



Memoria, testimonio, autoficción.

Narrativas de infancia en dictadura

Memory, testimony, autofiction. Narratives of childhood in the dictatorship

LEONOR ARFUCH

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES · larfuch@yahoo.com.ar

Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires, profesora titular de la misma Universidad y Directora de proyectos en el Instituto de Investigaciones “Gino Germani” de la Facultad de Ciencias Sociales. Es autora de varios libros, entre ellos *La entrevista, una invención dialógica* (1995, 2da edición 2010); *Crímenes y pecados. De los jóvenes en la crónica policial* (1997); *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea* (2002), *Crítica cultural entre política y poética* (2008) y *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites* (2013).

RECIBIDO: 15 DE AGOSTO DE 2015

ACEPTADO: 15 DE SEPTIEMBRE DE 2015

DOI: 10.7203/KAM.6.7822

ISSN: 2340-1869

Resumen: El presente artículo enfrenta vida y ficción como formas de pensar la subjetividad contemporánea. Para ello, la autora consagra un corpus de voces femeninas marcadas por una infancia atravesada por la dictadura. Todas estas narrativas concentran reveladoras reflexiones sobre la memoria, el testimonio y autoficción como formas de problematizar lo político y social desde el filtro de lo personal.

Palabras clave: Memoria, autoficción, testimonio, dictadura, subjetividad, infancia, mujeres.

Abstract: The present article face life and fiction as kinds of thinking the contemporanean subjectivity. For that reason, the author establish a corpus of female voices troubled by a childhood blocking by the dictatorship. All these prose fiction focus revealing reflections about memory, testimony and autofiction, as ways to problematize the political and social matters screened by the personal view.

Key Words: Memory, Autofiction, Testimony, Dictatorship, Subjectivity, Childhood, Women.

Introducción¹

En los últimos minutos del filme *Boyhood* (2014), donde el cine infringe su temporalidad propia para proponernos una insólita experiencia de “tiempo real” –quizá, una nueva forma de realismo–, la madre, ante la culminación de un ciclo que lleva a su hijo hacia sendas futuras, se lamenta al comprobar que finalmente la vida “son sólo momentos” que se escurren demasiado rápido, y que ella esperaba “algo más”.

Esa sensación de evanescencia, de un transcurrir que pese a toda su carga existencial deja solamente huellas, impresiones, trazas en la memoria y en el cuerpo, vivencias –en el sentido perdurable que le atribuye Gadamer (1977) es lo que todo relato autobiográfico trata de aprehender en un anclaje narrativo que es a la vez una búsqueda de sentido.

Una búsqueda que puede pretender la totalidad, aun a sabiendas que se trata de una utopía –la autobiografía clásica, las memorias, las grandes biografías– o aceptar la fragmentación, la temporalidad disyunta –los momentos, las iluminaciones, en el sentido de Benjamin (1990)–, la emergencia súbita de escenas trascendentes que, por alguna razón, quedaron como marcas, a flor de piel o agazapadas en el umbral de la memoria.

Momentos vividos, recordados, otros fantaseados – ¿o acaso la (propia) vida no es terreno fértil de la fantasía?– que se expresan sin pausa en voces, escrituras e imágenes disímiles, donde el yo –o el “otro yo”– campea, infringiendo los límites de los géneros canónicos o forzando sus mixturas, haciendo explícito el carácter ficcional de toda tentativa auto/biográfica o afirmando la presencia “real” del sujeto como testigo de sí mismo, según la célebre definición del “Ego” de Benveniste (1993). Una tendencia que se avizoraba hace casi dos décadas en el horizonte cultural –mucho antes de su explosión en las redes sociales– y que me llevó a investigar sus implicancias éticas, estéticas y políticas, podríamos decir, y a proponer el concepto de *espacio biográfico*, no como una sumatoria azarosa de géneros y formas autorreferenciales sino, en una lectura sintomática, como expresión de una verdadera reconfiguración de la subjetividad contemporánea (Arfuch, 2002).

Esta expresión de la propia subjetividad, tanto en los medios de comunicación como en la política, la investigación académica, la literatura, el cine y las artes visuales –llevada hoy al infinito por las redes de conectividad global–, tuvo sin duda un anclaje prioritario en la instauración de la memoria pública como un deber ético en las sociedades contemporáneas, y por ende en la valorización del testimonio, en

¹ Este artículo fue, en su primera versión, una conferencia central dictada en el *1st Biennial Conference of The International Auto/Biography Association – Chapter of the Americas*, Michigan University, Institute for the Humanities, Junio 4-7, 2015.

sus formas más diversas, como un modo de dar cuenta de la experiencia de pasados traumáticos, donde las memorias de la segunda guerra y de la Shoá dejaron una matriz indeleble.

