia, tiene los atributos que señalábamos en relación con lo sublime: desbarata nuestras creencias y posibilita pensamiento. Muchos años después, María Negroni (2009) retoma esta presunción de Cortázar y arma una suerte de mapa de lo gótico en *Museo negro*.

Mariana Enríquez se inscribe taxativamente en esa tradición, desde sus primeros textos. Hibrida eficazmente temas actuales —la juventud, el rock, la figura del “pibe chorro”— con su mirada sobre lo gótico.

Tal vez una anécdota que Enríquez cuenta en una entrevista (Guerriero, 2013) nos sirva para pensar la particular inscripción en la tradición del gótico que la escritora realiza: en sus comienzos como escritora, Juan Forn, editor de Planeta en ese momento, luego de leer una novela suya, concluye: «Tu generación cree que puede hacer ciertas cosas en la literatura». Enríquez agrega: “Y yo no entendía de qué me hablaba. ¿Qué generación? Yo era sola. Era un bicho raro. Yo leía a Emily Brontë” (p. 17). La afirmación de Forn justifica nuestra tercera estancia. La distancia histórica respecto a la dictadura es mayor y, por lo tanto, la perspectiva “caballera” —al modo de la pintura— permite exploraciones, experimentos, hibridaciones, “esas ciertas cosas” de las que habla Forn y que hace un uso particular de lo gótico.

*Nuestra parte de noche* es una novela de Enríquez, publicada en 2019. La historia, que transcurre entre 1960 y 1997, exhibe los elementos que el gótico requiere. La estructura indica la complejidad de la forma de una novela extensa: tiene seis partes. Cada parte, como una suerte de mosaico narrativo, reclama y completa la otra. “Las garras del dios vivo enero de 1981” es la primera parte y nos cuenta el viaje –huida– de Juan y su hijo Gaspar. Enríquez va logrando ya en esta parte lo que tradicionalmente se llama “atmósfera”, y que en el caso del gótico implica efectos emocionales que se dirimen entre el horror, el terror y el desconcierto. Que la autora decida ubicar este comienzo –sabemos lo que el *incipit* implica en la literatura en general y en la novela en particular– en 1981 y lo subraye en el título implica una dimensión doble acerca de la efectuación del mal, ya que lo inquietante del relato personal se subsume en un contexto represivo y oscuro. La segunda parte, “La mano izquierda. El Dr. Bradford entra en la Oscuridad, Misiones, Argentina, enero de 1983”, refuerza ese doble entramado de la historia familiar y el contexto de la dictadura argentina, que continúa en la tercera parte, titulada “La cosa mala de las casas solas, Buenos Aires, 1985-1986”.

El salto hacia el pasado de la cuarta parte de la novela, titulada “Círculos de tiza, 1960-1976”, muestra también un doble engranaje, que refiere en otro espacio una época finalizada. No es casual que el límite sea 1976. La quinta parte, “El pozo de Zañartú, por Olga Gallardo, 1993”, exhibe sin ninguna duda, la política de la memoria que la novela tiene. Se trata del ficticio préstamo de la voz a otro. Tal como la *gauchesca*, Enríquez (2019) inventa un testimonio del horror en la búsqueda de los cuerpos de desaparecidos en una localidad de Misiones.<sup>15</sup> Olga Gallardo nos dice: “En Buenos Aires, escribí la crónica sobre el pozo, la última de una serie sobre el Operativo Itatí y la represión en los yerbatales del Litoral cercanos a

---

<sup>15</sup> La literatura de Mariana Enríquez está atravesada por referencias a la dictadura, a la figura del desaparecido y a la violencia del Estado. En *Cómo desaparecer completamente* (2004), por ejemplo, la categoría del desaparecido es apropiada y resignificada como una suerte de respuesta contraideológica al uso del lenguaje.

la frontera. Esta crónica, sin embargo, es distinta: pertenece a una escritura íntima, menos ligada a la información y a la historia”. El testimonio, como veíamos en la primera estancia, da cuenta del horror en un sistema doble y ensamblado entre lo privado, lo familiar y el crimen del Estado, como si el horror fuera una suerte de nube que cubre todas las zonas del pasado. La sexta parte, “Las flores negras que crecen en el cielo, 1987-1997”, implica, en el avance del tiempo, no sólo la hermenéutica que algunos de los personajes pueden hacer de un pasado oscuro y abyecto, sino que describe las consecuencias posibles y futuras.

Julia Kristeva (1988) ha señalado que en la abyección existe “una de esas violentas y oscuras rebeliones del ser contra aquello que lo amenaza y que le parece venir de un afuera o de un adentro exorbitante, arrojado al lado de lo posible y de lo tolerable, de lo pensable” (p. 23). Es al mismo tiempo la fascinación del deseo, el miedo y el rechazo. Lo abyecto fascina y repugna. La literatura ha sido, desde siempre, un lugar donde es posible representar lo abyecto y sus implicancias en lo humano. Los escritores han ensayado diferentes estrategias para lograrlo. El gótico es una de esas maneras de búsqueda que constituyen una tradición universal. *Nuestra parte de noche* (Enríquez, 2019) propone una entrada a lo abyecto a través de lo gótico. Es así que el relato toma múltiples aristas, que fundan esa doble valencia de lo abyecto en lo privado y en lo público, en lo íntimo y en lo político. El cuerpo torturado, la herida punzante, el cadáver y el fantasma son hitos de la violencia de unos sobre otros que la novela presenta. La escena de la segunda parte, que narra el terrible descubrimiento de Juan, es un claro ejemplo de lo ominoso y abyecto en la historia familiar:

Juan siguió. Había más jaulas. Los otros niños y niñas eran más grandes.

Muchos lo miraban detenidamente con sus ojos negros: algunos eran niños guaraníes que probablemente no sabían hablar español. Otros quizá eran hijos de los hombres y las mujeres que se entregaban en sacrificio a la Oscuridad. Algunos reaccionaban a su aparición yéndose hacia el fondo de la jaula, otros apenas abrían los ojos.

Vio criaturas con los dientes limados de forma tal que sus dentaduras parecían sierras; vio a chicos con la obvia marca de la tortura en sus piernas, sus espaldas, sus genitales; olió la podredumbre de chicos que ya debían estar muertos ¿Dejaban los cadáveres ahí para que el olor se les volviera familiar a los demás? (Enríquez, 2019, p. 126).

El testimonio de Olga Gallardo —la quinta parte de la novela— describe, como señalamos, las consecuencias del horror de la dictadura. El desaparecido es cadáver y su cuerpo —los restos de su cuerpo— se hace visible en el presente, trayendo al extraviado y otorgándole su perdida condición de viviente que ha sido. Se exhibe la ética de una comunidad que no olvida. La novela exaspera el límite de nuestra propia condición de vivientes. Concluye Kristeva (1988): “Tanto el deshecho como el cadáver me *indican* aquello que yo descarto permanentemente para vivir” (p. 28). La frase condensa la operación política de la novela de Enríquez. Una de las condiciones de la literatura es el uso de la imaginación para dar cuenta de una experiencia que no puede, no debe ser vivida. La experiencia de la falta, del exceso, de los poderes del horror son representaciones recurrentes en la novela, que hace que la literatura se torne significativa de un significado que atraviesa y constituye lo humano: el mal.

El gótico es para Enríquez una matriz productiva, que le permite experimentar con zonas de lo humano que han sido estigmatizadas desde la otredad. Esa otredad tranquiliza por la distancia. Lo mismo está a salvo. La novela nos propone una reflexión sobre el mal, donde lo monstruoso, lo abyecto, lo horroroso se constituye en la ambivalencia humana. No es tranquilizadora la propuesta de la novela porque el mal es cotidiano, familiar y justificado por las acciones y los argumentos de los personajes que son cercanos, familiares.

En una entrevista, Enríquez ha declarado:

el horror de la dictadura me formó emocional y literariamente. Hasta los ocho años pasé toda mi primera infancia en dictadura. Y luego había muchos textos sobre lo que pasó, el *Nunca más*, el infor-

me sobre derechos humanos; empezaron aparecer muchos textos periodísticos de la dictadura, parecía muy irreal (Gómez, 2020).

La irrealidad de la que habla la escritora define su lugar en la literatura. Ahí estaba el mal y esa percepción inundaba todos los lugares de su infancia. Es por eso que entre las lecturas formadoras que Enríquez menciona aparece *Sobre héroes y tumbas* de Ernesto Sábato, particularmente uno de sus capítulos: “Informe sobre ciegos”. Este capítulo, que fue publicado en forma independiente, no es gótico, pero definitivamente es una exploración sobre el mal. Sábato ensaya en su novela una tesis acerca del concepto del mal, que se fundamenta en una hermenéutica particular de la tradición gnóstica y que le permite al escritor leer también la política de la mitad del siglo xx. Enríquez retoma esa idea del doble, de la tensión entre lo que está en la superficie y lo que permanece en las profundidades, y le da su propia interpretación en el contexto de la dictadura y la postdictadura. Enríquez no necesita referir el horror real; decide rodearlo, crear ese punto oscuro del horror gótico que es un espejo literario del mal real. Que elija un verso de Emily Dickinson como título es fundamento de esa posición metafísica y política que define el entramado estético y ético de su literatura. Sabemos que el mal es el drama de la libertad humana y la literatura, como bien lo señala Georges Bataille (1971), puede expresar esa forma aguda del mal y tiene, entonces, “un valor soberano” (p. 23). ➤➤

#### BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, G. (2005). *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- AGUILAR, G. (2010). *Otros mundos: un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos editor.
- ALCOBA, L. (2008). *La casa de los conejos*. Buenos Aires: Edhasa.
- ALCOBA, L. (2014, octubre). Los buenos libros son los que nunca terminan de decir lo que pueden decir. *La Nación*. Véase

- <<http://www.lanacion.com.ar/1736950-nacio-en-la-plata-en-1968-laura-alcoba-los-buenos-libros-son-los-que-nunca-terminan-de-decir-lo-que-pueden-decir>>.
- AMADO, A. (2004). Órdenes de la memoria y desórdenes de la ficción. En A. Amado y N. Domínguez (Comps.). *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones* (pp. 45-84). Buenos Aires: Paidós.
- BATAILLE, G. (1971). *La literatura y el mal*. Madrid: Taurus.
- BARTHES, R. (1996). *Fragments de un discurso amoroso*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- BARTHES, R. (1999). *s/z*. México/Madrid: Siglo XXI.
- BARTHES, R. (2005). *Lo neutro. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1977-1978*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- BENJAMIN, W. *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus.
- BENVENISTE, É. (1979). *Problemas de lingüística general* (Tomo II). México: Siglo XXI.
- BERGER, J. (2002). *Modos de ver*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili.
- BLAUSTEIN, D. (Directora). (1995). *Cazadores de utopía* [Película; DVD]. Instituto Nacional de Cines y Artes Audiovisuales.
- BUENO, M. (2018). Imágenes y experiencias: las huellas del pasado. *Alter/Nativas*, 2.
- BUENO M. Y FOGLIA, G. (2015). Cine y representación: las dictaduras de Brasil y Argentina. *Revista Iberoamericana*, 81, 449-464.
- CARRI, A. (Directora). (2003). *Los rubios* [Película; DVD]. Barry Ellsworth.
- CORTÁZAR, J. (1975). *Obra crítica 3*. (Ed. de Saúl Sosnowski). Madrid: Alfaguara.
- DAONA, V. (2013). Había una vez una casa de los conejos. Una lectura sobre la novela de Laura Alcoba. *Aletheia. Revista de la Maestría en Historia y Memoria de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de la Plata*, 3(6). Véase <<http://aletheiaold.fahce.unlp.edu.ar/numeros/numero-6/articulos/201chabia-una-vez-una-casa-de-los-conejos201d.-una-lectura-sobre-la-novela-de-laura-alcoba/?searchterm=Daona>>.
- DI TELLA, A. (Directora). (1994). *Montoneros, una historia*. [Película; DVD]. X Video.
- ENAUDEAU, C. (2000). *Paradoja de la representación*. Buenos Aires: Paidós.

- ENRÍQUEZ, M. (2019). *Nuestra parte de noche*. Buenos Aires: Anagrama.
- GÓMEZ, A. (2020, agosto). El horror de la dictadura me formó literariamente. *La Tercera*. Véase <<https://www.latercera.com/culto/2020/08/22/mariana-enriquez-el-horror-de-la-dictadura-me-formo-literariamente/>>.
- GUERRIERO, L. (2013). Mariana Enríquez: una canción perfecta. *Revista Dossier*, 21, 13-20. Véase <[https://issuu.com/revistadosierudp/docs/udp\\_dossier\\_21/s/10607479](https://issuu.com/revistadosierudp/docs/udp_dossier_21/s/10607479)>.
- KOHAN, M. (2004). La apariencia celebrada. *Punto de vista*, 78, 24-30.
- KRISTEVA, J. (1988). *Poderes del horror*. (Trad. de N. Rosa). México: Siglo xx. (Obra original publicada en 1980).
- LOVECRAF, H. P. (1999). *El horror sobrenatural en la literatura*. Buenos Aires: El Aleph.
- MORENO, M. (2007, marzo). El libro de ésta. *Página 12*. <<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-3254-2007-03-26.html>>.
- RANCIÈRE, J. (1996). *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- ROSENWEIN, B. H. (2006). *Emotional Communities in the Early Middle Ages*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- SAER, J. J. (2012). *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Seix Barral.

*El Pez y la Flecha. Revista de Investigaciones Literarias,*  
Universidad Veracruzana,  
Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, ISSN: en trámite.  
Vol. 2, núm. 3, mayo-agosto 2022, Sección Flecha, pp. 62-81.  
DOI: <https://doi.org/10.25009/pyfril.v2i3.39>

La Historia, las “historias”, los medios de  
comunicación masiva: Nona Fernández

The History, the “stories”, masive communi-  
cations media: Nona Fernández

Teresa García Díaz  
Universidad Veracruzana, México

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5291-1012>  
[teresagarciadiaz@yahoo.com](mailto:teresagarciadiaz@yahoo.com)

Recibido: 22 de febrero de 2022.

Dictaminado: 20 de marzo 2022.

Aceptado: 30 de abril 2022.



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons  
Atribución 4.0 Internacional.

# La Historia, las “historias”, los medios de comunicación masiva: Nona Fernández

## The History, the “stories”, masive communications media: Nona Fernández

Teresa García Díaz

### RESUMEN

Este artículo, a través de un ejercicio estético de variados tonos discursivos y en una constante yuxtaposición de historias, que van de lo trágico de la dictadura chilena al suspenso de las series de aventura y acción, reflexiona sobre los matices de las relaciones entre padres e hijos que se establecen en medio de la dictadura y las consecuencias que la violencia del Estado represor tiene en las vidas de los personajes, en la novela *Fuenzalida* de Nona Fernández. Sofski, Ricoeur, Bergson, etc., son algunas de las referencias que fundamentan el análisis.

*Palabras clave:* dictadura chilena; padres e hijos; Nona Fernández; formas discursivas; yuxtaposición de historias.

### ABSTRACT

This article, through an aesthetic exercise of different discursive tones and in a constant stories juxtaposition, ranging from the Chilean dictatorship tragic side to the suspense of adventure and action series, reflects about the relationships nuances between parents and children established in the midst of the Chilean dictatorship, and the consequences that violence of the repressive State has among the characters lives in the novel *Fuenzalida* written by Nona Fernández. Sofsky, Ricoeur, Bergson, etc., are some references on which the analysis is based on.

*Keywords:* Chilean dictatorship; parents and children; Nona Fernández; discursive forms; stories juxtaposition.

NONA FERNÁNDEZ Y LA DICTADURA CHILENA

El pasado nunca está muerto. No es ni siquiera pasado.

William Faulkner

Nona Fernández (Santiago de Chile, 1971) es novelista, dramaturga, actriz y escritora de guiones para documentales y teleseries. Aunque era una niña en los oscuros años de la dictadura chilena (1973-1990), su escritura se distingue por integrar de manera recurrente en sus obras acontecimientos “reales”, sucedidos en ese triste periodo, e insertarlos en historias ficticias con formas discursivas muy particulares.

En diferentes entrevistas, Fernández dice que a ella le desasosiega mucho, como chilena, que en la calle pueda encontrarse tanto con víctimas como con torturadores. Le interesa trabajar esas temáticas desde otro lugar, poniendo en la mesa situaciones de las que no se ha hablado. Su obra es un buen ejemplo de ese ejercicio, que, además de estético, pareciera que se ha vuelto vital en su ser y hacer como actriz, como guionista y como escritora. En el prólogo a su obra de teatro *Liceo de niñas* (2016), escribe Lorena Saavedra:

es doloroso reconocer que la Dictadura Militar de Augusto Pinochet quebró sueños y aspiraciones de una parte importante de la sociedad civil; fueron 17 años que comenzaron con torturas, muertes, desapariciones y la implementación de la doctrina del shock; miedos y traumas que se impregnaron en los cuerpos de los chilenos traspasándose a generaciones venideras (Fernández, 2016, p. 7).

La memoria y el imaginario de Fernández se unen para exponer problemáticas sociales terribles en la dictadura chilena. Refiriéndose a Argentina, Josefina Ludmer (2010) escribe: “la memoria no es solo una reflexión sobre la reproducción perpetua del presente, sobre el déjà vu o el cambio en la temporalidad por caída del futuro. En América Latina la memoria es siempre política, un grito de justicia” (p. 58). Acertada reflexión, que es factible en los países sudameri-

canos que vivieron en dictadura, entre ellos Chile. En la novela *Fuenzalida* (2021), que ahora me ocupa, el narrar lo sucedido durante la dictadura pinochetista de alguna manera es un ejercicio de memoria de los hechos sucedidos en el pasado. Así, los trágicos hechos se actualizan y se hacen presentes en el momento de la lectura.<sup>1</sup>

Muerte, miedo, traición, tortura, inmolación, son términos muy fuertes, que aluden a situaciones sumamente complejas de la condición humana; por ello, sorprende, en cierta medida, cuando se hacen presentes en medio de la yuxtaposición de planos narrativos de la “realidad” a la que aluden —la ficción, los documentales, las series televisivas—, todo dentro del microcosmos de una novela.<sup>2</sup> Fernández participó en los guiones de *Los archivos del Cardenal*, una muestra de la función que tuvo un grupo de la iglesia católica en la dictadura, en forma de teleserie que se transmitió en la televisión nacional y que proporciona otra perspectiva de los acontecimientos de la dictadura pinochetista. Ese trabajo en *Los archivos del Cardenal* tiene una influencia en *Fuenzalida*, que no se puede dejar de señalar.

Por otra parte, debe mencionarse que en sus textos Fernández tiene una particularidad que pocos escritores de las dictaduras sudamericanas hacen: da espacio a los represores, no sólo a las víctimas. Construye una serie de personajes que están del lado oscuro de la condición humana: “No es verdad que los criminales sean brillantes. Se necesita una dosis de estupidez muy grande para dirigir las piezas de una maquinaria tan grotesca, absurda y cruel. Pura bestialidad disfrazada de plan maestro. Gente pequeña, con cabezas pequeñas, que no comprenden el abismo del otro. No tienen lenguaje ni herramientas para eso” (Fernández, 2017, p. 53). Sin

---

<sup>1</sup> Ludmer (2010) escribe respecto a la memoria: “La memoria pública es parte de la cultura global; responde a un cambio en la estructura de la temporalidad y produce una lentificación del tiempo [...]. En 1980 se pasa claramente de lo prospectivo a lo retrospectivo; se reintroduce el historiador en la historia y aparece un nuevo tratamiento de lo nacional con la noción de lugar y la trilogía de la memoria, identidad y patrimonio. Se pasa de la nación histórica a la nación de la memoria, donde el presente se historiza a sí mismo. Para Hertog la memoria no es lo que hay que recordar del pasado sino un instrumento presentista: un modo de hacer el presente presente a sí mismo” (pp. 57-58).

<sup>2</sup> Situación que se da de manera paralela en las novelas *Fuenzalida* (2021) y *La dimensión desconocida* (2016) de Nona Fernández.

embargo, en su pequeñez mental los milicos tuvieron las “armas” para dominar a un país 17 años, como dije antes. En *Space Invaders* (2020), en *La dimensión desconocida* (2017) y en *Liceo de niñas* (2016), aparecen estos oscuros personajes, los cuales carecen de rasgos humanos elementales: “La empatía y la compasión son rasgos de lucidez, la posibilidad de ponerse en los zapatos del otro, de transmutar la piel y enmascararse con un rostro ajeno es un ejercicio de pura inteligencia” (Fernández, 2017, p. 53), una inteligencia emocional de la que los represores carecen.

En los textos de Fernández, parece suceder lo que César Aira llama una “huida hacia adelante”, es decir, inicia el relato de una historia y surge otra, y luego otra más: parece que, igual que los personajes huyen de los esbirros de la dictadura, las historias huyen y se transforman en otras, además de yuxtaponerse a las que se van acumulando. Entonces, el lector deambula medio a ciegas entre las distintas páginas, tratando de unir datos para completar hechos e interpretarlos. Aira dice:

¿cómo representar, en el arte, el cambiar de idea? Porque se trata de algo muy común no sólo en el proceso de escribir algo más o menos extenso sino también en la vida cotidiana. En efecto, es lo más común del mundo que alguien empiece a hacer algo que se propone hacer, porque toda actividad tiene un comienzo, y en cierto punto cambia de idea, y su intención original se transforma o desvanece (Aira, 1994, p. 183).

Esto sucede en *Fuenzalida* y se intensifica cuando se yuxtaponen al discurso de la novela los fragmentos de las teleseries que escribe el protagonista de la historia y que se presentan sin ninguna advertencia para el lector: intercalados como fragmentos del discurso principal o bien como otros capítulos, como el VI, que forma parte de la serie televisiva y no de la novela. A lo anterior, habría que sumar las escenas que tanto la madre como la protagonista describen de la telenovela que están viendo en ese momento, y que son continuación del capítulo VI antes mencionado. Las dos mujeres, igual que las hermanitas de Cosme y su mamá, ven la televisión en el hospital, tanto en la habitación del niño enfermo como en la sala

de espera, pues todas están esperando los resultados de los exámenes de Cosme, el hijo de la narradora, que está inconsciente y que será sometido a una cirugía. La protagonista, su madre, las medio hermanitas de Cosme y su madre ven fragmentos de la serie televisiva de acción que relata lo que la narradora no dice de su propia historia. Con ese recurso, se llenan los huecos de información existentes en el discurso principal y se mezclan contrastantes tonos narrativos, como cuando Genoveva, la doctora de la teleserie, que también es colorina, es decir, pelirroja como ella, y resulta ser su *alter ego*, dice: “la memoria es cruel y tramposa, acomoda todo, miente. Es la gran villana de la historia. No tiene ética, la muy bicha selecciona y desecha sin lógica ni moral” (Fernández, 2021, p. 135). Así, en las páginas de la novela se amalgaman la Historia de la dictadura chilena, a través de las vidas de los personajes, que, en algunos casos, recrean situaciones reales, escenas televisivas presentadas como capítulos de la novela, las historias ficcionadas, las escenas televisivas presenciadas y comentadas por los personajes de la novela: todo lo anterior se combina como un constante cambio de trama o “huida hacia adelante”. Con esas medidas estructurales de la novela, la historia principal de la protagonista y su pequeño hijo Cosme se diluye y pierde trascendencia, aunque cabe subrayar que esas historias anexadas o agregadas, y hasta cierto punto amontonadas, ofrecen virtualidades en las que es factible que un hombre viejo, como el padre de la protagonista, pueda verse como un héroe o un villano en una serie de acción con trasfondo de la dictadura chilena: “el héroe o el villano de una película de acción añeja” (Fernández, 2021, p. 60).

El tono de las partes que describen y relatan una serie televisiva remite a una serie de acción, que tiene tintes de suspenso, humor, tonos dramáticos, etc. Hay cambios de tipografía en unos apéndices integrados en el libro, al igual que se presentan una serie de cartas, como la que el medio hermano de la protagonista le deja en la entrada de su casa, hablándole de lo importante que ella había sido para su padre, acompañada de unas fotografías. O la que le es-

cribe el peor torturador, Raúl Emilio Fuentes Castro,<sup>3</sup> a su pequeña hija, para despedirse de ella, en la cual intenta salvarla del horror en el que él vive y del cual no sabe cómo huir, al grado de provocar una serie de acontecimientos para que Fuenzalida lo mate en un combate. En contraste con la tragedia, el humor se cuela entre líneas. Por ejemplo, de manera reiterada aparece la frase, con tono de culebrón televisivo, “El hombre del gimnasio se mueve como un animal. Posee la asertividad de un tigre, la elegancia de una cobra, la ferocidad de un dragón” (Fernández, 2021, p. 77). Todo cambia constantemente en las historias y en el discurso.

Además, no debe olvidarse que para los tiempos pinochetistas la televisión era el medio para manipular la visión de la realidad que convenía a los milicos. En *Chilean Electric* (2015), otra novela de Fernández, leemos: “con el tiempo las pantallas se habían vuelto mediadoras de la realidad. Las máquinas de escribir ya habían hecho lo suyo y, más que las palabras, ahora las imágenes luminosas de la televisión eran la fuente de lo real” (Fernández, 2015, p. 37). La gente creía lo que veía en la televisión. Por eso, en el Plebiscito para la continuidad de la Dictadura, del 5 de octubre de 1988, en Chile ganó la campaña del “NO”. Durante 27 días, la oposición tuvo quince minutos diarios de televisión para hablar a favor del “NO”, seguidos de 15 minutos a favor del “sí”. Fue tan buena la campaña del “NO” y tan efectivo el uso de la televisión como medio informativo que se logró sacar a los pinochetistas del gobierno.

Hay una serie de reflexiones sobre la escritura de culebrones y sobre los elementos que deben tener: “Todo buen culebrón debe tener ciertos elementos básicos para la estructura de su historia: romance, ajuste de cuentas del pasado, una muerte y en lo posible, la presencia de un niño” (Fernández, 2021, p. 21). Y curiosamente, son los “ingredientes” usados en la novela: todas estas argumentaciones sobre la escritura de guiones tienen una parte lúdica, al jugar con su escritura y con el lector y emparentar los culebrones con una

---

<sup>3</sup> De Fuentes Castro, las fuentes son confusas: “Dicen que está loco, que se salió de madre, que los milicos no lo pueden controlar. Otros dicen que es un genio, demasiado brillante para la brutalidad de estos gorilas” (Fernández, 2021, p. 191).

ironía explícita con el texto que tenemos en las manos. Fernández atinadamente usa la teleserie, las diferencias de tono, las cartas y el humor, que refieren a la cultura popular, a géneros considerados "menores", que se combinan con el tono trágico de la Historia de la dictadura, como una especie de puesta en escena discursiva.

#### DE PADRES E HIJOS

En la literatura siempre es así, escribes de una cosa aunque en realidad estás hablando de otra.

Juan Pablo Villalobos

El amor es la máxima reducción del abismo entre dos personas.

Slavoj Žižek

*Fuenzalida* (2021), la tercera novela de Nona Fernández, recupera una serie de hechos históricos violentos dentro de un universo vertiginoso, donde se yuxtaponen distintos tonos discursivos y diferentes tramas, que se unen en el interior del texto e incluso establecen vínculos con otros textos de la misma autora. Un ejemplo de ello es el apellido que da nombre a la novela. La protagonista se encuentra una fotografía tirada en la calle cuando sale a dejar la basura. Este hecho es punto de arranque y detonador de algunas tramas. Leemos en el íncipit de *Fuenzalida*: "Lo primero es una fotografía. Una polaroid vieja que se escapó de una de las bolsas de basura amontonadas en la mitad de la cuadra" (Fernández, 2021, p. 17). Al contemplar cuidadosamente la antigua fotografía, ella imagina o cree que el karateka de la fotografía es su padre: "Un minihombre. Chiquitito, de cinco centímetros de altura. Un hombre plano en una sola dimensión" (Fernández, 2021, p. 18). Todo cambiará con esa imagen encontrada. La mirada de una mujer adulta a una fotografía sucia y recogida entre la basura; la remite

a su infancia y a la existencia del padre que perdió y vio por última vez a los 12 años. Para Bergson (2006), “Por corta que se suponga una percepción, ella ocupa en efecto una cierta duración, y exige en consecuencia un esfuerzo de la memoria que prolongue unos en otros una pluralidad de momentos” (p. 51). Esa foto desencadenará que a partir de ese momento todos sus recuerdos de niña se agolpen cuando mire a ese hombre en el papel. Esto se convertirá en una acción repetitiva, que incluso compartirá con su pequeño hijo, y provocará conversaciones con su madre y deseos de hurgar en su pasado para intentar responder las preguntas que le surgen al mirar esa imagen.

El padre había formado tres familias. Aunque con la narradora y su madre nunca había formado un hogar, ella y su madre pertenecían a la tercera familia: “él llegaba a verme y solo entonces cobraba vida. Una vez que se despedía, se esfumaba al cruzar la puerta de la calle” (Fernández, 2021, p. 27). Sólo tuvo ratos con su padre, momentos. Nunca compartió minividas con él, como las que su hijo comparte con su exesposo.<sup>4</sup> Él sólo las visitaba y por algunos periodos temporales sostenía vínculos amorosos con la madre, hasta el momento que decide dejarlas definitivamente y alejarse de sus vidas sin despedirse:

Esa fue la última vez que lo vi.

Yo tenía doce años.

Él, cincuenta y seis (Fernández, 2021, p. 66).

Esa imagen de un karateca con tres dragones atrás de él la sacude y le provoca una serie de emociones y pensamientos que van más allá de sí misma. De acuerdo con Bergson (2006), “recubre con un manto de recuerdos un fondo de percepción inmediata y en tanto contrae a su vez una multiplicidad de momentos, constituye el principal aporte de la conciencia individual a la percepción” (p. 51).

---

<sup>4</sup> Las historias se repiten y su hijo Cosme tiene una minivida con el padre una vez al mes, cuando lo lleva a su casa con su segunda esposa y las pequeñas mellizas. El pequeño Cosme tiene los ojos de Fuenzalida.

Por ello, los recuerdos, los deseos, la necesidad del afecto paterno se mezclan en su piel; y sus emociones, sus pensamientos y una suma de memorias aturden su cabeza al contemplar la figura de ese pequeño hombre. Así, los tiempos y las carencias afectivas se mezclan en su interior, en lo que pareciera ser “el costado subjetivo de nuestro conocimiento de las cosas” (Bergson, 2006, p. 51). Es tal el efecto que esa foto tiene en ella que le da pie a inventar una serie de acontecimientos que, discursivamente, suceden en un segundo plano narrativo. El lector notará, de manera simultánea, la historia de la hija de Fuenzalida y el guión de una telenovela o teleserie que ella escribió y que se hace presente en la novela por fragmentos o por escenas de la televisión, que ella misma, o alguien más, está viendo.

Descubrir cómo se ensamblan discursivamente la Historia y las tramas individuales, que cuentan incluso distintas versiones de los mismos hechos, es el reto al que somete al lector la propuesta estética de Fernández en *Fuenzalida*. Todo se desarrolla, como ya se ha dicho, en una atmósfera de la dictadura chilena, con la tragedia que esto implica, a la que habría que agregarle, además de otros factores, las cargas emocionales que significan las familias fracturadas o ensambladas. Las figuras paternas presentes o ausentes con todos sus claroscuros trascienden el desarrollo de las historias personales de los hijos, como se verá en las siguientes líneas.

La novela está llena de espacios vacíos, como aquellos de las fotografías familiares en las que la madre de la protagonista recorta a su padre cuando las abandona. El lector debe acomodar distintos datos, como fragmentos de un rompecabezas, para poder conformar una perspectiva general que profile a los personajes y a la suma de historias, y así intentar deducir qué fue lo que realmente sucedió. Un dato borra o transforma otros. A medida que se avanza en la lectura, los hechos se modifican, completan, construyen y deconstruyen, como si se tratara de nuevas células que conformaran nuevos tejidos, para mover y amarrar hilos que unan y den coherencia a la historia de la narradora, la historia de Fuenzalida y la Historia de Chile en esos años.

Y si todo lo anterior no fuera suficiente para apelar al lector, Fuenzalida es un apellido que emparenta a distintos personajes y

sostiene las diversas historias, apellido que, además, se hace presente también en *Space Invaders* y en *Liceo de niñas*:

Fuenzalida se ha ido constituyendo en el trabajo escritural mío, como una especie de áter ego, como mis trabajos son también de archivos autobiográficos. La historia de *Space Invaders* es un archivo autobiográfico. Lo que se cuenta ahí es real. Fuenzalida soy yo, es una Fernández, y es además otras cosas; incorporo otros archivos de otras compañeras que vi, pero a lo largo de mi obra se ha ido transformando en eso. Es verdad que tengo una novela que se llama *Fuenzalida* que es un áter ego de mi padre y mío. Es una novela sobre el padre, pero es una ficción. En *Liceo de niñas* hay un personaje que se llama Fuenzalida que también lo encarné yo. Es un juego que tengo conmigo misma. Es mi manera para poder habitar el escenario con materiales que son biográficos, pero también distanciándome un poco. Fuenzalida soy yo y no soy yo al mismo tiempo (Entrevista, 2022).

En ese juego constante entre realidad y ficción, los recursos lúdicos con los que la autora yuxtapone datos históricos, referentes vitales y su imaginario para crear estos microcosmos tan conmovedores, trasladando, además de identidades, sucesos, entre los diferentes textos, conforman una muy singular *ars* combinatoria.

Sobre las madres no hay mucha narración en *Fuenzalida*. Tanto la protagonista como su madre quedan un tanto desdibujadas, a pesar de ser quienes resuelven y se han hecho cargo de sus hijos. Sólo hay una mirada positiva hacia la segunda esposa de Fuenzalida, la madre del niño secuestrado, enfatizando sus cualidades. Incluso, la narradora sorprende cuando se presenta a sí misma como una mujer desorganizada y un tanto caótica, en contraste con la nueva esposa de su exmarido, que vive en función de sus pequeñas mellizas. Aquí el lector decidirá si atiende a los hechos o al discurso sobre las madres para perfilarlas como personajes. Las madres han ocupado un lugar recurrente en los mundos literarios. En textos recientes, escritoras latinoamericanas han dado amplia cuenta de los vínculos entre madres e hijas. Mucho se ha escrito al respecto, quizá porque, como Nora Domínguez (2007) describe, “las escri-

toras tienen menos prejuicios con este material literario. Colocadas por la institución literaria en una zona donde narrar lo sentimental, lo privado y lo familiar era condición necesaria para ser leídas, se movieron con más libertad con este tipo de representaciones” (p. 25). Y también porque “la maternidad puede ser considerada una relación social en tanto genera vínculos, prácticas, deseos, construye identidades, hace circular valores, cuerpos y discursos, produce creencia y es a su vez producida por ella” (Domínguez, 2007, p. 39). Podría decirse que lo mismo sucede con la paternidad. Los vínculos entre padres e hijos empiezan a estar más presentes en algunos textos, escritos tanto por hombres como por mujeres. En 2022, la especificidad de las escritoras en tratar a las madres e hijas enunciada por Domínguez, aunque sigue existiendo, ya ha sufrido algunas transformaciones con nuevos matices.

En 2012, Andrés Neuman publica la novela *Hablar solos*, donde el protagonista, a la manera de una *road movie*, realiza un primer y último viaje con su hijo: sabe que va a morir y realiza ese viaje a manera de despedida. El vínculo se fortalece con ese viaje y perfila la fragilidad masculina ante la muerte, cuando se tiene un hijo pequeño. Ese viaje llenará de memorias del padre la vida del niño convertido en adulto, cuando el padre ya no esté. Otro ejemplo de estas dinámicas se encuentra en *Formas de volver a casa* (2011), del chileno Alejandro Zambra, quien construye personajes infantiles, se detiene en sus vínculos con el padre y cuenta cómo se transforman las vidas familiares con el trasfondo de la dictadura chilena. Y en *Poeta chileno* (2020), Zambra se aventura más allá, al profundizar en un vínculo amoroso entre un hombre y el hijo de su pareja, creando un fuerte vínculo filial del hombre adulto con el niño.

En *Fuenzalida*, las figuras paternas tienen un papel preponderante. Fernández trabaja con los vínculos paternos de diferentes personajes, los cuales resultan fundamentales en las tramas relacionadas. En el tono ambiguo que se da en toda la novela, se leen las siguientes líneas sobre el padre:

Padre: varón o macho que ha engendrado uno o más hijos. Principal cabeza de una descendencia, familia o pueblo. Autor de una

obra, inventor de cualquier cosa. El que ha creado. Padre de la Patria, padre de familia, padre y señor mío, santo padre, padre espiritual, padre nuestro. Papá, pai, papurri, papito viejo. La palabra me parece rara. Siempre usé un nombre en su lugar (Fernández, 2021, p. 33).

Ampliando los matices que para la protagonista tiene el rol de un progenitor en circunstancias normales, la historia pone en entredicho a los padres al estar en riesgo sus hijos. Las transformaciones que sufren los padres de acuerdo con los acontecimientos dramáticos que se les van presentando los empuja a tener un comportamiento extraordinario en ese mundo violento y aterrador de la dictadura en la que están viviendo, pues “el ser ahí, entendido como ser-en-el-mundo-, significa ser de tal manera en el mundo que este ser implica manejarse en el mundo” (Heidegger, 2011, p. 36), y más aún cuando no saben manejarse en un mundo desconocido, del que no conocen las reglas. En esos mundos atroces de la dictadura chilena, somos testigos de cómo se manejan los personajes ante el miedo y la vulnerabilidad que implica la desaparición de sus hijos. Su amor por ellos estará a prueba, como escribe Aira: “El amor también admite un rodeo y sólo uno: la acción. Porque el amor que no tiene explicaciones tiene de todos modos *pruebas* [...]. Las pruebas valen tanto como el amor, no porque sean lo mismo ni equivalentes, sino porque abren una perspectiva a otra faz de la vida: a la acción” (Aira, 2002, p. 52). Y los personajes que fungen como padres tienen que entrar en acción cuando se ven enfrentados a fuertes desafíos para tratar de salvar las vidas de sus hijos capturados por los milicos.

Fuenzalida, el padre de la protagonista, tiene dos hijos, con distintas mujeres, que comparten su nombre, Ernesto Fuenzalida, y todos son colorines. Como no existía el divorcio en Chile en esos años, tiene una primera esposa y un primer hijo, llamado Ernesto Fuenzalida. Luego la deja y se casa con una segunda esposa —que era compañera de trabajo de su exesposa—, con quien tiene otro hijo del mismo nombre: Ernesto Fuenzalida. Deja a su segunda esposa para irse a Estados Unidos a estudiar artes marciales. Y cuan-

do regresa, establece una relación con la madre de la protagonista. Por fortuna, a esa hija no la nombra Ernesta. Decide regresar con la segunda esposa. A pesar de ello, sostiene de manera paralela una relación con la madre de la protagonista.

Fuenzalida padre era un personaje ajeno a la política, que “Celebró el golpe militar de 1973 con champaña, pero después se asustó al ver a los milicos ejerciendo como lo hicieron” (Fernández, 2021, p. 59). Era gran admirador de Bruce Lee y experto en artes marciales. Una mañana cualquiera, “Un hombre abre las cortinas metálicas de un gimnasio de artes marciales” (Fernández, 2021, p. 74), ignorante de lo que sucederá en esa calle. Fuenzalida, al abrir su escuela, se enfrenta a una situación inesperada, que, sin saberlo, lo implica en la defensa de un joven torturado, que había sido sacado de la cárcel clandestina para marcar gente.<sup>5</sup> Era tanta su desesperación por huir de sus captores que se avienta ante un autobús, para que lo atropelle:<sup>6</sup> “La barbilla le tiembla y gotas de sudor marcan su frente. Dos ojeras gruesas lo delatan cansado [...]. Sus muñecas se encuentran vendadas [...], en una medida desesperada para que no lo atrapen, se lanza a las ruedas de una micro” (Fernández, 2021, pp. 73-75). Prefiere la muerte que regresar a su prisión. Su plan fracasa, sobrevive y queda expuesto a ser recapturado. Fuenzalida trata de defenderlo de sus captores, usando como arma su propio cuerpo. Como explica Sofsky (1996), “El arma más sencilla es el cuerpo humano. Puede emplearse de múltiples maneras. Uno

---

<sup>5</sup> Era una actividad común de los represores de las dictaduras sudamericanas que, después de torturar brutalmente a algunos detenidos, los sacaran a “marcar” gente, es decir, a identificar y delatar a sus compañeros, para propiciar su detención. Algunos, vencidos por la tortura o por el riesgo en que estaban sus seres queridos, o para salvar su propia vida, lo hicieron; otros sólo fingieron intentarlo, sin resultados.

<sup>6</sup> Ese mismo hecho, con algunas variantes, es relatado en la novela de Fernández *La dimensión desconocida* (2017): “un hombre se había lanzado a las ruedas de una micro. No había sido un atropello, el hombre (Carlos Contreras Maluje) iba caminando por la vereda cuando de pronto se tiró voluntariamente, con completa conciencia de lo que hacía [...]. Decía que eran agentes de inteligencia, que se lo querían llevar para seguir torturándolo, que por favor lo dejaran morir en paz” (Fernández, 2017, p. 49). Lamentablemente, lo golpearon todo el día y por la noche “fue fusilado y enterrado en una fosa” (p. 51). Mientras que en la novela *Fuenzalida* el joven se salva gracias a que Fuenzalida avisa a los padres, que tramitan un *habeas corpus* y logran que lo trasladen a una cárcel legal, salvando su vida.

puede herir o matar a otro sin utilizar ningún artefacto dándole puntapiés o golpeándole con los puños o con el canto de la mano, estrangulándole con ambas manos o mordiéndole” (p. 28). Y es lo que intenta, infructuosamente, Fuenzalida al enfrentarse al hombre que intenta llevarse al joven herido, sin aceptar esperar a que llegue la ambulancia: “La diferencia entre los dos combatientes es notable. El hombre del gimnasio está tocado por la gracia. Luego de un par de patadas certeras, vence a su oponente con una llave magistral que lo inmoviliza y lo deja fuera de combate” (Fernández, 2021, p. 77). En ese momento, tres hombres del Fiat 125 llegan para continuar con el operativo. En el combate cuerpo a cuerpo, venció a su contrincante: “cada uno puede ser peligroso para los demás porque el cuerpo humano es un arma potencial” (Sofsky, 1996, p. 28), pero fracasa ante las armas de los represores, una apuntando a un pequeño y otra a él mismo; por ello, al ver las pistolas desiste de seguir interviniendo. Frustrado y sumamente conmovido se queda viendo, sin poder hacer nada, cuando se llevan al joven herido. Ignora que desde ese momento se convierte en futura víctima, al haber dejado al descubierto sus capacidades físicas frente a los represores. El teniente Raúl Emilio Fuentes Castro manda contratarlo para que entrene a su gente: “usted ya le pertenece aunque no haya aceptado” (Fernández, 2021, p. 93). Los alcances de los esbirros de la dictadura no tienen límites: el país e incluso otros países son su territorio; no hay hacia dónde huir.

En la ficción escrita por su hija, en las siguientes páginas de la novela, él arriesga su propia vida cuando uno de sus pequeños hijos Fuenzalida es secuestrado para presionarlo para que acepte trabajar con los represores: “Ernestito Fuenzalida choca con Gutiérrez Molina. Es un choque inesperado que lo bota al suelo. Gutiérrez Molina es fuerte, soporta el golpe de pie, y al ver al niño en el suelo lo toma del brazo y lo encañona con su pistola para arrástralo al Fiat 125 color celeste” (Fernández, 2021, p. 110).

Para recuperar a su pequeño, Fuenzalida acude al “Nido 18”, la casa de detención secreta donde tienen al niño. Fuenzalida es llevado a una habitación llena de espejos, en la que se enfrentará a su enemigo: si él vence, salvará la vida de su pequeño hijo y deberá en-

tregar una carta a la hija del militar vencido; si él es vencido, su enemigo matará a su hijo. Fuenzalida está preparado para ganar, pero el lector no conocerá la clausura del pasaje. Dice Sofsky (1996):

para utilizar eficazmente el propio cuerpo son necesarias ciertas condiciones. La sola fuerza bruta no siempre es suficiente. Hay que saber cómo lastimar al otro. Golpearle ciegamente con los puños en el tórax sin duda es menos efectivo que golpearle en la carótida. En la lucha cuerpo a cuerpo, los hombres conocen instintivamente la vulnerabilidad ajena. Sabiendo cuales son las partes vulnerables de uno mismo, se sabe cómo lastimar al otro. El resto es práctica. Un buen luchador necesita un largo entrenamiento. Pero sobre todo necesita vencerse a sí mismo, si los nervios se lo permiten, en el momento de la acción (pp. 28-29).

El lector deberá decidir qué acontece en el final no relatado, en el cual pareciera que Fuenzalida logra matar al represor, que se distingue por su crueldad y sus capacidades para destruir a todos los que considera sus enemigos, pues pareciera estar buscando la muerte, porque no tiene otra salida; y ninguno de sus subalternos se atrevería a enfrentar o intentar matar a Gutiérrez Molina, por el temor que le tienen. Fuenzalida pareciera fungir sólo como una ficha que él movió para terminar su sádico juego entre la vida y la muerte. Un hombre así quizá no tenga las capacidades para aniquilar a Fuenzalida, pues para “convertirse uno mismo en un arma, no sólo hace falta dominarse, es preciso ser capaz de salir de sí mismo, de vencer la inercia del estado anímico” (Sofsky, 1996, p. 29). Aquí, en un final de combate que no nos es narrado, se puede suponer que a cualquiera de los dos lo que los salva o los pierde es el amor por sus hijos. Sin embargo, un capítulo de la teleserie relatará la muerte de un Fuenzalida viejo, en un quirófano, por un cáncer que se ha apropiado de todo su cuerpo.

Otra paternidad con una carga aún más dramática se hace presente en la novela. Ante situaciones límite, los personajes pueden tomar decisiones drásticas. La angustia y el dolor transforman su visión del mundo y la de los otros, motivando que se arriesguen a experimentar hechos peligrosos o a planear acciones que en cir-

cunstances normales nunca harían. Por ello, “el sufrimiento se caracteriza como puro contrario del placer, como no placer, es decir, como disminución de nuestra integridad física, psíquica o espiritual” (Ricoeur, 2011, p. 25). La vulnerabilidad que suscita que un ser querido esté en peligro de muerte y la impotencia ante ese hecho convierte a hombres fuertes y serenos en sujetos disminuidos, que no miden los peligros ni sus consecuencias.

La novela recupera y narra una trágica historia que sucedió en la dictadura de Pinochet: Sebastián Acevedo Becerra fue un obrero que, desesperado por la detención de sus hijos por la CNI, decidió prenderse fuego en la Plaza de la Independencia, frente a la Cate-dra de la ciudad de Concepción. La desesperación y la impotencia para recuperar vivos a sus hijos provocan que tome una decisión que atenta contra su propio cuerpo y su propia vida, sin saber si tendrá algún resultado positivo para sus hijos. Sólo cuenta con él mismo y con su cuerpo; no tiene armas para salvar a sus hijos. Para Sofsky (1996), “Teniendo un cuerpo, puede actuar con él, y siendo un cuerpo, está condenado a sufrir. Es capaz de ejercer la violencia y es susceptible de padecerla. El cuerpo puede tanto dañar como ser dañado” (p. 29). Y en su desesperación, el pobre hombre ofrece su propia vida. Fernández relata la tragedia del hombre que se inmoló y acabó con su vida en una muerte espantosa y dolorosí-sima. La hija fue liberada y alcanzó a hablar con él en el hospital; también el hijo fue liberado, aunque después de su muerte fueron nuevamente detenidos. Aunque el costo fue muy alto para la propia víctima, ese sacrificio hizo evidente para el mundo lo que estaba sucediendo en Chile.

Para concluir, quiero destacar que estos juegos discursivos, en los que se cambia de textura emocional de manera reiterada, permiten que se establezca una buena distancia entre el lector y los trágicos acontecimientos que se narran. Con esos recursos, se puede seguir leyendo, al lograr establecer cierta distancia entre el sufrimiento y el tono de película de acción o la expectativa por descubrir quiénes ganan, quiénes son los malos, con el enigma característico de las novelas detectivescas.

Al mismo tiempo, a la protagonista el ejercicio de escritura de sus guiones le permite rescatarse a sí misma y a su padre ausente, convirtiéndolo en un héroe, lo que establece un fuerte contraste con la imagen que tiene de su propio padre, un hombre irresponsable y frío, que con plena conciencia se distanció de ella y su madre, eligiendo otra familia y abandonándolas. Así enmascara el abandono y la cobardía con grandes dotes de lucha y un fuerte sentido de la paternidad. Fernández es muy generosa con sus personajes: aunque todos los seres humanos tenemos cargas claras y oscuras, la escritora intenta matizar esos tonos humanos, para que no sean del todo negros. Incluso al personaje más malvado le otorga cierta carga de ternura cuando habla de sus vínculos con su hija.

Y al mismo tiempo, utiliza sus capacidades narrativas para que lectores jóvenes, acostumbrados al *zapping* de la televisión, puedan ser seducidos por esa especie de *zapping* narrativo, en el que constantemente cambia de historia; y yendo más allá, cambia de matices los perfiles de los personajes, otorgándoles rostros completamente opuestos, en diferentes partes del discurso. Por ejemplo, hay una serie de rostros para Fuenzalida padre, dependiendo de quién lo mire y en qué página de la novela. La organización discursiva juega con el lector, lo lleva a fragmentos de una historia, para pasarlo a otra y así sucesivamente; y de una línea a otra, de manera sorprendente, lo regresa a alguna de ellas, como sucede en la televisión o incluso en el cine.

La protagonista se desdibuja y disminuye el interés por saber si su pequeño hijo Cosme sobrevive, y en qué condiciones, a la operación de cerebro a la que será sometido. El hecho de ser innominada también le resta trascendencia dentro de tantas historias. Las historias, que parecían secundarias, se sobreponen a ella y a su hijo, quizá porque en el momento de leer pareciera que están sucediendo los hechos vinculados con la dictadura o con los sucesos de las teleseries. Aunque los acontecimientos de la dictadura forman parte del pasado, al actualizarlos narrativamente parecieran unir pasado, presente y futuro, porque quedan abiertas las posibilidades narrativas de las historias, para que el lector decida qué es lo que sucedió. Si creemos "que el tiempo es aquello en lo que se pro-

ducen acontecimientos” (Heidegger, 2011, p. 29), el tiempo está sucediendo en el momento que leemos y sentimos que las acciones de Fuenzalida están sucediendo en ese tiempo presente.

Nona Fernández, con su experiencia como actriz y guionista, ha conocido la respuesta directa del público a un texto; por ello, sabe jugar muy bien con los diferentes tonos narrativos, para provocar diferentes efectos en el lector. Por los riesgos que corre Fernández al jugar con esta estructura narrativa tan singular, en la cual sabe dosificar lo trágico, el humor y las acciones, hasta cierto punto podría decirse que logra intuir las posibles reacciones del lector a sus particulares combinaciones discursivas al contar la dictadura de otra forma. ➤➡

#### BIBLIOGRAFÍA

- AIRA, C. (1994). *El llanto*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- AIRA, C. (2002). *La prueba*. México: Ediciones Era.
- AIRA, C. (2021). *La ola que lee*. España: Penguin Random House.
- BERGSON, H. (2006). *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Buenos Aires: Cactus.
- BOGOLASKY, G. (2022). Entrevista a la actriz y autora de «Space Invaders», Nona Fernández: “Si no estoy escribiendo, ni actuando, no sé cómo pensar el mundo”. *Culturizarte*. Véase <<https://culturizarte.cl/entrevista-a-la-actriz-y-autora-de-space-invaders-nona-fernandez-si-no-estoy-escribiendo-ni-actuando-no-se-como-pensar-el-mundo/>>.
- CALVEIRO, P. (2014). *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*. Buenos Aires: Colihue.
- CÁMARA PERUANA DEL LIBRO. (2017 octubre). *Entrevista a la escritora Nona Fernández (33 Feria del Libro Ricardo Palma)*. [Video]. Véase <[https://www.youtube.com/watch?v=x\\_hdXqJhE1c](https://www.youtube.com/watch?v=x_hdXqJhE1c)>.

- CORBALÁN VÉLEZ, A. (2016). *Memorias fragmentadas: Una mirada trasatlántica a la resistencia femenina contra las dictaduras*. Madrid: Iberoamericana.
- DOMÍNGUEZ, N. (2007). *De donde vienen los niños. Maternidad y escritura en la cultura argentina*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- FERNÁNDEZ, N. (2015). *Chilean Electric*. Barcelona: Minúscula, 2015.
- FERNÁNDEZ, N. (2016). *Liceo de niñas*. Santiago: Oximoron.
- FERNÁNDEZ, N. (2017). *La dimensión desconocida*. Santiago: Random House.
- FERNÁNDEZ, N. (2020). *Space Invaders*. México: Fondo de Cultura Económica.
- FERNÁNDEZ, N. (2021). *Fuenzalida*. Santiago: Random House.
- HEIDEGGER, M. (2011). *El concepto de tiempo*. Madrid: Trotta.
- LUDMER, J. (2010). *Aquí América latina*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- RICOEUR, P. (2011). *El mal. Un desafío a la filosofía y a la teología*. Buenos Aires: Amorrortu.
- SOFSKY, W. (1996). *Tratado sobre la violencia*. Madrid: Abada.

*El Pez y la Flecha. Revista de Investigaciones Literarias,*  
Universidad Veracruzana,  
Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, ISSN: en trámite.  
Vol. 2, núm. 3, mayo-agosto 2022, Sección Flecha, pp. 82-106.  
DOI: <https://doi.org/10.25009/pyfril.v2i3.40>

Escribir sobre el pasado (cada vez menos)  
reciente. Narrativas uruguayas del siglo XXI:  
Edda Fabbri, Cristina Peri Rossi, Lalo Barrubia

Write about the (less and less) recent past.  
Uruguayan narratives of the 21<sup>st</sup> century:  
Edda Fabbri, Cristina Peri Rossi, Lalo Barrubia

Gabriela Sosa San Martín  
Consejo de Formación en Educación,  
Agencia Nacional de Investigación e Innovación, Uruguay

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7522-3204>  
[gabrielasosasanmartin@gmail.com](mailto:gabrielasosasanmartin@gmail.com)

Recibido: 15 de febrero de 2022.

Dictaminado: 27 de marzo 2022.

Aceptado: 26 de abril 2022.



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons  
Atribución 4.0 Internacional.

Escribir sobre el pasado (cada vez menos)  
reciente. Narrativas uruguayas del siglo XXI:  
Edda Fabbri, Cristina Peri Rossi, Lalo Barrubia

Write about the (less and less) recent past.  
Uruguayan narratives of the 21<sup>st</sup> century:  
Edda Fabbri, Cristina Peri Rossi, Lalo Barrubia

Gabriela Sosa San Martín

#### RESUMEN

Este artículo se propone analizar el diálogo crítico que tres novelas uruguayas, escritas en el siglo XXI —de Edda Fabbri, Cristina Peri Rossi y Lalo Barrubia—, establecen con algunos discursos heredados de los modelos sesentistas sobre la función de la literatura, las concepciones de lo heroico y los alcances del terrorismo de Estado durante las últimas dictaduras del Cono Sur. Dichas construcciones estéticas de la llamada *historia reciente* instalan la necesidad de reflexionar acerca de otras maneras de contar la historia del país; otras maneras de adoptar criterios para jerarquizar los padecimientos y los efectos del terrorismo de Estado; otras maneras de pensar a las “víctimas duelables” (Forcinito, 2015). Son textos, por lo tanto, que proporcionan, desde la literatura, lenguajes de la memoria, que interrogan las formas de entender y escribir la historia.

*Palabras claves:* memoria; literatura uruguaya; Edda Fabbri; Cristina Peri Rossi; Lalo Barrubia.

#### ABSTRACT

This article aims to analyze the critical dialogue that three Uruguayan novels, written in the twenty-first century —by Edda Fabbri, Cristina Peri Rossi and Lalo Barrubia—, establish with some discourses inherited from the sixties models on the function of literature, the conceptions of the

heroic and the scope of state terrorism during the last dictatorships of the Southern Cone. These aesthetic constructions about the so-called *recent history*, install the need to reflect on other ways of telling the country history; other ways of adopting criteria to hierarchize the sufferings and effects of state terrorism; other ways of thinking about “painful victims” (Forcinito, 2015). They are texts, therefore, that provide, from the literature, languages of memory that interrogate the ways of understanding and writing history.

*Keywords:* memory; Uruguayan literature; Edda Fabbri; Cristina Peri Rossi; Lalo Barrubia.

El estudio de la denominada “historia reciente” –también designada como “historia del presente”, “pasado cercano”, “historia vivida” (Franco y Levín, 2007), entre otros términos– ha quedado en Sudamérica vinculado a los procesos de las últimas dictaduras, que se desarrollaron principalmente durante las décadas del setenta y ochenta del siglo pasado. Es un campo de estudio que enfrenta el desafío de búsquedas conceptuales y metodológicas novedosas, que dirigen la atención hacia la necesidad del diálogo interdisciplinario y los lazos de la academia con movimientos sociales y políticos. Quienes investigan la historia reciente han debido, en mayor o en menor medida, aceptarse como parte de su objeto de estudio, al incorporar la contemporaneidad entre el pasado y la vida propia como una de las variables de análisis. Aunque la articulación entre «cercanía emocional» y «distancia histórica» (Reati y Cannavacciuolo, 2015) ha sido planteada especialmente para los casos de abordaje de la memoria histórica en los cuales la figura de quien investiga se encuentra a su vez involucrada de manera directa, por su historia de vida, con aquello que estudia –sobrevivientes de centros clandestinos de detención, por ejemplo, o exiliados, dedicados más tarde a la pesquisa académica–, todo parece indicar que los grados de afectación de los procesos traumáticos en cuestión resultan variables en su impacto en los procesos de investigación, pero nunca del todo ausentes.

Si esto atañe al campo disciplinar, propongo en las páginas que siguen reflexionar a propósito del correlato de dicho proceso en el espacio de la creación literaria, concretamente en la narrativa de algunas escritoras uruguayas que, en dos de los tres casos, inician su actividad literaria en el siglo xx y la continúan en el actual, casos en los cuales existe un vínculo entre la experiencia biográfica y la temática de textos en los que se reelabora un pasado dictatorial cada vez menos reciente entrado el siglo xxi. Al *corpus* lo constituyen *Oblivion* (2007), Ediciones del Caballo Perdido, de Edda Fabbri (Montevideo, 1949), *Todo lo que no te pude decir* (2018), Casa editorial HUM, de Cristina Peri Rossi (Montevideo, 1941) y *Los misterios dolorosos* (2013), Estuario Editora, de Lalo Barrubia (Montevideo, 1967).

Fabbri gana por esta novela testimonial sobre sus experiencias durante los años del terrorismo de Estado el Premio Casa de las Américas de Cuba, en 2007 –el texto se publica simultáneamente en los dos países. La escritora estuvo presa durante trece años por formar parte del Movimiento de Liberación Nacional-Tupamaros (MLN-T). Por su parte, Peri Rossi mantiene desde hace seis décadas una brillante carrera literaria, que se inició en los tiempos de su vinculación al semanario *Marcha*, obteniendo desde muy joven prestigiosos premios en el Uruguay –en 1968, el Premio de los Jóvenes de Arca por el libro de cuentos *Los museos abandonados* y, al año siguiente, el Premio Marcha por la novela *El libro de mis primos*–, prestigio que continuó cultivando en su exilio español, a partir de 1972, y que se mantiene hasta el presente con importantes reconocimientos de nivel internacional –es la última ganadora del Premio Cervantes, el más importante en lengua española que se otorga en el campo de la literatura. En *Todo lo que no te pude decir*, una de sus últimas novelas, publicada en España, en 2017, y en Uruguay, al año siguiente, la escritora vuelve en clave ficcional sobre el tema del exilio y el contexto político de los años setenta, que originó la diáspora. Finalmente, en el caso de *Los misterios dolorosos*, la novela se publica en Uruguay, aunque Lalo Barrubia resida en Malmö, Suecia, desde 2001. Perteneciente a una generación posterior a la de las escritoras precedentes, formó parte de la “movida contracultural de los años ochenta” (Quiring, 2013), es decir, la

generación de jóvenes artistas de la apertura democrática, de la cual la protagonista de *Los misterios dolorosos*, María, es asimismo representante. Esta novela aparece luego de una trayectoria literaria de la autora, que incluye en su haber presentaciones de espectáculos performáticos y libros de poesía, cuentos y novelas, como *Suzuki 400* (1989), *Tabaco* (1999), *Arena* (2004), *Pégame que me gusta* (2009) y *Ratas* (2012), entre otros títulos.

El *corpus* y enfoque elegidos se instala a medio camino entre lo que Miguel Dalmaroni (2005) denomina “corpus histórico” y “corpus crítico”: se sostiene a partir de tres escritoras uruguayas actuales, que han formado parte de procesos históricos comunes, es decir, de la historia reciente, en la que operó el Plan Cóndor en los países del Cono Sur, aunque los grados de afectación e implicancia respecto del padecimiento del terrorismo de Estado resulten variables según cada caso y a su vez la refracción literaria de esos sucesos también varíe en sus modos. En ese sentido, ha sido recurrente que en las narrativas que remiten a dicho contexto histórico se tome en especial consideración la relación entre experiencia y escritura, esto es, la *testimonialización* o la ficcionalización de la vida propia. A este carácter histórico del *corpus*, sumo su condición de “corpus crítico” (Dalmaroni, 2005), en el entendido de que esta categoría apunta a “un tipo de corpus más bien *construido* por el crítico, es decir que no *estuviese allí*, en las voces y las prácticas de los sujetos culturales del pasado, antes de que el crítico lo propusiese como su tema” (Dalmaroni, 2005, p. 2). El recorte elegido, algo azaroso, propone en este recorrido de novelas y escritoras reflexionar a propósito del papel específico de la literatura en la construcción del pasado reciente y cómo estos textos establecen un diálogo crítico con algunos discursos heredados de los modelos sesentistas sobre la función de la literatura, las concepciones de lo heroico y los alcances del terrorismo de Estado. En cada una de estas voces, existe un análisis que toma distancia de aquel período; y esa distancia, como suele ocurrir, no resulta sólo temporal. Dichos ojos críticos, más que en el terreno ideológico, instalan sus divergencias en la necesidad de buscar otras maneras de contar la historia y de adoptar criterios para jerarquizar los padecimientos y

los efectos del terrorismo de Estado, otros criterios a partir de los cuales delimitar a las “víctimas duelables” (Forcinito, 2015).

En la reconstrucción memorialística que proponen estas narrativas, existe un uso de los desdoblamientos o de la colectivización de las voces enunciativas, incluyendo a las figuras de autoras y, en algún sentido —a veces más marcado, a veces menos—, el diálogo con elementos autobiográficos, es decir, habilitan a interpretar caminos que articulen autoría, modalidades enunciativas y personajes. Estos discursos de la memoria sobre la historia reciente se elaboran a partir de un *salirse de* para mirar con otros ojos: en *Oblivion*, haber salido de la experiencia traumática de la cárcel; en *Todo lo que no te pude decir*, desmarcarse de un modelo patriarcal heredado, que incluye una forma de entender lo político; en *Los misterios dolorosos*, chocar contra aquella sociedad uruguaya de los años de la dictadura —Abril Trigo (1995) utilizó la categoría de “insilio” para designar “la panóptica” vivida en el Uruguay durante ese período, la “introyección de una mística del miedo que [...] constituyó el principal dispositivo de control” (p. 18). En Lalo Barrubia, la etapa del insilio, que implicó en términos biográficos su infancia y adolescencia, se mira en retrospectiva y se entiende hipócrita, egoísta, marcada por la impunidad. La novela elabora una distancia profunda con la generación anterior a la de la escritora, a la cual se considera caduca en su forma de comprender tanto los ideales como el arte.

En síntesis, en los tres textos elegidos se tensiona el vínculo entre *yo enunciator* —en sus múltiples niveles: figura de autora, voces narrativas—, *nosotros* o *nosotras*, según el caso, y *ellos*, los otros, los de la vereda de enfrente, llámense carceleros, machos o padres, según la posición adoptada.

Por otro lado, estas novelas proporcionan, desde la literatura, lenguajes de la memoria que interrogan las formas de hacer y escribir la historia; y junto a este cuestionamiento, *centrífugo* respecto de los estudios literarios, asimismo surge una interrogación *centrípeta*, en tanto estas propuestas estéticas, siendo realistas, terminan por cuestionar los alcances de la verosimilitud instituida del realismo.

DESCONFIAR DE LOS RECUERDOS

El discurrir de la memoria queda metaforizado, en toda la primera parte de *Oblivion*, bajo la imagen del río, río al que se invita a recorrer a contracorriente, puesto que el ejercicio de la memoria implica “empezar por el final” (Fabbri, 2007, p. 15) –aunque no se tenga claro cuál es ese final–; y desde ese presente, por lo tanto, mirar en retrospectiva. Así, se rememora principalmente la experiencia carcelaria en el Penal de Punta de Rieles, en Montevideo, como presa política desde 1972 a 1985. Y luego, en la segunda parte, titulada “En el viento”, que gana en presencia de lo narrativo, se cuenta la fuga del primer arresto, en 1971, de la cárcel de Cabildo; y antes, el momento de la detención; y, más atrás aún, algunos recuerdos de infancia. A estas analepsis con respecto a la experiencia carcelaria en Punta de Rieles, central en el texto, se le suma también, en el final, una prolepsis: el momento de la salida de la cárcel.

Más allá de que podamos reconocer en *Oblivion* un texto testimonial, asimismo pueden establecerse distancias con los habituales parámetros desde los cuales se ha caracterizado en América Latina, y en Uruguay en particular, al género –Achugar, 1988; Alzugarat, 2009; Beverley y Achugar, 2002; Fornet, 1995; Galich, 1995; Maldonado Class, 2008; Sarlo, 2005; Sklodowska, 1992, entre otros. El propósito de Fabri (2012), declarado en el “Prólogo” de *Letraeñe*, marca una distancia con la retórica testimonial preponderante de los presos políticos en Uruguay, interesados en contar con lujo de detalles *lo que les pasó* y denunciar el padecimiento vivido: así se plantea en los testimonios icónicos de la literatura tupamara escrita por varones, como *Las manos en el fuego* (1985) de Ernesto González Bermejo –elaborado a partir de las entrevistas realizadas al tupamaro David Cámpora–, *Memorias del calabozo* (1988-1989) de Eleuterio Fernández Huidobro y Mauricio Rosencof o *El hombre numerado* (2007) de Marcelo Estefanell. Fabbri (2012), en cambio, expresa: “yo no escribí sobre algunos hechos (ocurridos durante la dictadura y que protagonicé), o no principalmente sobre ellos, sino principalmente, y creo que en esto puse el énfasis, en lo que de ellos quedó en mí, en lo que damos en llamar memoria” (p. 11). Más adelante, iniciada la primera parte de *Oblivion*, afirma: “No fue una vida heroí-

ca, por lo menos no lo fue en el sentido de estar construida en torno a actos de heroísmo. Claro que los hubo. Pero no son esos los que ahora necesitamos recordar” (Fabri, 2007, p. 18).

La posición de la autora no se focaliza en el cuestionamiento de los valores que motivaron las acciones armadas en Uruguay, durante los años sesenta y setenta, de los que ella participó: ese modelo se asume histórico y resultado de un contexto específico. Pero ya entrado el siglo XXI, el desafío es otro: no se centra en la evaluación de aquellas acciones, sino en el legado individual y colectivo de las convicciones y las experiencias traumáticas durante el terrorismo de Estado, a los efectos de interrogar la valoración presente de aquellas ideas. Fabbri (2007) rescata el heroísmo en términos de proyecto colectivo, una comunión que es indefectiblemente parte del pasado —si el pasado es el del *nosotros* o *nosotras*, según el caso, el presente es el del *yo* individual que rememora—: “Nos sentimos capaces. No como héroes individuales, que no fuimos (algunos sí, claro), sino como conjunto. Creímos en nosotros” (p. 62). La pregunta es cómo recordar, qué dimensión otorgarle a la memoria individual y a la histórica. En este caso, la lucha es con los propios recuerdos, esa “maraña de días y noches” (p. 18) que corren el riesgo, si se los calla, de transformarse en “plantas carnívoras” (p. 18) que aprietan. Se discute ese “deber de memoria” (Levi, 2017) que, como mandato, ha recorrido la historia del género testimonial. A dicho mandamiento, Fabbri (2007) responde: “No quiero contar la historia, no tengo que historiar. Yo quiero escribir [...] mi soledad, mi miedo, mi deseo” (p. 75).

Elaborar el discurso de la memoria implica verse atravesada por lo que Fabbri (2007) denomina “discurso cargoso”, es decir, al que se forma de la “mezcla de lo que otras personas esperan que uno diga con lo que uno cree que los demás quieren oír” (p. 21). El mismo provoca “ruido”, a lo cual podría acotársele que este último tiende a disminuir a medida que el primero *solidifica* formas fijas del recuerdo, tal como ocurre en otras narrativas uruguayas sobre

la dictadura –la de Mauricio Rosencof, de manera emblemática–,<sup>1</sup> en las que se vuelve recurrentemente a un pasado que ya posee sus relatos sin fisuras, sin *ruidos*.

Tomando otra postura, *Oblivion* dialoga, en el siglo XXI, con el desarrollo del género testimonial en el Uruguay como narración de hechos cristalizados:

yo no podía hablar de los hechos [...] porque me parecía que ellos, los hechos, eran de alguna manera mudos, o *que el relato de los hechos podía esconder todo lo que uno quisiera esconder*. El relato de los hechos está unido al recuerdo, y sé que hay que desconfiar de los recuerdos (Fabri, 2007, pp. 48-49).<sup>2</sup>

La memoria, en cambio, se entiende en *Oblivion* como huellas, como marcas que hay que reconstruir y volver a entramar, ya que no poseen un recorrido único para transitarlas, sino múltiple. La memoria, por ejemplo, está en el cuerpo. En esa búsqueda, se recurre reiteradamente al lenguaje poético para brindar testimonio: la poesía es la estrategia con la que enfrentar el ruido del relato ya armado y acercarse a los recuerdos que se escapan. En *Oblivion*, la poesía constituye la herramienta que permite la aproximación a la experiencia de la tortura.

La narrativa de Edda Fabbri contrasta con la “narración de urgencia” (Jara, 1986), es decir, la que surge por una necesidad inmediata de comunicar y denunciar experiencias en las que se han vulnerado derechos, en contextos de represión y explotación. En

---

<sup>1</sup> Mauricio Rosencof es autor de una extensa obra, anterior y posterior a los trece años en los que sufrió la cárcel política como uno de los *rebenes* de la dictadura: así se llamó a nueve dirigentes del MLN-T que las fuerzas militares uruguayas retuvieron, con el mensaje de que si el movimiento armado cometía algún atentado éstos iban a ser ejecutados. Sufrieron condiciones de supervivencia extremas, de mayor aislamiento y precariedad, que el resto de los presos políticos en Uruguay. Entre ellos, se encuentra el expresidente del país entre 2010 y 2015: José Mujica. Rosencof ha publicado poesía, teatro y narrativa. Su obra retoma reiteradamente la experiencia carcelaria. Entre los títulos, se destacan *Y nuestros caballos serán blancos y otras obras* (Arca, 2000), *Las cartas que no llegaron* (Alfaguara, 2000), *Conversaciones con la alpargata* (Ediciones de la Banda Oriental, 2004), *Sala 8* (Alfaguara, 2008).

<sup>2</sup> El subrayado es mío.

contraste con el interés que ha suscitado la publicación de cartas carcelarias de diversas personalidades del medio uruguayo que sufrieron la dictadura —por ejemplo, *Cartas desde la prisión* de Raúl Sendic (1984), *Adolfo Wasem. El Tupamaro. Un puñado de cartas* de Sonia Mosquera (2006), *Wilson. Cartas del exilio* de Carlos Julio Pereyra (2013)—, en *Oblivion* se expresa:

Las cartas [escritas en la cárcel] ya ni están. Mi madre las guardaba y una vez me habló de ellas, después que salí. En ese momento no quise verlas. Sentí algo como vergüenza, como si alguien muy distinta las hubiera escrito y yo supiera que no iba a poder creer en ellas. [...]. No creo que ellas fueran el testimonio de una vida, la mía. Ellas son testimonio de sí mismas, de lo que yo podía y quería escribir en esa época (Fabri, 2007, pp. 22-23).

Podría afirmarse, por lo tanto, que el *corpus* elegido sobre la historia reciente pertenece al conjunto de obras literarias que se escriben cuando la publicación de la carta interesa menos que la novela que pueda elaborarse a partir de su lectura.

### LAS SIMETRÍAS DE UNA HISTORIA-OTRA<sup>3</sup>

En cuanto a *Todo lo que no te pude decir* de Cristina Peri Rossi (2018), la historia resulta a contracorriente; y esto, aunque con alcances más amplios, incluye la lectura del pasado reciente. A contracorriente en la manera de entender las relaciones humanas, los límites entre el deseo y el amor, una suerte de *anti-discurso cargoso*, extrapolando la expresión de Fabbri. Peri Rossi traspasa la reflexión sobre la condición humana e inserta el abordaje de los vínculos erótico-amorosos en una “poética de la biósfera” (Bravo, 2021)

---

<sup>3</sup> Esta sección del artículo tiene como antecedente la intervención en las VII Jornadas de Creación y Crítica Literarias de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, junto con el Departamento de Literatura del Centro Cultural de la Cooperación. Se llevaron adelante el 24 y 25 de septiembre de 2021 en modalidad virtual. Aunque las actas del evento no han sido aún publicadas, remito a la información disponible: véase <<http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JCCL/index/schedConf/archive>>.

de alteridades múltiples.<sup>4</sup> La propuesta de Peri Rossi es radical en ese sentido, porque al integrarse lo humano en el vasto universo de los seres vivos se pone en juego, entre esos diversos niveles de otredades, el amor y el deseo. Surge entonces, en la novela, el vínculo entre un muchacho de apellido Suárez y una chimpancé, o un idilio entre dos chimpancés, recordando que la palabra *idilio* –así se denomina el primer capítulo de la novela: “El idilio de Bubú y Elisa”– implica, según *Oxford Languages*, una “relación amorosa entre dos personas que generalmente es vivida con mucha intensidad”. De la novela de Peri Rossi, se desprende que el amor resulta mucho más genuino e intenso entre los dos monos que en muchas de las relaciones humanas que se narran.

Escribir *otra historia*, para Peri Rossi, es dejar establecido el contraste entre los vínculos asimétricos, que han escrito la historia, y los simétricos, que propone esta novela, sobre los cuales la escritora ha reflexionado en otras oportunidades (Sanguinetti, 2018). El epígrafe, a cargo de Julia Kristeva, ya proporciona una clave de lectura en esa dirección: “No hay mayor asimetría que la diferencia sexual y de género” (Peri Rossi, 2018). El amor heterosexual y asimétrico es el que, según Peri Rossi, ha situado a las mujeres a lo largo de su historia en posiciones de dependencia y sometimiento. La historia de la literatura ha dejado registro de ello; y la novela recoge algunos de esos relatos, en diálogos intertextuales, que resultan habituales en la escritura de la autora: el rapto de Proserpina en la antigua Grecia, la obra de Ariel Dorfman (1990), *La muerte y la doncella*, en sus versiones teatral y cinematográfica, entre otras referencias. En contraste con esta milenaria historia de sometimientos femeninos, *Todo lo que no te pude decir* propone el caso de Silvia, una tupamara, que no

---

<sup>4</sup> Al analizar la poesía de la escritora uruguaya Circe Maia (2021), Luis Bravo expresa: “Ese efecto retardado es una de las vías hacia una alteridad que tampoco es unidimensional; es decir, no apela a un tú íntimo ni personalizado, sino a un tú-yo-otros. Los poemas pueden incorporar voces de otros sujetos, de otros seres vegetales o animales, de fenómenos de la naturaleza, así como otras voces del lenguaje, hasta desdoblar incluso la voz del sí mismo. Es posible rastrear cómo a lo largo de su obra hay una cosmovisión en la que el sujeto humano se reconoce y se redescubre como una voz más de entre las múltiples presencias que hacen al vasto universo de los seres vivos, la biósfera” (p. 152).

pierde la vida bajo las fuerzas militares uruguayas de la dictadura gracias al vínculo que establece con un militar, Mauricio, a quien seduce, con quien huye y se embarca rumbo a Europa, para luego abandonarlo. Su posterior exilio en España la vinculará con otros personajes de la novela, entre los que destaco a Laura, de quien se enamora con intensidad. La historia de Silvia plantea una posición disidente con respecto a los parámetros de heroicidad y traición heredados de los modelos históricos a los que el personaje pertenece, por su filiación ideológica –de raigambre sesentista (Gilman, 2003), dada su militancia como integrante en el MLN-T–, “y propone en cambio que una *mujer nueva* se construya desde el amor homoerótico, una que logre romper las asimetrías y los vínculos de poder” (Sosa San Martín, 2021, párr. 14).<sup>5</sup> Peri Rossi refrenda la conocida consigna: *La revolución será feminista o no será*.

Ese otro cronotopo del exilio, en el cual la protagonista se sitúa al momento de establecer la relación amorosa con Laura, propicia las condiciones adecuadas de contención para el relato del trauma, es decir, de los padecimientos sufridos durante el terrorismo de Estado: la tortura, la cárcel, el vínculo con el torturador. Esta posibilidad se propone en la novela unida al amor entre mujeres. “No hay amor sin relato” (Peri Rossi, 2018, p. 126), expresa el personaje: anular esa elaboración del testimonio implicaría la victoria de la impunidad, la misma que deseó Mauricio, el marino enamorado que huye con ella, al momento del escape: “Cuando estemos en Génova, mi amor, olvidaremos” (p. 136). No obstante, si bien el relato resulta necesario para la construcción del vínculo amoroso, no garantiza que el amor triunfe. Dicho triunfo, en *Todo lo que no te pude decir*, parece construirse a partir de esa historia-otra: la del amor simétrico y lésbico:

---

<sup>5</sup> Como señalaba en esa oportunidad, el concepto de “mujer nueva” como reflexión feminista, aunque resultante de un marco histórico distante al de Peri Rossi, puede encontrarse ya en el contexto de la revolución rusa. Se articula con el de “hombre nuevo”, de amplia difusión y repercusión en América Latina, principalmente en el contexto de la revolución cubana (Gilman, 2003). El hombre nuevo constituye el modelo humano ejemplar, producto de la revolución.

eran dos lapas que mezclaban sus mucosidades a la noche, y al desplazarse conjuntamente dejaban una cicatriz en la roca, y esa cicatriz las adhería aún más firmemente. Y como las lapas, tenían una parte de macho y una de hembra. Pero solo las hembras sobrevivían, porque eran más fuertes. Y ellas eran hembras. Un par de hembras juntas, aliadas, cómplices, dispuestas a luchar contra el pasado, contra los miedos, la angustia, las enfermedades, la muerte (Peri Rossi, 2018, p. 127).

María José Bruña Bragado (2018) afirma, a propósito de esta novela de Peri Rossi, que “El poder es inherente a la sexualidad y no suele desvanecerse en relaciones igualitarias: hay que trabajar siempre con su existencia, su presencia, su latencia” (pp. 76-77). Sin embargo, la novela resuelve de manera dispar el ejercicio revolucionario de la sexualidad y el amor, según se trate de relaciones hetero u homoeróticas. Un capítulo, titulado “No dejaría nunca de escribirte”, consiste en la carta que Silvia le escribe a su amante Laura, contándole la historia de las vejaciones de las que ha sido objeto en el pasado dictatorial en Uruguay, es decir, esa historia-otra, *políticamente incorrecta*, en la que el vínculo con el militar y el plan de conquistarlo para sobrevivir se relatan con la naturalidad de quien explica el precio que como mujer sometida tuvo que pagar para no sucumbir, bajo la vulnerabilidad extrema de sus derechos. No existe lugar para el conflicto moral ni para la posibilidad de que la acción se juzgue como traición. El fantasma de la traición, que tanto recorrió los procesos revolucionarios en América Latina, no tiene aquí cabida, ya que Silvia es consciente —por lo pronto lo es luego de haber transcurrido los años de aquel pasado traumático— de que me “hubieran hecho desaparecer después de haberme torturado y violado, como a tantas, pero un oficial me eligió. [...] me presté a ello. No tenía opción” (Peri Rossi, 2018, p. 131). La protagonista maneja con firmeza la situación; utiliza sus fortalezas dentro del orden patriarcal —la belleza de su cuerpo, su capacidad de seducción—; y sale viva, cabal jugadora de “las tretas del débil” (Ludmer, 1985). Cabe aclarar que esto no implica eludir, en la novela, que la memoria deja huellas dolorosas que habitan en el cuerpo. Es el

poder ejercido históricamente sobre el cuerpo de las mujeres: Silvia conserva en su tobillo el ancla tyzack que le tatuó Mauricio para que siempre lo recordara como su dueño.

En el sueño que el exmarino le cuenta a su psicóloga, hacia el final de la novela, años más tarde de haber sido abandonado por Silvia, ella se visualiza empoderada: el ancla desapareció y, en cambio, posee una estilográfica en la mano, lo cual podría interpretarse como una representación del poder de la mujer que toma la palabra. La imagen provoca deseo en Mauricio, pero especialmente temor. En ese sueño, a Silvia la acompaña una “sombra” (Peri Rossi, 2018, p. 163), que él no logra identificar, pero que, a la luz de la historia en el exilio, que el marino desconoce, sería el amor de Laura, acompañando a la *mujer nueva* con su estilográfica. Esa otra versión de la historia se encuentra más allá del poder de Mauricio; y probablemente, por eso siente miedo.

Aunque la novela de Peri Rossi no niegue la posibilidad de abrir puertas hacia nuevas masculinidades, que, no obstante, deberán atravesar zonas oscuras, dolorosas, contradictorias para construirse —el muchacho Suárez, que relativiza los alcances de la inteligencia humana al enamorarse de la mona, por ejemplo—, la distancia que se abre entre el amor heterosexual y el lésbico se vuelve insalvable, en lo que respecta a su rol en la construcción del relato de una sociedad mejor. No hay añoranzas del pasado, porque él encarna las asimetrías, aunque también es cierto que del cuestionamiento y análisis de ese pasado es necesario partir para que otra historia sea posible. El feminismo se sostiene mirando hacia adelante.

La posición de Alexandra Kolontay (2017), al articular las categorías de feminismo, revolución y amor, entiende a este último como construcción psicosocial disidente, respecto de la construcción hegemónica, propia del sistema patriarcal. Habría, entonces, que profundizar la respuesta a estas preguntas: ¿cuáles son los lenguajes que han construido la historia reciente en el Uruguay y cuáles han resultado excluidos? ¿Qué papel otorgarle a la literatura en tal construcción? En las tres narrativas elegidas, el ojo crítico puesto sobre la categoría de “víctima dueleable” (Forcinito, 2015) —lo cual provoca el ensanchamiento de los alcances del te-

rorismo de Estado— ¿adapta una perspectiva de género? En estas historias-otras, ¿qué importancia tiene una perspectiva revolucionaria del amor entre mujeres? Esta última pregunta, ya abordada a propósito del texto de Peri Rossi, propone en *Oblivion* otra formulación: el de la sororidad entre las presas políticas. Si el presente de la enunciación es el del *yo* que rememora y busca entender, un recorrido que sólo parece poder realizarse en soledad, en el pasado carcelario la comunión del nosotras es absoluta, diluye al yo: “De ese nosotras es difícil despegarse” (Fabbri, 2007, p. 16).

#### UNA VERSIÓN HONESTA DE LA HISTORIA

El paratexto de *Los misterios dolorosos* de Lalo Barrubia inicia el diálogo con algunos de los discursos heredados, que la novela cuestiona: “por nosotros / por nuestros hijos / y por la verdad que no existe.” La apuesta hacia el futuro, coincidente con los discursos utópicos, se combina con una última frase, que instala la desconfianza en los alcances y la eficacia que han tenido las consignas por *verdad y justicia* en las etapas posdictatoriales. Luego, la novela, que cuenta la vida de María desde su infancia en Montevideo, durante el insilio, hasta su adultez en Oslo, retoma este tema, siempre desde la tensión que se establece entre las generaciones:

Y la madre le prometió que algún día iba a saberse. Aunque tuviera que pasar mucho tiempo, todo iba a saberse. Pero ella no estaba tan segura frente a una realidad que le traspasaba los agujeros de la fe y se le alojaba en el vientre, como una oscura mezcla de dolor e inquietud, desasosiego, ignorancia, como si le faltaran piezas y por esos huecos se colara un viento que la hacía sentir culpable (Barrubia, 2019, p. 55).

Este texto desacralizante incorpora también una mirada paródica de los relatos de la memoria, tan presentes en las sociedades posdictatoriales (Traverso, 2018), porque los personajes, en lugar de consignar la búsqueda de la verdad y la necesidad de mantener vivo el relato de las injusticias, no se acuerdan de nada. ¿Dónde radica la culpa? ¿En la indiferencia frente a la injusticia? ¿En no tener interés por restablecer las consignas de otras generaciones, que habían

dado la vida por sus ideales? La falta de compromiso —María “dejó que otros tomaran decisiones por ella” (Barrubia, 2019, p. 68)—, en los términos en que se había postulado en América Latina desde los años sesenta, el imperativo de *no haber estado a la altura* de marca el tono de la novela. Los cuerpos también sufren. En este caso, se les ha acostumbrado a tolerar el sufrimiento como inherente a la vida. En *Los misterios dolorosos*, parecerían contraponerse dos concepciones: por un lado, esa herencia sartreana, tan cercana a la intelectualidad latinoamericana del medio siglo, en la que el ser humano forja su propio futuro; por otro, una suerte de antiexistencialismo, en el que con pasividad se aceptan las injusticias del mundo —incluso las que afectan al cuerpo propio— y se vive en estado de negligencia permanente con uno mismo y con los demás. Esta postura adopta en la novela una raigambre religiosa muy marcada y, como hizo notar Sofi Richero (2014), da título a la novela, al aludir a cinco misterios dolorosos del rosario católico. Los personajes no controlan el sufrimiento de los cuerpos porque tampoco están dispuestos a investigar el origen: lo único que hace la madre de María para no tener más hijos es rezar. Tampoco se interviene en la esfera pública. La interioridad es un misterio; el mundo exterior también.

Desde un lugar-otro, que se multiplica en sus niveles de enunciación —tanto la autora como el personaje de María viven en Suecia—, la novela rememora la sociedad bajo el régimen militar en la cual autora y personaje se criaron. Se establece el peso de las estructuras sociales construidas a partir de la sumisión a ciertas reglas, que han dejado de visualizarse como tales y se han naturalizado. La familia de María funciona como metonimia de ese insilio: propicia la impunidad y mira para el costado frente a los problemas sociales o, peor aún, los integra como un espectáculo ajeno a la vida propia: la “rutina oficial” se cumple sin objeciones y “sin que nadie nunca más hablara del asunto” (Barrubia, 2019, p. 10), lo cual denuncia también una praxis de la invisibilización, arraigada hasta en las más pequeñas costumbres: “Y por eso [los integrantes de la generación a la que pertenece María] se convirtieron en una célula ambigua de la sociedad” (p. 10). Constituir una “célula ambigua” remite a una enfermedad que se expande, a modo de cáncer que

avanza sin que se lo frene con tratamiento alguno. La generación de María, la que vivió su infancia en dictadura, es aquella que creció en “una sociedad que olvida, o que quiere olvidar” (p. 84).

La imagen del guerrillero, por ejemplo, se ha instalado entre la idealización de esa vida arriesgada, que ningún personaje de la novela se atrevería a tener, y la otredad, una otredad a la que, en el fondo, se le teme y que, llegado el caso, no costaría demasiado juzgar por su imprudencia y acusar. La mirada lo banaliza, porque de la misma manera que María sueña haber podido ser “una tupamara varonil y decidida que salvaba al mundo de las injusticias” también le satisface la hipotética imagen de “una hippie despeinada en una comunidad del campo” o “una artista famosa” (Barrubia, 2019, p. 11). Todo da igual. La rememoración de aquellos ideales se realiza desde el desencanto: “Lo que sabemos ahora, que ha pasado tanto tiempo, es que si ese sueño existió, no fue, no pudo ser lo bastante intenso” (Barrubia, 2019, p. 11), es decir, una idiosincrasia local caracterizada por la desidia y la negligencia vence sobre todo intento de cambio.