En esa herencia testimonial, en estos avatares del espacio biográfico, se inscriben las narrativas a las que alude el título de mi trabajo, que anudan, a veces de modo irreverente pero siempre doloroso, los tres significantes que lo presiden: memoria, testimonio, autoficción. Son narrativas de mujeres que padecieron, con sus rasgos de singularidad, el hecho común de vivir la infancia en dictadura –la última dictadura militar en la Argentina, 1976-1983- y ser víctimas directas de ella. Mujeres que hoy rondan los 35, 40 años, y tienen mayor edad que la que tenían sus padres militantes. Porque son, todas ellas, hijas de desaparecidos –esa palabra que inauguraron los represores para dar nombre a lo que no podía nombrarse- o encarcelados o exiliados, mujeres que decidieron afrontar la elaboración narrativa de sus memorias traumáticas, realizar verdaderos “actos autobiográficos” (Smith-Watson, 2001). Y cuando digo “afrontar” lo digo con toda su carga semántica: hacer frente a los riesgos del lenguaje, al duelo hecho imagen o palabra.

Ellas son Laura Alcoba, autora de *La casa de los conejos* (2008), escrita inicialmente en francés y traducida a varias lenguas; Raquel Robles, autora de *Pequeños combatientes* (2013), ambas autoficciones o novelas autobiográficas; Mariana Eva Pérez, autora de *Diario de una princesa montonera* (2012), un libro heterodoxo, producto de un blog, que cruza y transgrede géneros discursivos con ironía mordaz y humor; Angela Urondo Raboy, autora de *¿Quién te creés que sos?* (2012) – una expresión propia del “castizo” español de la Argentina-, un libro que también fue inicialmente un blog, al que se le agregaron luego textos y documentos, y Paula Markovitch, realizadora de un film, *El premio* (2011), rodado en la Argentina, producido en México, donde vive la autora, y que representó a ese país en la Berlinale de 2011.

Como toda selección de un universo, mi corpus es en cierto modo “representativo” –según el recaudo académico- y también arbitrario, en tanto podrían hacerse otros recortes en un contexto prácticamente inabarcable, donde la producción testimonial, autobiográfica o autoficcional, la investigación académica y periodística, la actividad de los organismos de derechos humanos así como la experimentación literaria, performática y de las artes visuales están en permanente ebullición, al tiempo

que los juicios a los represores, en los distintos niveles de responsabilidad, continúan abiertos a 32 años del retorno a la democracia, configurando incluso “Mega causas²”.

Un escenario a la vez pujante y conflictivo, donde las memorias diversas de las víctimas y las políticas de Estado, en términos de justicia y conmemoración, se enfrentan a otras memorias en pugna, justificatorias o absolutorias, una confrontación de posiciones –ideológicas, filosóficas, políticas-, que cuestiona, a la vez que reafirma, vaya la paradoja, la validez del concepto de “memoria colectiva”.

¿Cuál es el interés de reunir estas obras en una lectura también sintomática para traerlas al ruedo de la discusión en este espacio? En primer lugar la potencialidad de su condición auto/biográfica, el modo en que abordan, desde diversos estilos y miradas, una experiencia singular, cuya carga traumática interroga al mismo tiempo a la sociedad toda, y esto más allá de nuestras fronteras. Porque la terrible experiencia de las dictaduras latinoamericanas –Argentina, Chile, Uruguay, Brasil- esa “historia reciente”, como suele definirse, está aún en trance de elaboración, tanto a nivel de la justicia como de las memorias públicas y de lo que Paul Ricoeur (2004) llamó “la representación historiadora”, como etapa necesaria en el camino hacia la configuración histórica.

En segundo lugar permite articular admirablemente la idea de *archivo* –cartas, documentos, fotografías, recuerdos, textos, poemas, impresiones- con la de *tecnologías*, en el sentido foucaultiano de las “tecnologías del yo”, y también en cuanto a los procedimientos de escritura o filmación, incluidos los propios de las redes sociales.

Finalmente, los diversos géneros discursivos involucrados muestran tanto la heterogeneidad del espacio biográfico contemporáneo como la porosidad de sus límites, al tiempo que permiten atisbar ciertas particularidades y coincidencias – ¿de género, quizá?- en los modos en que nuestras autoras mujeres entran el hilo narrativo de sus historias.