Hablamos de una hegemonía del insilio, a la que conviene contrastar con los espacios de resistencia cultural o contrahegemónicos, de los que la novela también da cuenta, como ocurre con la maestra de María, por ejemplo, que desaparece. Sobre estos rebeldes cae el régimen militar y, asimismo, el peso del castigo social. En especial, el peso de la indiferencia: “nadie habló más del asunto. Se la pasaron escuchando a los Bee Gees” (Barrubia, 2019, p. 36). Esta novela también es una recuperación de seres anónimos del insilio, en contraposición al prestigio de los nombres célebres que protagonizaron la historia reciente, es decir, los caídos, los desaparecidos, los presos. Existe una integración de lo que Ludmila da Silva Catella (2011) denominó “memorias cortas” y “memorias largas”, es decir, las que remiten estrictamente al contexto del terrorismo de Estado y esas otras que integran la violencia del período dictatorial a violencias más largas y permanentes, lo cual contribuye a cuestionar el alcance del concepto de víctima en el contexto de estos procesos históricos.

La mirada, en la novela, del ejercicio del terrorismo de Estado se ve de manera oblicua, es decir, desde fuera de las paredes de los centros clandestinos de detención y tortura: “La abuela y la madre del niño tomaban mate en un vasito y hablaban de los gritos que se escuchaban en la noche desde el Hotel de la Tablada” (Barrubia, 2019, p. 28). Más adelante, se menciona la desaparición forzada de la maestra de la protagonista: “La maestra no vino al día siguiente, ni al otro, ni nunca más. Y los adultos decían que se había ido para Holanda sin avisar a nadie” (p. 36). Los textos literarios se vuelven piezas de un rompecabezas que es necesario armar, una polifonía de voces (Bajtín, 2008) que refieren el acontecimiento desde una multiplicidad de miradas y que proponen otra forma de construir la historia del país. Algunas de estas voces recuerdan aquello que fue dicho, pero que es mejor olvidar; aquello que nadie quiere recordar haber dicho porque, visto en retrospectiva, implicó estar del lado equivocado de la historia. El personaje de María se construye desde esa tensión que resulta del ambiente insano en el que se crió: puede tomar distancia de la inercia que la rodea o sumirse, llegado el caso, junto a la comunidad eclesíastica, en la indiferencia social: “Se ha olvidado al fin [...] del hermano chico que vive en los ranchos detrás del basural y antes era su amigo, y de los niños que no la dejaban jugar al fútbol, ya nada de eso forma parte de la vida real” (Barrubia, 2019, pp. 47-48).

En *Los misterios dolorosos*, el cuestionamiento feroz de los discursos heredados de los modelos sesentistas se propone en términos generacionales, es decir, en cómo la generación de los ochenta, la de la apertura democrática, una “generación parricida de padres ausentes” (Quiring, 2013, párr. 8), a la que Lalo Barrubia perteneció, a la que la protagonista María pertenece, cuestionó y rechazó a sus predecesores. En el uso de los pronombres personales, llama la atención la recurrencia al estilo indirecto libre como modo narrativo, el cual posibilita la adopción del punto de vista de María, pero también, por momentos, la toma de distancia irónica con respecto a esa focalización cuando se agudiza la mirada crítica sobre el personaje. La voz narrativa heterodiegética asume la función de observar con ojo crítico a sus personajes y el rol de otorgar “una

versión posible, un intento de darle forma” (Barrubia, 2019, p. 13) a un relato personal y social a la vez.

Cuando un niño manosea a María en una fiesta, aprovechando la cercanía del tumulto, la voz narrativa expresa: “Un hecho que no iba a poder contar nunca a nadie porque carecía de palabras. Es como si la falta de palabras hubiera convertido ese recuerdo en otra cosa, no podía nunca explicarlo con certeza” (Barrubia, 2019, p. 31). El papel de la literatura en estas narraciones sobre el pasado reciente y los sucesos traumáticos que acontecieron en él es el de encontrar la manera de formular lo indecible, configurarse como recurso memorialístico, aunque “ya no puede meterse en su cuerpo de niña prescindiendo de la que es hoy día” (p. 31). La reconstrucción de experiencias signadas por los silencios, por actos aberrantes no verbalizados, supone contrarrestar el trauma y darle palabras. La estrategia de que esto se realice a través de la mediación de un constructo ficcional provoca un efecto liberador; hace emerger “una luz de escena idílica en su cabeza. No es un recuerdo bello, es la luz lo que es bella, confusa” (p. 32). El acto memorialístico deviene en acto estético.

Lalo Barrubia (2019) aclara, a través de la voz narrativa: “No es una versión realista de la historia, es cierto. Pero ella quiere escribir una versión honesta de la historia. No es lo mismo que realista, supone” (p. 65). Esta oposición que se establece entre realismo y honestidad retoma, a su manera, la ambigüedad que Roman Jakobson (1978) hiciera notar tempranamente sobre la categoría de realismo, y que luego Theodor Adorno (2004) retoma: la verosimilitud construida por el realismo no implica necesariamente la estrategia más sólida del arte para acercarse a la realidad. Asimismo, la posición implica un cuestionamiento de las funciones de la literatura:

ellos querían [...] escribir literatura auténtica que no se sostuviera en los andamios que les habían sido servidos. No querían usar la literatura para cambiar el mundo, el mundo era una mierda frita y no había nada que hacer al respecto. Lo que querían era usar el mundo para cambiar la literatura (Barrubia, 2019, pp. 157-158).

El realismo, al igual que lo entendió Jakobson, se transforma en Lalo Barrubia en una tendencia conservadora de las generaciones anteriores de escritoras y escritores, que respetaban los cánones establecidos y sufrían de ceguera, paradójica para una generación que se había autodenominado como “generación crítica” (Rama, 1972):

Si hubo algo que realmente le molestó de [Mario] Benedetti fue una entrevista en la que se burló de los jóvenes que querían irse del país; que no se daban cuenta que terminarían con una guitarrita cantando en el subte de Madrid. [...]. ¿No se daba cuenta de que aquí no había ni subte, ni podía comprarse una guitarrita? ¿Por qué nadie veía lo que estaba pasando? (Barrubia, 2019, p. 172).<sup>6</sup>

Rafael Bayce (1989) denominó “generación-democracia”, “generación-rock” o “generación dionisiaca”, a esos jóvenes artistas que, durante el período que se abrió a partir de 1985, construyeron sus voces haciendo prevalecer el principio del placer sobre el del deber—esto explica la referencia al dios griego—, sobre una base compartida en lo cultural y lo generacional más que en lo político. Alfredo Alpini (1996) explica:

[La] resistencia cultural y su participación en lo social se expresa por medio de las revistas subte, el rock, las performances y los grafitis. Es una juventud que captó el fracaso de la democracia y la ineficacia de la izquierda de los años sesenta. De este modo se oponen tanto a la derecha como a la izquierda. A la primera vertiente por dogmática y autoritaria, a la segunda, por intolerante, por insis-

---

<sup>6</sup> Mario Benedetti (Paso de los Toros, 1920-Montevideo, 2009), activo intelectual del medio siglo uruguayo y autor de una prolífica y prestigiosa obra, en la que cultivó todos los géneros, fue uno de los principales integrantes de la llamada Generación del 45 uruguayo, junto a figuras de la talla de Juan Carlos Onetti, Idea Vilariño, Ida Vitale, Ángel Rama, entre otros. Cuando retorne al país en los años ochenta, luego del exilio, Benedetti resultará para algunos integrantes de las generaciones más jóvenes de escritoras y escritores—entre los que se encuentra Lalo Barrubia— un blanco de ataque. Gustavo Escanlar, por ejemplo, envía al semanario *Aquí* una carta en la que menciona a los jóvenes “que no son críticos ni intelectuales, que no gustan de la literatura de Benedetti y se lo dicen sin que él les pregunte, así de agresivos y maleducados son”, y que además están “cansados de discusiones de boliche y de comité de base, cansados de un patrón cultural impuesto y dictatorialmente marcado a fuego por la Generación del 45” (Escanlar, 2008, p. 10).

tir en la militancia disciplinada y por hacerles sacrificar el presente en vistas de un futuro inexistente (párr. 3).

La rebeldía parricida de esta generación amplía, como mencionaba al comienzo, la categoría de víctima duelable, en el sentido de que aunque se acepte que el protagonismo del dolor estuvo en otros y otras, y el suyo “muy lejos del epicentro de las cosas” (Barrubia, 2019, p. 83), es decir, aunque el personaje de María no se sienta con derecho “a estimar lesiones, a comparar” (p. 84), y de hecho la avergüence su propio dolor (p. 85), este dolor periférico del pasado reciente, que quebró a una generación marcada por el derrumbamiento “de los héroes conocidos y de las ideologías que los sustentaban” (p. 157), es el que en esta novela cobra el protagonismo. María se debate entre la frustración que le provoca no poder recuperar los postulados utópicos y la desconfianza puesta en ellos a la luz de su fracaso. Como señaló Bravo (2016) al analizar la movida contracultural de los años ochenta, más que una distancia ideológica y política con los predecesores lo que se abren son diferencias cruciales en el plano estético. Los jóvenes de *Los misterios dolorosos* experimentan con un arte que ellos mismos entendían efímero y deslindado de altos designios. La posición también involucra otra imagen del artista, que se droga, emborracha, participa de orgías, etc., otros temas distintos a los cultivados por las generaciones anteriores —por ejemplo, la presencia de lo erótico o lo onírico—, otro lenguaje, a veces corrosivo o grosero, y otros medios de divulgación e intercambio, como actividades grupales, publicación en revistas *under*, que la novela denomina “subterráneas” (Barrubia, 2019, p. 159), de escasos recursos —“fotocopias de calidad infame” (p. 158). En todo caso, esta literatura *auténtica* no puede entenderse en términos de una tradición realista —se trabaja, por ejemplo, sobre el confesionalismo que la literatura sesentista uruguaya, en general, rechazó—, sino como un proyecto en el cual lo más auténtico es asumir que la literatura es la vida y no al revés. Abandonar la confianza del proyecto realista supone tomar distancia de la literatura que se esforzaba “en contar una historia más coherente que la realidad” (Barrubia, 2019, p. 194).

Cabría preguntarse, por último, si la propia novela refrenda estos postulados o finalmente reivindica, décadas más tarde, la vía del realismo, a pesar de todo.

“ESCRIBIR ESTA HISTORIA PORQUE LAS OTRAS YA FUERON ESCRITAS”<sup>7</sup>

Estas narrativas pueden ser estudiadas como actos memorialísticos del siglo XXI sobre un pasado ya no tan reciente. Se valen de las herramientas de la literatura para construir discursos que iluminen otras identidades, individuales y colectivas. Las posiciones adoptadas implican un desplazamiento tanto enunciativo como geográfico: se escribe exiliada —con el alcance que le otorgó al concepto Dejbord (1998) al analizar la literatura de Peri Rossi—, es decir, desde un lugar que no coincide con las circunstancias del mundo narrado, refractario éste, a su vez, de experiencias vividas. Fabbri desde la distancia de la experiencia carcelaria; Peri Rossi y Barrubia desde el presente-norte mirando al pasado-sur.

En los tres títulos elegidos, se le otorga importancia al silencio. En *Oblivion*, se rememora para olvidar *sanamente*; en *Todo lo que no te pude decir*, lo no dicho puede resultar caldo de impunidad o, por el contrario, entenderse inherente al lenguaje del amor. En *Los misterios dolorosos*, es aquello que se calla porque no ha logrado ni siquiera elaborarse discursivamente, aunque duela igual. En todo caso, escribir estas historias porque las otras ya fueron escritas reafirma la apuesta por la palabra y por la literatura, a pesar de todo. ➤➡

## BIBLIOGRAFÍA

- ACHUGAR, H. (1988, diciembre). Notas sobre el discurso testimonial latinoamericano. *La tercera orilla. Revista de ciencias sociales, humanidades y artes*, 3-4, 52-59.
- ADORNO, T. (2004). *Teoría estética*. Madrid: Ediciones Akal.

---

<sup>7</sup> Véase Barrubia (2019, p. 207).

- ALPINI, A. (1996, noviembre). Una generación sin dioses. *Relaciones*, 150. Véase <<http://www.chasque.net/frontpage/relacion/anteriores/9611/xx-50.htm>>.
- ALZUGARAT, A. (2009). *El discurso testimonial uruguayo del siglo XX*. Montevideo: Ediciones de la Biblioteca Nacional.
- BAJTÍN, M. (2008). *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- BARRUBIA, L. (2019). *Los misterios dolorosos*. Montevideo: Estuario editora.
- BAYCE, R. (1989). *Cultura política uruguaya, desde Batlle hasta 1988*. Montevideo: Fundación de Cultura Universitaria.
- BEVERLY, J. Y ACHUGAR, H. (2002). *La voz del otro: testimonio, subalteridad y verdad narrativa*. Guatemala: Universidad Rafael Landívar.
- BRAVO, L. (2016, julio). La restauración cultural / Resistencias contraculturales. Arte joven, cuerpo y política: censura e impunidad en la transición democrática uruguaya (1985-1990). *Revista Encuentros Uruguayos*, 1, 95-110. Véase <<https://ojs.fhce.edu.uy/index.php/encuru/article/view/1273>>.
- BRAVO, L. (2021). Una poética de la biósfera en Circe Maia: voces de la múltiple alteridad. En M. del C. González, P. Núñez y N. Sanguinetti (Eds.). *Circe Maia, palabra en el tiempo. Estudios sobre su obra* (pp. 149-160). Montevideo: Rebeca Linke Editoras.
- BRUÑA BRAGADO, M. J. (2018, enero-diciembre). Violencia y ternura en la prosa carnal de Peri Rossi: *Todo lo que no te pude decir*. *Revista de la Academia Nacional de Letras*, 14, 73-82.
- DA SILVA CATELA, L. (2011). Pasados en conflictos. De memorias dominantes, subterráneas y denegadas. En E. Bohoslavsky, M. Franco, M. Iglesias y D. Lvovich (Comps.). *Problemas de Historia Reciente del Cono Sur* (pp. 99-124). (Vol. 1). Buenos Aires: Prometeo Libros/Universidad Nacional de General Sarmiento.
- DALMARONI, M. (2005). Historia literaria y corpus crítico (aproximaciones williamsianas y un caso argentino). *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literarias*, 12, 1-22.
- DEJBORD, P. T. (1998). *Cristina Peri Rossi: escritora del exilio*. Buenos Aires: Galerna.
- ESCANLAR, G. (2008). *Disco duro*. Montevideo: Editorial Fin de Siglo.

- FABBRI, E. (2007). *Oblivion*. Montevideo: Ediciones del Caballo Perdido.
- FABBRI, E. (2012). *Oblivion*. Montevideo: Letraeña Ediciones.
- FORCINITO, A. (2015, diciembre). Una voz visible. Un acercamiento al testimonio de ex presos políticos en Uruguay. *Kamchatka*, 6, 529-547.
- FORNET, J. (1995, julio-septiembre). La Casa de las Américas y la “creación” del género testimonio. *Casa de las Américas*, 200, 120-124.
- FRANCO, M. y LEVIN, F. (Comps.). (2007). *Historia reciente: perspectivas y desafíos para un campo en construcción*. Buenos Aires: Paidós.
- GALICH, M. (1995, julio-septiembre). Para una definición del género testimonio. *Casa de las Américas*, 200, 124-125.
- GILMAN, C. (2003). *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- JAKOBSON, R. (1978). Sobre el realismo artístico. En T. Todorov. (Comp.). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (pp. 71-80). México: Siglo XXI.
- JARA, R. (1986). Prólogo: testimonio y literatura. En R. Jara y H. Vidal (Eds.). *Testimonio y literatura* (pp. 1-6). Minnesota: Institute for the Study of Ideologies and Literature.
- KOLLONTAI, A. (2017). *El amor y la mujer nueva*. Buenos Aires: Cienfuegos
- LEVI, P. (2017). *Deber de memoria*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- LUDMER, J. (1985). *La sartén por el mango*. Puerto Rico: Ediciones El Huracán.
- MALDONADO CLASS, J. (2008). *El intelectual y el sujeto testimonial en la literatura latinoamericana*. Madrid: Editorial Pliegos.
- PERI ROSSI, C. (2018). *Todo lo que no te pude decir*. Montevideo: Casa Editorial HUM.
- QUIRING, D. (2013, diciembre). Afuera (Con la escritora y performer Lalo Barrubia). *La Diaria*. Véase <<https://ladiaria.com.uy/articulo/2013/12/afuera>>.
- RAMA, Á. (1972). *La generación crítica 1939-1969*. Montevideo: Arca Editorial.

- REATI, F. Y CANNAVACCIUOLO, M. (Comps.). (2015). *De la cercanía emocional a la distancia histórica. (Re)presentaciones del terrorismo de estado, 40 años después*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- RICHERO, S. (2014, enero). “Revulgar” y amén. *Brecha*, 1468, 26.
- SANGUINETTI, N. (2018, octubre). Las asimetrías del amor. Entrevista a Cristina Peri Rossi. *La Diaria*. Véase <<https://ladiaria.com.uy/cultura/articulo/2018/10/las-asimetrías-del-amor-en-trevista-a-cristina-peri-rossi/>>.
- SARLO, B. (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- SKLODOWSKA, E. (1992). *Testimonio hispanoamericano. Historia, teoría, poética*. Nueva York: Peter Lang Publishing.
- SOSA SAN MARTÍN, G. (2021, septiembre). Cuando lo personal finalmente es político. Acerca de *El tigre y la nieve* (1986) de Fernando Butazzoni, *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. [Intervención en las VII Jornadas de Creación y Crítica Literarias de la Facultad de Filosofía y Letras (Universidad de Buenos Aires) y el Departamento de Literatura del Centro Cultural de la Cooperación]. Actas pendientes de publicación.
- TRAVERSO, E. (2018). *Melancolía de izquierda. Marxismo, historia y memoria*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- TRIGO, A. (1995, abril). Rockeros y grafiteros: la construcción al sesgo de una antimemoria. *Hispanamérica*, 70, 17-40.

*El Pez y la Flecha. Revista de Investigaciones Literarias,*  
Universidad Veracruzana,  
Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, ISSN: en trámite.  
Vol. 2, núm. 3, mayo-agosto 2022, Sección Flecha, pp. 107-129.  
DOI:<https://doi.org/10.25009/pyfril.v2i3.43>

## Una autoficción no convencional en la obra de Félix Bruzzone

### An unconventional self-fiction in Félix Bruzzone's work

Casandra Gómez  
Independiente, México

[casandra.gomez.r@gmail.com](mailto:casandra.gomez.r@gmail.com)

Recibido: 21 de febrero 2022.  
Dictaminado: 19 de marzo 2022.  
Aceptado: 22 de abril 2022



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons  
Atribución 4.0 Internacional.

# Una autoficción no convencional en la obra de Félix Bruzzone

## An unconventional self-fiction in Félix Bruzzone's work

Casandra Gómez

### RESUMEN

En el presente artículo, se analiza la obra del escritor Félix Bruzzone, quien es hijo de desaparecidos durante la dictadura argentina de 1976. Aunque Bruzzone pertenece a la generación de la *posmemoria*, se observa que su narrativa difiere de las construcciones de otros *hijos* pertenecientes a esta corriente. Desde el concepto *autoficción*, se pretende demostrar que Bruzzone construye su historia como hijo de desaparecidos, pero desde un lugar no convencional. Se concluye que, a través de términos como *parodia* y *pastiche satírico*, planteados por Gérard Genette, el autor transgrede la realidad argentina y muestra otras historias de los hijos, desaparecidos y represores.

*Palabras clave:* Félix Bruzzone; autoficción; dictadura argentina; posmemoria; hijos de desaparecidos.

### ABSTRACT

In this paper, the work of the writer Félix Bruzzone, who is the son of disappeared persons during the Argentine Dictatorship of 1976, is analyzed. Although Bruzzone belongs to the post-memory generation, it is observed that his narrative differs from the constructions of other sons belonging to this stream. From the *self-fiction* concept, it is intended to demonstrate that Bruzzone builds his story as a son of the disappeared, but from an unconventional place. It is concluded that, through terms such as *parody* and *satirical pastiche*, raised by Gérard Genette, the author transgresses the Argentine reality and shows other stories of the son, the disappeared and repressors.

*Keywords:* Félix Bruzzone; self-fiction; Argentine Dictatorship; post-memory; sons of disappeared.

El 24 de marzo de 1976 la Junta Militar, encabezada por Jorge Rafael Videla, dio un golpe de Estado, que trajo consigo alrededor de 30,000 desaparecidos, entre ellos Félix Roque Giménez y Marcela Bruzzone, ambos militantes del Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP) y padres del escritor Félix Bruzzone, quien dio vida a obras como *76* (2008), *Las chanchas* (2014a), *Los topos* (2014b), *Barrefondo* (2010) y *Campo de Mayo* (2019).

Con tan sólo tres meses de nacido, Félix Bruzzone fue despojado de los brazos de su madre. De ella y de su padre, la dictadura se encargó de borrar cualquier rastro. Fue años más tarde cuando la inquietud y el carácter extrovertido del autor lo llevaron a investigar sobre el paradero de sus padres. Y tras encontrarse con varios vacíos de información, decidió recrear su historia mediante diferentes ficciones sobre su identidad como *hijo*, pero en escenarios poco convencionales.

Su narrativa oscila entre la dictadura y su condición como hijo de desaparecidos. Sin embargo, mientras que la mayoría de los autores de *posmemoria* mantienen una similitud en su forma de mostrar el Proceso de Reorganización Nacional, Bruzzone hace algo completamente diferente. En sus cuentos y novelas, prevalece la ficción, pero no de forma convencional. Ésta sirve para transgredir tanto la figura del hijo como la de los desaparecidos, la de los represores y la de la propia Argentina.

## 1. LA POSMEMORIA

El término *posmemoria* es relativamente nuevo. A partir del vigésimo veinte aniversario del Golpe Militar, la sociedad argentina comenzó a replantearse los hechos acontecidos durante la dictadura. Peller (2014) plantea que “El comienzo de estas intervenciones puede situarse con el nacimiento en 1995 de la agrupación H.I.J.O.S.

[...]. Entre las diversas producciones simbólicas, no todas vinculadas directamente con H.I.J.O.S., se encuentran films, ensayos fotográficos, obras teatrales y relatos literarios” (p. 1). La figura del *hijo* se convirtió en algo fundamental para diversas manifestaciones artísticas y “los hijos de desaparecidos y militantes comenzaron a participar de los debates sobre los Derechos Humanos (DDHH) y pasaron de ser objeto de análisis en tanto que víctimas del terrorismo a sujetos enunciadores, analistas y militantes de su propia causa” (Dema, 2012, p. 2).

Al hablar de obras de *posmemoria*, se puede encontrar dos tipos de producciones: las que escribieron quienes no fueron violentados directamente por la dictadura, pero construyeron la figura del hijo de desaparecidos, y las de los *hijos* propiamente. La primera etapa se dio en 1996: “por casi una década el tema de los HIJOS se puede describir en los viejos y estables términos de la dupla literatura/sociedad, en el sentido de que la ficción reflejaba o representaba discursivamente una identidad social emergente” (Dema, 2012, p. 3). Aunque existían diversas manifestaciones que giraban en torno a la dictadura, la figura del hijo sólo fungía como un personaje dentro de los discursos. El cambio se dio en 2005, principalmente en el ámbito literario, en la segunda etapa:

momento en el que pasan de ser personajes novelados a autores de novelas y cuentos. Esto conlleva un cúmulo de tensiones y de desplazamientos semánticos, maneras distintas e irreductibles entre sí de concebir la identidad de los hijos y de desidentificarse del sujeto social modélico o muy bien definido por (la agrupación) HIJOS y representado por los novelistas de la generación anterior [la de 1996] (Dema, 2012, p. 3).

Elsa Drucaroff plantea que durante la segunda etapa “Nacen obras generacionalmente marcadas por la urgencia de semiotizar el mundo de un modo que hasta ahora no había sido semiotizado en nuestra literatura. Un mundo con un pasado impensable, incognoscible, vuelto tabú” (Geeroms, 2015-2016, p. 10). La mirada que aportan los *hijos* cambió el cómo era percibida la dictadura, pues se le dio la voz a quienes, en su momento, fueron los más desvalidos –los

niños que crecieron en los 70— y su testimonio colocó a los subversivos como víctimas verdaderas del Proceso de Reorganización y no como se planteó por muchos años en la *teoría de los dos demonios*.

Actualmente, para definir estas obras se utiliza el concepto de *posmemoria*, un término elaborado por Marianne Hirsch, a finales de los años ochenta:

[Es] la situación de pérdida (y búsqueda) familiar que se aprecia en los narradores del corpus de textos seleccionado. Todos ellos han crecido dominados por las narrativas que los precedieron, y sus historias personales se entrecruzan con las de las generaciones previas, que estuvieron moldeadas por eventos traumáticos no completamente esclarecidos. Memoria y distancia generacional son dos puntos imprescindibles para comprender el trauma que existe en esta generación, que se presenta esencialmente como una falta, un vacío (Venturini, 2019, pp. 121-122).

Asimismo, dicha literatura parte de dos puntos esenciales: la “Memoria y distancia generacional [...] para comprender el trauma que existe en esta generación, que se presenta esencialmente como una falta, un vacío” (Venturini, 2019, p. 122) Sin embargo, “El concepto de Hirsch es ampliado, desde otro ángulo, por Young, resaltando la importancia de no ‘cerrar’ la memoria; el estudioso considera fundamental reconstruir el pasado a partir de lo fragmentario” (Venturini, 2019, p. 122). En muchas ocasiones, los vacíos que tienen los *hijos* sobre el paradero de sus padres también dejaron incompleta y fragmentada la narración.

La literatura de *posmemoria*, además, busca “una noción útil para analizar artefactos culturales que trabajan sobre la perdurabilidad, la transmisión y la memoria de experiencias traumáticas a través de las generaciones” (Geeroms, 2015-2016 p. 1). Relatan, desde esta perspectiva, tanto el horror que vivieron sus padres como las consecuencias que dejaron en las futuras generaciones dichos eventos traumáticos.

Por su parte, Beatriz Sarlo (2006) pone en duda este concepto. Ella considera que la reconstrucción de un pasado a partir del recuerdo y la memoria es vicaria. Por tanto, “Toda narración del

pasado es una re-presentación, algo dicho en lugar de un hecho. Lo vicario no es específico de la posmemoria” (pp. 130-131). Plantea que si este término se utiliza tal cual como fue definido se podría aplicar a cualquier texto que haga uso de la memoria, incluso a las autobiografías, que lo han hecho desde el siglo XIX. Lo único que podría diferenciarla es que está atravesada por un interés subjetivo vivido en términos personales. Incluso la fragmentariedad de la que habla Young la pone en discusión. Para ella, Young “pasa por alto que ese vacío marca siempre cualquier experiencia de rememoración, incluso la más banal” (Sarlo, 2006, p. 137).

Dentro de estas manifestaciones artísticas, podemos encontrar a diversos autores contemporáneos, como es el caso de Laura Alcoba, Raquel Robles, Mariana Pérez y Ángela Urondo; o cineastas como Albertina Carri y Benjamín Ávila; así como al autor de quien parte este artículo: Félix Bruzzone.

## 2. VIDA Y OBRA DE FÉLIX BRUZZONE

Félix Bruzzone nació el 23 de agosto de 1976, en Buenos Aires, Argentina, a cinco meses del Golpe Militar. Su padre, Félix Roque Giménez, desapareció en marzo del mismo año, sin llegar a conocer a su hijo; y su madre, Marcela Bruzzone, fue secuestrada dos meses después de su nacimiento. No existe información sobre su paradero; sin embargo, se sabe que Roque Giménez fue considerado enemigo del Estado y un héroe de los guerrilleros:

era un soldado conscripto del Batallón 141 de Comunicaciones, en Córdoba, pero era también un cuadro del ERP y fue una pieza clave en el campamento de ese batallón, en febrero de 1973, durante un operativo comandado que le dio al ERP uno de sus triunfos más resonantes: sin víctimas fatales [...] [recuperó] para la causa del pueblo argentino dos toneladas de armas y municiones (Arenes y Pikielny, 2016, p. 23).

De Marcela Bruzzone, se tiene menos información que del padre. El único testimonio directo que Félix Bruzzone halló sobre ella fue el de una militante uruguaya, quien afirmó que se cruzaron en Campo de Mayo y estuvieron juntas bastante tiempo en cautiverio:

“En estos días hablé con una uruguaya que fue la única persona que militó con mi mamá. [...]. Empecé a buscar información cuando surgió HIJOS, en el '95 o '96, pero a todas estas historias es difícil encontrarles el hilo porque hay cosas que se van perdiendo” (Friera, 2008, párr. 4). Si bien, Bruzzone no recuerda a su mamá, fue construyendo su imagen con los testimonios de sus abuelos y tíos maternos. Lleva el apellido de ella “porque en tiempos de clandestinidad su padre no podía acercarse hasta el registro civil” (Arenes y Pikielny, 2016, p. 23).

Es así como Bruzzone fue criado por su abuela materna, Leda Moretti: “la madre de Marcela había logrado que su hija se comprometiera a llevarle al pequeño todos los días o por lo menos cuando su militancia la expusiera a situaciones de riesgo” (Arenes y Pikielny, 2016, p. 25). Cuando Marcela Bruzzone fue secuestrada, el escritor se encontraba con su abuela, lo que le permitió crecer con su familia y padecer el futuro de cientos de bebés. Leda Moretti fungió como una madre para él; y más tarde, se convirtió en un personaje determinante en *Los topos* y algunos de los cuentos de *76*.

La abuela, a diferencia de su hija, no compartía los ideales de izquierda. En casa, tanto ella como sus otros hijos, estaban a favor del Proceso de Reorganización; por ello, “A menudo la situación de su hija desaparecida tensaba el ambiente, pero Félix cree que nunca se llegó a una pelea” (Arenes y Pikielny, 2016, p. 26). Además, Leda Moretti creció en una *buena* familia; por ello –aunado con sus ideales–, Bruzzone cree que fue la razón por la que “nunca se acercó a Madres Plaza de Mayo ni buscó a su hija a través de los órganos de derechos humanos. Tal vez le daba vergüenza [...], tal vez no podía dejar de verlos como un nido de comunistas” (Arenes y Pikielny, 2016, p. 26).

Por su parte, el abuelo materno, Carlos Bruzzone, al igual que su esposa e hijos, apoyaba la dictadura. En el momento de la desaparición de su hija, era un militar retirado: “Aunque había tenido participación destacada en el golpe contra Perón, en 1955, como capitán de navío [...], se había visto obligado a pedir la baja después del golpe” (Arenes y Pikielny, 2016, p. 25).

En este entorno le tocó vivir a Félix Bruzzone; y no se puede pasar por alto, pues marcó significativamente todas sus creaciones literarias.

### 3. REALIDAD O FICCIÓN

Si se toma como ejemplo a los autores mencionados anteriormente, en las obras de Laura Alcoba, Raquel Robles y Benjamín Ávila se pueden encontrar, de principio a fin, y de forma clara, referencias a su vida. Félix Bruzzone, en cambio, construye distintas identidades del hijo, que no necesariamente coinciden con la suya. La crítica, para hablar de las obras de esos autores, los estudia a partir del *testimonio*, la *memoria*, la *autobiografía* y la *autoficción*. Este último es el que nos interesa para el análisis.

#### 3.1. LA AUTOFICCIÓN

Si bien la *autoficción* es un concepto relativamente nuevo, tiene precedentes a lo largo del siglo xx. El término, formalmente, se le adjudica a Serge Doubrovsky, quien lo define como “un género mestizo, donde la ficción se une a la identidad del yo narrador” (Venturini, 2019, p. 122). Asimismo, Manuel Alberca (2012) señala que una característica primordial es la narración en primera persona, donde el yo prevalece:

La autoficción sería, pues, una novela, en la que el autor, bajo su mismo nombre propio, se introduce como narrador y/o protagonista. No obstante, autoficción no significa para su “inventor” libertad de inventar la vida, sino de buscar la verdad de la vida y de la identidad a través de un relato con los recursos propios de la novela del siglo xx. A este tipo de autoficciones las denomino “biográficas” para distinguirlas de las “imaginarias”. (p. 7)

Por su parte, Julia Musitano (2016) destaca que la *autoficción* se encuentra entre el cruce de dos fronteras: lo real y lo ficcional, lo cual permite al lector discernir entre la verdad y la invención. Y hace hincapié:

Los relatos autoficticios son relatos ambiguos porque no se someten ni a un pacto de lectura verdadero, ya que no hay una correspondencia total entre el texto y la realidad como la que postula el pacto referencial, ni ficticio, porque se mantienen en ese espacio fronterizo e inestable que desdibuja las barreras entre realidad y ficción. La autoficción constituye un subgénero híbrido o intermedio que comparte características de la autobiografía y de la novela. En ellas se alteran las claves de los géneros autobiográfico y novelesco y el pacto se concibe como el soporte de un juego literario en el que se afirman simultáneamente las posibilidades de leer un texto como ficción y como realidad autobiográfica (p. 104).

La *autoficción* se puede estructurar de diversas formas. La mayoría de los autores argumentan que un punto fundamental para que una obra sea considerada dentro de este género es la correspondencia nominal entre autor, narrador y protagonista.

Vincent Colonna expone algunas de las variantes que puede tener la *autoficción*, sin olvidar la correspondencia mencionada: “a) “referencial-biográfica”, en la que lo imaginario es reducido al máximo por una voluntad de expresar la verdad [...]; b) “reflexivo especular” o metalepsis discursiva del autor en un relato de ficción con fines paródicos, humorísticos o megalómanos. [...]; y c) figurativa o fantástica” (Alberca, 2005-2006, p. 118). Esta última hace referencia a la invención de una personalidad distinta a la del autor y hechos que no le ocurrieron, empero sigue conservando su verdadero nombre. Manuel Alberca reconoce que no siempre aparecerá el nombre tal cual, pero sí una identificación nominal, como apodos, seudónimos o diminutivos: “De manera implícita, la identidad nominal puede ser sugerida o sustituida por algún otro rasgo o faceta de escritor, que permita identificar inequívocamente al autor” (Alberca, 2005-2006, p. 9). Sin embargo, Philippe Gasparini contradice esto: “la identidad autor-héroe-narrador no es ni necesaria ni suficiente para establecer un carácter autobiográfico. Mientras que la autobiografía tradicional es unívoca, cerrada, metafórica, transcendente, la autoficción es compleja, abierta, metonímica y contingente” (Sáenz, 2012, p. 151). Por tanto, como

afirma Inés Sáenz (2012), “La autoficción revela un yo fragmentado, abierto a la alteridad y al juego” (p. 151).

En este campo, es donde se inserta la narrativa de Bruzzone. Él en ninguna obra utiliza un referente nominal que asemeje el suyo, pero sí datos concretos de su vida, en sus diferentes cuentos y novelas. Un ejemplo se puede encontrar en *Los topos*:

cuando Mario me llevó a conocer a mi abuela me aclaró también otras cosas. Que papá no había sido un infiltrado de la Triple A ni de las Fuerzas Armadas sino un doble agente. Primero se había infiltrado en la Fuerza Aérea. [...] estaba por irse cuando conoció a un Brigadier y terminó trabajando para ellos. Así empezó. Y se ve que cuando lo descubrieron en vez de matarlo lo pusieron a trabajar para ellos. Vos ya habías nacido (Bruzzone, 2014b, p. 137).

Si bien algunos fragmentos coinciden con la biografía de Bruzzone, la mayoría es ficción, precisamente por los datos faltantes del paradero de su padre. Es importante resaltar que casi todos los escritores hijos de desaparecidos emplean dichos recursos como una apología a los vacíos que ellos mismos tienen sobre la historia de sus padres. Sin embargo, algo a resaltar en la narrativa de Bruzzone es que este recurso se repite a lo largo de sus textos: suelta datos de sí mismo y sus familiares para construir otra realidad. En “Unimog”, otro ejemplo, algunos pasajes de la historia pueden constatare en la realidad, pues Roque Giménez fue recordado como un héroe, por robar armamento para el ERP, de la misma forma que el padre de Mota:

Mota pensaba en su padre, quien cuando era conscripto —y miembro de “Los decididos de Córdoba”, un grupo del ERP— había participado en la toma del Comando 141 de Comunicaciones del Ejército. En esa ocasión él y algunos otros habían robado varias ametralladoras, un cañón a antiaéreo, municiones y algunos fusiles, y un Unimog, que fue el que usaron para cargar las cosas y huir (Bruzzone, 2015, p. 28).

“Sueño con medusas”, “Fumar bajo el agua” y “2076” podrían ser los cuentos donde más se ficcionaliza y se aleja de la realidad. Este último, precisamente, porque se encuentra narrado en el futuro. El segundo, aunque inicia con datos de la biografía de Bruzzone, todo lo consecuente es ficción: “En marzo del 76 desapareció papá. En agosto nací yo, el 23. Y en noviembre, dos días antes del nacimiento de mi prima Lola –con quien me casé a los 27– desapareció mi mamá” (Bruzzone, 2015, p. 127). Esta información coincide con las fechas y también con los datos de su esposa, pero el relato no busca contar cómo es que desaparecieron sus padres. “Sueño con medusas” es donde más ficción encontrará el lector. No se debe olvidar que el cuento es un precursor de *Los topos*. Ambos presentan un narrador que se identifica como un *hijo*, situación que determinará la historia en cada texto. Lo que en un principio puede parecer una narración testimonial o autobiográfica se rompe en el momento en que la abuela Lela muere: “A partir de allí, el relato abandona el rumbo realista para adentrarse en un sinfín de intrigas con carácter folletinesco contadas a una velocidad vertiginosa” (Wilde y Logie, 2018, p. 160). Otro personaje fundamental, que conecta ambas historias, es Romina; sin embargo, Bruzzone afirma en una entrevista que ella no existe: “El problema es que no sé cómo es Romina, físicamente. Entonces no es que yo hable con ella, pero es como si necesitara saber más de ella, y nunca termina de aparecerse del todo” (Tentoni, 2017, párr. 11). Desde ahí, ya hay una ruptura de la realidad, además de que Maira, el supuesto hermano/hermana nacida en cautiverio, no existe, ni mucho menos Bruzzone terminó secuestrado ni transexualizado por el Alemán.

Otros datos que permiten la filtración de Bruzzone en sus personajes son los espacios que elige para ambientar a sus personajes, como es el caso del Campo de Mayo. Tanto en el cuento “El orden de todas las cosas” como en *Campo de Mayo* se hace referencia a este excampo de tortura:

Fleje, apenas mudado con su familia a una casa de una planta frente a la plaza redonda del barrio Teniente Ibáñez, partido de Malvinas Argentinas [...], una especie de flecha o cuña que se clava en Campo

de Mayo, la guarnición militar más grande del país, se entera, casi por casualidad, que su madre, secuestrada en la vía pública el 23 de noviembre de 1976, y desaparecida desde entonces, estuvo detenida por el Ejército argentino, precisamente, en Campo de Mayo (Bruzzone, 2019, p. 2).

Puede verse que, desde el principio, se describe de forma clara el espacio biográfico del autor: está la Argentina, Campo de Mayo y la ubicación de la casa donde el autor afirma que actualmente vive: “Empecé a darme cuenta de que había alguien de nuestra familia en cada uno de los partidos que rodean el predio, [...] al final nosotros, en Malvinas Argentinas, porque en realidad nuestra casa, por unas cuadras no pertenece a Don Torcuato sino a Malvinas” (Arenes y Pikielny, 2016, p. 28). Además de que “En el Nunca más, Marcela Bruzzone figura en Campo de Mayo” (p. 27). No obstante, pese a la veracidad de estos datos, nuevamente la ficción prevalece sobre la biografía del escritor. El autor juega con la realidad y muestra a un personaje obsesionado con la búsqueda de su madre.

En “Susana está en Uruguay”, el nombre del abuelo aparece tal cual. Además, ficcionaliza el pasaje que su tía le contó sobre la posible influencia que pudo tener el abuelo para encontrar a su hija, aunque nunca se logró. En “Fumar bajo el agua”, también hay datos comprobables. El cuento inicia con la presentación del hijo, donde los datos coinciden con los de Bruzzone.

Bruzzone no utiliza su nombre, ni otro tipo de referencia nominal, pero aun así muchos datos permiten hablar de una autoficción no convencional. Jordana Blejmar (2012) plantea: “esa presencia constante de la historia argentina no es meramente contada sino transformada en algo diferente a partir del uso ingenioso de los recursos de la autoficción” (p. 217). Bruzzone, en contraste con los otros *hijos*, narra diferente su historia. Sus textos son “un tipo de autoficción menos condicionada por los referentes históricos y políticos de la Argentina de los últimos años, más ambigua y aventurera” (Blejmar, 2012, p. 203). Este tipo de transgresiones de la realidad le permiten mostrar de otra forma la dictadura.

### 3.2. LA FICCIÓN COMO RECURSO PARA TRANSGREDIR LA REALIDAD

Al no pretender Félix Bruzzone construir un testimonio o una autoficción convencional, como lo hacen los demás *hijos* citados, sus personajes tienen una mayor libertad en la historia, pues no se anclan a una realidad que deba ser comprobada. Si bien Bruzzone pertenece a la generación de la posmemoria argentina, a lo largo del artículo se ha vislumbrado que construye de forma diferente su realidad en comparación a los otros *hijos*.

Mientras que Alcoba y Robles, autoras mencionadas anteriormente, construyen la figura de sus padres en el pasado, Bruzzone les da una nueva identidad en el presente. No se puede ignorar que los años transcurridos influyen en la configuración que los tres escritores hacen sobre sus padres, pues utilizan la información que han recuperado en la actualidad para crear la identidad de sus familiares y la de ellos mismos. Young señala que este es un aspecto muy relevante, el cual posteriormente retomará Beatriz Sarlo: los hijos no pueden narrar la experiencia de los padres o desaparecidos por el simple hecho de que no son ellos, pero sí pueden hacerlo a partir de la propia (Venturini, 2019). La diferencia está precisamente en que Alcoba y Robles, e incluso cineastas como Ávila, se apegan a la realidad y tratan de construir la identidad de sus padres y la suya muy similar a como lo vivieron. Bruzzone no; él hace una ficción del desaparecido y del *hijo*. Los primeros, al tener una intención de olvidar, cerrar la etapa de la dictadura o denunciar la violencia de Estado, son mucho más *respetuosos* con las figuras de las víctimas de la dictadura. En cambio, Bruzzone llega a ser irreverente e irónico.

El autor de *76* crea una ficción de la dictadura y del hijo: “Sus libros son, además, lúcidas reflexiones sobre cómo la figura de la víctima ha sido ‘secuestrada’ por diferentes políticas de la memoria, el Estado, las narrativas familiares y culturales, hasta el punto de volverse, muchas veces, una figura casi paródica” (Blejmar, 2012, p. 217). Respecto a ello, vale la pena recuperar la definición de Gérard Genette (1989):

El vocablo parodia es habitualmente el lugar de una confusión muy onerosa, porque se utiliza para designar tanto la deformación lúdica

como la transposición burlesca de un texto, o la imitación satírica de un estilo. La razón principal de esta confusión radica en la convergencia funcional de estas tres fórmulas, que producen en todos los casos un efecto cómico, en general a expensas del texto o del estilo “parodiado”: en la parodia estricta, porque su letra se ve ingeniosamente aplicada a un objeto que la aparta de su sentido y la rebaja; en el travestimiento, porque su contenido se ve degradado por un sistema de transposiciones estilísticas y temáticas desvalorizadoras; en el pastiche satírico, porque su manera se ve ridiculizada mediante un procedimiento de exageraciones y recargamientos estilísticos (p. 37).

Bruzzzone parodia la construcción que se tiene del hijo y del desaparecido; incluso, en ocasiones, llega a hacer un pastiche satírico de éstos, pues en el referente real los padres existieron; y se puede hablar de que él mismo se parodia al usar referentes de su vida y cambiar su historia. Lo mismo sucede con los discursos oficiales. En *Los topos* y algunos de sus demás textos, existe “el rechazo de cualquier discurso preestablecido, y sobre todo la puesta en entredicho de la autoridad del discurso vigente anteriormente” (Wilde y Logie, 2018, p. 158). Pero no sólo rechaza ese discurso, también existe una crítica hacia la sociedad argentina y organizaciones militantes: “Igual todos me caían bien, o más o menos bien y la que mejor me caía era Ludo, una chica que también militaba en HIJOS –su tía había desaparecido en Córdoba: hubiera sido bueno que se juntara con Romina y fundaran SOBRINOS, NUERAS, no sé” (Bruzzzone, 2014b, p. 18). Para lograr estas críticas, el narrador de *Los topos* crea una parodia de la postdictadura. Un ejemplo es el personaje de Romina. De forma constante, el autor reprocha y parodia a individuos como ella, quienes no fueron víctimas directas de la dictadura, pero se apropiaron de esta lucha: “el narrador critica a su primera novia Romina y su amiga, ambas de familias de clase media ligeramente colaboracionistas y apropiándose de un pasado ajeno, afiliándose a HIJOS” (Wilde y Logie, 2018, p. 164). Al hacer esto, se puede hablar de que “son propuestas irónicas que parecen cuestionar la consolidación de comunidades políticas, públicas, como la de HIJOS” (Adriaensen, 2017, p. 59).

Lo mismo sucede en *Las chanchas*. Tras la desaparición de Mara y Lara, todos se olvidan de las chicas; e incluso, sus secuestradores planean llevarlas a la marcha de su propia búsqueda: “Gordini prepara a las chicas y hacemos algunos shows. Ya nadie espera encontrarlas, y podrían salir al escenario a cara descubierta. Pero por las dudas les hacemos usar antifaces o máscaras, según la ocasión” (Bruzzone, 2014a, p. 67). En esta novela, es donde se hace más evidente, no sólo la parodia, sino el pastiche satírico del que habla Genette. La sociedad se olvida de la verdadera lucha, incluida Romina, quien parece muy involucrada con la aparición de las chicas; cuando descubre que fueron secuestradas en su propia casa no se inmuta.

Claramente existe una exageración por parte del narrador respecto a la realidad y esto muestra ya una diferencia entre la escritura de Bruzzone y la de los demás autores citados. En *Las chanchas*, llega a ridiculizar a los secuestradores; y el escenario que presenta es hasta amable para las chicas desaparecidas, algo que no sucedió durante la represión de la dictadura.

Asimismo, Bruzzone (2014a) transgrede la figura del desaparecido, al igualar a la madre con una prostituta, en “Una chica oxidada”: “Y mamá... Bueno no sé bien cómo era, podía ser muchas cosas, como los animales de monte o los que se esconden entre el cielorraso y el techo, formas difíciles de precisar, quiero decir, más de noche, en medio del ruido” (p. 63). Lo mismo sucede en *Campo de Mayo*: “el principal, un día, dijo que hay gente viva, que el ejército todavía tiene gente viva. Y Fleje asocia. Piensa en su madre. ¿Y si estuviera viva, encerrada en un puterío?” (Bruzzone, 2019, p. 56). En *Los topos*, lo hace al equiparar al padre con un torturador: “El Alemán podía ser el padre de Maira, mi padre, el torturador, el entregador, el torturador, el boxeador golpeador de travestis, [...]. Su vida en los pueblos del sur podía haber sido la del desaparecido con una vida, la de exiliado interno, la del perseguido, ¿perseguido por quién?” (Bruzzone, 2014b, p. 174). Por tanto, aquí se muestra otra diferencia respecto a las obras de los anteriores artistas. Los primeros buscan encontrar la figura de los padres en personajes que puedan suplir las carencias de los primeros; para los personajes de

Bruzzone la búsqueda no es en una persona ideal ni alguien que lo proteja, sino en personajes con características totalmente contrarias.

En *Campo de Mayo*, aunque queda entendido que la mujer con quien identifica a su mamá no lo es, el protagonista transgrede la figura al tener relaciones sexuales con ella: “Fleje no tiene mayores inconvenientes en coger con su madre. Es una mujer de carne firme a pesar de la edad, de labios gruesos, flexible y soñadora. Tan soñadora como él. Ella durante el acto sexual, para satisfacer, al fin, la fantasía de Fleje, decide hacerse pasar por su madre” (Bruzzone, 2019, p. 62). Lo mismo pasa con Maira en *Los topos*: quien podría ser su hermana nacida en cautiverio se vuelve su amante y, pese a que se entera más adelante de los posibles lazos fraternales, esto no le impide abandonar su obsesión por ella. Ambos hechos son importantes, dado que, además de igualarlas con una prostituta, ultraja la figura del desaparecido. Mientras los otros *hijos* la construyen de forma solemne, en Bruzzone cae en el absurdo.

El autor se vale de la ficción para cambiar el destino de los desaparecidos. Y es comprensible, porque recurrir a la ficción y parodiarlos es la única forma en que los personajes pueden justificar que sus padres estén vivos, pero no hayan regresado.

La problemática en cada texto es el anhelo de alcanzar una vida “normal”. Por eso, en sus cuentos los personajes tratan de tener una vida como la de los demás. El problema es que nunca llegan a conseguir esa normalidad, porque están determinados a vivir así: “Para estos sujetos, la ausencia es, en efecto, el territorio de la existencia, y funda una marca indeleble. [...]. Por ello en su lectura de sí mismos, estos habitantes de la catástrofe no pueden evitar caer en el síndrome del especial, el estigma del marcado por una carencia, del no normal” (Gatti, 2011, p. 187). “Unimog” es un claro ejemplo de ello: los límites a los que llega Mota por crearse una ficción hacen que el personaje pierda todo lo que tenía: “él intentó explicar que su padre había manejado un Unimog y que el Unimog que él había comprado era, en cierto sentido, el que había manejado su padre” (Bruzzone, 2015, p. 30). Esta obsesión le imposibilita una mejoría, que desde el inicio pudo tener, al invertir el bono que el gobierno le había dado para construir una casa.

En *Los topos* y *Campo de Mayo*, se lleva al extremo esta condición. En estos textos, los personajes tienen un desenlace fatal. En la primera novela, el protagonista termina transexualizado y secuestrado por un torturador; en la última, Fleje se convierte en un mendigo que corre alrededor de Campo de Mayo, con la esperanza de un día encontrar a su madre. Podría decirse que ambos personajes se quedan en una eterna *orfandad suspendida*.

Por otro lado, la parodia o el pastiche satírico se da en las narrativas de Bruzzone porque se tiende a normalizar y tomar como parte de su identidad la desaparición de sus padres: “El punto de partida de estas narrativas es la normalidad de la ausencia. [...] al fin y al cabo, tras treinta años transcurridos desde aquello, puede, si no trivializarse la catástrofe, sí acostumbrarse al espacio que perfila a sus rutinas, a sus constancias, [...] a sus paradojas que los sacuden” (Gatti, 2011, p. 186). Un ejemplo de ello está en el cuento “Lo que cabe en un vaso de agua”: “Ella sabía que mis padres habían desaparecido en la dictadura –decir eso suele ser mi carta de presentación” (Bruzzone, 2015, p. 50). Esta normalización de lo “anormal” es lo que le permite a Bruzzone valerse de la ficción o la parodia para representar la realidad del hijo, una realidad que no se ancla a un referente que se deba comprobar fuera del texto.

Así pues, en su obsesión por encontrar a sus padres o familiares desaparecidos cada personaje se crea una ficción, lo que deriva en una parodia o pastiche satírico, que, en lugar de aliviar y ayudar a vivir un duelo, los degrada, haciendo que los personajes terminen peor de lo que iniciaron e incluso olvidados por sus seres queridos. Esto da como resultado dos posibles lecturas de la narrativa de Bruzzone: 1) que pese al uso de algunos datos biográficos para construir sus narraciones, casi todo lo que se encuentra en ellas es una parodia o una ficción; y en consecuencia, esta ficción le sirve para transgredir su realidad y criticar tanto las acciones del Estado como la reacción de la sociedad ante la figura del hijo; o 2) que en la búsqueda desenfadada de una persona el personaje “desperdicia” su vida, por encontrarse estancado en el pasado. Además, los finales abiertos en su narrativa dan a entender que jamás saldrá de esta última condición.

### 3.3. UN YO HIPERMODERNO

Escribe Vittoria Martinetto (2012): un “autor, escondido detrás de capas de historias inventadas y anécdotas autobiográficas ficticias o ambiguamente verdaderas, es el primero en invitar a una lectura de sus textos, uno en función del otro” (p. 20). Algo similar hace Félix Bruzzone con su obra: invita al lector a conocer su historia como hijo y cómo le hubiese gustado que algunas cosas sucedieran.

Aunque Bruzzone utiliza datos biográficos en sus novelas y cuentos, no se puede hablar de una autoficción convencional:

Si gran parte de la literatura posdictatorial ha intentado representar lo más fielmente posible el pasado traumático, de representar la violencia política y lo que sucedió en los años ochenta en Argentina, Bruzzone toma la dirección opuesta: traslada sus personajes a Marte, les otorga características robóticas y animalísticas, imagina finales felices y prueba, en última instancia, que la ficción puede ser testimonial sin ser (auto)referencial (Blejmar, 2012, p. 157).

A lo largo de sus textos, el escritor juega con la identidad del hijo y la va transmutando, de modo que no se logra tener una certeza de si el personaje es él o no. Si se piensa cada historia de los textos de Bruzzone como piezas de un rompecabezas, donde se despliega él mismo para darse vida en otra realidad, se vislumbran las diferentes capas de las que habla Martinetto. Bruzzone se esconde entre sus personajes, pero éstos no dejan de remitirse a él. Incluso en los cuentos de *76* —donde algunos críticos han planteado que se pueden leer como una sola novela—, ninguna historia mantiene una continuidad definida. Cada texto habla de diferentes *hijos*, pero en cada uno hay rastros de su vida, por lo cual podría decirse que en conjunto son un sólo personaje: Bruzzone. Lo diferente es que ese personaje va mutando, pero en esencia es el mismo. Cada texto, de alguna forma, remite a una parte de su vida. Por ello, da la sensación, en ocasiones, “de que se componen de piezas a veces intercambiables, que podrían servir para formar otras obras infinitas en un continuo que se sospecha rebasa el límite de las páginas, como cuentos de nunca acabar” (Martinetto, 2012, p. 16).

En esta línea, Mario Bellatin (2007) plantea, a propósito de la construcción de su obra, “La necesidad de borrar todas las huellas del pasado, de difuminar lo más que se pueda la identidad determinada, basada principalmente en la negación del tiempo y el espacio que supuestamente debían corresponderme” (pp. 159-160). Bruzzone hace algo similar. Por un lado, construye su historia personal y la de sus padres; por otro, se vale de los recursos de la autoficción para contar cómo hubiese deseado que las cosas ocurriesen. Un ejemplo es el personaje de Leda o las diferentes abuelas que aparecen en sus textos. En la realidad, Leda, su abuela, no tuvo mucho compromiso con la búsqueda de su madre. Además, debe recordarse que su familia materna apoyaba el Proceso de Reorganización. En las novelas y los cuentos, las abuelas que aparecen se asemejan más a la imagen de las Abuelas de la Plaza de Mayo.

*Barrefondo* es otra de las piezas en la cartografía del autor. En este caso –aunque el narrador también se construye a partir de la ausencia de sus padres–, la novela se centra más en la labor como piletero del personaje; y a partir de ello, crea una ficción donde, por más separada que esté del contexto dictatorial, la historia retoma muchos recursos que utiliza en sus otros libros: datos del propio Bruzzone se filtran en el texto, como sucede en los demás. Si bien aquí no se hace referencia a que sus padres desaparecieron durante la dictadura, logra permearse cómo la identidad del *hijo* está presente siempre: “desde que había salido la idea me había puesto a pensar en mamá. ¿Hacía cuánto que no la veía? Llamé varias veces a vecinos y gente que seguro sabía por dónde andaba. Ella y papá, los dos. Pero nadie sabía” (Bruzzone, 2010, p.113). No importa en qué contexto se encuentren, si es Marte u otra realidad, sus personajes no pueden escapar de dicha condición. Y es justo esta característica la que se encuentra en cada personaje, lo que lleva a finales trágicos o absurdos.

Tomando en cuenta que Bruzzone se construye a sí mismo a modo de autoficción no convencional en sus textos, se podría hablar de un sujeto hipermoderno:

el yo no es una presencia-ancla sino un avatar presto a continua transformación. Una segunda característica [...] es la perspectiva de desapego-distanciamiento-exterioridad frente a lo que se narra. Por último, [...] la manera en que ese yo rompe totalmente con el aura de sacralidad creada por escritores desde el humanismo clásico (Sáenz, 2012, p. 156).

Al desaparecer la sacralización, “existe una lógica de zapping que va de una identidad a otra, [...] el yo es un avatar que juega con su identidad” (Sáenz, 2012, p. 159).

Mientras que autores como Mario Bellatin, por ejemplo, juegan “con la noción de sacralidad del escritor” (Sáenz, 2012, p. 159), Bruzzone juega con la sacralidad del *hijo*. Al mudar constantemente la figura del *hijo*, rompe también con la sacralidad del desaparecido, cuando lo identifica con prostitutas, travestis, torturadores –como en el caso de *Los topos*– o con muy ingenuos, como sucede con Lara y Mara.

#### 4. CONCLUSIONES

Al igual que sus personajes mutan y pueden aparecer en sus diferentes textos con otra identidad, Bruzzone hace lo mismo con su realidad. Usa sus datos para alterarlos, pero nunca deja de contar su historia, la historia de la Argentina y lo que significa –más allá de la ausencia de los padres– ser un *hijo de desaparecidos* en un contexto que se olvidó de que, finalmente, también son personas que buscan la normalidad en su vida. Sobre todo, mostró que se puede hacer ficción sobre un hecho tan traumático en la Argentina y visibilizar cómo la misma sociedad a veces condiciona la vida de las víctimas del Proceso de Reorganización, además de que una búsqueda obsesiva trae consigo repercusiones.

Tal parece que Bruzzone realiza una cartografía para interpretarse como un *hijo* diferente de los demás *hijos*. Por un lado, el escritor rompe la sacralidad con la que se veía a la dictadura y a sus víctimas: propone una forma distinta de narrar un momento tan traumático en la Argentina y demuestra que se puede hablar de estos temas sin usar los recursos convencionales de la autoficción

y del testimonio. Por otro lado, sus datos biográficos están desordenados en todos sus libros y es el lector quien debe ordenar los datos y encontrar los verdaderos dentro de toda la ficción. Félix Bruzzone puede ser Fleje, Mota, Andy, el protagonista de *Los topos*, el niño de “En una casa en la playa” e incluso el narrador de *Barrefondo*. También puede ser Robin, Maira, Lara, Mara, un hijo o el secuestrador. Es un poco de todos, porque en cada uno deja datos autobiográficos, pero a la vez ninguno es totalmente él, porque construye una ficción de sí mismo en sus diferentes yo. Una autoficción no convencional. ➤

#### BIBLIOGRAFÍA

- ADRIAENSEN, B. (2017). Entre el escepticismo y la autenticidad. Dimensiones afectivas y políticas de la ironía en *Historia del llanto* de Alan Pauls. *HeLix*, 10, 55-67.
- ALBERCA, M. (2005-2006). ¿Existe la autoficción hispanoamericana? *Cuadernos del Cilba*, 7, 5-12.
- ALBERCA, M. (2012). Umbral o la ambigüedad autobiográfica. *Círculo de Lingüística Aplicada a la Comunicación*, 50, 3-24. Véase <[https://doi.org/10.5209/rev\\_CLAC.2012.v50.40619](https://doi.org/10.5209/rev_CLAC.2012.v50.40619)>.
- ARENES, C. Y PIKIELNY, A. (2016). *Hijos de los 70. Historias de la generación que heredó la tragedia argentina*. Buenos Aires: Sudamericana.
- BELLATIN, M. (2007). *El Gran Vidrio*. Barcelona: Anagrama.
- BLEJMAR, J. (2012). El pasado extraño en *Las chanchas* de Félix Bruzzone. En J. Blejmar, S. Mandolessi y M. E. Pérez (Comp.), *El pasado inasequible: desaparecidos, hijos y combatientes en el arte y la literatura del nuevo milenio* (pp. 203-220). Buenos Aires: Eudeba.
- BRUZZONE, F. (2010). *Barrefondo*. Buenos Aires: Mondadori.
- BRUZZONE, F. (2014a). *Las chanchas*. Buenos Aires: Mondadori.
- BRUZZONE, F. (2014b). *Los topos*. Buenos Aires: Penguin Random House.
- BRUZZONE, F. (2015). *76*. Buenos Aires: Momofuko.

- BRUZZONE, F. (2019). *Campo de Mayo*. Buenos Aires: Penguin Random House.
- DEMA, P. (2012, mayo). *Identidades y desidentificaciones en la literatura y en el cine de los hijos de desaparecidos*. [Ponencia]. VIII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, Argentina. Véase <<http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/26961>>.
- FRIERA, S. (2008, septiembre). Cómo rastrear el pasado con las letras. *Página/12*. Véase <<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-11256-2008-09-12.html>>.
- GATTI, G. (2011). *Identidades desaparecidas. Peleas por el sentido en los mundos de la desaparición forzada*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- GEEROMS, M. (2015-2016). Narrativas del trauma y de la memoria en dos novelas de “hijos” argentinos: *Los topos* de Félix Bruzzzone y *Soy un bravo piloto de la nueva China* de Ernesto Semán. [Tesis de maestría inédita]. Universiteit Gent, Bélgica.
- GENETTE, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- MARTINETTO, V. (2012). Palimpsestos en el universo Bellatin. En J. Ortega y L. Dávila (Comps.), *La variable de Bellatin: navegador de lectura de una obra excéntrica* (pp. 15-34). Xalapa: Universidad Veracruzana.
- MUSTIANO, J. (2016). La autoficción: una aproximación teórica. Entre la retórica de la memoria y la escritura de recuerdos. *Acta Literaria*, 52, 103-123.
- PELLER, M. (2014, diciembre). *Memoria, infancia y revolución: Reescrituras del pasado reciente en la narrativa de la generación de la post-dictadura*. [Ponencia]. VIII Jornadas de Sociología de la Universidad Nacional de La Plata, Argentina. Véase <[http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.4473/ev.4473.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.4473/ev.4473.pdf)>.
- SÁENZ, I. (2012). Hacer zapping de sí mismo: Bellatin y el yo hipermoderno. En J. Ortega y L. Dávila (Comps.), *La variable de Bellatin: navegador de lectura de una obra excéntrica* (pp. 135-162). Xalapa: Universidad Veracruzana.

- SARLO, B. (2006). *Tiempo pasado: cultura de la memoria y primera persona*. México: Siglo XXI Editores.
- TENTONI, V. (2017). Ser escritor o no ser escritor, fuera del mundillo, es casi lo mismo. *Eterna Cadencia*. Véase <<https://www.eternacadencia.com.ar/blog/contenidos-originales/entrevistas/item/ser-escritor-o-no-ser-escritor-fuera-del-mundillo-es-casi-lo-mismo.html>>.
- VENTURINI, M. (2019). Buscando al padre: autobiografía y autoficción en la literatura argentina contemporánea. *The Latin Americanist*, 63(1), 119-133.
- WILDE, J. Y LOGIE, I. (2018). El uso de estrategias irónicas en la producción literaria de los “hijos” de la última dictadura argentina: los casos de *Los topos* de Félix Bruzzone y *Diario de una princesa montonera* de Mariana Eva Pérez. En B. Adriaensen y C. Van Tongeren (Eds.). *Ironía y violencia en la cultura latinoamericana contemporánea* (pp. 157-171). Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.

*El Pez y la Flecha. Revista de Investigaciones Literarias,*  
Universidad Veracruzana,  
Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, ISSN: en trámite.  
Vol. 2, núm. 3, mayo-agosto 2022, Sección Redes, pp. 130-147.  
DOI: <https://doi.org/10.25009/pyfril.v2i3.44>

La elegía epistolar y el eterno retorno en  
*Las cartas que no llegaron*

The epistolary elegy and the eternal return in  
*Las cartas que no llegaron*

Alfredo Loera  
Universidad Veracruzana, México

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8599-9567>  
[alfredo.loera@gmail.com](mailto:alfredo.loera@gmail.com)

Recibido: 21 de febrero 2022.  
Dictaminado: 22 de marzo 2022.  
Aceptado: 23 de abril 2022



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons  
Atribución 4.0 Internacional.

La elegía epistolar y el eterno retorno en  
*Las cartas que no llegaron*

The epistolary elegy and the eternal return in  
*Las cartas que no llegaron*

Alfredo Loera

RESUMEN

En este artículo, se analiza la figura del eterno retorno en *Las cartas que no llegaron* de Mauricio Rosencof. Después de abordar la propuesta estilística de la obra, donde se muestra la forma en que el género epistolar y el género elegíaco se entremezclan en el texto, se hace una lectura donde se plantea el pensamiento abismal dentro del mundo narrado. Posteriormente, al cabo de retomar algunos antecedentes de la tradición literaria, se sugiere que tanto el pensamiento abismal como las forma elegíaca y epistolar elaboran estéticamente la circularidad del eterno retorno como base fundamental de la novela.

*Palabras clave:* dictadura; epístola; elegía; eterno retorno; holocausto; tupamaros.

ABSTRACT

In this article, the figure of the eternal return is analyzed in *Las cartas que no llegaron* by Mauricio Rosencof. After addressing stylistic proposal work's, which shows the way in which the epistolary genre and the elegiac genre intermingle in the text, a reading is made where the abysmal thinking is proposed within the narrated world. Subsequently, after taking up some background of the literary tradition, it is suggested that both abysmal thought, as well as the elegiac and epistolary forms aesthetically elaborate the circularity of the eternal return as the fundamental basis of the novel.

*Keywords:* dictatorship; epistle; elegy; eternal return; holocaust; tupamaros.

*Las cartas que no llegaron* es ante todo una afirmación por la vida: “Viejo... pero lo que me sale es un tango, ¡quevachaché!” (Rosencof, 2000, p. 22). Por medio de la repetición del dolor y el recuerdo, se alcanza la inmanencia de lo vivo y, por lo tanto, la negación de la muerte. Después del holocausto –donde la familia ha sido exterminada– y el encierro uruguayo en el nicho, por terrorismo de Estado, la trascendencia de las acciones humanas comienza a desdibujarse. Ya no hay un más allá luminoso. En todo caso, lo trascendente, aquello significativo para la vida, no se encuentra jamás en lo lineal: la historia lineal no alberga en su devenir ningún alivio, ninguna salvación. El futuro ya no es el futuro. Todas las atrocidades se repiten sin importar la época: “y te imaginaba de fusil y en la trinchera, o esquivando al cosaco de galope tendido y sable en mano, esa era otra guerra, papá, los judíos tenían fusil” (Rosencof, 2000, p. 35). Más aún, la atrocidad ha sido tan grande que ningún castigo podrá resarcirla: “Entonces un belzitseano responde, y la gente ríe y Tomash que no traduce, y le exijo, y él ‘Dijo que para qué quiere sinagoga este pueblo si ya no queda ni un judío’. Lo miro. Silencio” (Rosencof, 2000, p. 36). Es por ello que lo trascendente sólo se alcanza en una condensación de la inmanencia, en el retorno continuo, sobre los tres pasos de la celda, así como también –con un carácter más radical– en la memoria circular que ha tomado como metáfora ese ir y venir en cautiverio. Es en la repetición donde la muerte y el dolor se diluyen y se colman de vigor, de invenciones, de imágenes y palabras, de sanación y reencuentro, con el deseo de decir “sí” a la vida. En la afirmación de la vida, hay, desde luego, una angustia. No obstante, la inmanencia de los dos metros de la celda, donde Rosencof y su *alter ego* pasaron once años en completo aislamiento, se convierten en un lugar infinito, pues “todo lugar sin salida se hace infinito” (Blanchot, 1992, pp. 109-112).

Por supuesto, lo infinito es inefable. La palabra no es capaz de abarcarlo, pero sí puede intuirlo y aludirlo. De ahí que en las cartas –cuerpo y forma de la novela– la palabra nunca se escriba ni se pronuncie: “Lo que no recuerdo es la palabra. Era una sola palabra y no la recuerdo” (Lespada, 2009, pp. 41), dice el narrador en la tercera sección. Es una ausencia presente, una familiaridad no di-

cha, pero entendible: “Ahora yo, lo que se dice yo, estoy bien, Viejo. Bueno, bien... ¡Qué te voy a contar!” (Rosencof, 2000, p. 21). Sin embargo, esta inefabilidad, este infinito, se logra por lo inmanente de la no salida: “Y hoy acá, Viejo, recorriendo el mundo a tres pasos cortos media vuelta tres pasos cortos y eso no te lo cuento, ¿para qué?” (p. 25). Al no haber salida a otro lugar físico ni “temporal”, no queda más que retornar hacia sí mismo y, en la espiral del retorno y el continuo movimiento, hollar en los otros dentro de uno mismo. Es así como se afirma la ausencia y, al mismo tiempo, se la niega. En este sentido, *Las cartas que no llegaron* estéticamente es ambivalente: por un lado, es un texto elegíaco; por otro, epistolar. Va y viene: su inmanencia se sustenta estilísticamente en estas dos formas discursivas. Es la afirmación-negación de la ausencia.

Para lograr dicho efecto, la novela parece haber encontrado su forma poética en la epístola. Se trata de una propuesta sumamente interesante, pues es un camino tomado por Rosencof para elaborar un tema: la misma recepción de la carta, pero también una manera de acercar la poesía, particularmente la elegíaca, al ámbito familiar.

El procedimiento no es ingenuo ni gratuito. Pone en armonía dos tonos contrapuestos: aquel del dolor y aquel del gozo, el de la muerte atroz en el holocausto, en la guerra y el encierro, y el otro, donde se narran anécdotas y memorias de tíos, abuelas, madres, padres e hijos: “Apenas un espacio en blanco separa ambas oscuridades, ambos registros, como si el de arriba (desde Polonia) estuviera leyendo al de abajo (de Uruguay)” (Lespada, 2009, p. 186). Bajo dicho supuesto, los dos tipos de lenguajes —el epistolar y el elegíaco— se entremezclan. Evidentemente, se influyen el uno al otro. Y esa es la paradoja y el núcleo de la carga poética de todo el libro. Ningún tono aparece puro, ni separado, pero ahí reside la propuesta estilística de la novela, para narrar diferentes ámbitos sin verse obligada a fraccionarse en capítulos:

La contaminación entre ambos discursos evidencia la forma en que el holocausto flanquea al niño montevideano tanto como el terrorismo de estado al adulto: entre estos dos sistemas represivos se proyecta una vida, entre ambas alambradas la narración cava su

trinchera. La ficción que ocupa el vacío epistolar, esa ausencia donde la muerte despliega su dominio (anunciada desde el título de la novela), transforma ostensiblemente la anécdota familiar en una síntesis de la historia (Lespada, 2009, p. 187).

La epístola en *Las cartas que no llegaron* es la forma lírica de los sucesos familiares, ya que dicho género discursivo, por sus características, permite sostener un registro más amplio, donde lo trágico y lo cómico interactúan, sin por ello reducir su carga sublime y poética. Las cartas relatan las acciones aludiéndolas, por medio de las emociones expresadas por los personajes, en ellas y a través de ellas. El tema de la recepción de la carta, por otro lado, cierra el círculo: es el retorno elegíaco y eterno, en ausencia. Como lo dice el mismo título de la novela, estas cartas nunca llegaron, sino que son evocadas por el narrador desde el encierro. Así, las epístolas leídas, escritas y comentadas dentro del mundo narrado, sobre todo en las primeras dos secciones, se concatenan en la inmanencia del sobre cerrado a punto de ser abierto por Isaac, al final de la segunda sección. Porque, si lo pensamos bien, en el capítulo “La carta”, cuando llega ésta, hay una ambivalencia. La narración de entrada no define si es una carta enviada desde Polonia, por los familiares en el campo de concentración. Sin embargo, si seguimos la lógica de lo contado, entendemos que se trata más bien de un deseo de la familia: que llegue una carta. El narrador, en el juego de la afirmación-negación de la ausencia, abre la posibilidad de que esa carta haya sido enviada desde dicho campo. Conforme se va desarrollando el capítulo, se advierte que esto es imposible, pero, por otro lado, se genera un bucle, porque, al parecer, la carta que está en el sobre, en la mano de Isaac, el padre, es la misma que nosotros estamos leyendo como texto de la novela. El tiempo, por lo tanto, se vuelve cíclico. La carta escrita en la memoria por el personaje narrador –*alter ego* de Rosencof–, después de haber sido liberado, ya en la adultez del personaje, es la misma que en el pasado está por leer su padre, durante la infancia del mismo personaje: “y si fuera esta, Viejo, si esta carta que igual vas a abrir no fuera, y fuera en cambio esta que te escribo” (Rosencof, 2000, p. 32).

Ahora bien, aunque la epístola se convierte en la estructura novelística, tanto en forma como en tema, no es esa su mayor labor. Alberga una tarea mucho más importante; y esto se hace más claro cuando se observan las alusiones y elucidaciones del mundo narrado. A final de cuentas, *Las cartas que no llegaron* es un relato de ausencias. El género elegíaco y el epistolar se asemejan en tanto que ambos tienen como eje rector la ausencia. El primero de ellos la afirma y el segundo la niega.

La elegía, como es sabido, es un género lírico, donde se aborda la ausencia del destinatario en un contexto funeral o amoroso. Sobre el género de la elegía, en el *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria* se aclara:

Según el *Arte Poética* de Horacio, que reproduce el pensamiento común de la antigüedad, la elegía procedía ya de las ceremonias fúnebres (llantos e inscripciones en honor de un difunto), ya de las acciones de gracias votivas que acompañaban las oblatas de los fieles. De aquí proceden los dos caracteres bien diferenciados de la elegía: la tristeza y el dolor por la muerte de alguien, la alegría que se debe al amor (Marchese y Forradellas, 2013, p. 115).

Este tipo de poesía, por lo demás, tiene su origen en la Grecia antigua, por el tipo de metro: dístico elegíaco, pero poseyó un mayor impulso en la literatura latina, con las elegías de Propertio, Catulo, Horacio y Ovidio, donde el tema de la ausencia fue afrontado más directamente, con las interlocuciones dirigidas a Cinthia y a Lesbia, entre muchas otras. En primera instancia, se escribieron en verso; sin embargo, ya desde ese entonces, sobre todo en *Tristias* de Ovidio, la elegía comenzó a hibridarse con la epístola, a raíz de su destierro en Tomos:

Ambas posibilidades fueron ensayadas felizmente por Ovidio. Los poemas del destierro, *Tristias* y *Pónticas*, o por mejor decir, *Epistulae ex Ponto*, son elegías que usan de la forma epistolar para lamentarse de la situación desesperada del destierro en Tomos y el recuerdo dolorido de la feliz existencia (Núñez, 1996, p. 179).

Aunque la elegía surgió en los simposios fúnebres de Grecia, es importante observar que el tema de la elegía fue múltiple ya desde su aparición:

En sus orígenes consistió fundamentalmente de una composición fúnebre (élegos o canción de duelo), que con el tiempo fue expandiendo sus usos hasta pasar a convertirse en una lamentación por causas de índole diversa, como destierros, desgracias personales o patrióticas, derrotas, desengaños amorosos. Dado lo cual su temática llegó a ser muy amplia; tanto que el hecho de haberse originado en el seno del banquete mortuario aunó componentes de tal modo dispares como el duelo y la alegría báquica (Núñez, 1996, pp. 174-175).

Esta diversidad temática, con el transcurso de los siglos, a lo largo de toda la tradición retórica occidental, fue emparentando a la elegía con el género epistolar:

La amplitud temática de la elegía, al menos en sus manifestaciones clásicas (más tarde se polarizará en los ámbitos funerarios y amoroso) consiste en uno de los puntos de contacto fundamentales con la epístola, caracterizada como he analizado por idéntica apertura conceptual. Esta semejanza unida a otras que desarrollaré inmediatamente quizás puedan ser esgrimidas como causas internas para la indefinición genérica en muchas de sus manifestaciones. Lo que dicho de otra manera supone la imposibilidad de distinción a partir del componente semántico (Núñez, 1996, p. 176).

Esa imposibilidad de distinción ocurre porque tanto la elegía como la epístola basan su entramado discursivo en la elaboración de una ausencia, las más de las veces dirigiéndose —o dedicando la enunciación— a un destinatario extratextual, la elegía para afirmar dicha ausencia y la epístola para negarla. Pero más aún, la elegía tiene un tono de lamentación y, por lo mismo, los resultados estilísticos tienden a lo sublime; contradictoriamente, por la misma naturaleza del género puede caerse en lo satírico, por exageración, por efecto de la *satura* en la *laudatio*, es decir, al saturar las virtudes con la intención de sublimar a alguien, si se llega a una hipérbole fuera de

lugar, el discurso se vuelve paródico. Como consecuencia, esto de nuevo la hermana con la epístola, pues en este último género no existe, por su naturaleza, ninguna limitante retórica, sino más bien la expresión de emociones e ideas al destinatario, sin restricciones, donde a raíz de la familiaridad del mismo hay una predilección por el *sermo humilis*. En este sentido, no puedo dejar de recordar la idea de Pessoa (2014), bajo el heterónimo de Álvaro de Campos: “Todas las cartas de amor son, sí, / ridículas. / Sin duda no serían tales cartas de amor si no fueran / ridículas” (p. 253). Como ya se va observando, esa, precisamente, es la forma y el tono poéticos empleados por Rosencof en *Las cartas que no llegaron*.

Friedrich Schiller (1963), en *Poesía ingenua y poesía sentimental*, sobre la relación entre la elegía y la sátira comenta:

Así el poeta sentimental [para Schiller el poeta moderno] tiene siempre que vérselas con dos representaciones y sentimientos en pugna, con la realidad como límite y con su idea como lo infinito, y la emoción mixta que provoca dará siempre testimonio de esa doble fuente. Como se está, pues, ante una pluralidad de principios, lo que importa es cuál de los dos prevalecerá en el sentimiento del poeta y en su expresión, y es posible, por lo tanto, diversidad de tratamiento. Porque surge ahora el problema de si el poeta prefiere insistir más bien en la realidad o en el ideal: de si prefiere representar la realidad como objeto de aversión o el ideal como objeto de simpatía. Su exposición será pues satírica o será elegiaca (p. 51).

Más adelante agrega:

Cuando un poeta contrapone al arte la naturaleza y a la realidad el ideal, de tal manera que la representación de ese ideal es lo que prepondera y el complacerse en él se vuelve sentimiento dominante, lo llamo *elegiaco* [poesía elegiaca]. También este género se subdivide, como la sátira, en dos clases. O bien la naturaleza y el ideal son objeto de dolor, cuando la naturaleza se representa como pérdida y el ideal como inalcanzado, o lo son de alegría, al representarse como reales. De lo primero resulta la elegía en sentido estricto (p. 63).

Por lo tanto, la elegía representa un ideal como perdido o inalcanzado. Ahí reside lo sublime de este género, pero, como ya se enfatizó, desde el origen de la tradición el tono elegíaco fue traspuesto a la epístola, tal vez para remarcar su función comunicativa y lograr la persuasión. Al parecer, el primero o el más importante en hacer esta mezcla fue Ovidio, quien, desde luego, buscó conmovir al emperador Octavio Augusto para que le revocara el destierro. Schiller (1963), conocedor de este hecho, comenta el trabajo del poeta latino y dice:

El dolor por las alegrías perdidas, por la edad de oro desaparecida del mundo, por la dicha desvanecida de la juventud, del amor, etc., no puede volverse tema de poesía elegíaca sino cuando esos estados de paz sensible pueden representarse a la vez como objetos de armonía moral. Por eso las líricas lamentaciones que Ovidio entona desde su destierro del Ponto, por más conmovedoras que sean y por mucho que tengan también de poético en algunos pasajes yo no puedo considerarlas, en su conjunto, obra artística. Hay en su dolor demasiada poca energía, demasiada poca espiritualidad y nobleza. Es la necesidad, no el entusiasmo, lo que hace proferir esas quejas; se respira en ellas, si no un alma vulgar, sí el estado de ánimo vulgar de un espíritu, su yo más noble, a quien su destino aplastó contra la tierra. Ciertamente si recordamos que el objeto de su dolor es Roma, y la Roma de Augusto, perdonamos al hijo de la alegría su aflicción; pero aun la espléndida Roma, con todos sus halagos, si la fantasía no empieza por ennoblecerla no es más que una magnitud finita, vale decir un tema indigno para la poesía, que, elevada por encima de todo lo que la realidad presenta, sólo tiene derecho de lamentarse por lo infinito (p. 65).

Nótese la distinción hecha por Schiller acerca de lo “vulgar” en las elegías epistolares de Ovidio. Esa vulgaridad, desde luego, se trata de la hibridación del tono sublime elegíaco con el *sermo humilis* característico de la carta, perceptible en Ovidio, pero completamente enraizado en la tradición por la influencia de Erasmo de Rotterdam:

El lenguaje epistolar quedará asociado al registro conversacional de estilo claro y simple, muy lejos del ornato medieval codificado por el *cursus*. Por este motivo Erasmo añade a los tres genera *epistolarum* tradicionales, correspondientes a las tres *causae oratoriae*, judicial, deliberativo y demostrativo, un cuarto género, ‘familiar’, caracterizado por la flexibilidad (Núñez, 1996, p. 187).

Lo inalcanzable o la ausencia del ideal –la unidad vital de la familia de *Cartas que no llegaron*– se sigue afirmando (elegía) y a la vez se niega (epístola). Se le habla como si estuviera y no estuviera, de forma simultánea. El narrador de la novela de Rosencof al hablar con su padre muerto-vivo, al hacer hablar a sus familiares de Polonia desde la ambigüedad de la muerte-vida, está entramando un texto con dicha naturaleza. Se trata de un tipo de elegía epistolar. Por ello es que la novela adquiere una fuerte carga lírica. Lespada (2009) lo explica así:

Lo que quisiera destacar ahora es algo que he venido señalando a lo largo del análisis, y que tal vez ha llegado el momento de delinear más claramente. Hemos visto que la novela soslaya las explicaciones, datos, fechas, evitando cualquier tono de la proclama maximalista; hasta las alusiones al horror y la tortura provienen de relatos analógicos. El rechazo de la mimesis como relato especular de la realidad, la falta de referencias directas a la dictadura –cuya palabra ni siquiera aparece– u otros términos que remitan a discursos más o menos codificados ideológicamente, nos habla de un *yo* narrativo –en sus diversas manifestaciones– estrechamente vinculado al lenguaje poético. En este sentido podemos hablar de un texto liberado del cautiverio racionalista de la lógica del testimonio. Y además, en tanto lenguaje poético, participa de la paradoja específica de la formación lírica –tal como la fórmula Theodor W. Adorno–, según la cual la subjetividad se trasmuta en objetividad, y su estado de individuación en contenido social (p. 195).

Cabría hacerse la pregunta de ¿por qué se emplea dentro de la novela de Rosencof el género epistolar como vehículo de la elegía? Sería lo mismo que cuestionar ¿por qué la carta es la forma poética? La novela parece darnos la respuesta: “Una carta, ahora, no es

como antes. No es lo mismo. Acá sí. Acá uno comprende lo que era una carta antes: papel, lapicera, el sobre, tiempo para escribirla trabajosamente. 'Todo. En una carta iba todo' (Rosencof, 2000, p. 26). Al parecer, la carta aún posee cierta aura, cierto silencio previo: se trata del preámbulo necesario para la poesía. La carta en la modernidad posterior al holocausto todavía resplandece, pues, al existir otros medios de comunicación escritos más rápidos, la escritura de cartas se ha estetizado, ha adquirido una cualidad de forma estética; existe, en todo caso, un extrañamiento en el hecho de escribirla y leerla. Por su parte, las formas líricas clásicas, concretamente el verso, dan la impresión de ya no poseer dicha posibilidad poética; al menos, esto está implícito en la novela, en especial si se recuerdan las palabras de Adorno, referidas por Lespada (2009), sobre la imposibilidad de escribir poesía después de Auschwitz. Al menos eso puede intuirse de algunos pasajes de la obra: "Yo te comprendo entonces, Viejo, porque lo vivo acá; en el Más Allá del Muro hay fax, teléfono, e-mail, el avión en medio día sin escalas te la entrega en mano propia. La carta, afuera, hoy, es lo de menos. Acá, lo de más" (p. 27).

Cuando el niño montevideano observa al padre escribirla, entiende que la escritura de la carta es otro tipo de escritura, relacionada con la poesía: "Entonces saca el taponcito del tintero y moja y escribe. A veces para y le da vueltas a la cucharita. Cuando mi papá escribe, mi hermano y yo no nos podemos pelear ni gritar ni nada. Cuando mi papá escribe no hay que hacer ruido" (Rosencof, 2000, p. 11). Más adelante dice: "Te pienso escribiendo. Escribiendo ahora, que estás por todas partes, en la plancha de hierro que está en el estante, en el dedal-escudo de sastrecillo valiente con el que nos defendiste" (Rosencof, 2000, p. 33). La carta es el único medio que la familia tiene para afirmar-negar la presencia de los otros, tanto en el pasado como el futuro, tanto en el campo de concentración de Polonia como en el cautiverio del personaje narrador en Uruguay:

A papá le temblaba el labio inferior cuando, desde el taller, le mostró a mamá, sosteniendo casi con temor, un rectángulo de papel sellado, aún sin abrir, entero, vivo, lleno de vuelos, tal vez con halo;

y su voz, la voz del Viejo que había gritado todo su mundo en el “Rosa”, apenas pudo murmurar, desde el taller, a mamá con una pausa en suspenso, un “carta..., vino carta” (Rosencof, 2000, p. 24).

La importancia de la escritura de la carta en el cautiverio para el *alter ego* de Rosencof (2000) también otorga un aura, un algo “vivo, lleno de vuelos, tal vez con halo” a la epístola: “Y estas son las cartas, mi Viejo, que te quise escribir desde donde escribir no se podía, y que te escribo hoy, mi Viejo, desde donde sí puedo” (p. 33). Es una forma de traer de la memoria el dolor, ya purgado, ya desde un ideal infinito, si seguimos a Schiller, lo que para el poeta alemán era la cualidad específica de la elegía, algo inalcanzable, pues “las cartas nunca llegaron”. Es una nostalgia en el sentido etimológico: “volver al dolor”. A final de cuentas, una elegía epistolar.

#### EL ETERNO RETORNO COMO TEMA ELEGÍACO

La figura del eterno retorno como tema elegíaco en *Las cartas que no llegaron* se manifiesta por la inmanencia creada en el mundo narrado a partir de la persecución a las distintas generaciones de judíos y el cautiverio del *alter ego* de Rosencof. El espacio y el tiempo cíclicos se vuelven infinitos; más aún, abismales. No hay un fondo alcanzable; y por lo tanto, aquello en la oscuridad de las honduras siempre se encontrará perdido. El relato mismo así concluye: “‘el Viejo me dijo una palabra’, ‘qué palabra’, dijo, ‘una palabra’, esta, y así fue cómo la palabra jamás dicha fue golpeada” (Rosencof, 2000, p. 56). Sólo se hace mención de la palabra, símbolo de lo inefable —acto de la poesía—, mediante la alusión de su significado: “Moishe, qué haces ahí parado, sentate, come” (p. 56). Pero jamás la muestra, porque el narrador no puede mirar hasta el fondo del abismo generado, como ya se dijo, por la inmanencia de su no-salida, de los “tres pasos cortos media vuelta tres pasos cortos y eso no te lo cuento” (p. 25), ni del encierro en el campo de concentración. Esto se magnifica por la incertidumbre de la libertad: no sabe si será liberado. El “Más Allá del Muro” (p. 55) se convierte en una abstracción, algo irreal, un deseo siempre postergado. El hermetismo

de su condición vuelve su mundo restringido y, al mismo tiempo, infinito, abismal:

Yo duermo de cara a una puerta, yo vivo de frente a una puerta que tengo sólo a mis espaldas cuando los tres pasos cortos me llevan hasta el rincón de las gallinas (o del bataraz), pero ahí me mando la media vuelta y la puerta, que es hermética, consistente, gorda, donde a veces llego con mis nudillos tímidos.

Y quiero volver, a estos dos metros cuadrados, cubil, refugio, madriguera, nicho, donde una puerta-tapia me tapia herméticamente y en la que nunca percibí la ausencia de algo [...]. Las palabras estaban herméticamente prohibidas, para siempre (Rosencof, 2000, pp. 53 y 55).

Las fuerzas constituyentes de su universo se vuelven finitas y determinadas, repetidas. Son siempre las mismas. No tienen trascendencia. Se reproducen una y otra vez. Aunado a esto, la soledad radical se convierte en una provocación, pues en ella se sueltan los demonios y éstos, por su carácter demoníaco, siempre cuestionan. La respuesta, aunque silenciosa, en estos casos es impostergable. ¿Cuál es la réplica del personaje narrador? ¿Un decir “sí” inmanente o un decir “no”, trascendental, pero fallido?

Lo cierto es que los personajes de la novela no tienen alternativa. Ninguno puede escoger en el mundo material, no así en el metafísico, pues las fuerzas externas del mundo han decidido erradicarlos, tapiarlos herméticamente, ponerlos bajo tierra, deshumanizarlos. Desde un punto de vista externo, la trascendencia les ha sido clausurada, pero esto no significa que sean despojados de dicha condición humana. No les queda de otra, sino que volverse hacia el interior, hacia sus propias oscuridades. Es un pensamiento en abismo, el creado por Rosencof. Habla de la inmanencia del devenir humano, la continua repetición de las fuerzas que determinan la vida, ya sean históricas, políticas o sociales. Es, en muchos sentidos, el eterno retorno. El personaje narrador advierte la simultaneidad de las acciones sin importar la época en que fueron realizadas. Todo se repite. No deja de quedar perplejo, pero

la experiencia del cautiverio le revela que quizás esa es una de las características más esenciales de la existencia:

Tal vez haya sido simultáneo. Mi entrada allá, la Palabra, tu palabra, acá. Pero eso de simultáneo está verde, no se entiende bien, no lo entiendo bien. [...]. Uno escribe en presente, pero cuando estampa el punto, ese punto y todo lo demás, incluyendo esto que estoy agregando y no puedo detener, ya es pasado. *Ergo*, el presente no existe. No tengo presente. Con lo simultáneo, igual. No tengo simultáneo. ¿Cuánto tiempo transcurre en el envío de una imagen? Digamos, si yo me proyecto con el pensamiento, si logro proyectarme, si eso fuera o si es posible, cuánto tiempo tarda esa imagen en recorrer la distancia de este nicho de frontera [la prisión] hasta el comedor donde se sentaron a comer mis viejos junto al silencioso. No lo sé. Pero tampoco proyecté un carajo, ni me proyecté. Se dio. Creo que se dio. Estoy seguro. Sólo yo estoy seguro y a seguro lo llevaron preso. Toma nota.

Todo esto es muy loco, Viejo. Pero fíjate que hoy, para poder contarte lo que te cuento, a vos, que no estás o que estás donde esto no me lo oís o tal vez sí, tengo que contarte lo que se ha dado en llamar entorno, mira bien, “entorno”, donde fue oída, por mí, la Palabra, y que al alba comunicué. Porque yo la comunicué, tenía un interlocutor, que es hoy por hoy mi testigo (Rosencof, 2000, pp. 54-55).

La forma de sobrevivir al terror de Estado, tanto en Polonia como en Uruguay, es comprendiendo esta circunstancia. En la profundidad del abismo, se encuentra la fortaleza de la resistencia, pues ahí está la memoria, lo trascendente: “Lo que sí se sabe de nuestros abuelos cavernícolas es que se juntaban en torno a las llamas, pero que además, además de lo que se ha dado en llamar ‘la veneración del fuego’ veneraban la memoria” (Rosencof, 2000, p. 54). La memoria que entremezcla tiempos en torno a la vida. Así, la narración se convierte en metáfora de la memoria, pues ésta, a su vez, desde un nivel sintáctico, también entremezcla los tiempos. Por ejemplo, los recortes de los niños que el prisionero guarda en Uruguay dentro de sus zapatos son, a la vez, los niños muertos recordados mu-

chos años después en el asilo de los viejos uruguayos, pero también los infantes muertos en el campo de concentración:

Y uno acá camina, Viejo, y los niños del zapato se deshacen, se arrollan, y sus rostros de diario viejo se arrugan en rollitos que se desmenuzan y hay que salir a buscar otros, capturar otros en ese escusado de mierda, [...], por eso te digo, hay que cuidar a los niños, como tu vecina del Hogar custodia el portarretratos, Malka, que volvió del último círculo, el trabajo te hace libre, donde murieron todos, aun los que volvieron, ella, viejita, a quien le arrebataron su pequeño, muy pequeño, y vio, los vio cómo deshacían cuatro años de vida, asombrado el niño por ese juego que terminó con él y con ella, papá, que mece, tan viejita, un portarretratos, y canta, dulce, muy dulce, en el idioma del asilo, en yiddish sobreviviente de todos los sobrevivientes “*papirene kinder, papirene kinder*”, mientras lo mece y lo reclina, tan viejita ella, tan muerta, papá, y canta, “hijos de papel, hijos de papel”, y llora. Sólo llora (Rosencof, 2000, p. 53).

Las cartas buscan la trascendencia, pero ésta ha sido borrada en el exterior. No hay modo de buscar el sentido “Más Allá del Muro”, en lo lineal, en la otra vida, sino más bien confrontando el encierro, en el círculo interminable, no sólo en la celda, también en la historia. El sentido se encuentra en lo abismal inmanente, en el retorno eterno, en el dolor y el placer, en tanto lo inmanente de ese continuo volver no se considera una pesadez, sino una ligereza, en la cual se valoran las pequeñas cosas –visibles en los detalles narrados, como la araña (draculita del muro), los recortes de los niños, el rincón de las gallinas, el violín imaginario– y las grandes cosas –el holocausto, el gueto, la causa de los tupamaros, las dictaduras–, bajo la postura de un juego, sin que esto implique una frivolidad, pues se hace con la sabiduría y seriedad de un niño.

En las secciones que se refieren a los recortes de los rostros de infantes de los periódicos, por otro lado, se hace evidente también esta postura, que no deja de recordar al símbolo del niño nietzscheano de *Así habló Zaratustra* (1998): “Andan conmigo, uno dos tres media vuelta, y los llevo a todos lados, ¡nos vimos cada partido!, y andamos a caballo” (Rosencof, 2000, p. 43). Por supuesto, la pre-

sencia de los niños simboliza una actitud ante la vida, mucho más manifiesta en la primera sección de la novela, donde el niño montevideano domina el relato, pero que permea hacia las otras, como en este pasaje, muy de la mano con el concepto del eterno retorno, ya que el eterno retorno, desde la perspectiva nietzscheana, pero que concuerda con la actitud del personaje de Rosencof, es la respuesta a una provocación, que no es otra que aquella de la soledad radical inmersa en la propia inmanencia. Para el filósofo alemán, dicha inmanencia es la misma existencia humana. Dentro del mundo narrado de *Las cartas que no llegaron*, se presenta bajo la figura del encierro y la continua persecución realizada de los judíos, época tras época. A pesar del sufrimiento y la desolación, el personaje narrador, pero incluso los personajes de la familia –las tías y la abuela–, por medio del relato de las cartas que nunca llegaron, demuestran una voluntad que se manifiesta en una afirmación de la vida:

El eterno retorno como imperativo de afirmación de la vida es el que pregunta antes que nada por el ser capaz de querer eternamente lo querido, en fin, querer la vida. Aún en el más duro sufrimiento y dolor poder decir un “así lo quise”, es decir, transformar “todo fue” en un “así lo quise” –“sólo eso sería para mí la redención” (Nietzsche, 2000, p. 58).

Asimismo, no puede dejarse de lado otro elemento muy importante para el concepto del eterno retorno: la soledad. En la novela, la soledad por supuesto da consistencia a la circularidad. La soledad se vive como una circularidad, una maldición, en el ir y venir de la celda, así como también en la perenne persecución judía. Dicha especie de castigo, que dentro de cierta tradición religiosa occidental posee el pueblo judío, ya sea por el asesinato de Abel o la crucifixión –por ejemplo, la figura del “judío errante”–, puede vivirse de dos maneras: como un tormento o como una redención: “La soledad es el momento propio de la crisis, el tiempo de la gran decisión, el modo propio de recorrer el camino que lleva a sí mismo y en él van también nuestros demonios” (Senra, 2008, p. 49). Dicha soledad, por otra parte, “provoca una respuesta. ¿Qué provoca el

pensamiento del eterno retorno? Provoca una respuesta, es decir, dependiendo de lo que ocurra o lo que se diga ¿cuál va a ser la respuesta?” (Senra, 2008, p. 49). Esto se observa, por ejemplo, en el fragmento de la carta que nunca llegó, enviada desde Polonia, que Isaac leía en la memoria del narrador –como una elegía epistolar, pues dentro del mundo narrado esta carta es una invención poética–: “Acá se entra por un portón de hierro forjado, donde se lee, también forjado: ‘El trabajo te hace libre’. Ruth –cuando nosotros comenta: ‘Dios me libre del trabajo’, y casi nos reímos, y no se puede, así que la miramos y le murmuro: ‘¿No ves que estamos en fila?’” (Rosencof, 2000, p. 13). En otro fragmento de la misma carta, dice:

Y estamos como idas, locas tal vez, en harapos, sucias, con los vestidos descuidados, deshechos, y todas rapadas, en esta danza de la que escapo, y me fugo hacia la placita de nuestra calle, donde tomadas de la mano con Irene y Sara y todas las chicas reíamos y reíamos sin saber de qué, hasta que fatigadas de risa, se detenían la rueda-rueda (Rosencof, 2000, p.14).

En un tercer fragmento, aparece: “El silencio es el verdadero crimen de lesa humanidad. Y Ruth, ‘la que nos hace reír’ (porque ella siempre dice algo que nos hace reír) dice que cuando gritamos tenemos que decir ‘gol’. Que da lo mismo y no cuesta nada, y reírse un poquito del dolor hace al dolor un poco más pequeño. ‘¡Gooolll!’” (Rosencof, 2000, p. 15). La novela está plagada de este tipo de fragmentos. La actitud de los personajes es aquella del eterno retorno, según se explicó; y por otra parte, el lenguaje es el del *sermo humilis*, característico del género epistolar, que, por otro lado, se propone como una elegía, pues en la narración se sabe que estas cartas nunca llegaron, están perdidas, son inalcanzables. El personaje narrador es quien las evoca, para sobrevivir su propia inmanencia; es su propia creación. En su propio eterno retorno, se abisma en sí mismo. Poco después escribe:

¿Y los gritos? Hoy me pregunto, los gritos, ¿dónde van? No pueden, no deben perderse. No es posible que se pierdan, no pueden

deshacerse en la nada, no pueden morir en nada, morir para nada, para algo se han creado, para algo se ha gritado, Isaac, el grito no muere, no puede morir. No muere. Nosotros sí que morimos, cada amanecer, en cada selección de Grete, en cada tren que llega. Pero nuestros gritos no, el grito no (Rosencof, 2000, p. 15).

El género elegíaco y epistolar se mezclan de continuo y de esta manera la narración va ahondando el abismo del eterno retorno. ➤➡

#### BIBLIOGRAFÍA

- BLANCHOT, M. (1992). *El espacio literario*. Barcelona: Paidós.
- LESPADA, G. (2009). La palabra golpeada: Lo inefable en *Las cartas que no llegaron*, de Mauricio Rosencof. *Confluente. Revista Di Studi Iberoamericani*, 1(1), 178-200. Véase <<https://doi.org/10.6092/issn.2036-0967/1424>>.
- MARCHESE, A. Y FORRADELLAS J. (2013). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. España: Ariel.
- NIETZSCHE, F. (2000). *La gaja ciencia*. (Trad. de A. Sánchez Pascual). Madrid: Alianza.
- NÚÑEZ RIVERA, V. (1996). Entre la epístola y la elegía. Sus confluencias genéricas en la poesía del renacimiento. En B. López Bueno (Coord.). *La elegía* (pp. 167-213). España: Universidad de Sevilla.
- PESSOA, F. (2014). *Los poemas de Álvaro de Campos*. (Edición bilingüe de J. Barja y J. Inarejos. Pról. de J. M. Cuesta Abada). Madrid: Abada Editores.
- SCHILLER, F. (1963). *Poesía ingenua y poesía sentimental*. Buenos Aires: Editorial Nova.
- SENRA, F. (2008, julio). La redención de la culpa en el eterno retorno. *Euphyía, Revista de Filosofía*, 2(3), 45-88. Véase <<https://doi.org/10.33064/3euph37>>.
- ROSENCOF, M. (2000). *Las cartas que no llegaron*. Uruguay: Alfaguara.

*El Pez y la Flecha. Revista de Investigaciones Literarias,*  
Universidad Veracruzana,  
Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, ISSN: en trámite.  
Vol. 2, núm. 3, mayo-agosto 2022, Sección Redes, pp. 148-174.  
DOI: <https://doi.org/10.25009/pyfril.v2i3.45>

La reducción de la historia a anécdota: *Apuntes  
para una historia de la dictadura cívico-militar* de  
Juan Cristóbal Romero

The reduction of history to anecdote: *Apuntes  
para una historia de la dictadura cívico-militar* by  
Juan Cristóbal Romero

Rodrigo del Río Joglar  
Harvard University, Estados Unidos

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3715-9635>  
[rodrigodelriojoglar@gmail.com](mailto:rodrigodelriojoglar@gmail.com)

Recibido: 15 de febrero 2022.  
Dictaminado: 25 de marzo 2022.  
Aceptado: 27 de abril 2022



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons  
Atribución 4.0 Internacional.

La reducción de la historia a anécdota: *Apuntes para una historia de la dictadura cívico-militar* de Juan Cristóbal Romero

The reduction of history to anecdote: *Apuntes para una historia de la dictadura cívico-militar* by Juan Cristóbal Romero

Rodrigo del Río Joglar

RESUMEN

Parte importante de la crítica cultural chilena ha retratado la dictadura como el acontecimiento que transforma para siempre la historia de Chile. *Apuntes para una historia de la dictadura cívico-militar* (2020) de Juan Cristóbal Romero realiza una intervención literaria inédita, que impacta en la historiografía del período. Mi lectura propone concentrarse en la manera en que *Apuntes para una historia de la dictadura cívico-militar* trama los eventos de la dictadura desde el procedimiento retórico de la anécdota. Me preocuparé por mostrar cómo una reducción anecdótica de la historia de la dictadura propone una trama histórica en la que el horror en Chile, en lugar de un corte o interrupción, tuvo —y acaso sigue teniendo— la textura de la banalidad del mal.

*Palabras clave:* dictadura chilena; filosofía de la historia; banalidad del mal; violencia política.

ABSTRACT

An important part of Chilean cultural criticism has portrayed the dictatorship as the event that forever transformed the history of Chile. *Apuntes para una historia de la dictadura cívico-militar* (2020) by Juan Cristóbal Romero, makes an unpublished literary intervention, which impacts on the period historiography. My reading propose to concentrate on the

way in which *Apuntes para una historia de la dictadura cívico-militar* plots the dictatorship events from the rhetorical procedure of the anecdote. I will worry about showing how an anecdotal reduction in the history of the dictatorship proposes a historical plot in which the horror in Chile, instead of a cut or interruption, had –and perhaps still has– the texture of the banality of evil.

*Keywords:* Chilean dictatorship; philosophy of history; banality of evil; political violence.

“V. E. requirió mi presencia en el Ministerio de Defensa Nacional, en su sincero afán patriótico de evitar la tragedia inconmensurable de un enfrentamiento fratricida” (Prats, 1973, p. 2), escribía Carlos Prats, comandante en jefe del ejército chileno, al presidente Salvador Allende el 23 de agosto de 1973. La formalidad en el trato, el estilo elevado y un léxico afectado revelaban una escritura que todavía confiaba en la capacidad de las instituciones colectivas para contener la violencia. Sobre todo, confiaba en la institución más íntima: el lenguaje. Prats sabía el peligro en que se encontraba no sólo su cuerpo,<sup>1</sup> sino el cuerpo político completo, encarnado en la figura del presidente. El 30 de septiembre de 1974 el agente Michael Townley detonó un aparato explosivo, dejado dos días antes en el *garage* de la casa en la que Carlos Prats y su esposa Sofía Cuthbert vivían su exilio en Buenos Aires.

*Apuntes para una historia de la dictadura cívico-militar*, del poeta chileno Juan Cristóbal Romero (2020), comienza con el siguiente fragmento: “Durante su exilio en Buenos Aires, el general Carlos Prats trabajó a jornada completa en una distribuidora de neumáticos” (p. 9). El tono preciso e informativo mezcla el nombre de Prats con un dato banal, rápidamente perforando los ojos de cualquier lector

---

<sup>1</sup> No hay que olvidar que en Chile los primeros en morir fueron los militares. El grupo de ultraderecha Patria y Libertad, ayudado por Roberto Viaux, ya había matado al comandante en jefe René Schneider, en 1970, para evitar el ascenso democrático de Salvador Allende. Carlos Prats tomaría su lugar.

*más o menos* enterado de las circunstancias de la dictadura chilena. Y en ese más o menos, digamos, en la fuerza del nombre propio contrastado con la más pesada trivialidad de los hechos, se encuentra el procedimiento de acumulación que justifica el libro entero. El lector no necesita rastrear si el dato tiene bases biográficas o si es tan sólo una historia de oídas para capturar la oscura ironía de Prats, rondando entre neumáticos mientras se escondía un explosivo en su propio carro.

En el presente artículo, quiero indagar en los efectos de la escritura de Romero, que el título ya anuncia; indagar en la manera en que estos “apuntes” modifican la manera en que contamos, o podemos contar, una “historia” —en su sentido disciplinar y narrativo— de la “dictadura cívico-militar” en Chile. Mi lectura propone concentrarse en la manera en que *Apuntes para una historia de la dictadura cívico-militar* trama los eventos de la dictadura desde el procedimiento retórico de la anécdota. Me preocuparé por mostrar cómo una reducción anecdótica de la historia de la dictadura se distancia de relatos que entienden la dictadura como acontecimiento —o su reverso en la Unidad Popular— y propone una trama en la que el horror en Chile, en lugar de un corte o interrupción, tuvo —y acaso sigue teniendo— la textura de la banalidad.

1

Quisiera comenzar la discusión enfocándome en la forma del libro. El primer recurso de Romero es nombrar su escrito como apuntes. Los apuntes evocan un escrito incompleto, el registro escrito de los pasos previos de una escritura terminada, que proveería un relato histórico de la dictadura. *Apuntes para una historia de la dictadura cívico-militar* simula las bambalinas de la escena de escritura de un historiador, presentando una serie de eventos, informaciones y declaraciones, a la expectativa de ordenarse en una narración. Pero nada hay de incompleto en el texto de Romero. Tal como explica en entrevista con Pablo Chiuminatto (2020), Romero seleccionó los textos “por la simpleza, por la ridiculez, por la ironía”, que le evocaban al encontrarlos, cortando y reduciendo su extensión hasta alcanzar una especie de expresión mínima de sentido. Además,

la composición del texto tomó en cuenta tanto la diagramación de la página como la distancia entre los segmentos del texto, en un intento de producir “una experiencia tanto interna como hacia el lector donde todo conectara con todo simultáneamente”. La operación formal produce un texto que se disemina en múltiples direcciones:

Es como si hubiera bajado del cielo una estrella, pero una estrella chilena, llena de brillo, como las que alumbran el camino de nuestro país, como la que está en nuestra bandera.

Dijo Campos Menéndez al conocer la noticia de su premio.

Pinochet se graduó de la Academia de Guerra en el décimo lugar, de un total de catorce.

Lo que le valió la medalla al progreso.

De jóvenes, Manuel Guerrero y su verdugo, Miguel Estay, jugaban a la pelota y comían asados juntos.

Miguel Estay Reyno.

Alias el Fanta.

Falleció el poeta Pablo Neruda.

Se lee en la parte inferior de una portada de *El Mercurio*.

A su lado, en una foto diez veces más grande, unos militares lanzan libros a una hoguera.

El sacerdote jesuita Mario Zañartu fue secuestrado y llevado a la casa de los Townley, donde lo obligaron a posar desnudo con una mujer mientras eran fotografiados.

Pinochet utilizaba un uniforme de gala característico por dos ramas de olivo.

Una más que el resto de los generales chilenos (Romero, 2020, p. 17).

Esta serie, que comprende una sola página, muestra los ritmos que produce la escritura de *Apuntes para una historia de la dictadura cívica*

*co-militar*. El segundo y el último segmento corresponden a la relación de Pinochet con el resto del ejército, un militar que intentaba diferenciarse de los demás por medio de marcas superficiales. El tercero y el cuarto, en cambio, dan un fondo íntimo de traición a una víctima y un victimario del “Caso Degollados”, en el que tres militantes clandestinos del Partido Comunista fueron secuestrados, torturados y asesinados. Los tres segmentos restantes retratan el precario estatuto de la cultura invadida en la dictadura, tanto secular como eclesial. Escuchamos al escritor Campos Menéndez, yerno de Pinochet, cantar loas al gobierno militar mientras recibe el Premio Nacional de Literatura. Y si, por un lado, la muerte de Neruda marcaba, además del primer acto colectivo de resistencia al golpe, por otro lado, la derrota enmarcada en el triunfo de Campos Menéndez, la humillación de Zañartu —director de la revista jesuita *Mensaje*— y la quema de los libros declaraba que ni siquiera los intelectuales católicos estaban más allá de la persecución de los militares.

Las reverberaciones del carácter del dictador, la traición fratricida y el asedio a la cultura aparecen, sin embargo, en la forma de fragmentos de un tejido más grande. Tres páginas antes se nos avisa que “Pablo Neruda murió doce días después del golpe” (Romero, 2020, p. 14). Tres páginas después volvemos a la historia de traición del “Caso Degollados”: “eran mis compañeros o yo. Confesó el Fanta” (p. 20). Y ya en la primera página del libro, nos encontramos con la iglesia: “Con profunda y patriótica emoción, tengo el honor de poner en manos de esta honorable Junta mi anillo pastoral con el fin de contribuir modestamente a la obra de reconstrucción de Chile. Escribió el obispo de La Serena, Alfredo Cifuentes” (Romero, 2020, p. 9). Esta última frase, sin fecha ni referente, fue dicha por Cifuentes en respuesta a la declaración en apoyo de la dictadura militar del Obispo de Valparaíso, en abril de 1974. Juntos, los hilos de imágenes ocultas en datos y de opiniones —“within the limits of one imaginary character addressing another imaginary carácter” (Eliot, 1957, p. 89)— dan pie a la topografía de los vínculos de complicidad e impunidad que sostuvieron el terror. El instrumento principal que nos guía en esta letanía son los nombres propios.

*Apuntes para una historia de la dictadura cívico-militar* no comienza con un prólogo ni contiene un aparato crítico de notas, pero incluye un índice de nombres. El índice, sin embargo, no es un paratexto (Genette, 1997) que acompaña la mediación del libro con el lector, sino que forma parte del centro de la intervención literaria.<sup>2</sup> El índice agrega un criterio cuantitativo a la lectura. El número de entradas, si bien no implica inmediatamente importancia, sí evoca una idea de presencia. Su inclusión emite una imagen sintética de las cadenas de involucrados. Percibimos el peso que “Allende, Salvador”, “Pinochet, Augusto” o “Hiriart, Lucía” tienen en el libro. El índice nos permite imaginar concretamente la red abstracta de relaciones y sus balances de poder. Pero al mismo tiempo, el índice de nombres agrega una ambigüedad. Digamos que en su relativa autonomía aparecen allí expuestos los actores sin su política, en un espacio histórico que los registra, evitando describir o pronunciarse sobre el lugar que ocupan en la historia.

La aproximación más obvia a *Apuntes para una historia de la dictadura cívico-militar* sería buscar un predicado político. Pero justamente es al interior de la política que la forma del libro introduce una opacidad. Los procedimientos formales descritos oscilan entre la ficción de una exposición cruda de los hechos y una serie de mecanismos que los diseminan y oscurecen. Sin adornos, las descripciones y las opiniones indagan en peligros éticos difícilmente pronunciables desde una frontera militante. José Toribio Merino fue Comandante en Jefe de la Armada de Chile y miembro de la Junta de Gobierno presidida por Pinochet. Merino ocupa un lugar protagónico cuando se piensa en el terror de la dictadura, reconocido por alabar a Francisco Franco o tratar a miembros del Partido Comunista chileno de humanoides. ¿Qué consecuencias tiene que Romero escriba “el pasatiempo preferido de Merino era la pintura” (Romero, 2020, p. 56)? ¿Qué agrega exactamente a su figura? ¿La humaniza? ¿La

---

<sup>2</sup> Sobre el debate de los índices como forma de literatura véase Sher (1994); sobre poesía, Vickers (1995); y sobre ficción, Bell (2001). También vale la pena revisar la recientemente publicada historia del índice en Duncan (2022).

vuelve absurda? ¿Muestra sus contradicciones? El libro no se pronuncia; y los otros fragmentos aumentan la perplejidad.<sup>3</sup>

2

Creo que es posible, sin embargo, disipar en parte este titubeo interpretativo. Lo que está en juego –la honestidad del libro abruma– es precisamente su historia. El hallazgo formal de Romero está íntimamente vinculado a las maneras en que Chile ha hablado sobre su propia dictadura. Vale la pena confesar un límite de mi propia lectura para explicar con precisión el vínculo entre forma e historia en *Apuntes para una historia de la dictadura cívico-militar*. El estatuto fragmentario de los párrafos, su género inespecífico y su técnica intertextual podrían fácilmente llevar a un lector a clasificar *Apuntes para una historia de la dictadura cívico-militar* como un texto posmoderno. Por el contrario, mi análisis depende de entender *Apuntes para una historia de la dictadura cívico-militar* como un libro modernista. Con esto, no quiero referirme a la tradición poética del modernismo hispanoamericano, sino más bien lo emparenta con las poéticas de Ezra Pound, Hilda Doolittle, y T. S. Eliot, entre otras escrituras que aprovecharon al máximo una confrontación, simultáneamente tensa y fértil, con el pasado histórico en el que fueron creadas. Los textos modernistas, por sobre todo, presentan un quiebre con las tradiciones establecidas de las formas literarias. Al incluir *Apuntes para una historia de la dictadura cívico-militar* en la serie de un modernismo literario concreto, quiero evitar, al reconocer mis fuentes, la sospecha habitual sobre la pregunta por el modernismo como una teorización abstracta. Sigo en este punto el excelente y sintético ensayo de Terry Eagleton (2003): *Whatever happened to english modernism?* Según explica Eagleton, estamos frente a un texto modernista cuan-

---

<sup>3</sup> El péndulo opera desde la confirmación del terror y el mito a la dislocación continua de los datos en forma de “datos duros”. Así, se cita a Merino diciendo “los cavernícolas del pc no tienen derecho a ningún respeto de sus derechos humanos” (Romero, 2020, p. 52), pero también se agrega que “la dislalia de José Toribio Merino fue resultado de la malaria que contrajo mientras participaba como voluntario en la Segunda Guerra Mundial” (p. 83). La opacidad vuelve. Merino habla la lengua del terror, pero esa lengua está capturada por un impedimento: es dislállica, no puede articular bien las palabras.

do se cumplen tres condiciones: primero, la presencia de un linaje de formas culturales valoradas socialmente, que configuran una tradición; segundo, el quiebre del texto con esta tradición mediante procedimientos formales como la parodia, la ironía o la alusión, que desmantelan los recursos textuales de la tradición; por último, Eagleton agrega un criterio histórico: la presencia de agitación política. En lo que sigue intentaré demostrar la manera en que el texto de Romero se sustenta en un deliberado intento formal de separarse de una tradición de intervenciones críticas sobre la relación entre estética y política en el periodo de la dictadura.

El debate intelectual sobre la dictadura en Chile ha sido un debate sobre la temporalidad histórica. En otras palabras, una serie de intervenciones críticas sobre cómo el arte contó el arco histórico que incluye la dictadura. El sentido moderno de historia, o de una explicación histórica de los hechos, está cruzada por una estructura general que le da sentido. Para el filósofo Reinhart Koselleck (2004), en su libro *Futures Past*, la historia se configura desde un espacio de experiencia, cuya promesa es que los eventos pasados pueden ser superados, y un horizonte abierto de expectativas, es decir, un futuro que es a la vez un factor de cambio y de mejora. El futuro pensado históricamente, tal y como fue concebido desde finales del siglo XVIII, supone la esperanza de que el porvenir será mejor que el pasado. Ambas pulsiones de superación del pasado y de un futuro más próspero fueron integradas a la experiencia histórica al amparo del concepto de progreso.<sup>4</sup> El tiempo histórico progresa, es decir, organiza los eventos, y los dota de sentido, en base al horizonte de que el futuro será mejor. El terror de la dictadura en Chile, sin embargo, volvió inviable afirmar la idea de progreso desde un discurso de izquierda. Hubo que cambiar la estructura de la temporalidad progresista desde la que hasta entonces se podía contar la historia.

Parte importante de la crítica en Chile ha modelado esta discusión en base a pensar el corte o la interrupción que el período

---

<sup>4</sup> Es la idea de progreso la que permitió reducir “the temporal difference between experience and expectation to a single concept” (p. 268) y habilitar la emergencia de la historia como disciplina.

produce en la historia del país. La violencia del golpe de Estado, y su consiguiente dictadura, venían a desactivar la historia chilena o, en otras palabras, su avance bajo el perfil de un progreso marcado ética y políticamente por las esperanzas revolucionarias de la construcción del socialismo. El triunfo de la Unidad Popular y su fracaso en el golpe adoptan la forma de un acontecimiento, cuyo efecto disruptivo transforma radicalmente lo que hasta entonces se concebía como la historia de Chile. Seguramente, Patricio Marchant (2000) es quien da su primera forma conceptual a esta caracterización histórica. Su texto “Desolación. Cuestión del nombre de Salvador Allende” describe la Unidad Popular en términos de “la única experiencia ético-política de la historia nacional” (p. 223), que no sólo reconfigura los destinos de una cultura, ya mentada desde protocolos neoliberales, sino de la historia cultural chilena en su totalidad –en su caso, la presión que ejerce la catástrofe de la Unidad Popular, encarnada en el golpe, sobre las lecturas de los textos poéticos de Mistral. Willy Thayer (2006) recupera la intervención de Marchant para reinterpretar el relato sobre las artes chilenas, que Nelly Richard (2007) bautiza como “escena de avanzada”, como un vínculo estético con las neovanguardias. Richard, en su clásico *Márgenes e instituciones*, publicado originalmente en 1986, institucionaliza una serie de prácticas y críticas del arte chileno bajo la clave de la modernización. Thayer (2006) polemiza con el discurso progresista de Richard, identificando los procedimientos vanguardistas de las artes visuales chilenas con la transformación que produce el golpe de estado de 1973: “es el Golpe y no el arte el que desarma los sobreentendidos de la cotidianidad en cualquier ámbito” (p. 24). Revisando la intervención de Marchant, Thayer (2006) afirma que “el Golpe no ocurrió ‘en’ la historia de Chile... le ocurrió ‘a’ la historia de Chile” (pp. 20-21), operando sus efectos, sobre todo, en la temporalidad. Mientras que un sector de la intelectualidad chilena, que Thayer (2006) identifica con la voluntad modernizadora, el progresismo y la vanguardia, quisiera comprender el golpe como “un paréntesis en el continuum” de la democracia (p. 30), la posición de Willy Thayer, vía Marchant, es invertir el paréntesis, es decir, el golpe es más bien la verdad de la

democracia chilena, que “siempre fue estado de excepción hecho regla” (p. 21). Tanto el enunciado original de Marchant como la polémica movilizada por Willy Thayer y sus respuestas<sup>5</sup> singularizan el arco histórico de la revolución democrática y la violencia golpista como el acontecimiento desde donde se funda, recuerda y proyecta la historia contemporánea de Chile. Frente a esta tradición es que Romero encuentra una zona de diferencia, una forma histórica que interviene poéticamente, generando una forma inédita de organizar el invariable peso de los eventos.

3

Formalmente, el hallazgo retórico de *Apuntes para una historia de la dictadura cívico-militar* es evitar contar la historia como acontecimiento por medio de una reducción de la historia a anécdota. Creo que en el paso desde el discurso histórico hacia la forma anecdótica reside el peso de la intervención ético-política del libro. Por esta razón, es necesario entender cómo funcionan formalmente las anécdotas y en qué sentido los apuntes de Romero operan anecdóticamente.

Definir la anécdota conlleva ciertas dificultades teóricas. El uso de las anécdotas invoca más bien resistencia en las tradiciones retóricas occidentales. Oldenburg y Leff (2009) sintetizan la serie de reacciones negativas, censuras y abandono teórico padecidos por la anécdota, sobre todo dentro de las disciplinas que reclaman estatuto de verdad para sus predicados. Utilizar anécdotas debilitaría antes que reforzar un argumento.<sup>6</sup> Los retóricos, a su vez menos preocupados de la verdad que de la eficacia del discurso, han atendido confusa y marginalmente a la anécdota, oscilando entre su caracterización de narración de mediana longitud y su función argumentativa en la forma de ejemplo (Oldenburg y Leff, 2009). Sin

---

<sup>5</sup> Entre las intervenciones más destacadas en este debate, cabe recuperar la respuesta de la misma Nelly Richard (2004), las críticas de Galende (2005, 2018), además de la pormenorizada revisión del debate de Villalobos-Ruminott (2011) y la indagación específica en el pensamiento de Willy Thayer, en Karmy (2019).

<sup>6</sup> Explican Oldenburg y Leff (2009) que “modern philosophers, logicians, and social scientists have long regarded the anecdote as a weak and rather tawdry form of argument” (p. 2).

embargo, es precisamente esta indefinición funcional entre narrar y argumentar la que le otorga su fuerza. Oldenburg (2014) define la anécdota como una estrategia argumentativa compleja y condensada, basada en la narración que combina elementos de representación, evidencia, narración y ética (p. 118). En esta idea, la anécdota opera formalmente como una sinécdoque, es decir, la figura retórica en la que se utiliza una parte para hablar del todo o viceversa.<sup>7</sup> Es precisamente por el ejercicio de condensación al que somete Romero los eventos de la dictadura que me parece justificado llamar anécdotas a los fragmentos o la serie de fragmentos que construyen sus *Apuntes para una historia de la dictadura cívico-militar*. Las anécdotas, en los términos de Romero, serían series de sinécdoques que condensarían la verdad histórica, fáctica e incluso ética de la experiencia de la dictadura en narraciones breves que contendrían la promesa de representarla.

Lo que está en juego, quiero insistir, es precisamente la historia como estructura temporal de sentido. La anécdota interviene la experiencia histórica, tanto en su dimensión de progreso como en su crítica a través del acontecimiento, por medio de entenderla como un artefacto textual. Los *Apuntes para una historia de la dictadura cívico-militar* de Romero son históricos no porque persigan una reorganización de los eventos mismos de la dictadura, sino por las estrategias de su escritura, de las maneras en que registramos el relato que nos dejó la dictadura: al hacerlo, se cuestiona el estatuto mismo de la historia para poder contar el terror de la dictadura. Privilegiar la escritura aleja el peso sobre los métodos y las disciplinas de ese relato que hemos llamado la historia de la dictadura y pone la gravedad sobre lo que realmente afectaría nuestra experiencia contemporánea del terror, que desde Romero podríamos decir que es su retórica.

---

<sup>7</sup> La conceptualización específica de Oldenburg (2014) tiene por finalidad la elucidación del uso de las anécdotas en los debates presidenciales. Es por esta razón que afirma que la anécdota formalmente combina una sinécdoque con argumentación ética, destinada a construir razonamientos basados en el carácter de una persona, en particular, el interlocutor de la argumentación, que en su caso son los candidatos presidenciales.

*Apuntes para una historia de la dictadura cívico-militar* reescribe la pregunta por cómo contar la experiencia de la dictadura en la pregunta por cómo escribimos la historia. Según Hayden White (1980), la escritura histórica se sustenta sobre dos demandas. Por un lado, deseamos que la historia tenga la autoridad de la realidad misma. Creemos que un relato histórico representa, con mayor o menor eficacia, eventos del pasado. Tiene, por tanto, la fuerza de la verdad. Por otro lado, la historia provoca un deseo de narratividad, es decir, “this need or impulse to rank events with respect to their significance for the culture or group that is writing its own history” (White, 1980, p. 14). Todo relato histórico está cruzado por la acción humana, es decir, por sus aspiraciones políticas, sus teleologías explícitas o supuestas, sus ideologías secretas. La historia filtra las tramas con las que acostumbramos contar los hechos. Esto implica que los relatos históricos son estructuralmente debatibles, o sea, que se puede ofrecer al menos dos versiones de lo que ocurrió. Además, la narratividad no tiene por consecuencia sólo una selectividad al presentar los eventos, sino también una organización formal en una trama que vuelve los eventos atractivos para una audiencia: “we can comprehend the appeal of historical discourse by recognizing the extent to which it makes the real desirable, makes the real into an object of desire, and does so by its imposition, upon events that are represented as real, of the formal coherency that stories possess” (White, 1980, p. 24). En la caracterización de Hayden White, la historia promete la fuerza de lo real envuelta en la coherente textura de lo ideal. Los textos históricos cumplen con una demanda de cierre o clausura, en el sentido de que los eventos de la realidad son imbuidos de un sentido moral. Sin esta premisa teleológica, inscrita en su estructura, difícilmente se puede hablar de un texto histórico. Como contraejemplos, White cita a la crónica –que si bien posee cierta narratividad carece de esta premisa, ya que su coherencia se localiza en la vida del cronista– y los anales –breves escritos que registraban hechos en una línea de tiempo, sin jerarquía alguna.

Es en tensión con estas expectativas que Romero escribe su libro. La fuerza de verdad histórica parece afirmarse con fragmen-

tos que evocan la retórica procesal de un informe jurídico. La voz poética simula la de un perito que recopila evidencias, reconstruye escenas y registra testimonios. En concreto, Romero (2020) sintetiza, por medio de sugerencias, la participación de los involucrados:

Julio Ponce Leroy adquirió cientos de miles de hectáreas expropiadas en la reforma agraria.  
Sin importar que él mismo fuera el encargado de rematarlas.

Ponce Leroy  
Director de Conaf.

Yerno de Pinochet (p. 27).

Pero el crimen nunca aparece en plenitud. La voz no se pronuncia. No es más que una pregunta implícita del lector. Porque el fin no es enlistar los crímenes de la dictadura, sino escribir su historia. O aún más precisamente, su fin no es escribir su historia, sino registrar en la escritura lo que la dictadura le hizo a la historia, los efectos que tuvo sobre sus presupuestos de progreso y sus reclamos de verdad. Parte de esta impresión se percibe cuando el mecanismo pericial de la voz poética se desborda, al modo de una máquina hambrienta, en secuencias que dejan la estela indecible de su pertinencia testimonial, política o ética:

Matemáticas 3,0  
Redacción 4,6  
Condiciones de mando 7,0  
Calificaciones del subalférez Augusto Pinochet (Romero, 2020, p. 11).

Volver al archivo de las calificaciones de Pinochet en la academia militar podría parecer una ironía, casi una broma amarga, en la que la anecdótica lista condensaría el carácter de un dictador ignorante, pero avezado en su liderazgo autoritario. Esta tentación alegórica es prontamente desarmada por el libro:

Castellano 4,0

Inglés 3,0

Matemáticas 2,0

Calificaciones de Lucía Hiriart en Quinto de Humanidades (Romero, 2020, p. 12).

Al oponer las calificaciones de Augusto Pinochet con las de su pareja Lucía Hiriart, mengua el efecto de la primera. Las calificaciones de Lucía por sí solas evitan condensar cualquier experiencia. Parecen más bien insistir en una operación alegórica que fracasa al repetirse. La seducción del vaticinio del primer fragmento mengua en el trivial enunciado del segundo: Lucía fue una mala estudiante. Pero la atenuación en estos fragmentos no refiere únicamente a la trivialización de la verdad, también presentan un rasgo más general, que afecta a la promesa de verdad de la totalidad del libro. En estos fragmentos y, a niveles distintos, en cada uno de los fragmentos, se ha omitido un recurso esencial de la escritura histórica, lo que en buena medida justifica la expectativa de que un texto pueda tener la dignidad de la evidencia, que principalmente pasa por la declaración explícita de las fuentes. Y es que no sabemos cómo Romero ha llegado a los datos. ¿Hubo un ejercicio de archivo o invención? ¿Consultó informes? ¿Fue a los registros de las calificaciones de la escuela militar o a los de la secundaria donde estudió Lucía Hiriart? La tensión aumenta en el caso de fragmentos como “se destruyeron hasta libros de cubismo, creyendo que trataban de Cuba” (Romero, 2020, p. 80), parte de la mitología de las aberraciones del gobierno militar, o aún más en “a Pinochet el espíritu del general Prats se le aparecía de noche” (p. 59). Cercanos al rumor, en el que la fantasía comparte la textura de la realidad, los fragmentos hacen temblar el estatuto de verdad de fragmentos en apariencia más verdaderos, mentadamente más seguros de su participación en simbolizar la verdad histórica, tal como “1823 personas fueron muertas entre el 12 de septiembre y el 31 de diciembre de 1973” (p. 40). Este procedimiento, por supuesto, está lejos de intentar relativizar la verdad de la estadística o del registro. En todo caso, expande los límites de los protocolos, las fuentes y las epistemologías con las

que se construye la verdad de una época cruzada por la seguridad del horror contrastada con la opacidad de las causas, de las motivaciones e incluso —diríamos de una forma caída— de los destinos de sus participantes. De ahí que en buena medida el procedimiento de *Apuntes para una historia de la dictadura cívico-militar* evite la opinión propia y se refugie en la opinión de los otros. La anécdota, bien lo sabemos, presupone un pacto de confianza del receptor. Sin esa fe, que incluye su verdad, el mecanismo resulta ineficaz.

Romero, por ejemplo, nunca afirma que Augusto Pinochet tenía un carácter rastrero. En cambio, ofrece, en una secuencia, la opinión de Orlando Letelier, una de sus víctimas por atentado terrorista, y de Federico Willoughby, su secretario de prensa:

Era adulator y servil, como el barbero que te persigue con el cepillo después de cortarte el pelo y no deja de cepillarte hasta que le das su propina.

Orlando Letelier sobre el carácter de Pinochet.

Si había que ser católico, era católico; si había que ser masón, era masón; si había que cuadrarse ante los políticos, se les cuadraba a los políticos; si era ante Fidel Castro, se le cuadraba a Fidel.

Federico Willoughby sobre las convicciones del general (Romero, 2020, p. 28).

El uso de los testimonios es una instancia más de una tesis que circunda *Apuntes para una historia de la dictadura cívico-militar*: la historia sólo puede entregar una verdad a trasmano. El archivo y la memoria son el único soporte material, al mismo tiempo, inevitable y precario, con el que se puede reconstruir esta época.

La estadística, el testimonio, el mito y el rumor: todos caben en la anécdota. Los apuntes de Romero replican la precariedad de los soportes con que recordamos la época del terror estatal y, por lo tanto, efectúan una reducción del tema, “una historia de la dictadura cívico-militar”, a una anécdota. El libro defiende que en esta expansión de materiales los rumores y las opiniones, todo eso que se dice al paso y sin razón de trascendencia, es tan fundamental para la verdad histórica como los registros formales, los documentos

institucionales y los datos estadísticos. Sólo mediante este ejercicio de voluntario empobrecimiento retórico, ajeno a toda alegoría, es que el texto puede cumplir su promesa de volverse historia.

4

Romero cerca localmente el estatuto de verdad del discurso histórico. De forma más general, su texto critica la expectativa de narratividad. No sólo los hechos particulares se enfrentan al precario estatuto de su verdad, sino también la trama en la que están trenzados. El relato –en caso de que todavía podamos usar esta unidad narrativa– carece de clausura. Su matriz de sentido está completamente dislocada por la manera en que se organizan los fragmentos, sin ninguna marca de su jerarquía. Su textualidad porfiada e iterativa traslada esta tarea al lector. Lo que presenciamos son series de repeticiones: de nombres propios, de acciones, de estructuras oracionales. El abismo de la repetición provoca, por un lado, un efecto acumulativo de horror, no tan distinto a la incansable repetición de feminicidios de “La parte de los crímenes” de Roberto Bolaño (2004). Leemos: “al momento de ser quemada, Carmen Gloria Quintana estudiaba ingeniería en la Universidad de Santiago” (Romero, 2020, p. 48); “una vez muertos, a los detenidos se les quemaba la cara y las huellas dactilares con un soplete” (p. 72); o, más extensamente:

Amputación de la lengua.

Fractura de los dedos de las manos.

Quemaduras con cigarrillo.

Simulacros de fusilamientos.

Torturas que sufrió Víctor Jara en el Estadio Nacional (Romero, 2020, p. 16).

La aparición reiterativa de los crímenes en *Apuntes para una historia de la dictadura cívico-militar* le otorga al horror la escala de lo absoluto. La anécdota, por lo tanto, tiene un efecto fuerte y expansivo sobre la expectativa de progreso de la historia; un efecto, digámoslo, aún más radical que el de comprender la dictadura como acontecimiento. La anécdota borra la línea entre hechos aparentemente banales

y la violencia política, sin equipararlos, pero haciéndolos partícipes de un mismo tejido poético. La repetición logra, a momentos, la crítica de un discurso que haría de la violencia un Dios omnímodo y, por tanto, a la dictadura el acontecimiento que funda la historia contemporánea de Chile. Romero lo evita llevando la repetición a su paroxismo. Este es el caso de una de las referencias a Miguel Krassnoff, militar acusado y condenado por violaciones a los derechos humanos:

La madre de Miguel Krassnoff se llamaba Dhyna.  
Dhyna (p. 59).

Aquí Romero nos somete a la tentación de la alegoría. Aceptar que la dictadura tiene la dignidad del acontecimiento reescribiría alegóricamente el nombre de la madre de Krassnoff, por su homología con la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA), órgano desde donde los militares, entre ellos Krassnoff, secuestraban, torturaban y desaparecían personas durante la dictadura. Semejante a las calificaciones de Pinochet, leer alegóricamente el fragmento daría la impresión de que la historia, hipostasiada en sujeto, inscribiría estas homologías como bromas para los lectores futuros, una broma amarga, cuyo objeto seríamos nosotros, y su bufón, el progreso.

Es desde esta simultánea conexión de todo con todo, desde estas resonancias retóricas, que el lector se ve enfrentado, entonces, a una decisión interpretativa: o la historia tiene un sentido providencial, progresista, habla por sí sola en metáforas secretas, encriptadas en el tránsito de los hechos, o la historia no tiene un sentido providencial, no progresa, y la resonancia entre los fragmentos es un efecto literario, nunca histórico, en el que la verdad se resuelve en su valor anecdótico. En esta segunda vía, volvemos a encontrar, de forma más radical, la reducción de la historia a anécdota. Por un lado, los hechos históricos pierden su dignidad providencial y poco pueden explicar sin un plan o una filosofía de la historia que justifique los horrores; por otro lado, ganan los módicos privilegios de la anécdota, es decir, su transmisión directa de una experiencia de persona a persona, entre escrituras sin atribuciones, hasta perderse

en el anonimato, y su insuperable velocidad modernista, que pule la imagen hasta producir, en palabras de Romero, una “expresión mínima de sentido” (Chiuminatto, 2020).

Este encadenamiento de anécdotas da pie para lo que creo es, siguiendo a Marchant, el efecto ético-político fundamental del libro. La brevedad de los fragmentos, cuya verdad histórica se difumina con los rumores y cuya estructura evita toda trama organizada, es una afirmación de la banalidad de la violencia en la dictadura. Por banal no quiero decir que sean hechos insustanciales o sin relevancia; me refiero más bien a la idea de banalidad que heredamos del análisis que hace Hannah Arendt (1994) sobre el criminal de guerra nazi Adolf Eichmann, en su *Eichmann in Jerusalem*. La filósofa alemana intenta caracterizar la figura del burócrata nazi mientras sigue su juicio en los medios. La tesis de Arendt es que en el caso de Eichmann en lugar de una explícita voluntad de maldad, en realidad, “It was sheer thoughtlessness –something by no means identical with stupidity– that predisposed him to become one of the greatest criminals of that period” (Arendt, 1994, pp. 287-288). Bajo un principio de caridad interpretativa, Arendt cree en Eichmann cuando reclama que su participación en la organización del holocausto respondía a una obediencia a la ley, respondiendo éticamente al imperativo categórico kantiano. Las acciones de Eichmann, según Arendt, no se inspiraban en ninguna convicción ideológica profunda, más bien estaban al servicio de una política de Estado y su carácter obsecuente lo acercaban más a lo que, en esos momentos, se podía percibir como un buen ciudadano que a un sicópata. El mal que representó Eichmann en la orquestación de las torturas y asesinatos nazis sería, en términos de Arendt, banal, en el sentido de que indagando en sus presupuestos no encontramos una razón maligna e inhumana, más bien hallamos todo lo contrario: una racionalidad semejante a las de una persona común. La potencia de su argumento radica en su expansividad, porque Eichmann no estuvo solo en su obediencia a las leyes nazis: “so many were like him, and that the many were neither perverted nor sadistic, that they were, and still are, terribly and terrifyingly normal” (Arendt, 1994, p. 276).

Me parece fundamental la resonancia del concepto de Arendt en el procedimiento de Romero. La reducción anecdótica de la historia la banaliza. Esto quiere decir que, en lugar de la excepcionalidad alegórica del acontecimiento, quedamos con un relato que atenúa el sentido moral y teleológico que con fuerza se le imprime a los hechos ocurridos en dictadura y refuerza la coexistencia de lo históricamente relevante con la esfera micropolítica de la intimidad. La recompensa de esta reducción, sin embargo, es la emergencia de una serie de hilos invisibles que, por los intersticios de la banalidad, conecta la violencia política con la forma social del país al momento del golpe y la dictadura. Se muestra la forma en que el terror se volvió eficaz a través de vínculos íntimos. Uno de estos patrones discursivos importantes en *Apuntes para una historia de la dictadura cívico-militar* profundiza en la familia Pinochet. Vemos los hilos de la impunidad y el poder. También somos testigos de la unidad entre política de Estado y fragilidad familiar, entre otras cosas, por los vínculos clandestinos, como el supuesto hijo de la hija de Pinochet con el coronel Cristián Labbe, los paseos que el hipnotista y torturador Osvaldo Pincetti daba con su hija por el centro de tortura Villa Grimaldi o las amantes ecuatorianas de Pinochet, disgregadas por el libro. El drama familiar se oye en la voz misma de Lucía Hiriart: “en la mañana muy de velo y misa. En la tarde, flirteando descaradamente con maridos ajenos” (Romero, 2020, p. 47). Esa misma fragilidad autoriza escenas en las que la violencia sobre el sistema político se replica a modo de farsa en la vida privada del matrimonio –“Lucía Hiriart solía pegarle a su marido” (p. 95)–, hasta el punto de contaminar ambas esferas, en las que la jerarquía de Lucía, por ejemplo, al interior de la familia se traducen en fantasías de superioridad al nivel del Estado:

Si yo fuera la jefa de este gobierno, sería mucho más dura que mi marido.

Y tendría en estado de sitio a Chile entero (Romero, 2020, p. 51).

La racionalidad instrumental y la violencia introyectada en la familia Pinochet se expande a la cadena de traiciones desde la que

se empieza a vincular la sociedad chilena en dictadura. La traición afecta a figuras políticas como Salvador Allende o Eduardo Frei Montalva. Sin embargo, *Apuntes para una historia de la dictadura cívico-militar* recopila también historias mínimas, en las que la familia y la amistad de militantes se destruyen por la inserción de la lógica del terror en sus lazos sociales:

De jóvenes, Manuel Guerrero y su verdugo, Miguel Estay, jugaban a la pelota y comían asado juntos.

Miguel Estay Reyno. Alias el Fanta (Romero, 2020, p. 17).

El fragmento –que ya revisamos más arriba– referencia al “Caso Degollados”, en el que Miguel Estay colaboró con el secuestro y asesinato de tres miembros del Partido Comunista. “Eran mis compañeros o yo. Confesó el Fanta” (p. 20), escribe Romero (2020), para luego expandirse en el origen del sobrenombre:

El apodo de Miguel Estay Reyno es una derivación de Fantomas. El archivillano sádico y carente de toda lealtad que protagonizaba las novelas policíacas escritas por Marcell Allain y Pierre Souvestre. De las que el Fanta era fanático (p. 37).

Este pasaje me parece fundamental para delinear con mayor precisión la intervención de Romero. Si se acepta que el libro es, en buena medida, un mapa de la complicidad durante la dictadura, entonces cabe preguntarse, como de hecho se pregunta reiteradamente Romero, ¿cuál fue la participación de la cultura? Y en este caso, me refiero al uso más restringido, y de uso común, de cultura, en términos del sistema de las artes. El fragmento nos adentra en el terreno particular del arte y sus poderes. En otras palabras, ¿qué puede hacer el arte, entre ellos la literatura, ante el horror? ¿Cómo respondió ante la dictadura? ¿Qué efecto tiene hoy, a casi 50 años del golpe, escribir sobre la violencia política?

La textura de lo banal muestra una lógica general instalada en el país. Romero agrega, sin embargo, un incisivo análisis, en el que la literatura puede preguntarse por su propia participación en la cadena de traiciones y complicidades, en preservar épicas derrotadas o en registrar el horror cotidiano que la historiografía sólo puede dramáticamente repetir. Aquí me parece que Romero (2020) matiza el esquema de la banalidad. Por supuesto, hay complicidad en el caso del sacerdote y crítico literario José Miguel Ibáñez Langlois, quien, bajo el seudónimo de Ignacio Valente, “dio clases de marxismo a los generales de la Junta” (p. 20); de Mariana Callejas, agente de la DINA, quien participó en torturas y asesinatos como los de Carlos Prats, Carmelo Soria o Bernardo Leighton; o de Enrique Campos Menéndez, asesor cultural de la Junta Militar y Premio Nacional de Literatura durante la dictadura. Sin embargo, su participación en *Apuntes para una historia de la dictadura cívico-militar* está mediada por el sistema de valores del sistema literario, sobre todo si se piensa que el relato de la complicidad de la literatura durante el gobierno militar fue explicitado y explorado profundamente por Roberto Bolaño (2000) en *Nocturno de Chile*, donde Ibáñez Langlois y Mariana Callejas son figuras centrales. El colaboracionismo de Campos Menéndez está entre el fraude –“el apagón cultural no es una realidad” (Bolaño, 2020, p. 46)– y la bufonería –“porque hay unos cuantos escritores y artistas exiliados, la izquierda cree que ya no puede existir en el país nadie con talento” (p. 65). Callejas, por su parte, parece una figura trágica *en tanto escritora*. Romero (2020) refiere sucintamente su relación con Michael Townley (p. 23) y su participación en los asesinatos (p. 51), destacando más bien su posición de cómplice, oyendo o testimoniando, más que en plena acción homicida.<sup>8</sup> Lentamente, se despliega la paranoia

---

<sup>8</sup> Así, por ejemplo, Romero (2020) recuerda a Callejas oír la celebración de Eugenio Berríos, quien proporcionaba los químicos para las torturas y asesinatos durante las interrogaciones que se hacían en su casa en Lo Curro (p. 25).

política<sup>9</sup> de Callejas, junto con la paranoia literaria,<sup>10</sup> hasta que en la última página de *Apuntes para una historia de la dictadura cívico-militar* leemos: “envejezco sola, en mi propio mausoleo en ruinas” (p. 108). Más que una complicidad directa, la literatura aparece como una institución cultural impotente. No sólo es trivial su colaboración, también lo es su resistencia, como en el caso de un editor que se niega a publicarle un libro a Pinochet (p. 55), el presidente del sindicato de Quimantú, editorial creada durante la Unidad Popular, recitando versos de la guerra civil española durante el cortejo fúnebre de Neruda (p. 34) o la cita testimonial a Dante con que Armando Uribe termina su libro sobre la intervención norteamericana en Chile (p. 107).

Lo que puede hacer la literatura no es más que una reducción retórica, sin la dignidad del silencio: contar la dictadura como anécdota. Menos que memoria, la literatura preserva el rumor, el cuchicheo acaso de eso que espera aún convertirse en historia. La caída retórica es enorme frente a una serie de relatos que han asumido, hace mucho tiempo, su condición de históricos. Por esta razón es que creo que ciertos fragmentos adquieren una fuerza impredecible. Hay en el libro una secuencia de crímenes que se extiende por el libro, pero que se acentúa sobre todo al final:

Rodrigo Rojas fue quemado vivo a los 19 años (p. 9).

Reinaldo Rosas fue ejecutado a los 17 años (p. 69).

Víctor Vidal fue ejecutado a los 16 años (p. 78).

Érika Sandoval fue baleada por carabineros a los 15 años (p. 90).

---

<sup>9</sup> Romero (2020) muestra la fantasía recurrente de Callejas, de ser asesinada: “desde 1978, cada mañana, antes de llevar a los niños al colegio, Mariana Callejas se sentaba en el auto, metía la llave en la ignición y pensaba que ese sería el último momento de su vida” (p. 88). Esta paranoia es también representada en que Callejas tenía “un atomizador de laca para el pelo que contenía gas sarín” (p. 95).

<sup>10</sup> Suprimida del campo cultural, que incluso en dictadura permaneció en el ala izquierda, Callejas dice: “es tan triste escribir y que no te publique nadie” (Romero, 2020, p. 69).

Nibaldo Rodríguez fue asesinado de un balazo en la cabeza a los 14 años (p. 92).

Carlos Fariña fue fusilado en el Regimiento Yungay a los 13 años (p. 100).

Al diseminar estas referencias por el libro, el horror pareciera estar dosificado. La forma es persistente. El nombre, la forma del asesinato y la edad, que va disminuyendo a medida que el libro va llegando a su final. Frente a la muerte de la juventud, diríamos de una generación posible, no la que vivió, la literatura apenas puede hablar. Romero ensaya un recurso literario que casi simula un monumento sin monumentalidad, mínimo y carente de épica. Al enfrentar el vector más político, esto es, la muerte de los inocentes, el libro declara formalmente su radical inoperatividad ante el terror, su incapacidad para representarlo, comprenderlo o sanarlo. Lo único que puede hacer es registrarlo en su forma. La literatura ostenta el trivial anuncio de que los poderes constituidos tienen lazos familiares, vínculos íntimos, más antiguos que el golpe o la dictadura, y que esos lazos son, también, fratricidas. Nombra, de esta manera, la experiencia más transparente, y por eso, la más invisible, de la historia de Chile, que es la de su incommovible y persistente constancia. Así es como llegamos a los dos fragmentos con que Romero (2020) cierra su libro:

No quiero que mis hijos me quieran.

Dijo Andrés Valenzuela.

Perdoname mamita y cuidame a mis huachitos.

Escribió Juan Alegría. (p. 108)

El primero es la confesión de un agente de seguridad de la dictadura, perteneciente al Comando Conjunto, conocido por sus confesiones sobre las torturas y desapariciones ejercidos por los organismos de Estado. El segundo es parte de la carta de Juan Alegría, carpintero obligado a autoinculparse por el asesinato de

Tucapel Jiménez, sindicalista chileno, en una carta suicida. Ambos fragmentos miran hacia un futuro. Son voces que piden, finalmente, ser olvidadas. Y así es como las recordamos. La soledad, la culpa y la vergüenza son signos finales de una posible ética desde la literatura, que nos devuelve a recomenzar el libro a la manera de una letanía, porque ¿qué más queda que pedir perdón?, ¿qué más que volver a empezar el ciclo de violencias recíprocas, con un ojo en su llamada impostergable?, ¿qué más que repetir –en palabras de Prats– “la tragedia inconmensurable de un enfrentamiento fratricida”? Pedir perdón por no poder olvidar, no los hechos, sino las maneras en que recordamos que siempre podemos recurrir al familiar arbitrio de la violencia. ➤➡

#### BIBLIOGRAFÍA

- ARENDRT, H. (1994). *Eichmann in Jerusalem: A report on the banality of evil*. London: Penguin Books.
- BELL, H. K. (Ed.). (2001). *Indexers and indexes in fact y fiction*. Toronto: University of Toronto Press.
- BOLAÑO, R. (2000). *Nocturno de Chile*. Barcelona: Anagrama.
- BOLAÑO, R. (2004). *2666*. Barcelona: Anagrama.
- CHIUMINATTO, P. (Anfitrión). (2020, diciembre). *Juan Cristóbal Romero: Apuntes para una historia... Épica y poesía* [Episodio de audio podcast]. Podtail. Véase <<https://podtail.com/da/podcast/libros-libros-pablo-chiuminatto/juan-cristobal-romero-apuntes-para-una-historia-ep/>>.
- DUNCAN, D. (2022). *Index, a history of the A bookish adventure from medieval manuscripts to the digital age*. New York: w. w. Norton y Company.
- EAGLETON, T. (2003). *Whatever happened to English modernism?* United Kingdom: Cyder Press.
- ELIOT, T. S. (1957). *Essays on poetry and poets*. London: Faber and Faber.

- GALENDE, F. (2005). Esa extraña pasión por huir de la crítica. *Revista de Crítica Cultural*, 31, 60-63.
- GALENDE, F. (2018). Dos palabras sobre arte y factoría. En N. Richard, P. Oyarzún y C. Zaldívar (Eds.), *Arte y Política 2005-2015: Proyectos curatoriales, textos críticos y documentación de obras*. Buenos Aires: Ediciones Metales Pesados.
- GENETTE, G. (1997). *Paratexts: Thresholds of interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- KARMY, R. (2019). La destrucción que resta. Desistencias al Golpe, la Universidad y la Crítica en el pensamiento de Willy Thayer. *Revista Latinoamericana del Colegio Internacional de Filosofía*, 6, 119-138. Véase <<http://www.revistalatinoamericana-ciph.org/wp-content/uploads/2019/09/La-destruccion-que-resta.pdf>>.
- KOSELLECK, R. (2004). *Futures past: On the semantics of historical time*. Columbia University Press.
- MARCHANT, P. (2000). *Escritura y temblor*. (P. Oyarzún y W. Thayer, Eds.). Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.
- OLDENBURG, C. (2015). Re“Characterizing” the Anecdote: Synecdoche and Ethotic Argument in Presidential Debate Rhetoric. *Communication Studies*, 66(1), 103-120. Véase <<https://doi.org/10.1080/10510974.2013.860043>>.
- OLDENBURG, C., y LEFF, M. (2009). Argument by anecdote. *OSSA Conference Archive*.
- PRATS, C. (1973, agosto). *Carta renuncia del General Carlos Prats*. Archivo de Fondos y Colecciones, Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. Véase <<http://archivomuseodelamemoria.cl/index.php/55751;isad>>.
- RICHARD, N. (2004). Lo político y lo crítico en el arte. *Revista de Crítica Cultural*, 28, 30-39.
- RICHARD, N. (2007). *Márgenes e instituciones: Arte en Chile desde 1973*. Buenos Aires: Ediciones Metales Pesados.
- ROMERO, J. C. (2020). *Apuntes para una historia de la dictadura cívico-militar*. Santiago de Chile: Ediciones Tácitas.
- SHER, D. (1994). Poetry in Indexes, *The Indexer, the international journal of indexing*, 19(2), 102-104.

- THAYER, W. (2006). *El fragmento repetido: Escritos en estado de excepción*. Buenos Aires: Ed. Metales Pesados.
- VICKERS, J. (1995). Indexer-poet or pedant. *The Indexer, the international journal of indexing*, 19(3), 201-202.
- VILLALOBOS-RUMINOTT, S. (2011). Modernismo y resistencia: Formas de leer la neovanguardia. *Archivos: Revista de Filosofía*, 6-7, 553-588.
- WHITE, H. (1980). The Value of Narrativity in the Representation of Reality. *Critical Inquiry*, 7(1), 5-27.

*El Pez y la Flecha. Revista de Investigaciones Literarias,*  
Universidad Veracruzana,  
Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, ISSN: en trámite.  
Vol. 2, núm. 3, mayo-agosto 2022, Sección Redes, pp. 175-195.  
DOI: <https://doi.org/10.25009/pyfril.v2i3.46>

Narrar con el cuerpo sórdido: percepción y  
represión en *Cuentas pendientes*  
de Martín Kohan

Narrating with the sleazy body: perception  
and repression in *Cuentas pendientes*  
by Martín Kohan

Valeria Isabel Garza Escalante  
Universidad Autónoma de Yucatán, México

vaisge25@hotmail.com

Recibido: 23 de febrero 2022.  
Dictaminado: 20 de marzo 2022.  
Aceptado: 25 de abril 2022



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons  
Atribución 4.0 Internacional.

Narrar con el cuerpo sórdido: percepción y  
represión en *Cuentas pendientes*  
de Martín Kohan

Narrating with the sleazy body: perception  
and repression in *Cuentas pendientes*  
by Martín Kohan

Valeria Isabel Garza Escalante

RESUMEN

En la novela *Cuentas pendientes*, de Martín Kohan, se problematizan los resabios de la última dictadura militar argentina, a través de un personaje aparentemente insignificante y su modo de percepción con su cuerpo. En la narración, plagada de descripciones sensoriales, se erige el discurso de un cuerpo sórdido, estrechamente relacionado con su entorno. El objetivo de este trabajo es analizar las significaciones de dicho cuerpo, encarnado en el personaje Lito Giménez, y su trascendencia en el cuerpo social. Por medio del concepto *ser-del-mundo*, de Maurice Merleau-Ponty, y el de *seres abyectos*, de Julia Kristeva, se sostiene que en la novela se narra con el cuerpo una faceta de la historia argentina y se abre un nuevo modo de percepción, en el que no es posible desligar al *ser* de su *mundo*.

*Palabras clave:* cuerpo; percepción; dictadura; memoria; abyección.

ABSTRACT

In the novel *Cuentas pendientes*, by Martín Kohan, problematizes the remnants of Argentina's last military dictatorship through an apparently insignificant character and his way of perceiving his body. In the narrative, plagued by sensory descriptions, a discourse of a sleazy body closely related to its atmosphere is erected. The aim of this work is to analyze the meanings of this body, embodied in the character Lito Giménez, and its

transcendence in the social body. By means of Maurice Merleau-Ponty's concept of *ser-del-mundo* and Julia Kristeva's concept of *abject beings*, it is argued that in the novel a facet of Argentine history is narrated with the body and a new mode of perception is opened in which it is not possible to detach the *being* from its *world*.

*Keywords:* body; perception; dictatorship; memory; abjection.

El cuerpo puede volverse hablante,  
pensante, soñante, imaginante.  
Todo el tiempo siente algo.

Jean-Luc Nancy

#### PRELIMINARES

El *corpus* de la literatura argentina contemporánea, cada vez más amplio y fecundo, se ha enriquecido en los últimos años y dado lugar a renovados tratamientos de temas y géneros, que se aproximan a nuevas formas de entender el cuerpo, sea en lo testimonial o lo fantástico, en la violencia, en la inocencia o en lo aparentemente intrascendente. En cualquiera de estas formas, es casi imposible separar lo político de la obra literaria; de ahí que Ana Rosa Domenella (2018), retomando la idea del escritor David Viñas, confirmara que “la literatura y cultura argentina, en su última y más profunda instancia, es asunto político” (p. 17). En este sentido, de manera explícita o tangencial, la última dictadura militar argentina –Proceso de Reorganización Nacional, 1976-1983– ha marcado la producción literaria de tal forma que la crítica ha identificado dos generaciones de escritores: los de la dictadura, que escriben durante el Proceso y unos años después de los ochenta, y los de la postdictadura, “nacidos después de los años sesenta que publican narraciones sobre el suceso a partir de los años noventa” (Gu, 2019, p. 208-209).

Martín Kohan (Buenos Aires, 1967) pertenece al segundo grupo de escritores, cuya obra está atravesada por la dictadura, aunque no siempre como la trama principal, sino como un telón de fondo, que resulta ser más significativo conforme se avanza en la lectura. En su novela *Cuentas pendientes* (2010), el primer protagonista<sup>1</sup> es Lito Giménez, un casi octogenario, mortificado por el declive de sus facultades, que vive solo en un diminuto departamento. Siguiendo sus pasos lentos y movimientos torpes, somos testigos de la trivial vida de Lito, quien mira documentales sobre la Segunda Guerra Mundial y, de vez en cuando, algún clásico de Hollywood, como *Casablanca*,<sup>2</sup> costumbres que, junto con su obsesión por devorar libros detectivescos, lo hacen sentir un hombre con “alta educación”. Detrás de esta aparente trivialidad, la hipocresía y la desfachatez de las acciones de Giménez, así como su relación subordinada con el coronel Vilanova, van proyectando una faceta de la dictadura desde la mirada de un sujeto mustio. Teresa García Díaz (2016) distingue la importancia de la elección que Kohan hace de este tipo de personajes en sus novelas *Ciencias morales* (2007) y *Dos veces junio* (2002):

La recurrencia a personajes grises, nimios, respetuosos de las jerarquías, controlados, sometidos y aparentemente secundarios, que Kohan convierte en logrados protagonistas de las novelas mencionadas, refleja los matices en que personajes anodinos formaron parte del sistema represivo; aunque parezca que lo hacen tangencialmente, actuaron roles pequeños pero determinantes en medio de la maldad y la miseria humanas (pp. 2-3).

---

<sup>1</sup> Se considera a Lito Giménez como el *primer* protagonista porque, desde el inicio de la novela y hasta el capítulo “xiii”, la narración, en estilo indirecto libre, se focaliza en él y en su vida frustrada. A partir del capítulo “xiv, 15” y hasta el “veintisiete”, con el que finaliza la obra, se cambia a un narrador en primera persona, que será el *segundo* protagonista: el Dueño del departamento a quien Giménez le debe varios meses de renta, cuyo trabajo como escritor y sus experiencias con el lenguaje pasan a un primer plano.

<sup>2</sup> En la novela, no se menciona el título de la película, pero se dedican varias páginas para contar todo lo que acontece en la película, desde la perspectiva de Giménez.

En *Cuentas pendientes*, también es posible distinguir el rol pequeño, pero determinante, que desempeña Lito Giménez. Además del constante reproche del carente orden y educación de la sociedad argentina de *ahora*, y que *antes* sí tenía —como una referencia a los tiempos *mejores* del Proceso de Reorganización Nacional—, Lito y su exesposa Elvira fueron una de las parejas a la que le entregaron uno de los tantos bebés nacidos en los centros clandestinos de detención durante la dictadura, arrebatados de los brazos de sus madres para ser entregados a una “buena familia que los cuide y que los quiera” (Kohan, 2010, p. 109). El coronel Vilanova es el encargado de hacerle el *favor* de entregarle a su “hija”, de la cual los lectores no sabremos si su verdadero nombre es Inés o Mercedes, y en cuya doble identidad encontramos una clara alusión al evento traumático de los bebés secuestrados, tema que se enfatiza en una conversación entre Vilanova y Giménez.

Además de las referencias sutiles, pero evidentes, a la dictadura, en esta novela de Kohan (2010) se erige un discurso a partir de la percepción del cuerpo de Lito. El cuerpo, que ha sido un vehículo para contar las historias de la dictadura —por ejemplo, en las representaciones del cuerpo torturado o el cuerpo sexual—, es el conductor de una narración en la que las sensaciones, nuestra forma más primaria de conocimiento, toman una nueva significación, relacionada con las atmósferas sórdidas que el autor construye estéticamente. Es mediante la percepción, de la comunicación que el cuerpo establece con su mundo, que se hace posible una lectura en la que “se juxtaponen el cuerpo social y la corporeidad de los personajes” (García, 2016, p. 3). De este modo, se narra con el cuerpo una faceta de la historia argentina y se abre un nuevo modo de percepción, en el que no es posible desligar al *ser* de su *mundo*.

#### LOS SENTIDOS Y LA CONSTRUCCIÓN DE LAS ATMÓSFERAS

Cuando leemos un texto siempre sentimos algo; y aquello que sentimos mientras leemos depende, en gran medida, de la riqueza del detalle. Al leer *Cuentas pendientes*, es posible notar que las descripciones sensoriales están tan acentuadas que podemos imaginarnos los olores, los ruidos, los vistazos, las texturas y los sabores que

el protagonista experimenta. Todas estas sensaciones tienen una razón de ser en el texto y se interrelacionan entre sí al apelar a connotaciones repulsivas, que constituyen la unidad semántica de un cuerpo sórdido. Dichas connotaciones trascienden los espacios en los que se desarrolla Giménez, acentuando la idea de que todo en su vida es despreciable o está en proceso de descomposición.

Desde el primer capítulo, las descripciones que nos introducen a la rutina nocturna de Lito son ya desagradables: entre las pocas opciones que hay en su nevera, pretende comer un huevo cocido para calmar su hambre noctámbula, pero se equivoca y elige un huevo crudo, el cual derrama todo su contenido viscoso sobre su cuerpo, exactamente sobre la bragueta, dejándolo con una sensación de humedad que lo hace sentir torpe. En más de una ocasión, Giménez “se siente, o se *sabe*, el ser más desgraciado del mundo”<sup>3</sup> (Kohan, 2010, p. 63). El sentirse y el saberse se entrecruzan porque, de acuerdo con los postulados de Maurice Merleau-Ponty (1999),<sup>4</sup> “El sentir siempre implica una referencia al cuerpo, una comunicación vital con el mundo” (p. 73). Y esta comunicación con el mundo da lugar a la formación de una conciencia; de ahí que Giménez no sólo se sienta desgraciado, sino que lo sepa.

La comunicación que Lito instaaura con el mundo a través de sus sensaciones se manifiesta, en primera instancia, en los espacios que habita. Su diminuto departamento, ubicado en el primer piso del edificio, cuenta con unos pocos metros de patio, el cual cada mañana, y sin excepción, recibe la basura que los inquilinos de pisos más arriba desechan al aire y terminan en su suelo:

puchos a granel, chicles mascados y escupidos, tapitas plásticas (cuando no botellas) de gaseosas o de agua mineral, papeles varios, bolsas vacías de supermercado; y sobre todo preservativos. Preservativos ya usados que caen, a veces envueltos en sus sobrecitos y a

---

<sup>3</sup> Las cursivas son nuestras.

<sup>4</sup> Se hace referencia a los postulados del filósofo francés Maurice Merleau-Ponty, en su *Fenomenología de la percepción*, en donde sostiene que la percepción del cuerpo es primordial en la formación de una conciencia del sujeto hacia el mundo.

veces no, en las baldosas planas del patiecito de Giménez (Kohan, 2010, p. 26).

Cada desecho es inspeccionado con desidia por Lito, con la excepción de la exhaustiva revisión del contenido de los preservativos, a los que intenta determinar si fueron usados más de una vez. Terminada la inspección, se dispone a barrer, no sin antes despoticar en contra de los vecinos, por su falta de educación. La basura aparece todos los días en su patio y la tarea de juzgarla y luego barrerla son acciones que también se repiten en su cotidianidad. Giménez *convive* diariamente con estos desechos y este conjunto de minucias “alberga claves de los modos de ser articulados con lo social y en este sentido constituye un vastísimo y complejo discurso” (Souilla, 2010, p. 2162). Por ello, resulta simbólico que Giménez viva en lo más *bajo*<sup>5</sup> del edificio, haciendo una clara alusión al más bajo y ruin eslabón de la sociedad argentina. Además, al prestar demasiada atención a los detalles de la basura que cae en su patio se crea una atmósfera de desperdicios, en la que Lito, al convivir con estos desechos, se convierte en parte de los mismos y se crea una coexistencia entre el cuerpo y el espacio habitado.

Así como el espacio en el que vive forma una coexistencia con el cuerpo de Giménez, los espacios que visita, y su convivencia con otros, también son parte de su relación con el mundo. Lito lleva años visitando a la misma prostituta, doña Katy, que le cobra tan sólo veinticinco pesos, y cuyo cuerpo sexagenario, con sus colgajos y su vientre en expansión, le funcionan —o le funcionaban— para “el desfogue esporádico y puntual” (Kohan, 2010, p. 32). Sin embargo, hay una parte de su cuerpo que, por más que lo intente, ya no controla: “Con la firme presunción de la turgencia, toma envión y arremete, en la confianza de que lo macizo sabrá adentrarse en lo adiposo. Es otra cosa, no obstante, y bien distinta, la que acontece; es el choque inútil de lo blando contra lo blando. Lo mismo de las otras veces, que se repite como si nada” (Kohan, 2010, p. 35). En

---

<sup>5</sup> Es posible que *lo alto* y *lo bajo* en el edificio sea la primera dicotomía simbólica en la novela, pues la significación de lo doble es recurrente en *Cuentas pendientes*.

este caso, es mediante el tacto que se narra el fracaso del encuentro sexual, el contacto de dos cuerpos con texturas semejantes y con sus capacidades en detrimento. En el encuentro con la señora Katy, Giménez se percibe a sí mismo, porque “*ser una experiencia* es comunicar interiormente con el mundo, el cuerpo y los demás, ser con ellos en vez de ser al lado de ellos” (Merleau-Ponty, 1999, p. 114). Por más que doña Katy recurre a la “especialidad de la casa”, la pericia no resulta; sus cuerpos blandos se funden en el fracaso: Giménez *es con* doña Katy un cuerpo en decadencia. El contacto de su cuerpo con otro cuerpo en decaimiento y su impotencia sexual acentúan su percepción como un ser sin vitalidad: un cuerpo en continua desgracia.

Una atmósfera similar se crea durante las visitas que su hija Inesita realiza en el departamento de Elvira –compartido con doña Irma, madre de ésta, y quien, a sus noventa y ocho años, parece más inconsciente que lúcida–, a las cuales Giménez asiste con anticipación, para ocultar la separación con su señora. En una de ellas, Elvira prepara las galletitas de limón, que se supone son su especialidad, pero terminan por quemársele: “Se le quemaron en el horno, y el aroma de lo que se chamusca se mezcla en el aire de encierro del departamento con las nubes ácidas que despide, desde el baño, la pila de pañales ya colmados que doña Irma ha nutrido y que su hija Elvira junta pero no tira” (Kohan, 2010, p. 40). El olor del postre fallido se une al hedor provocado por la incontinencia de los fluidos corporales. La percepción del entorno se une a la relación que Giménez tiene con las tres mujeres, y que lo convierte en un *ser-con-ellas*, cuya convivencia permea siempre el modo de percepción. La combinación de los olores crea un ambiente de repugnancia, que se desplaza a la atmósfera incómoda de la relación familiar.

Durante el té, que se traslada a la habitación de Mamina –doña Irma–, para no dejarla sola, y en la cual se consumen tanto las galletas ennegrecidas como las bolas de fraile que ha traído Inés, doña Elvira le reprocha a su hija el hecho de que su esposo se encuentre otra vez indispuerto, pues después de tantos meses pareciera estar evitando el contacto con ellos:

Inesita rompe en sollozo, se pone de pie, pide disculpas y explica que necesita ir al baño. Sale del cuarto en el momento exacto en que doña Irma, como para comunicar a los parientes que se ha quedado dormida, hace oír al unísono un pedo y un ronquido de diferente tenor cada uno pero de una misma duración (Kohan, 2010, p. 42-43).

Si el ambiente ya estaba impregnado por los olores nauseabundos, los sonidos dobles que dan por concluido el té permean, a su vez, el vínculo que Giménez tiene con su hija y con su suegra. Lo que se escucha primero es el sollozo de Inés, el sonido que antecede a un llanto desconsolado. Ir al baño sin que nadie se preocupe por su reacción, demuestra la falta de empatía hacia su hija. Asimismo, las reacciones involuntarias del cuerpo de doña Irma enfatizan lo desastroso del encuentro, el cual queda reducido a la más primaria corporeidad.

El silencio incómodo que acontece después de que Inés sale del baño es roto, luego de un tiempo, por Elvira, quien aprovecha la ocasión para recordarle a su hija todas las plegarias que le hicieron a Dios para que naciera sana y para que cuando creciera se casara con un hombre bueno. En ese momento, Giménez se pregunta si su hija está al tanto del montaje que realizan para cada visita, simulando que siguen viviendo en el mismo techo: “¿Inesita qué sabe, qué supone, qué imagina? Hablar, de lo que se dice hablar, por cierto que nunca hablaron. [...]. Acaso sabe y calla. Acaso ni se pregunta” (Kohan, 2010, p. 46). Las preguntas tienen una doble lectura: no es sólo qué sabe Inesita acerca de la separación de sus padres, sino qué sabe de *sus* padres, de *su* nacimiento, de *su* familia. Las respuestas a estas interrogantes no las sabremos, así como tampoco podremos estar seguros de si Mamina escucha o ve de manera consciente, pues la narración se focaliza en la percepción de Lito. Sin embargo, la corporeidad de ambas mujeres refleja sus actitudes frente a Giménez. En el caso de Inés, su sollozo y su rostro pálido pueden transponerse a un sentimiento de tristeza, cargado de impotencia y quizá de frustración, pero que decide no verbalizar. En el caso de doña Irma, sus reflejos corpóreos parecen indicar que

no es consciente de lo que le rodea y que ha quedado reducida a las facultades primarias de su cuerpo. Sólo hay una frase que intuye la posible conciencia de Mamina: “Ojito, che, con hacerme alguna cosa.” La frase, aunque repetida de manera automática, es una advertencia, la cual nos hace suponer que probablemente sí se ha dado cuenta de la erección que tiene Giménez cuando se queda a solas con ella.<sup>6</sup> En ambas mujeres, no es posible distinguir lo que piensan y lo que saben. De lo único que estaremos seguros es de las reacciones de sus cuerpos y de su influencia en la formación de la conciencia de Giménez mediante lo que percibe.

La vida rutinaria de Giménez se mantiene casi sin cambios, salvo algunas excepciones. Una noche, en la que logró vencer al insomnio, el sonido del timbre lo despierta. Con desgano, va hacia la puerta, la abre. Y enseguida se arrepiente de haberse levantado, pues se trata de una mujer, que busca equivocadamente al vecino que reside un piso más arriba. La interrupción lo colma de coraje y lo hace darse cuenta de la acidez que siente en su estómago. Entre la frustración por el malentendido y el malestar estomacal, Giménez experimenta una sensación de desdicha, que lo lleva a reflexionar sobre su existencia atravesada por el infortunio:

Qué es esta vida que tiene, cómo pudo venirse tan abajo. Elvira sigue ahí, cuando él recuerda habérsela sacado de encima para siempre, la suegra que no se muere, el Dueño que en cualquier momento cae a reclamar, el patio que se llena de forros, la casa de Floresta que se vende. Una desgracia, todo es una desgracia en su *vida oscura y triste*, y ahora se agrega de yapa esta acidez insoportable que le lliga el justo centro de su endeble *cuerpo maltrecho*<sup>7</sup> (Kohan, 2010, p. 71).

---

<sup>6</sup> Lito tiene una erección cada vez que se queda sólo al cuidado de doña Irma, provocada por “la percepción de una disponibilidad absoluta, que es infame, sí, pero por eso mismo es también completa” (Kohan, 2010, p. 63). Aunque el suceso sólo se relata una vez, hay señalamientos en la narración que indican que la reacción se repetía en cada encuentro, pero se desvanecía una vez que Elvira regresaba a la habitación.

<sup>7</sup> Las cursivas son nuestras.

La sensación de acidez de Lito es la que desencadena la percepción de su vida desgraciada, tan abatida como su cuerpo viejo. En un intento por calmar la acidez, tanto estomacal como de sus pensamientos, Lito va hacia la nevera en busca de leche sola, esperando por el alivio que le devolverá la calma y el sueño: “Apura hasta los labios reseca esa bendición que le procurará buen alivio, pero apenas la boca admite el fresco don de la leche pura, lo contraría sin piedad un sabor inmundo, un relajo bacterial de pudrición y cortaduras. Qué sucede: la leche está pasada” (Kohan, 2010, p. 71). Aquello que Giménez esperaba como su mejor remedio, resulta estar descompuesto. El hecho de que un líquido tan simple como la leche esté pasado acentúa lo que Lito venía pensando: que su vida, efectivamente, es oscura y triste; que todo lo que le rodea está echado a perder.

La sucesión de fracasos, hasta en el más insignificante hecho —como el sabor de la leche agria—, se debe a que Giménez, siguiendo la propuesta de Susana Souilla (2010), está más cerca de ser personaje-concepto que personaje-persona. Los del primer tipo pueden caracterizarse de esta manera:

distan de ser personajes pensados como en clave de reflejo pasivo de la realidad, ya que no se ajustan a una intención de representarla en sus proporciones más habituales, sino de leerla a la luz de la condensación de sus características negativas u ominosas, en un intento de indagar en lo que constituye los resortes del autoritarismo (p. 2162).

Dichas características negativas del protagonista se condensan en lo que siente con su cuerpo, de tal modo que cada una de sus sensaciones se convierte en una forma de percepción de su relación con el mundo. Si trasladamos la idea de personaje-concepto, éste sería el de un personaje-cuerpo sórdido.

Todas las sensaciones de Giménez se traducen en una coexistencia con el mundo, en la que la percepción de su cuerpo es el medio para la formación de su conciencia y de su relación con los otros. Giménez tiene una vida miserable. Tanto su cuerpo como

lo que siente está permeado por significaciones sórdidas, que dan lugar a un sujeto con una vida patética y cada vez más despreciable. Las sensaciones y las atmósferas que rodean al personaje aparentemente insignificante al que Martín Kohan da vida crean un discurso que, como se abordará a continuación, trasciende una significación de las escorias de la dictadura.

#### EL CUERPO Y LAS CUENTAS PENDIENTES DE LA MEMORIA

Como se esbozó anteriormente, Lito Giménez se siente en deuda con el coronel Vilanova por hacerle el favor más grande de su vida: entregarle una hija. Vilanova forma parte de los eslabones con poder de la dictadura militar. Aun en su retiro, representa los horrores del régimen. En la relación subordinada que Lito Giménez tiene hacia Vilanova, se encuentra una “condición de servidores de servidores de la dictadura” (Souilla, 2010, p. 2161), cuyas acciones, a simple vista triviales, mantienen en marcha “los engranajes de la maquinaria del mal” (García, 2016, p. 5). La subalternidad de Giménez se manifiesta, en mayor medida, a través del trabajo que hace para Vilanova, el cual consiste en revisar una sección del periódico para encontrar piezas de autos a buen precio y poner en contacto a los proveedores con el coronel. La remuneración del trabajo depende de la magnitud del trato y es por ello que en una ocasión, después de entregarle un sobre abultado, por la concreción de un trato importante, Vilanova le recomienda a Giménez invertirlo en una prostituta, cuyos precios de servicios son considerados como selectos. Después de pensarlo, mortificado por la posibilidad de que le suceda lo mismo que con doña Katy, Lito visita ese lugar y, al llegar, se sorprende de la juventud de Lorena y de sus características: su pecho casi plano la asemeja a un muchachito, pero al notar su pubis sin vello le parece más excitante concebirla como una niña:

Una nena, sí, por qué no. *En otra época*, cuando los valores de la sociedad se mantenían firmes, cuando había lo que ahora no hay, educación y respeto, una nena de once años jugaba a las muñecas en su casa o aprendía bordado con su madre, se cobijaba en la ino-

encia. Pero Giménez sabe bien que las cosas ya no son así, que si hay algo que por doquier existe es la promiscuidad, y que las nenas de once años hoy en día fuman cigarrillos, toman cerveza, se besan con sus noviecitos metiendo la lengua y todo. Siendo así, como en efecto es, ¿en razón de qué va él a renunciar a tan estimulante comparación?<sup>8</sup> (Kohan, 2010, pp. 76-77).

Giménez cree auténticamente que sus pensamientos están justificados; que el problema está en la promiscuidad de la sociedad y no en él. La mención de la *otra época* alude al orden obligatorio impuesto durante la última dictadura, en la que supuestamente había valores, pero valores en un sentido relativo, pues las acciones de los más altos mandos, como Vilanova, están permitidas. Estas contradicciones, esta inmoralidad ciega, sólo pueden encontrarse en un ser abyecto: “La abyección es inmoral, tenebrosa, amiga de rodeos, turbia: un terror que disimula, un odio que sonríe, una pasión por un cuerpo cuando lo comercia en lugar de abrazarlo, un deudor que estafa, un amigo que nos clava un puñal por la espalda...” (Kristeva, 1988, p. 11). La pasión por un cuerpo en el comercio sexual es aún más deplorable en el pasaje, ya que Giménez crea una imagen hipersexualizada a partir de la inocencia supuestamente perdida de las niñas.

A pesar de los muchos intentos y de sus ideas repugnantes, con las que busca excitarse, la erección nunca llega. En ese momento, Giménez recuerda la película *El hombre de las dos cabezas*, cuya clave es que “las dos cabezas suponían dos personalidades, dos mentalidades, dos clases de gusto, dos maneras de ver las cosas” (Kohan, 2010, p. 79), y encuentra un paralelismo con su propio cuerpo: “¿No son acaso su pito y él como aquel hombre y ese otro que vivía pegado a su cuerpo?” (p. 79). La dicotomía que se crea entre él y la parte de su cuerpo que no controla simboliza, a su vez, la ambigüedad que caracteriza a un ser abyecto. La mixtura de su pensamiento, su hipocresía en su máxima expresión, lo hacen

---

<sup>8</sup> Las cursivas son nuestras.

cómplice de un sistema represor, en el cual sus *pequeñas* acciones contribuyen a mantenerlo.

Aunque la novela está ubicada temporalmente en una época contemporánea postdictadura, las ideas arcaicas de los tiempos de represión se materializan en una de las conversaciones que entabla Giménez con el coronel Vilanova, notablemente enfurecido por las manifestaciones que acontecen en ese momento, para exigir justicia:

Vilanova, casi sonriente, menea un poco la cabeza: viejas podridas, qué porfiadas de mierda. Y no se mueren, ¿eh? No se mueren. Pasan los años y no se mueren [...]. Que digan dónde están, que digan dónde están, que digan dónde están. Y es como ya lo explicó el presidente: ¡no son! ¡No están! Más gráfico, imposible; pero el que no quiere entender, no entiende (Kohan, 2010, p. 108).

El discurso desaprobatorio de Vilanova es una clara alusión a la lucha que las Abuelas de Plaza de Mayo mantienen desde 1977 y hasta la fecha.<sup>9</sup> El suceso es contado desde la percepción de las fuerzas opresivas –Vilanova y Giménez–; no obstante, Vilanova refiere de manera directa a los pronunciamientos del colectivo. En el 2016, a 40 años del golpe, las Abuelas, en conjunto con otros grupos, se reunieron en la Plaza de Mayo para seguir exigiendo justicia:

Los genocidas mantienen los pactos de silencio. Eso se tiene que terminar. Necesitamos saber la verdad, toda la verdad: *¿dónde están* los cuerpos? *¿Dónde están* los jóvenes apropiados? Ellos lo saben porque fueron partícipes. En todos estos años, pudimos encontrar a algunos de los nietos y nietas, quienes ya pudieron abrazarse con sus familias. Pero faltan muchos más: por eso, porque cientos de

---

<sup>9</sup> “El 24 de marzo de 1976 las Fuerzas Armadas se adueñaron del poder en la Argentina por medio de un golpe de estado. El régimen militar, que se autodenominó ‘Proceso de Reorganización Nacional’, desapareció a 30.000 personas de todas las edades y condiciones sociales. Centenares de bebés fueron secuestrados con sus padres o nacieron durante el cautiverio de sus madres embarazadas” (Abuelas de Plaza de Mayo, s. f.). La organización de Abuelas de Plaza de Mayo busca, y continúa buscando, a los niños desaparecidos, con la finalidad de restituirlos a sus legítimas familias.

jóvenes todavía no conocen su identidad, los seguimos buscando (Abuelas de Plaza de Mayo, 2016).

A Vilanova le enfurece que no se mueran aquellas mujeres que comenzaron su búsqueda desde hace tanto tiempo o, más bien, que no muera su espíritu de lucha, que sigue cuestionando *dónde están* esos niños, ahora jóvenes, que fueron secuestrados. Tal como observamos en la actitud de Giménez durante su encuentro con Lorena, Vilanova también cree justificadas las desapariciones, se siente como un benefactor de la sociedad por *salvar* a esos bebitos, al “rescatarlos y ponerlos en manos de una buena familia” (Kohan, 2010, p. 109). Además, le parece una contradicción que reclamen lo sucedido con los bebés desaparecidos, pero les parezca bien el aborto, el hecho de “asesinar a bebitos indefensos” (p. 109). Su pensamiento, como el de Giménez, expone el carácter inmoral e hipócrita que caracteriza a los seres abyectos.

Vilanova continúa su perorata, dejando un poco de lado a las “viejas podridas” y concentrando su coraje en los jóvenes que las acompañan en las calles para manifestarse: “¡Pero los pendejos! ¡Qué saben los pendejos! Ni se afeitan todavía, ni limpiarse el culo saben. ¿Qué vivieron? ¡Nada! ¿Qué leyeron? ¡Nada! Pero joden y joden y joden y joden” (Kohan, 2010, p. 108). A Vilanova le irrita más el hecho de que aquellos que no vivieron durante la dictadura exijan justicia; le indigna que los jóvenes se unan a una lucha de la cual los cree ignorantes y que, además, considera que no les pertenece, porque a él y a los demás representantes del sistema represor “les molesta que la juventud se organice, luche, sea solidaria y comprometida [...]. [Los] prefieren obedientes y conformistas, desinformados y sin educación. [Los] pretenden sometidos y asustados” (Abuelas de Plaza de Mayo, 2016). Si el supuesto orden que se vivía *antes* en la sociedad argentina es recordado con nostalgia por ambos ancianos, esta parte de *su* historia la prefieren olvidada:

Nosotros dos, por ejemplo, que somos dos viejos chotos, busca el coronel y encuentra sin demora la muda complicidad de Giménez, se entiende que pasemos los días mirando siempre el pasado. Pero

estos pibes, estos pibes, ¿no deberían estar mirando el futuro? ¿No es su tiempo, acaso?, ¿eh?, ¿eh? (Giménez dice que sí). Viejos parecen, viejos chotos parecen mirando siempre hacia atrás. ¿Al futuro? No, no, al futuro no, ¡al pasado! Viejos chotos parecen: todo para atrás, todo para atrás. Se parecen, ¿sabes a qué? No, Giménez no sabe. A la mina esa, ¿cómo se llamaba? Giménez, mudo, se encoge de hombros. La mina esa, la que se convierte en estatua de sal,<sup>10</sup> ¿cuál era? (Kohan, 2010, p. 110).

Vilanova compara a los jóvenes con la esposa de Lot porque no dejan de mirar hacia atrás, de mirar al pasado, lo cual, equiparado al pasaje bíblico, es una acción desobediente. Su afán es que las nuevas generaciones dejen de preocuparse por lo que ya pasó, dejando en el olvido una parte de la historia que, aunque no vivida,<sup>11</sup> sigue siendo la historia de todos los que fueron, son y serán. La postura de Vilanova refleja un abuso de la memoria, en la que la autoridad pretende manipularla para crear una historia oficial, en su beneficio: “la memoria impuesta está equipada por una historia ‘autorizada’, la historia oficial, la historia aprendida y celebrada públicamente [...]. A la memorización forzada añaden las conmemoraciones convenidas. Un pacto temible se entabla así entre rememoración, memorización y conmemoración” (Ricoeur, 2003, p. 116). El que autoriza tiene el poder de decidir qué se debe recordar y qué no. En la configuración de la memoria manipulada, pueden ser destruidas las huellas escritas –documentos, registros, archivos–, con la finalidad de obtener un olvido definitivo, ya sea de un fragmento o de la totalidad de un suceso que forma parte de la memoria colectiva, y así dar lugar a la formación de una historia

---

<sup>10</sup> En el capítulo 19 del libro del Génesis, se menciona que la esposa de Lot se convirtió en una estatua de sal después de mirar hacia atrás cuando huía, junto con su familia, de la destrucción de Sodoma. Su mirada no fue inocente, sino que fue un reflejo de sus deseos por seguir prendada a los placeres de su ciudad, por lo que Dios la castiga por su desobediencia.

<sup>11</sup> Sobre la forma de recordar lo no vivido, Beatriz Sarlo examina la propuesta de Marianne Hirsh sobre la *posmemoria*, y que se designaría como “la memoria de la generación siguiente a la que padeció o protagonizó los acontecimientos (es decir: la posmemoria sería la ‘memoria’ de los hijos sobre la memoria de sus padres)” (Sarlo, 2005, p. 126).

oficial. De esta manera, “por la función mediadora del relato, los abusos de memoria se hacen abusos de olvido. En efecto, antes del abuso hay uso, es decir, el carácter ineluctablemente selectivo del relato. Si no podemos acordarnos de todo, tampoco podemos contar todo” (Ricoeur, 2003, p. 572). La memoria de la dictadura, y más específicamente de las desapariciones, quiere ser dejada en el olvido. Vilanova no soporta la idea de que el pasado continúe siendo interrogado, continúe siendo recordado. Vilanova representa –y Giménez lo confirma– a la autoridad, ya sin poder, pero que desea continuar ejerciendo su absolutismo a través de la memoria. Sin embargo, “La Memoria, la Verdad y la Justicia ya no son un imposible: son una de las victorias que vamos a seguir defendiendo a diario” (Abuelas de Plaza de Mayo, 2016).

La relación servil que Giménez tiene con Vilanova visibiliza, como con doña Katy y con los demás sujetos con los que convive, el modo en que Giménez se percibe a sí mismo y a su mundo. Lito *es con* Vilanova un cuerpo a favor del olvido, un cuerpo inmoral, un cuerpo deshumanizador. Su postura respecto al pasado influye hasta en sus decisiones más banales, como la de no pagarle el alquiler al Dueño del departamento.<sup>12</sup> Giménez se había estado escabullendo, hasta que una tarde no puede evitar el contacto con el Dueño y, en lugar de enfrentar la situación y aceptar pagar su deuda pendiente, lo invita a pasar a su departamento, para seguir postergando el tema del pago.

A partir de este momento, la novela introduce, por medio de elementos metatextuales, el tema del lenguaje, de la escritura y del lugar que ocupa la literatura en una sociedad contradictoria. Consciente de que el Dueño es escritor y profesor de castellano, Giménez insiste en hacer mal uso de los tiempos verbales, para confundir el pasado, el presente y el futuro: “–Ya pasó. Ya pasó,

---

<sup>12</sup> Durante la primera mitad de la novela, lo que conocimos de Giménez fue mediante un narrador en tercera persona, focalizado en el protagonista. En el capítulo “XIV, 15”, hay un cambio en la voz narrativa, que pasa a la primera persona. Ahora será el Dueño del departamento, al que Giménez le debe cuatro meses de renta, el que narrará el resto de la novela.

el nombre te lo dice: es el pasado. ¿Qué vamos a hacer nosotros ahora? ¿Revolver el pasado? ¿Para qué? Acá lo que importa es el presente. Y en el presente qué tenemos: que yo te voy a pagar (Kohan, 2010, p. 128). La afirmación “te voy a pagar” no es presente, sino una afirmación futura, que se sospecha más cercana a lo hipotético que a una acción concreta. Por medio de las herramientas del lenguaje, además de incrementar la frustración del Dueño/Escritor, se manifiesta la percepción de Giménez respecto a la inutilidad de remover el pasado y el lugar del olvido para construir un nuevo presente sin memoria. En dicha conversación, también nos percataremos de que el Escritor acaba de publicar una novela, que se mueve entre dos extremos:<sup>13</sup> “La idea fue ésta: recortar dos mundos. Por un lado, el mundo de la cultura popular [...]. Y por el otro, en contrapunto, el mundo de la alta cultura. [...]. Las fronteras caen, o por lo menos admiten filtraciones, cruces, todo eso” (Kohan, 2010, p. 146-147). Además de que la trama de la novela del Escritor funciona como un elemento metaliterario, también sirve para insistir en la ambigüedad de los seres abyectos, en quienes los límites entre la civilización y la barbarie<sup>14</sup> se desdibujan. El choque de dos mundos, representado en la metanovela, es la culminación de una serie de dicotomías, que Kohan introduce de modo sutil a lo largo de *Cuentas pendientes*: la película *El hombre de las dos cabezas* y la semejanza de las personalidades dispares con las de Lito y su miembro; la marcada distancia entre lo alto y lo bajo del edificio donde vive el protagonista; su doble vida con Elvira: una falsa, cuando su hija viene de visita, y una verdadera, cuando no está; el doble nombre o identidad de su hija: Inés/Mercedes.

En conjunto, el sentido de lo doble en el cuerpo de Giménez y en los sujetos con los que convive se corresponden también con sus ideas respecto al pasado y el presente, a la memoria y el olvi-

---

<sup>13</sup> La trama de la novela del Dueño/Escritor es la misma que la de *Segundos afuera* de Kohan (2005). El autor se caricaturiza a sí mismo, pues afirma su interés por “la descolocación del letrado respecto de un mundo que no es letrado. El intelectual que va hacia ese otro mundo” (Souilla, 2010, p. 2164).

<sup>14</sup> Tópico inaugurado en la literatura argentina por “El matadero”, de Esteban Echeverría, y que es de sumo interés para Martín Kohan.

do. Tanto para Giménez como para Vilanova dichas nociones son diametralmente opuestas, siendo el presente, que se construye con base en el olvido, aquello en lo que ambos creen. Las contradicciones de Lito Giménez en su cuerpo, en su modo de pensar y de actuar representan a un ser abyecto, caracterizado por la inmoralidad: un personaje-cuerpo sórdido, en cuyo mundo *civilizado* se esconde la más ruin barbarie.

#### CONCLUSIONES

El tema de los resabios de la dictadura militar argentina acontece en *Cuentas pendientes* a partir de un personaje aparentemente insignificante, pero cuyas pequeñas acciones forman parte del sistema represor. En el modo de percepción de Giménez, y en su relación con otros, se distingue una coexistencia, en la que es imposible desligar al cuerpo de su mundo, de modo que este personaje, además de acercarse a la idea de un personaje-concepto, como propone Inés Souilla, también puede leerse como un *ser-del-mundo*, concepto filosófico de Merleau-Ponty (1999), en el cual “El interior y el exterior son inseparables” (p. 416). El mundo percibido por Giménez está siempre mediado por lo que experimenta con su cuerpo. En este sentido, las sensaciones repulsivas, que se trasladan a las atmósferas sórdidas, son rasgos de los *seres abyectos*, noción de Julia Kristeva, que refiere a aquellos seres que no respetan los límites y las reglas, caracterizados por la ambigüedad y la contradicción, y cuyo cuerpo en decadencia, expulsado y atraído al mismo tiempo por el orden de la sociedad, se entrecruza con el de los otros: el afuera y el adentro se fusionan.

Las ambigüedades de la abyección de Giménez funcionan también para discutir el lugar que ocupa la memoria en el pensamiento retrógrada de los simpatizantes de la dictadura: mientras ellos buscan el olvido, la literatura nos recuerda el pasado, tal como el Dueño/Escritor intenta enfáticamente hacer entender a su inquilino. Aunque éste fracasa en la diégesis, la novela misma de Kohan es una muestra del poder de la literatura para interrogar y construir historias alternas a la oficial.

El personaje trivial y mezquino al que Martín Kohan da vida en *Cuentas pendientes* nos permite identificar la trascendencia de su cuerpo y sus connotaciones para entender la repugnancia de un eslabón, aparentemente insignificante, pero que forma parte de la última dictadura argentina. El cuerpo sórdido de Giménez, sus sensaciones y su convivencia con sujetos que acentúan su lascivia lo convierten en un cuerpo que se funde en el mundo percibido, un mundo con unas cuentas pendientes, sin saldar. Su cuerpo es el mediador para invitarnos a cuestionar las cuentas pendientes de la memoria y del pasado por el cual se continúa luchando, una deuda que, como el Dueño del departamento, esperamos que algún día sea saldada. ➤➤

#### BIBLIOGRAFÍA

- ABUELAS DE PLAZA DE MAYO. (s. f). Historia. Véase <<https://www.abuelas.org.ar/abuelas/historia-9>>.
- ABUELAS DE PLAZA DE MAYO. (2016, marzo). Sin derechos no hay democracia. *Página 12*. Véase <<https://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-295379-2016-03-25.html>>.
- DOMENELLA, A. R. (2018). Novelas sobre la dictadura cívico-militar argentina en los ochenta y treinta años después. *Huella de la Palabra*, 12, 16-29. Véase <<https://doi.org/10.37646/huella.vi12.367>>.
- GARCÍA DÍAZ, T. (2016). Los pequeños engranajes de la maquinaria del horror: Martín Kohan. *Amerika*, 15, 1-10. Véase <<https://doi.org/10.4000/amerika.7693>>.
- GU, Y. (2019). *El tratamiento del tema de la dictadura en la última narrativa argentina*. [Tesis de doctorado]. Universidad Complutense de Madrid, Madrid. Véase <<https://eprints.ucm.es/id/eprint/57598/>>.
- KOHAN, M. (2010). *Cuentas pendientes*. Barcelona: Anagrama.
- KRISTEVA, J. (1988). *Poderes de la perversión*. México: Siglo XXI editores.

- MERLEAU-PONTY, M. (1999). *Fenomenología de la percepción*. (Trad. de J. Cabanes). Barcelona: Altaya.
- RICOEUR, P. (2003). *La memoria, la historia, el olvido*. (Trad. de A. Neira). Madrid: Trotta.
- SARLO, B. (2005). *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- SOUILLA, S. (2010). *Cuentas pendientes de Martín Koban: la incumplida promesa de la imaginación*. [Ponencia]. Actas del IV Congreso Internacional de Letras. Universidad de Buenos Aires, Argentina.

*El Pez y la Flecha. Revista de Investigaciones Literarias,*  
Universidad Veracruzana,  
Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, ISSN: en trámite.  
Vol. 2, núm. 3, mayo-agosto 2022, Sección Redes, pp. 196-219.  
DOI: <https://doi.org/10.25009/pyfril.v2i3.47>

“A tão fina materia vida” en *Deslembro*  
de Flávia Castro

“A tão fina materia vida” in Flávia Castro’s  
*Deslembro*

Paulo Moreira  
Universidad de Oklahoma, Estados Unidos

[paulodaluzmoreira01@gmail.com](mailto:paulodaluzmoreira01@gmail.com)

Recibido: 17 de abril 2022.  
Dictaminado: 18 de marzo 2022.  
Aceptado: 21 de abril 2022.



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons  
Atribución 4.0 Internacional.

“A tão fina materia vida” en *Deslembro*  
de Flávia Castro

“A tão fina materia vida” in Flávia Castro’s  
*Deslembro*

Paulo Moreira

RESUMEN

*Deslembro* de Flávia Castro es una de las mejores películas sobre la dictadura en Brasil, pues propone una articulación interesante entre la historia y la memoria personal. Este artículo describe con detalle esa relación y cómo ésta estructura la película como un todo. Adicionalmente, relaciona *Deslembro* con el género de los filmes sobre la dictadura en Brasil y América Latina.

*Palabras clave:* cine brasileño; películas de dictadura; Flávia Castro; narrativas de la mayoría de edad; memoria.

ABSTRACT

Flávia Castro’s *Deslembro* is one of the best fiction films about the dictatorship in Brazil, because it manages to propose a very interesting articulation between history and personal memory. This article describes in detail this articulation and how it structures the film as a whole. Additionally, it places *Deslembro* within the genre of dictatorship films in Brazil and in Latin America.

*Keywords:* brazilian cinema; dictatorship movies; Flávia Castro; coming-of-age narratives; memory.

La dictadura civil-militar<sup>1</sup> en Brasil duró más de veinte años, su peor período, indubitablemente, entre 1968 y 1976. En este período, que se conoce como “los años de plomo”, había una persecución brutal a cualquier tipo de disidencia; además, la censura previa del gobierno a todos los medios. En el período posterior a 1976, mientras el régimen conducía muy ambiguamente un proceso de apertura, que definía como “lenta, gradual y segura”, la ley de amnistía —que protegía a los agentes de la represión— permitió la vuelta de banidos, prisioneros políticos y exiliados a la vida pública en Brasil, mientras el relajamiento de la censura permitió la publicación de ensayos y libros de memorias sobre los años de plomo. Entre esos libros publicados después de 1977,<sup>2</sup> destacan *O que é isso, companheiro?* de Fernando Gabeira (1979)<sup>3</sup> y *Batismo de Sangue* de Frei Betto (1982),<sup>4</sup> que ganaron el premio literario más prestigioso

---

<sup>1</sup> Historiadores del período en Brasil, hoy en día, prefieren llamar a la dictadura “civil-militar”, por el apoyo y participación constantes de empresas en el régimen.

<sup>2</sup> Otros ejemplos notables son *Câmara lenta* (1977) de Renato Tapajós, *Inventário de cicatrizes* (1978) y *Em busca do tesouro* (1982) de Alex Polari, *Memórias* (1979) de Gregório Bezerra, *Os fornos quentes* (1980) de Reinaldo Guarany, *Os carbonários* (1980) de Alfredo Sirkis, *Tirando o capuz* (1980) de Álvaro Caldas, *Guerra é guerra, dizia o torturador* de Índio Vargas, *Passagem para o próximo sonho* (1982) de Herbert Daniel, *1968, a paixão de uma utopia* (1998) de Daniel Aarão Reis y *Araguaia, relato de um guerrilheiro* (1990) de Glênio de Sá.

<sup>3</sup> Fernando Paulo Nagle Gabeira (1941) era periodista del *Jornal do Brasil* entre 1964 y 1968, cuando entró en el grupo *Dissidência Comunista-Guanabara*. Capturado en 1970, Gabeira fue torturado y se quedó en la cárcel hasta que el régimen envió al exilio 39 prisioneros políticos, a cambio de la libertad del embajador alemán, que había sido secuestrado. Vivió en exilio en Argelia, Chile, Italia y Suecia hasta 1979, cuando publicó *O que é isso, companheiro?* —el libro vendió 230.000 copias, en 40 ediciones. Posteriormente, Gabeira publicó otros dos tomos de memorias: *O crepúsculo do macho* (1980) y *Entradas e Bandeiras* (1981). En 1986, Gabeira fue uno de los fundadores del *Partido Verde* en Brasil y tuvo una larga carrera política, candidateándose a alcalde, gobernador y hasta presidente. Cuando fue derrotado en la elección para gobernador de Río de Janeiro, en 2010, Gabeira se jubiló de la carrera política, volviendo al periodismo.

<sup>4</sup> Carlos Alberto Libânio Christo, el Frei Betto (1945), era uno de los líderes de la JEC (Juventude Estudantil Católica), en 1962. Empezó a trabajar como periodista en 1967, en la *Folha da Tarde*, y entró en la organización guerrillera de Carlos Marighella, la ALN, en 1969. Frei Betto ayudaba militantes perseguidos a escapar de Brasil por la frontera sur del país cuando fue arrestado en 1969 y se quedó en la cárcel hasta 1973. Su primer libro, publicado en Italia, en 1971, *Nos subterrâneos da História*, denunciaba la tortura y los abusos a los derechos humanos del régimen. Con el título *Cartas da Prisão*, el libro sólo salió en Brasil en 1974, agotando su primera edición en nueve días. Después de su liberación

de la época en Brasil, el *Jabuti*, y alzaron a sus autores a la condición de intelectuales públicos.

En el cine, ese ejercicio de memoria del período empieza un poco más tarde. La primera película sobre la época es de 1982: *Pra frente Brasil*, del director Roberto Farias, que aún enfrentó intentos de censura del gobierno y protestas. La polémica provocó el despido del presidente de Embrafilme y *Pra frente Brasil* sólo llegó a las salas de cine en 1983.<sup>5</sup> A partir del fin de la dictadura, en 1986, varias películas sobre el tema fueron hechas. Desde entonces, ya se han hecho más de 60 películas sobre el período más duro de la dictadura,<sup>6</sup> entre documentales, ficción y varias formas híbridas.

Se puede decir que la película sobre la dictadura es un género no sólo brasileño, sino latinoamericano. El fenómeno resulta de lo que podríamos llamar gestos de memoria compulsiva. Volvemos obsesivamente al momento recalcado, en el cual fuimos confrontados con el opuesto de las fantasías sobre una cultura latinoamericana moderna, humana, suave y gentil; volvemos obsesivamente al momento en que una generación sintió más agudamente la urgencia de la acción política; volvemos a las guerras sucias y a los años de plomo porque en el exacto momento en que las vivíamos nos

---

Betto trabajó en las *Comunidades Eclesiais de Base* (CEB) y en la *Pastoral Operária*, organizaciones de la Iglesia Católica. Después del éxito extraordinario de *Batismo de Sangue*—que fue incluido en el *Círculo do Livro*, con más de 800.000 miembros—, Frei Betto se dedicó a su carrera literaria. Su libro *Fidel e a Religião* es un superventas mundial, traducido a 19 lenguas, con la venta de 1.4 millón de copias sólo en Cuba. Frei Betto sigue trabajando como periodista, con una columna regular en varios periódicos brasileños.

<sup>5</sup> Celso Amorim había sido nombrado director de la agencia federal de fomento al cine (Embrafilme) por el ministro de la cultura Eduardo Portella cuando empezó la última administración de la dictadura, con el general Figueiredo, en 1979. Amorim aprobó el financiamiento de la película de Roberto Farias, que contaba una historia sobre la relación entre torturadores y capitalistas en São Paulo, durante la Copa del Mundo de México, de 1970. *Pra frente Brasil* se estrenó sin cortes de la censura en 1982, pero pronto los apoyadores del régimen protestaron. Por haber aprobado el financiamiento de una película hostil al régimen, Amorim perdió su cargo. Véase “As tensas relações entre a ditadura e o Cinema Novo” de Elio Gaspari (s. f.).

<sup>6</sup> Como apoyo extra del artículo que publiqué, *Studies in Spanish and Latin American Cinemas* sobre os filmes *O que é isso*, *Companheiro?* e *Batismo de Sangue*, hice una lista de los filmes brasileños sobre el período, incluyendo sinopsis y trailers. Véase <<https://slacextras.com/moreira-paulo/>>.

era negada una conciencia clara de lo que estaba pasando, a causa del control de los medios por los regímenes autoritarios. Esa memoria compulsiva contiene dos impulsos contradictorios: por un lado, como en el caso de la adaptación de *Batismo de Sangue* (Ratton, 2007), se busca reabrir violentamente las heridas que el silencio de muchos aún ignora; por otro lado, como en la adaptación de *O que é isso, companheiro?* (Barreto, 1997), intentamos recalcar otra vez el trauma, ahora circunscribiéndole en el pasado, con interpretaciones apaciguadoras de los hechos.

Tan frecuentemente revisitado en el cine latinoamericano, ese período histórico es hoy en día un campo minado. Las ideologías de extrema derecha –ahora en el poder en Brasil– idealizan a las dictaduras, contrariamente a las investigaciones históricas, que describen cabalmente el patrocinio estatal de secuestros, torturas y asesinatos, usados ampliamente como armas de combate contra los opositores. Todavía antes de la ascensión al poder de la extrema derecha, la naturaleza extrema de la confrontación del autoritarismo tacaño con ideales utópicos de libertad presentaba desafíos a la representación en cine. Frecuentemente, el género mezcla tragedia y nostalgia en un melodrama, género excelente para provocar emociones viscerales, pero difícil de adaptar a una perspectiva histórica crítica. Lágrimas, gritos lancinantes, violines llorones y evocaciones difusas a la pasión de Cristo acompañan imágenes de indefensas víctimas prostradas frente a villanos grotescos e implacables. Se suele rodear a esa catarsis dramática de nostalgia, provocando el ablandamiento de los conflictos, ofreciendo una solución narrativa mágica para la violencia y modernización autoritaria que aún nos asombra. Abundan imágenes idílicas de la infancia y referencias afectuosas a la música, moda y fútbol de la época –en especial, memorias de la Copa de 1970, en México, en el caso de Brasil.

Intentando escapar de la trampa de una tragedia nostálgica, otras películas sobre el período caen en otra: la adopción de un falso neutralismo, conocido en Argentina como “la teoría de los dos

demonios”.<sup>7</sup> Los años de plomo son presentados como un conflicto sangriento entre dos lados equivocados, igualando un poderoso aparato estatal, que promovía abusos deliberados a los derechos humanos, con pequeños grupos armados, luchando precariamente contra regímenes que no admitían cualquier participación política no-violenta. Esa postura, supuestamente neutral y liberal sobre los dos lados, igualmente equivocados –llamada irónicamente, en Brasil, “dos-ladismo”–, termina confirmando la versión de los hechos de los defensores de la dictadura, que alegan que el aparato represor era meramente una reacción a intentos de implantación de dictaduras comunistas y que la lucha contra el comunismo justificaba la tortura, el secuestro y los asesinatos promovidos por el Estado como actos de guerra.

Además de los sentimentalismos nostálgicos y del “dos-ladismo”, hay una tendencia, a la que el crítico argentino Gonzalo Aguilar (2008) llama “bajar la línea”:<sup>8</sup> una especie de pedagogía cinematográfica, que subestima al espectador al elegir un centro moral de la película para explicar didácticamente la historia como si existiera fuera de los hechos. En estos momentos, se deletrea enfáticamente a la audiencia lo que sería el mensaje del filme: condenas y/o absoluciones acerca de los errores del pasado. No es por coincidencia que cuando se baja la línea aparecen explicaciones demasiado simplistas para el período.

A partir de abordajes muy diferentes, las mejores películas sobre el período evitan esas tres trampas que he mencionado y manejan bien cuestiones fundamentales: la asimetría del conflicto entre Estado y oposición, el sentido de la derrota de la oposición armada, la ambigüedad de la nostalgia por un pasado idealista, que significa juventud y trauma a la vez y los posibles sentidos de la memoria en el presente. Cuando ni nostalgia ni ensimismamiento son suficientes,

---

<sup>7</sup> En Argentina, se llama “la teoría de los dos demonios” (Visconti, 2014, p. 2) la idea de que la sociedad civil argentina fue víctima de un conflicto violento entre el terrorismo subversivo de extrema izquierda y el terrorismo de Estado de extrema derecha.

<sup>8</sup> El concepto está desarrollado por Aguilar (2008) en *New Argentine Film-Other Worlds* (p. 19).

¿qué hacer con la materia precaria que la memoria nos ofrece? Para el creador de una obra ficcional construida a partir de la memoria traumática de los años de plomo, contestar esa pregunta quizá sea lo más importante. Recordar no es un gesto autosuficiente, mucho menos necesariamente positivo. La memoria nos puede servir tanto para iluminar nuestros puntos ciegos como para impulsar a fantasías neofascistas. Sólo la imaginación puede ofrecernos engaño y arte para hacer de la memoria triste la materia para una vida como búsqueda de alegría y libertad.

Es exactamente lo que hace el largometraje *Deslembro*, dirigido por Flávia Castro, en 2019. La película usa la materia precaria de la memoria infantil y juvenil sobre la dictadura civil-militar. No hay en *Deslembro* ni un rastro del melodrama nostálgico, de la falsa neutralidad o de bajar la línea. Por un camino suyo, Flávia Castro usa, para su ficción histórica, la materia de su propia infancia y adolescencia; y lo hace tranquilamente, sin esfuerzo exagerado de contención emocional. La protagonista, *alter ego* de la directora, tiene memorias infantiles, tan intensas como enigmáticas, del período más duro del régimen. La acción de la película se ubica en el período posterior de la dictadura: los años de la larga e insegura apertura política. La protagonista, ahora una adolescente, deja el exilio con su familia, en Francia, para volver a un país que no conoce.

El equipo de producción logró encontrar niños y jóvenes multilingües y de talento dramático para el reparto. Son tres niños de una familia trilingüe, en la cual el francés del exilio, el portugués de la madre brasileña y el español del padre chileno se mezclan todo el tiempo. Una familia fragilizada por la transición de una vida más o menos estable en París a un Río de Janeiro cambiante y ambiguo. La dirección de actuación para los niños no se basa en la visión sentimental, estructurada en los clichés del audiovisual latinoamericano: las crianzas en *Deslembro* (Castro, 2019) no se hacen graciosas para ganar mimos o consentimiento de sus padres en la película e indirectamente del público de la película. Los diálogos del guión de Castro están llenos de silencios y titubeos, típicos de pláticas caseras, permitiendo que los personajes guarden para sí algo de lo que piensan y sienten y así llamando al público a la lec-

tura incierta –y por eso, tan rica– de los rostros y cuerpos de los actores en movimiento.

En esa película (Castro, 2019), que busca una inmersión en el mundo de los niños de la resistencia a la dictadura, brillan Arthur Raynaud (Paco) y Hugo Abranches (León), pero se destaca aún más Jeanne Boudier, quien interpreta a la protagonista de *Deslembro*: Joana. Boudier encarna, sin exageraciones, una chica adolescente, que reacciona, al principio infantilmente, ante los cambios radicales impuestos por la vuelta a Brasil. En París, Joana destruye su pasaporte brasileño, en un intento de postergar la vuelta; en Brasil, ella poco a poco madura y se adapta, mientras enfrenta a los fantasmas de su memoria, perdiéndose y reencontrándose con la típica osadía torpe de los adolescentes. La revuelta contra la situación y contra sus padres se convierte en aceptación; surgen nuevos lazos afectivos con la familia que se quedó en Brasil; y Joana vive el primer despertar del sexo. Joana reencuentra a su abuela –madre de su padre biológico: Eduardo, asesinado por la dictadura– y revisita sus problemáticas memorias de la primera infancia. Joana intuye que es culpada por la muerte de su padre, porque, en su tibia memoria de niña pequeña, se acuerda de haber llamado a su papá por su verdadero nombre –no por su nombre de guerra–, para ganarle la atención durante una reunión política en su casa. La memoria de una fuerte represión convence a Joana de que ella fue la responsable de que su padre haya sido descubierto y asesinado por la represión. Mientras busca conocer más sobre su padre y sobre lo que pasó, la culpa le impide hablar sobre su memoria. Seguimos el proceso de descubierta y autodescubierta del personaje principal a través de la interpretación sensible de Boudier, llena de movimientos sutiles y vacilantes.

Castro moviliza varios recursos para apoyar a Boudier en su trabajo. La experta cinematógrafa Heloísa Passos maneja cámara y fotografía para seguir el punto de vista de la protagonista y dar relieve a los detalles del trabajo corporal de los actores sin hacer movimientos invasivos o abruptos. En tándem, la directora de arte Ana Paula Cardoso llena la escena de pequeños detalles, que predominan en las memorias de infancia: rajaduras en la pared o en

el techo, calcos en las ventanas, una luminaria, pies que se entrecruzan en la arena de la playa, un paredón de roca al fondo de un edificio, raíces que se entrañan en las paredes de una casa y las luces y sombras tropicales muy típicas del invierno en Río de Janeiro. Finalmente, el trabajo de captación de sonido de Valéria Ferro y de edición de sonido de Edson Secco llenan la película de detalles sonoros análogos a las memorias auditivas de Joana: el ruido del agua goteando despacio en un baño, el barullo de juguetes o el simple chirriar de una puerta. Ese trabajo es profundamente subjetivo: por ejemplo, el sonido de trenes en rieles y las imágenes borrosas de un tren nos indican un recuerdo, al final equivocado, de Joana: su madre le dice que ellos nunca entraron en el tren y que tuvieron que hacer la ruta hacia Chile en autobús.

Las opciones estéticas, bien articuladas por la memoria íntima, logran evitar uno de los ritos más típicos de películas históricas: la ostensible reconstitución de época, que Roland Barthes (1957), al comentar irónicamente sobre las películas de Hollywood en los 50, llamaba de “flequillos romanos” (p. 27).<sup>9</sup> El correspondiente en las películas latinoamericanas sobre la dictadura serían las fotos en blanco y negro de manifestaciones estudiantiles, vochos, pelucas femeninas, ropas psicodélicas, músicas de éxito, carteles de filmes y teatro, etc. Esa historicidad ostensible tiene, paradójicamente, algo de ostensiblemente falso, porque el interés arqueológico por el pasado no impide –quizá lo facilite– la impregnación de clichés sobre el período. *Deslembro* (Castro, 2019) no desperdicia su energía creativa con ese tipo de ejercicio *saudosista*, concentrando atención en la emocionada meditación sobre la memoria personal de una joven y su familia, con un trabajo riguroso con los actores, un guión hecho con diálogos precisos y un marco audiovisual delicado y lírico. A eso se debe la inteligencia crítica de la película, que evita transmitir

---

<sup>9</sup> En “Les Romains au cinéma” (pp. 27-29), Barthes (1957) comenta el filme *Júlio César* (1953), dirigido por Joseph Mankiewicz y protagonizado por Marlon Brando. Barthes observa, irónicamente, que los personajes masculinos en los filmes de Hollywood sobre el Imperio Romano usan flequillos cuidadosamente peinados en la cabeza y que, aparentemente, no hay romanos calvos en Hollywood, al contrario de los que nos apunta la historia.

algún veredicto definitivo sobre el sentido histórico del pasado. Libre de esa función didáctica, *Deslembro* reflexiona sobre aspectos de la experiencia de los años de plomo, que otras películas ignoraban. Los protagonistas de Flávia Castro (2019) no son ni héroes, ni villanos. Viven una tragedia por sus sueños, pero siguen vivos después. Hay continuidad en la vida de los sobrevivientes, los exiliados, los clandestinos, los presos políticos y sus familias después de los años de plomo. Son gente que osó, y siguió osando, repensar la lucha contra la fábrica de tristeza del capitalismo autoritario, las relaciones afectivas y familiares, la hipocresía de los valores pequeño-burgueses sobre el sexo, los roles de géneros, los complejos de inferioridad y resentimiento engendrados por el imperialismo, las identidades y la libertad fracturadas por el autoritarismo. Su osada lucha no era sólo política, sino personal; y de ella, los militantes y sus familias cosecharon frutos, dulces y amargos. *Deslembro* nos trae personajes que no necesitan ser héroes abnegados para osar repensar nuestro mundo y nuestras vidas.

Podemos acercarnos a la inteligencia crítica de *Deslembro* haciendo un paralelo entre la película y el documental en primera persona *Diário de uma busca*, hecho, en 2010, también por Flávia Castro. El padre de Castro, el periodista Celso Castro, fue encontrado muerto, en circunstancias misteriosas, en octubre de 1984, en el apartamento de un ex-oficial nazi, en la ciudad de Porto Alegre, en el sur de Brasil. Investigando la muerte de su padre en *Diário de uma busca*, Castro (2010) relata los sucesivos exilios de la familia, las separaciones y nuevas relaciones y la difícil readaptación al Brasil. Al final de *Diário de uma busca*, tenemos el retrato de un hombre deprimido y desilusionado con la lucha política y de sus dos hijos, que lidian con el trauma de una muerte inexplicada. En *Deslembro*, Flávia Castro (2019) proyecta, para personajes y situaciones diferentes, varios recuerdos y cuestionamientos, hechos en su documental, pero, libre de las limitaciones de la no ficción, articula mejor su investigación sobre la experiencia familiar, la militancia política radical y el efecto de las desapariciones políticas en los sobrevivientes. La ficción, libre y energizada por la memoria personal, llega a lugares a los cuales las reglas de la no ficción le dificultaban acceso, para darnos

el papel de *voyeurs* de ese mito que es “la realidad como es” en el relato en primera persona.

La materia bruta de *Deslembro* (Castro, 2019) son memorias profundamente personales: la primera infancia, a principios de los 70, bajo la clandestinidad y la transición hacia la vida adulta, a finales de la década, una transición basada en el olvido. La primera infancia y la adolescencia bajo el peso de la historia, libres de los límites de la biografía y la no-ficción, recuperan su sentido universal en la película ficcional.

Durante su infancia, Joana sufre una serie de rupturas radicales: el mundo absurdo y violento de la clandestinidad, la desaparición del padre, un primero exilio en Chile y un segundo escape hacia París, con el golpe de Pinochet. En esa situación, la impotencia de la infancia se intensifica: los niños observan y siguen a la familia sin saber cómo defenderse de los cataclismos del mundo de los adultos. Un difuso sentimiento de culpa gana nitidez cuando Joana vuelve a Río de Janeiro y se transforma en una silenciosa y desesperada adolescente. Hay que compartir y procesar los recuerdos para enfrentar el pasado en un momento en que muchos prefieren olvidarlo y otros no lo pueden recordar.

La infancia tiene un aspecto estoico en *Deslembro*: hay que sobrevivir a las —pequeñas y grandes— locuras de los adultos y su mundo incomprendible, aún más en un tiempo de muertes, torturas, prisiones, desesperación y desapariciones. Mucho queda recalcado e incomprendible, porque la curiosidad causa revuelo, amedrenta y ofende. En la adolescencia, hay que enfrentar la aventura de abandonar lo conocido y entrar en un mundo nuevo, posiblemente hostil en su indiferencia.

Hay indicaciones simbólicas que Joana ya lidiaba con las cicatrices de su primera infancia, en Francia. Mientras visita con sus amigas la tumba de Jim Morrison, en el cementerio *Père Lachaise*, escuchamos la canción “People are strange”, de Morrison y Robby Krieger, que discurre soturnamente sobre la soledad: para el extraño, todo es desaliento, soledad y rechazo. Ya en París, la soledad adolescente de Joana está teñida por la pérdida de su padre y el exilio.

Volver en la época de la amnistía es vivir un proceso relucante de apertura, que dependía de silenciar el pasado, ya borrado por la censura. En Brasil, hay un ímpetu por imponer el olvido y el silencio a los exiliados; y eso aparece sutilmente en *Deslembro* por lo menos tres veces: en una clase de la escuela de Joana, mientras el maestro habla sobre la “profunda división social” en la sociedad colonial, un alumno comenta, con desdén, que ese tema está “demasiado lejos de nuestra realidad”; ante la posibilidad de un viaje, Joana es la única que no puede viajar, porque no puede conseguir un documento de permiso firmado por su padre —que no es considerado oficialmente muerto, porque no se encuentra el cuerpo y no hay atestado de óbito: la indiferencia de la burocracia con la hija de un desaparecido provoca cólera en su abuela, silencio impotente en la madre y aceptación pasiva de Joana; en la televisión, los tres niños miran atentamente la serie *Ciranda-Cirandinha* —de la poderosa *Rede Globo*— cuando el protagonista hace una declaración de amor, llena de promesas de prosperidad económica, en nombre del amor.<sup>10</sup> En este ambiente, Joana procesa, articula, resiste e investiga, atando como puede las puntas entre el presente y su primera infancia y su identidad. Paco, el hijo de su padrastro Luís —actuación segura y carismática de Julián Marras—, se adapta rápidamente a la vida de niño cerca de la playa, pero su medio-hermano, más joven, León, sufre las ausencias de su padre chileno —antes muy presente en su vida en París—, que al final decide volver solo al Chile de Pinochet. La película nos hace ver a esos tres jóvenes aún como personas afortunadas, que viven cercadas de amor y deseos de liberación y reinención de la familia, esa vieja institución que ha hecho a tantos sufrir tanto.

La visión corriente de que los exiliados políticos abandonaron sus convicciones revolucionarias también es sutilmente contestada

---

<sup>10</sup> Concebida como un programa dirigido a los jóvenes, *Ciranda-Cirandinha*, escrita por Domingos de Oliveira y Euclides Marinho, y dirigida por Paulo José Gómez de Sousa, sufrió censura (tuvo prohibidos más de la mitad de sus 15 episodios), en 1978. El programa protagonizado por Fábio Jr., Lucélia Santos, Denise Bandeira y Jorge Fernando fue un gran suceso. Véase <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/seriados/ciranda-cirandinha/ciranda-cirandinha-inicio.htm>>.

en *Deslembro*, por la decisión de Luís de volver a Chile para participar de la *Operación Retorno* –entre 1977 y 1979– del MIR, un intento de enfrentar a Pinochet con las armas, en un foco guerrillero en Neltume, en el sur de Chile, en 1980.<sup>11</sup> La vuelta de Luís a la militancia clandestina no trae *Deslembro* al campo de un melodrama familiar, opción tan común tanto en la dramaturgia latinoamericana como estadounidense. Se trata, claramente, de una experiencia traumática para la familia: otra separación radical, otra intervención brusca de la vida pública/política en la vida privada. La familia de Joana enfrenta la dura separación, dando muestras cariñosas de apoyo a Luís.

Mientras la voz de Joana lee en la hamaca, su madre Ana aparta amorosamente cabello y barba del compañero, para el viaje, y el muchachito León aparta un rizo de su propio pelo y lo ofrece a su papá. Vemos a Joana leyendo *Rayuela* y la escuchamos recitar el libro de Julio Cortázar (1984): “Me miras, de cerca me miras, cada vez más de cerca y entonces jugamos al cíclope, nos miramos cada vez más cerca y los ojos se agrandan, se acercan entre sí, se superponen y los cíclopes se miran, respirando confundidos...” (p. 160).

La cita es del capítulo en el cual Maga y Oliveira entran en profunda comunión afectiva y sexual, a pesar de su aparente mutua incompatibilidad. En la escena siguiente, toda la familia está en el coche –cantando juntos una canción de un dibujo animado japonés, para animar a León.<sup>12</sup> Los cinco van juntos hasta donde Luís se junta a sus compañeros, tomando un autobús en el acotamiento de la carretera. Ya por la noche, vuelven a Río de Janeiro los cuatro y Joana prende un cigarrillo para su mamá. Juntas en los asientos

---

<sup>11</sup> La dictadura chilena lo descubriría en 1981 y desmantelaría la guerrilla en un año (Biblioteca Nacional de Chile, s.f.).

<sup>12</sup> Tratase de una canción de la serie japonesa de *anime* de ficción científica *Goldorak*, que tuvo gran éxito en Francia entre 1978 y 1980. Joana juega con León, inventando historias con soldados de plástico, muñecos *playmobil* y un muñeco de Goldorak, robot héroe de la serie japonesa. Tienen una relación muy afectuosa; y uno de los momentos más tiernos de la película ocurre cuando Joana cuenta a sus hermanos menores lo que ellos llaman “una historia real que ocurrió” sobre la madre de Paco y la canción chilena “Caballito Blanco”, que habla justamente sobre volver a casa: “Caballito blanco, / llévame de aquí, / llévame a mi pueblo, / dónde yo nací?”.

delanteros del coche, las dos mujeres comparten un ritual silencioso de reconocimiento de la entrada de Joana en la vida adulta y de una nueva transformación en la familia. En esas escenas, percibimos que esa familia heterogénea está llena de cicatrices, a causa de sus compromisos políticos, pero también que siguen amorosamente solidarios.

En este sentido, también es importante el desarrollo de la relación entre Joana y Lúcia, su abuela y la mamá de su padre desaparecido. Al principio, Lúcia es una desconocida, que provoca indiferencia en Joana, pero una relación de amistad y apoyo se desarrolla entre ellas y es fundamental para la evolución de Joana. La experimentada actriz Eliane Gardini actúa lejos del arquetipo de la *mater dolorosa* y se combina generosamente con la de Boudier. En Lúcia, encontramos la rabia y el resentimiento con la dictadura y la indiferencia de tantos, pero también la alegría de conocer a la nieta, reír, escuchar música, fumar y divertirse y la disposición para seguir buscando justicia, reconocimiento y reparaciones. La herida aún abierta de la desaparición en una mujer como Lúcia podría ser una oportunidad para proclamaciones solemnes, un momento para *bajar la línea*, con un discurso didáctico para su nieta —indirectamente para el público— sobre la lucha política en contra de la dictadura y el fenómeno de los desaparecidos. *Deslembro* mantiene la naturalidad entre nieta y abuela y simplemente nos hace presenciar los efectos profundos del exilio y de la desaparición en las dos mujeres, que buscan ayudarse: Lúcia tiene documentos, notas de prensa y un único retrato de su hijo, que regala a su nieta; Joana reconoce, en una fotografía de periódico, su muñeca, en el piso de una casa invadida por la represión, corroborando el hecho de que estaba ahí su padre.

Lúcia es una interlocutora aún más importante para Joana porque su madre, Ana, está aún demasiado traumatizada y también consumida por el desafío de sustentar a la familia en Brasil y reinserirse en el mercado de trabajo. El lazo entre madre e hija es fuerte, visceral y complejo, y la proximidad paradójicamente dificulta el diálogo entre las dos. Ana está acosada por la necesidad urgente de ganar dinero para sostener la familia y además encerrada en el

silencio sofocante de su propio trauma, mientras su hija le contesta como parte de los rituales de la adolescencia. Varias tentativas abortadas de diálogo culminan en una catarsis hacia el final de la película: Ana encuentra el cuaderno de memorias de Joana y mientras las dos finalmente hablan sobre sus recuerdos Joana revela, desesperada, que piensa ser ella la culpable por la desaparición de su padre.

Aunque *Deslembro* centra su atención en Joana y deja vacíos en las historias de Ana y Lúcia, los personajes representados por Sara Antunes<sup>13</sup> y Giardini son riquísimos. Prado trae asimismo nuevas perspectivas al trabajo hecho por la directora Lúcia Murat (1989, 2004, 2011, 2012) en *Que bom te ver viva*, *Quase dois irmãos*, *Uma longa viagem* y *A memória que me contam*, que busca reafirmar/resignificar el pasado de los sobrevivientes de la lucha armada. Castro (2010, 2019), en sus dos películas, hasta el momento, busca un registro de la memoria, que va más allá de la racionalidad del discurso político y del mundo de las ideas. En ese sentido, su trabajo se aproxima al de la directora Tata Amaral (2011, 2013), en los filmes *Hoje* y *Trago Comigo*, también sobre memorias de la dictadura, aunque Castro tiene una perspectiva más claramente multigeneracional de las memorias del período, buscando no sólo en los que eran adultos en aquel entonces, sino también en sus padres y sus hijos. Esa memoria multigeneracional en *Deslembro* (Castro, 2019) surge de la liga entre Joana y las canciones del compositor brasileño Noel Rosa.<sup>14</sup> Llegando al departamento en Río de Janeiro, hay una secuencia de imágenes desconectadas –una fruta que una faca corta

---

<sup>13</sup> Después de actuar como una guerrillera exiliada en la película *Alma clandestina* de José Barahona, Sara Antunes –también hija de militante opositor a la dictadura– escribió y actuó en el monólogo *Dora*, que cuenta la historia de la protagonista de la película de Barahona, la estudiante de medicina Maria Auxiliadora Lara Barcelos, quien fue arrestada, torturada, exiliada y se suicidó en Alemania en 1976, a los 31 años. Antunes (2020) también dirigió un cortometraje sobre Lara Barcelos: *De Dora, por Sara*.

<sup>14</sup> Noel Rosa (1910-1937) era de Vila Isabel, barrio fundamental para el Samba, miembro del Bando de Tangará y compositor de varios clásicos en los años 30, notablemente “Com que roupa?”, “Feitiço da Vila”, “Palpite Infeliz”, “Gago Apaixonado”, “Três Apitos” y “Conversa de Botequim”. Con sus letras bien humoradas y muy elaboradas, Rosa tuvo gran influencia en varios compositores de los años 60 y 70, como Chico Buarque y Aldir Blanc.

al medio y el rostro de Joana bien cerca del ventilador—, donde se escuchan dos fragmentos sonoros: el padre de Joana —casi un espectro en el filme, interpretado por Jesuíta Barbosa— enseña a Joana su nombre falso —“papá ahora se llama Tiago”— y canta un fragmento de “Três apitos” (Tres silbidos), clásico de Noel Rosa sobre un amor proletario. En una fiesta de bienvenida a los exiliados, un viejo compañero de Eduardo le canta a Joana un trecho de “Gago Apaixonado” (“El tartamudo enamorado”), también de Noel Rosa. El compañero de Eduardo recuerda que a Eduardo le gustaba cantar todo el tiempo —cuando no lo escuchó más desde su celda apartada, comprendió que habían llevado Eduardo a otra parte. Después de la partida de Luís a Chile, Joana escucha “Três Apitos” desde la ventana de su departamento y balbucea la letra, recuperando, poco a poco, el recuerdo fragmentado del padre cantando. Se ata en aquel momento un eslabón entre padre e hija y la expresión de Joana, entre sorpresa y placer, nos dice más sobre la memoria emocional que cualquier discurso sobre el asunto. Esa representación muy acertada del carácter fragmentario de la memoria recalcada se debe también al trabajo meticuloso de edición, a cargo de la propia Flávia Castro y del experimentado editor francés François Gedigier.<sup>15</sup>

Con una inteligencia crítica abierta a lo emocional, *Deslembro* (Castro, 2019) reflexiona sobre una y otra obsesión de la producción cultural que vuelve a las dictaduras en América Latina: la identidad latinoamericana en crisis. Aquí recuerdo otra película sobre el período, también hecha desde una perspectiva infantil, con base en memorias personales: *O ano em que meus país saíram de férias* de Cao Hamburger (2006). Mientras la película de Hamburger trata de la cuestión de la identidad nacional, desde temas como el fútbol brasileño en la Copa del Mundo, en México, para reafirmar los mitos de flexibilidad y tolerancia racial en Brasil, *Deslembro* no reitera

---

<sup>15</sup> Entre los trabajos más destacados de Gedigier, están *La Reina Margot*, dirigida por Patrice Chéreau, en 1994; *Dancer in the Dark*, dirigida por Lars Von Trier, en 2000; y *On the Road*, dirigida por Walter Salles —uno de los productores de *Deslembro*—, en 2012.

ninguno de los discursos nacionalistas que hacen de la identidad algo mítico y abstracto.

La película empieza con Joana apresuradamente rasgando y tirando en el retrete su pasaporte brasileño, para intentar impedir la vuelta a Brasil, un gesto radical de negación, fruto de los apagamientos y disfraces gestados por la vida en clandestinidad. Naturalmente, Joana es una chica parisina, que estudió en escuelas francesas, tiene amigas y vecinos franceses y habla el francés como su lengua preferencial fuera del círculo estrecho de la familia, donde se habla un *patois* de portugués, español y francés.

En sus primeros días en Río de Janeiro, Joana lee a Flaubert, *L'Éducation Sentimentale*, en francés; y ya vimos cómo la lectura es una forma de refugio cuando Joana se esconde en el tejado de su edificio, con un libro. Su abuela le regala una novela francesa de su padre —*Los tres mosqueteros* de Alejandro Dumas, traducida al portugués. La literatura le permite a Joana ampararse en la introspección, todavía inmersa “adentro” del francés, y empezar la transición hacia el idioma portugués. Poco a poco, Joana se abre más y aparece Fernando Pessoa —poeta portugués muy popular en Brasil, que declaró que su patria era la lengua portuguesa.

El título del filme de Flávia Castro es una referencia a un poema no muy conocido de Fernando Pessoa. Escuchamos dos veces, con las voces de Joana y su novio Ernesto, un pasaje del poema, que esclarece el sentido del nombre de la película:

Deslembro incertamente. Meu passado  
Não sei quem o viveu. Se eu mesmo fui,  
Está confusamente deslembado  
E logo em mim enclausurado flui.  
Não sei quem fui nem sou. Ignoro tudo.  
Só há de meu o que me vê agora  
O campo verde, natural e mudo  
Que um vento que não vejo vago aflora.  
Sou tão parado em mim que nem o sinto.  
Vejo, e onde [o] vale se ergue para a encosta  
Vai meu olhar seguindo o meu instinto

Como quem olha a mesa que está posta (p. 119).<sup>16</sup>

El fragmento habla, justamente, de la dificultad de conciliar la identidad presente y la memoria del pasado. La voz poética, que vive intensamente el presente del poema, ya no puede reconocerse plenamente en su pasado. El resultado de ese extrañamiento es mutuamente corrosivo: el pasado “desrecordado”, enclaustrado en la voz poética, sigue fluyendo adentro y termina en una doble negatividad: “no sé quién fui ni quién soy.” En esa condición de autoextrañamiento, que nos hace pensar en la letra de la canción de *The Doors*, hay que transformarse. En ese proceso, la mirada se va guiando instintivamente hacia la mudanza decisiva, el punto “donde el valle se levanta hacia la vertiente”. No es ni el dolor ni la muerte lo que encontramos, sino una brisa silenciosa, que viene de un campo verde y natural –imágenes de plenitud y celebración de la vida, a las cuales la voz poética mira como “una mesa puesta”. El poema de Pessoa y el filme de Castro contestan con optimismo enigmático la pregunta esencial sobre lo que debemos hacer con la memoria incómoda.

Como en el poema de Pessoa (1993), *Deslembro* (Castro, 2019) hace el recorrido desde una crisis profunda entre memoria e identidad a una celebración de la vida. La fresca juventud de sus protagonistas llena con vitalidad luminosa la pantalla. Las canciones en la película sugieren el mismo recorrido. En París, Joana escuchaba a Jim Morrison, Lou Reed y la percusión africana de sus vecinos; en Río de Janeiro, aparecen los sambas picarescos de Noel Rosa y una linda versión intimista de “Cajuína”, canción de Caetano Veloso,

---

<sup>16</sup> “Desrecuerdo dudablemente. Mi pasado / no sé quién lo vivió. Si fui yo mismo, / todo está confusamente desrecordado / y pronto enclaustrado en mí fluye. / No sé quién fui ni quien soy. Ignoro todo. / De lo que es mío sólo hay lo que ves ahora. / El campo verde, natural y mudo, / donde un viento que no veo sobresale ahora. / Soy tan parado en mí mismo que ni lo siento. / Veo, y para donde el valle se levanta hacia la vertiente / va mi mirada siguiendo mi instinto / como quién mira la mesa puesta”. La traducción es mía.

interpretada en *Deslembro* por Jeanne Boudier y Antonio Carrara,<sup>17</sup> que interpreta Ernesto, el primer novio brasileño de Joana.

Pasamos, pues, de Flaubert a Dumas y a Pessoa y de Morrison y Lou Reed a Noel Rosa y a la perfecta combinación de poesía y música de Caetano Veloso (2019), que aparece en la película dos veces. La primera vez “Cajuína” aparece como el momento en que el universo gravitacional del portugués de Brasil hace de Joana –también– una brasileira, tras su relación con Ernesto –la canción vuelve en los créditos finales. “Cajuína”<sup>18</sup> también habla de luto, pero asimismo de una afirmación de amor a la vida:

Existirmos: a que será que se destina?  
Pois quando tu me deste a rosa pequenina  
Vi que és um homem lindo e que se acaso a sina  
Do menino infeliz não se nos ilumina  
Tampouco turva-se a lágrima nordestina.  
Apenas a matéria vida era tão fina  
E éramos olharmo-nos intacta retina  
A *cajuína* cristalina em Teresina.<sup>19</sup>

Caetano Veloso explicó, en entrevista,<sup>20</sup> que la letra trata de su visita al padre del poeta piauiense Torquato Neto, después de su suicidio. Caetano Veloso lloraba inconsolable mientras el padre de Torquato salió al jardín y trajo una rosa china, para regalarla al cantor. El gesto sencillo de solidaridad auxilia el amigo y al padre del poeta muerto a confrontar, con “intacta retina”, “el destino / del niño infeliz.”

---

<sup>17</sup> Ernesto también toca y canta para Joana un samba gracioso, compuesto por el propio Carrara: “Descaminhos”. La canción tiene algo del estilo sabroso de Noel Rosa.

<sup>18</sup> La *cajuína* es un refresco hecho del fruto del marañón, bebida típica del estado de Piauí, cuya capital es Teresina.

<sup>19</sup> “Existir: ¿a que se destina? / pues cuando me diste la rosa china / vi que eres un hombre lindo y que si acaso el destino / del niño infeliz ya no nos ilumina / tampoco se enturbia la lágrima nordestina. / Sólo la materia vida era tan fina / y bastaba que miráramos uno al otro la intacta retina / la cristalina *cajuína* de Teresina”. La traducción es mía.

<sup>20</sup> Véase “Caetano Veloso canta como compôs a música ‘Cajuína’”.

Concentrando una mirada afectuosa y límpida hacia lo que Caetano Veloso llama de “la materia vida [...] tan fina”, Flávia Castro (2019) nos regala una película que habla de los 70 y nos toca muy hondo. En *Deslembro*, “o vale se ergue para a encosta”, pasado y presente se reintegran en una belleza viva, imperfecta, incompleta, llena de posibilidades, ofreciendo una respuesta a la pregunta que abre “Cajuína”: ¿a qué será que se destina nuestra existencia?

Acompañamos, entonces, el largo camino desde la guitarra melancólica, en el cementerio francés, hasta la guitarra suavemente sincopada, en la playa carioca. La fiesta de cumpleaños en casa, el comer juntos, el leer juntos, el cantar juntos, el acostarse juntos, son celebraciones de la vida que apenas empieza, en el caso de Joana. Una tormenta tropical en el Jardín Botánico, una reunión de amigos alrededor de una piscina, la playa y el mar cariocas, el calor y hasta el agua de una ducha componen un concierto delicado de luz y sombra entre paisajes, actores y cámara, una celebración a la exuberancia vital del elemento agua.

En entrevista con Luísa Pécora, (2019) cuando lanzó su filme, Flávia Castro manifestó el deseo de dialogar con las generaciones más jóvenes:

Espero que [o filme] provoque reflexões sobre a nossa relação com a memória e sobre a nossa responsabilidade em trabalhar isso. Gostaria muito que o filme fosse visto por jovens. Pelo que vi no exterior, acho que tem possibilidade de diálogo com eles. Acho que esta história ajuda a pensar o presente e o futuro.<sup>21</sup>

Con el ahondamiento de la crisis que derrumbó a la presidenta Dilma Rousseff, y el subsecuente éxito de la extrema derecha en las elecciones, la directora lamentó que quizás *Deslembro* hubiera envejecido precozmente, afirmando que “el filme llegó al público en un

---

<sup>21</sup> “Espero que [la película] ocasione reflexiones sobre nuestra relación con la memoria y sobre la responsabilidad de procesarla. Me gustaría mucho que la película fuera vista por los jóvenes. Por lo que he visto en el extranjero, creo que es posible entrar en diálogo con ellos. Creo que esa historia les va a ayudar a pensar el presente y el futuro.” La traducción es mía.

momento en que ya parece hablar de otras cosas”.<sup>22</sup> No creo que sea así. *Deslembro* no es otra catarsis de pérdida y sufrimiento sobre los años de plomo, lanzada en medio de nuevas pérdidas y sufrimientos contemporáneos. Eso se ha hecho muchas veces desde el fin de las dictaduras, especialmente durante los años 80 y 90, conocidos en Brasil como “décadas perdidas”. Trabajando con las memorias de la infancia de un pasado doloroso, Flávia Castro no se entrega ni a la nostalgia ni a la morbidez. *Deslembro* reflexiona, sí, sobre pérdidas y sufrimientos, pero se trata, ante todo, de una poderosa celebración a la vida, de la entrada de Joana en la vida adulta.

Castro hace más que dar en el blanco al que otras películas sobre la dictadura apuntaban; ella nos apunta a otro blanco, un blanco que nadie había visto hasta entonces. Eso no significa que *Deslembro* sea una película difícil. Por el contrario, la película fue exitosa en Brasil,<sup>23</sup> dentro de los límites delimitados por un mercado de distribución controlado por las productoras de *blockbusters* de Hollywood. Con una articulación acertada entre vida, memoria e historia, *Deslembro* está al nivel de los mejores filmes sobre las dictaduras latinoamericanas, películas como la chilena *Machuca* de Andrés Wood (2004) o la argentina *Cautiva* de Gastón Biraben (2003), que también tratan del tema de las dictaduras imbricado con la transición de la infancia a la juventud. Esas tres películas discuten los complejos meandros entre memoria e identidad y las posibilidades y límites de vivir a la sombra de la historia en tiempos turbulentos. Los jóvenes de las tres películas atraviesan tiempos muy difíciles, buscando respuestas, experimentando posibilidades, luchando contra limitaciones e intentando comprender el mundo complejo en que están ubicados, atravesando el campo minado de la representación de los períodos dictatoriales más recientes en Latinoamérica con un acercamiento estético y narrativo refinado y sutil, sin simplificaciones melodramáticas, sin nostalgia mórbida por el pasado, sin falso neutralismo y sin

---

<sup>22</sup> “o filme chegou em um momento que já quer dizer outra coisa.”

<sup>23</sup> Sobre la recepción de *Deslembro*, ver, por ejemplo, “Festival do Rio 2018: *Deslembro* emociona o público ao retratar famílias afetadas pela ditadura”. *Deslembro* ganó el premio de mejor película del jurado popular y de la crítica en aquel festival.

apelar a lo sentencioso del “bajar de la línea.” Dotando al pasado ficcional de concreción y energía vital, *Deslembro* establece una relación ricamente dialéctica entre lo personal y lo político, donde no sólo se afirma que lo personal tiene dimensiones políticas –como a menudo se hace en nuestro tiempo–, sino que la política también tiene hondas dimensiones personales. ➤➤

### BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR, G. (2008). *New Argentine Film-Other Worlds*. New York: Palgrave McMillan.
- AMARAL, T. (Director). (2011). *Hoje* [Película; DVD]. Tangerina Entretenimento/HBO Latin American Originals/Primo Filmes.
- AMARAL, T. (Director). (2013). *Trago Comigo* [Película; DVD]. Tangerina Entretenimento.
- ANTUNES, S. (Directora). (2020). *De Dora, por Sara* [Película; DVD]. Clementina Produção Cultural.
- BARRETO, B. (Director). (1997). *O que é isso, companheiro?* [Película; DVD]. Luiz Carlos Barreto Producciones Cinematográficas.
- BARTHES, R. (1957). *Mythologies*. Paris: Editions du Seuil.
- BETTO, F. (1982). *Batismo de sangue: os dominicanos e a morte de Carlos Marighella*. Brasil: Editora Civilização Brasileira.
- BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. (S. F.). *Acontecimientos – El movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR, 1965-1990). Memoria Chilena*. Véase <<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-96182.html>>.
- BIRABEN, G. (Director). (2003). *Cautiva* [Película; DVD]. Cacerolazo Producciones.
- CASTRO, F. (Directora). (2010). *Diário de uma busca* [Película; DVD]. Les Films du Poisson/Tambellini Filmes.
- CASTRO, F. (Directora). (2019). *Deslembro* [Película; DVD]. Flauk Filmes/Les Films du Poisson/Tacacá Filmes.
- CORTÁZAR, J. *Rayuela*. Madrid: Cátedra, 1984.

- GABEIRA, F. (1979). *O que é isso, companheiro?* São Paulo: Editora Schwarcz.
- GASPARI, E. (S. F.). As tensas relações entre a ditadura e o Cinema Novo. *Arquivos da Ditadura*. Véase <<http://arquivosdaditadura.com.br/documento/galeria/tensas-relacoes-entre-ditadura-cinema-no-0>>.
- HAMBURGER, C. (Director). (2006). *O ano em que meus pais saíram de férias* [Película; DVD]. Lereby/Gullane Filmes/Globo Filmes/Miravista Pictures.
- MURAT, L. (Directora). (1989). *Que bom te ver viva* [Película; DVD]. Taiga Movies.
- MURAT, L. (Directora). (2004). *Quase dois irmãos* [Película; DVD]. Taiga Movies/Seneca Producciones/TS Productions.
- MURAT, L. (Directora). (2011). *Uma longa viagem* [Película; DVD]. Taiga Filmes.
- MURAT, L. (Directora). (2012). *A memória que me contam* [Película; DVD]. Elixir Entretenimento/Taiga Movies.
- PÉCORA, L. (2019, junio). Flávia Castro sobre “Deslembro”: “Brasil no hizo trabajo de memoria política”. *Mulher no cinema*. Véase <<https://mulhernocinema.com/entrevistas/flavia-castro-retrata-passado-e-presente-em-deslembro-nao-houve-trabalho-politico-de-memoria-no-brasil/>>.
- PESSOA, F. (1993). *Novas Poesias Inéditas* (Dirección, colección y notas de M. R. Marques Sabino y A. M. Monteiro Sereno). Lisboa: Ática.
- RATTON, H. (Director). (2007). *Batismo de Sangue* [Película; DVD]. Quimera Produções.
- VELOSO, C. *Cajuína* [Video]. YouTube. Véase <<https://www.youtube.com/watch?v=nmd7Nw9KqaE>>.
- VIANNA, K. (2018, noviembre). Festival do Rio 2018: *Deslembro* emociona o público ao retratar famílias afetadas pela ditadura. *AdoroCinema*. Véase <<http://www.adorocinema.com/noticias/filmes/noticia-144464/>>.
- VISCONTI, M. (2014). Lo pensable de una época. Sobre La historia oficial de Luis Puenzo. *Aletheia*, 4(8). Véase <[218](http://www.ale-</a></p></div><div data-bbox=)

theia.fahce.unlp.edu.ar/numeros/numero-8/articulos/lo-pensable-de-una-epoca.-sobre-la-historiaoficial-de-luis-puenzo>.  
WOOD, A. (Director). (2004). *Machuca* [Película; DVD]. Wood Producciones/Tornasol Films/Mamoun Hassam Production.

Alfredo Pavón. *La narrativa breve en México (1805-1810)*. 1478 pp.  
ISBN: 9786075028101. Xalapa: Universidad Veracruzana. 2 t.

*La narrativa breve en México (1805-1810)* es un libro editado por la Universidad Veracruzana, que recupera textos publicados en la primera etapa del *Diario de México*. Alfredo Pavón efectúa un trabajo arqueológico, en el que recupera narraciones de la prensa decimonónica mexicana, además de una reflexión crítica en la que traza una línea genealógica sobre los estudios realizados en torno al género literario y un análisis teórico que le sirve como base para identificar las principales características textuales de los relatos compilados.

La obra está dividida en dos tomos. En el primer tomo, el autor realiza un homenaje a diversos críticos que han estudiado las narrativas breves en nuestro país, un análisis narratológico y un diálogo con los textos recuperados. El segundo tomo es una antología de textos, firmados y anónimos, editados en revistas, periódicos o folletos: microrelatos, cuentos, fábulas, pasajes epistolares, que se escribieron en los albores de la prensa mexicana. La importancia del trabajo de Pavón radica en la búsqueda y el análisis de este tipo de textos, que nos ayudan a rastrear el origen de la narrativa breve en México.

Alfredo Pavón nos hace viajar por las narraciones decimonónicas y dialogar con el manantial de ternuras, ilusiones y sueños de quienes escribieron en ese momento. Nos conduce por las dudas, tropiezos y extravíos de autores casi desconocidos. En el libro, encontramos narraciones que se encuentran a la vuelta de un espejo. La recuperación de los textos extraviados ayuda a reconstruir un momento de nuestra literatura. *La narrativa breve en México (1805-1810)* es la primera entrega de un ambicioso proyecto que busca dar cuenta de los orígenes del género narrativo.



El autor también realiza un homenaje a críticos y estudiosos de las brevedades mexicanas. La primera parte del trabajo es una revista general del trabajo crítico que, desde el siglo XIX, se ha realizado en relación con la narrativa breve. El autor destaca el trabajo de Francisco Rojas González, Bernardo Ortiz de Montellano, José Mancisidor, Luis Leal, Emmanuel Carballo, Edmundo Valadés, María del Carmen Millán, María Elvira Bermúdez, Jaime Erasto Cortés, Federico Patán, Russell M. Cluff, Vicente Francisco Torres, entre otros estudiosos de las letras que han contribuido a trazar un camino y consolidar una escuela crítica digna de poseer su propia historia. Pavón, además, hace un recorrido por las antologías de cuentos publicadas y los estudios realizados sobre la narrativa breve. El autor construye un canon de la crítica mexicana, realiza una meticulosa genealogía, sustentada con datos y referencias muy precisas. El capítulo “Diles que no me maten” es una alusión directa a la herencia de los estudiosos que contribuyeron a la historia de las narrativas breves, construyendo un mapa de dicho género literario.

En “Material de los sueños”, Pavón hace un estudio teórico narratológico, que le sirve como una plataforma sobre la cual puede disponer las categorías que le ayudan a construir un análisis de la narrativa breve decimonónica. Pavón revisa los materiales que configuran los niveles textuales de las narraciones breves, basados en criterios como historia, narración y relato, ampliamente estudiados por teóricos como Gérard Genette, Mieke Bal, Renato Prada Oropeza o Luz Aurora Pimentel, que le sirven como guía para determinar los elementos textuales de las brevedades y las funciones estructurales que las caracterizan. Realiza una revisión genérica para determinar los componentes estructurales de los minicuentos, minirelatos, relatos, cuentos, relatos breves o novelas cortas, con la intención de diferenciarlos con otras formas narrativas, como el diálogo, el pensamiento, la prosa poética, el refrán, el aforismo o el anuncio publicitario. El autor también revisa teorías de la literatura fantástica para delimitar las funciones estéticas encontradas en cuentos relacionados con el sueño, la muerte o el prodigio.

Finalmente, en “Confabulario” Pavón hace una reflexión sobre las narraciones recuperadas, que pueden ser débiles en su estruc-

tura, pero en cierta medida audaces, provocadoras y seminales. El autor se encuentra con sueños e idilios, imaginaciones legendarias, datos históricos, universos folclóricos, remedios para el mal amoroso, motivos satánicos, juegos de cajas chinas, dobles narradores, laberintos de suspenso, entre otros artificios, propios de una estética neoclásica, romántica o costumbrista.

El autor dialoga con las narraciones de creadores casi desconocidos, como José Antonio Reyes, Mariano Barazábal, Francisco Manuel Tagle de Sánchez Varela, Carlos María de Bustamante Mercedilla, Jacobo de Villaurrutia López de Osorio, Juan María Wenceslao Sánchez de la Barquera y Morales, José Payno de Bustamante, Antonio Ignacio López Matoso, Luis de Mendizábal, Francisco Palacios, Vicente Herrera, José Manuel Martínez de Navarrete, Ramón Quintana del Azebo, Manuel de la Torre Lloreda Palacio, Joaquín Conde, Francisco Manso Zárate y Bohórquez, José Mariano Rodríguez del Castillo, Juan María Lacunza, Josef Manuel de Dávila, Manuel Calvo, José Victoriano Villaseñor, Simón Bergaño y Villegas, Francisco de la Llave, José Mariano Zavaleta, Francisco Estrada, María Jacinta Herrera, José Ignacio Paz, Francisco Rojas y Rocha, Francisco P. Sierra o Fermín Reigadas, escritores que utilizaron la narrativa breve para construir un discurso moral, pedagógico, paródico, sarcástico o de crítica social.

En el segundo tomo, Pavón antologa textos encontrados en los albores de la prensa mexicana, como “Monstruos”, una crónica anónima publicada en 1733; “Sizigias y cuadraturas lunares...” de Manuel Antonio Rivas, relato seminal de la ciencia ficción en México; “El milagroso origen de la Virgen de Guadalupe...” de Francisco Xavier Lazcano, publicado en la *Gazeta de México*, en 1784. Sin embargo, el estudio de Pavón se concentra en textos que fueron publicados en el *Diario de México* y el *Semanario de cultura Económico de México. Sobre noticias curiosas y eruditas de agricultura, medicina, minería, comercio y demás ciencias naturales, artes, oficios, literatura, etc.*, durante el periodo que va de 1805 a 1810, una época en donde proliferan diversos tipos de narrativas breves escritas por periodistas que se amoldaban a los parámetros de la prensa.

*La narrativa breve en México (1805-1810)* es un libro que explora recovecos inexplorados de nuestra literatura. Es en esos huecos en donde el investigador encuentra el origen de un género que ha sido bastante estudiado. Además del estudio crítico y teórico de Pavón, se agradece la recuperación de cuentos como la “Carta de la coquetilla”, “Sobre el matrimonio y aprecio que merecen los campesinos por sus virtudes”, “El soñador”, “Allá va esa con su pelo y su lanza”, “Costumbres”, entre otros textos fundacionales de las narrativas breves decimonónicas. El trabajo de Pavón es el de un arqueólogo que no sólo estudia o categoriza, sino también rescata las narrativas de los extraviados en los polvos de nuestra historia literaria. ➤➤

Emiliano Martín del Campo  
*Universidad Veracruzana*, México.  
mapdelart@gmail.com

Pablo Sol Mora. (2020). *Diccionario Vila-Matas*. 130 pp. ISBN: 9786075028781. Xalapa. Universidad Veracruzana.

La página oficial de Enrique Vila-Matas –[enriquevilamatas.com](http://enriquevilamatas.com)– arroja, en mi navegador, un aviso que estimo, además de oportuno, involuntariamente oracular: *Ve con cuidado*, dice; *este sitio presenta algún problema grave de privacidad y es posible que otro pueda ver lo que envías o recibes a través de él*. Qué mejor advertencia podría acompañar, más allá de las páginas, a un escritor que dentro de las mismas se ha caracterizado por materializar algo muy semejante: un sitio –una obra– donde poco es privado, ya que tiene por héroes a un tipo de individuos que viven de acechar lo que comparten otros y a los cuales dirige la idea de que, en el fondo, la forma más certera de dar con uno mismo es buscarse primero entre esos otros.

Puede que dicho aviso –especie de presagio tallado en los umbrales de una Delfos virtual– sea también la metáfora que mejor se adecúe al más reciente libro de un asiduo lector del novelista: Pablo Sol Mora. Escrito con la aparente sencillez que sólo pueden dar una lectura atenta y un ojo que conoce, quizá como a sí mismo, al autor español, el *Diccionario Vila-Matas* es uno de esos textos poco convencionales y por los que conviene moverse con cuidado, principalmente porque, tras su indudable deseo de levedad –un diccionario es siempre más liviano que una enciclopedia–, oculta todo el peso de la obra que apostilla y, con él, el peso propio: hablo de la ambición de no sólo rendirle tributo a un escritor mediante el ejercicio de una crítica idéntica –quiero decir: templada con el mismo fervor de aquello que critica–, sino de conquistar –gracias a su



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional.

esmerado cultivo de la forma— una oportunidad de acompañarlo; de ser, como pretende, “un mapa, una guía... un compañero de viaje” capaz de inocular en el lector el deseo de asomarse “—con una comprensión más lúcida o una perspectiva enriquecida— al mundo único de Enrique Vila-Matas”.

No hay mayor atentado a la privacidad de una obra literaria que hacer un diccionario de sus obsesiones. Y si tal obra es una concordancia de voces diferentes —“citas y palabras de otros que, reunidas alrededor de un centro, forman un nuevo objeto absolutamente original”—, el atentado adquiere dimensiones de abismo. Dentro, como fuegos cruzados, habitan las excentricidades de un escritor que define su oficio en estos términos: “los que contamos historias, somos espías, mirones”; y no contento con ello, lo lleva a sus extremos más descomunales. Fuera, el ojo que contempla a este espía de los otros y “de sí mismo” y paga, por su acción, el precio conocido: *El riesgo de mirar demasiado el abismo es que éste nos devuelva la mirada*.

Por supuesto, es menos inquietante de lo que parece. Se trata, incluso, de un acto indispensable para que se comprenda el guiño más logrado y, a su vez, más alegre de todo el *Diccionario Vila-Matas*. En efecto, Sol Mora ve al autor, otea deliberadamente en sus muchas facetas, en las muchas costuras del grandioso artificio que es su obra, pero el autor —el abismo que es— mira dentro de él, del texto que compone, y por esta razón éste termina siendo un monstruo similar al que antes observaba: un libro parecido a aquellos que analiza.

La cita —leemos en la entrada correspondiente— “se encuentra en el núcleo de la obra de Vila-Matas; no es un recurso literario entre otros, sino el corazón mismo de su poética y su visión del mundo”. La cita, a su vez, está en el corazón del *Diccionario Vila-Matas*, es su centro vital; y se podría decir que Pablo Sol toma de Vila-Matas lo que el barcelonés recibió de Montaigne: el arte de citar. Y lo hace como aquél, en su sentido extenso: para darle sostén a sus palabras, para asistirse allí donde se quedan cortas, para ver en sí mismo lo que ha mirado en otro(s) y tras esa labor conformarse a sí mismo y a aquello que proyecta.

Un libro —un *artefacto*— que puede serlo todo —por ejemplo, un listado, un compendio de citas, un comentario crítico, un ensayo

que ensaya lo que ensaya... Y puede, justamente, porque juega a no serlo, a profesar, también, la fe vilamatiana de no terminar nada, la pulsión de afirmarse y desaparecer. Es cierto que, al final, nada conviene más a la cartografía de algo tan impreciso como el trabajo escrito que un mapa de palabras igual de impredecibles, aunque disciplinadas por el orden dinámico del diccionario.

Pero siendo más perspicaces, qué cosa es este último si no lo inacabado, la perpetua obra negra del lenguaje y, como tal, una pasión festiva por ir hacia adelante, “siempre lejos de aquí”, en esa larga huida que le rinde homenaje a un escritor de la mejor manera: fundiéndose con él en la escritura, no por imitación —es “rigurosamente inimitable”—, sino por el placer de mostrar hasta dónde es posible llevar “un ejercicio crítico sobre las obras” sin tener que asumir “el discurso tradicional del género”.

Entiendo, por último, que un texto sin orillas ni límites precisos favorezca la idea de una lectura ajena al orden consabido. Y si bien es verdad que el *Diccionario Vila-Matas* puede ser consultado —“según el interés y el humor”— “en su totalidad o fragmentariamente”, no dejé de notar que, leído en su conjunto, parece repetir —o más bien “reciclar”— algunas reflexiones: Saturno y la melancolía, la hipertextualidad de Vila-Matas, entre las principales. Son, eso sí, fisuras muy pequeñas y quizá inexistentes, si se opta por saltar entre sus páginas. El objetivo real —“que remita a la obra” o haga volver a ella— queda sobradamente satisfecho por el profundo amor con que la estudia quien, a semejanza del cronista de *Bartleby y compañía*, se dedica “también a comentar los comportamientos literarios de otros para así poder escribir y no ser escrito”. ➤

Mayco Osiris Ruiz  
*Universidad Veracruzana*, México.  
imagenyposibilidad@hotmail.com

Abel Rogelio Terrazas y Donají Cuéllar Escamilla (Coords.). (2021). *Análisis del discurso colonial y de la literatura contemporánea*. 184 pp. ISBN: 978-607-502-933-7. Xalapa: Universidad Veracruzana.

En la publicación coordinada por Abel Rogelio Terrazas y Donají Cuéllar Escamilla, *Análisis del discurso colonial y de la literatura contemporánea*, podemos identificar una manera particular de abordar nuestra realidad latinoamericana y contemporánea. Dentro de esta compilación, de 12 artículos, elaborados por investigadores de la Universidad Veracruzana y de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, se configura un mundo atravesado por la modernidad y su contexto sociohistórico, a partir de diversas manifestaciones literarias y extraliterarias. Sus reflexiones se centran en textos surgidos durante la Conquista Española, el consecuente período colonial, así como en aquellos que fueron gestados en una época contemporánea en México y en otras partes del mundo. De ahí que los capítulos aparezcan categorizados temáticamente en tres grandes secciones: Barroco de Indias, Discurso Colonial y Literatura Contemporánea.

Un rasgo común entre los artículos de dichas secciones es la relación tripartita entre el trabajo de obras valoradas literariamente, las disposiciones de sus emisores y/o de sus receptores, además de considerar las realidades de sus contextos, todo ello en la perspectiva del Wolfgang Iser de *How to Do Theory* (2006). Por lo tanto, la argumentación principal del libro se centra en la descripción analítica de textos literarios, atendiendo los aspectos retórico-narrativos, que decantan en la detección y evaluación de las estrategias y/o discursos de representación social. Sobre esta línea, resulta eviden-



te el lugar de enunciación de gran parte de los investigadores, pues en la mayoría de los capítulos existe un eco, en distinta gradación, del pensamiento decolonial, muchas veces acompañado e inspirado en teorías poscoloniales.

Si bien la división en tres apartados no exige una lectura ordenada, sí le permite al lector seleccionar algún período de su interés, lo cual es consecuencia de una estructura básica clara, que facilita una consulta rápida. Pero si se desea ser minucioso, lo ideal es la lectura completa, ya que brinda un panorama general de la producción colaborativa de las universidades participantes e indica el curso de la conversación sobre las realidades latinoamericanas plasmadas en los discursos de la conquista y la colonia, desde la crítica emanada de la literatura contemporánea.

Me detengo en esto último. El lector podrá advertir que existen artículos donde los textos examinados remiten a publicaciones europeas. Es el caso de las novelas *Cassandra*, de Christa Wolf, y *The machine Stops*, de Edward M. Foster. Ambos comparten un pensamiento crítico, que guía la reflexión sobre las representaciones narrativas del espacio a partir de una narración femenina de la antigua Troya, en el caso del capítulo sobre la obra de Wolf, que reconoce en la ironía un contrasentido a la modernidad en los estudios utopistas, en el caso de la obra de Foster.

Aunque en *Análisis del discurso colonial y de la literatura contemporánea* tome protagonismo la perspectiva decolonial, la argumentación se mantiene, sin reparar en la distancia temporal de los textos examinados o en la diferencia de sus géneros discursivos. Cada investigador reflexiona en torno de obras que se desmarcan de las formas literarias imperantes de su época y resalta su postura crítica durante el análisis. Así ocurre con las reflexiones sobre el estudio comparativo entre los dramas teatrales de las décadas de 1960 y 2000, en donde se observa que los dramaturgos abrazan temáticas tan variadas como propias de los contextos sociales de esas épocas. De esta forma, el artículo se centra en el feminismo, las identidades y la representación histórica de la mujer, en ambos períodos.

Por otra parte, la perspectiva diacrónica de los discursos examinados abre nuevas lecturas a textos antiquísimos. En esta línea, las

lecturas permiten la reconstrucción de las relaciones hegemónicas, señalando los procesos de legitimación de las identidades de los sujetos, que ofrecen explicaciones sobre el presente social latinoamericano. A partir de ello, se definen las primeras dos secciones: Barroco de Indias y Discurso Colonial.

Una de las fortalezas de la publicación es la base teórica de sus artículos, ya que la mayoría de ellos se adscribe a una línea de pensamiento que involucra la valoración crítica de los textos. Con base en las elucubraciones de teóricos como Walter Mignolo, Mabel Moraña, Ángel Rama y Teun van Dijk, por mencionar algunos, los investigadores del libro van abriendo paso a las diferentes formas de representación social del otro. Esto ocurre con la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo y las *Cartas de relación* de Hernán Cortés: ambos discursos son caracterizados como la semilla de la futura conciencia criolla, tanto literaria como social, tal como en otro momento lo plantea Mabel Moraña en *Viaje al silencio: exploración del discurso barroco* (1998). En la primera, se examinan los códigos estéticos como parte de la estrategia de autorrepresentación; mientras, la segunda se ciñe a un estudio desde el lenguaje de autoridad para legitimar la existencia del propio emisor dentro de la empresa de la conquista. Asimismo, dichos discursos comparten una relación entre el lugar de enunciación de los sujetos y los objetivos de sus escritos, lo que permite configurar la imagen discursiva de “Moctezuma” desde distintos ángulos.

Entre otras relecturas, se examina la obra de Fernando de Alva Ixtlilxóchitl: *Historia de la nación chichimeca*, la cual se percibe en un contexto de doble perspectiva, que evidencia la ideología peninsular, pero sin un espacio hegemónico dentro de la Colonia. Por otra parte, también se explora el pasado del historiador novohispano, sólo que esta vez se rescata la figura de su tatarabuelo, lo que permite la reivindicación de la imagen del general Ixtlilxóchitl y explica el posterior proceso de transculturación que define la identidad del propio De Alva Ixtlilxóchitl.

También se retoma el impacto aleccionador de los discursos religiosos en la Nueva España y su forma de entender al otro. De ahí que la imagen del diablo haya tomado un papel preponderante

dentro del imaginario cultural novohispano. Por lo tanto, resulta pertinente examinar los autos sacramentales *Juicio final* y *El hijo pródigo* para reconocer cómo se representa la maldad y el pecado en el sincretismo criollo.

Por su parte, la biografía *Vida exemplar de Salvadora de Los Santos* se muestra como instrumento de los proyectos políticos y religiosos en la educación mexicana. Además, se revela la impronta de una ideología patriarcal sobre la imagen de la mujer moderna.

Una mirada sistematizada sostiene los análisis de *Relación de las cosas de Yucatán* de fray Diego de Landa y *Romance 37* de Sor Juana Inés de la Cruz. En ellos, se vislumbra la literatura novohispana a través del trazo ideológico de sus representaciones discursivas, en el primer caso, y, en el segundo, se amplía la comprensión del texto a partir de múltiples niveles de heterogeneidad y el conocimiento compartido entre sujetos.

Ya sea a partir de la identificación de figuras literarias, el análisis de la configuración de la imagen acompañada de una visión transcultural del mundo o la evidencia de las voces de sujetos periféricos, *Análisis del discurso colonial y de la literatura contemporánea* cumple con su objetivo de seguir ampliando la mirada crítica sobre los textos coloniales y contemporáneos. Volúmenes como éste no sólo aportan al propio (re)conocimiento local, sino también abonan a la manera de pensarse desde otras formas de vida. Resta continuar la conversación, con dirección a un (auto)entendimiento discursivo, a través de las herramientas de análisis ofrecidas por los estudios literarios y las ciencias del lenguaje. ❖

Jessica Aidé Pérez-Pérez  
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México.  
jessperez929@gmail.com