I. Las historias

Laura, la protagonista y narradora de *La casa de los conejos*, es una niña de siete años, cuya infancia transcurre en la clandestinidad, que va a vivir con su madre a una casa que comparten con otros militantes Montoneros –su padre está ausente, preso bajo la dictadura. En esa casa, donde vive también

² El primero de los juicios, realizado en 1985, a dos años del retorno a la democracia, condenó a prisión perpetua a los ex jefes militares que ejercieron el poder en los años de la dictadura, hecho histórico en América Latina. Posteriormente se sancionó una ley llamada comúnmente de “Punto Final” que impidió que otros niveles de responsabilidad en la represión ilegal fueran juzgados. Durante el siguiente gobierno, entre 1989 y 1990, se indultó por decreto presidencial a los ex jefes militares y otros condenados hasta que en 2003 el presidente Néstor Kirchner revocó los indultos, una ley los declaró inconstitucionales, volvieron a prisión los condenados y se abrió la vía para juzgar a los distintos niveles de responsabilidad, incluidos quienes tuvieron a cargo los centros clandestinos de detención y campos de concentración y fueron partícipes directos de torturas, secuestros y asesinatos.

Diana, una mujer embarazada, se está armando la imprenta clandestina que edita el periódico *Evita Montonera* cuya fachada es, justamente, la de un criadero de conejos. Una casa que Laura y su madre tienen la fortuna de abandonar para salir del país antes de que suceda allí una verdadera tragedia: el asalto de un cuerpo de ejército que literalmente la bombardea, matando a todos sus ocupantes, asalto al que solo sobrevive una beba de meses puesta a resguardo bajo un colchón, que es apropiada –según testimonio de vecinos– y a quien su abuela, integrante de Abuelas de Plaza de Mayo, todavía está buscando³. La casa, en el estado en que quedó, fue recuperada y es hoy un sobrecogedor lugar de memoria que lleva el nombre de esa beba, la “Casa Anahí”.

Escrita en presente, con anclajes temporales que hacen honor a los famosos déicticos de Benveniste (1993) –hoy, ayer, mañana, hace dos o tres meses...– y al mismo tiempo poniendo en perspectiva el pasado en un desdoblamiento del yo narrativo entre la niña y la adulta, logra una sorprendente alternancia entre esa proximidad del recuerdo en sus acentos propios –la temporalidad de la novela, su suspenso, la voz de la niña, su mirada– y la distancia que impone el testimonio. Es notable también el trabajo sobre esa mirada –imaginamos que así debió ser, los ojos desorbitados ante cada escena: el altillo, donde estaban las armas, el “embute”, una palabra clave que señalaba la doble pared que escondía la imprenta, la carga de periódicos en una camioneta, envueltos con moños de regalo. La mirada que se eleva hacia los mayores, plena de interrogantes pero también informada de un saber excesivo: “Ya soy grande, tengo 7 años”. Una mirada donde ha quedado el recuerdo de la dulzura de los ojos de Diana, la madre de Clara Anahí –a quien Laura dedica su libro–, en medio de una férrea disciplina del no mirar, no hacerse ver, no dejar ver, que la lengua poética traduce en el cerrar de los ojos de la niña achatando el tiempo y el espacio:

Es un día de mucho sol, pero el sol me molesta y cierro los ojos. Lo que me gusta de fruncir los párpados en estos baños de luz es que empiezo a percibir las cosas de manera muy diferente. Me gusta sobre todo el momento en que el contorno de las cosas se desdibuja y comienza a perder volumen. (...) Por la presión de mis párpados puedo hacer que el mundo retroceda, y a veces, incluso aplastarlo contra ese fondo luminoso. (Alcoba, 2008: 20)

³ Entre los crímenes de lesa humanidad perpetrados por la dictadura argentina se encuentra la apropiación de niños pequeños secuestrados durante los operativos que irrumpían en las casas de familia para llevarse a sus padres y la de bebés nacidos en cautiverio, que eran entregados ilegalmente a familias sustitutas, borrando toda huella de su verdadera identidad. La ciclópea tarea de las Abuelas de Plaza de Mayo, agrupación fundada en tiempos de la dictadura (1977), consiste justamente en la búsqueda y recuperación de esos “nietos” para restituirles su identidad biológica y su historia, una tarea detectivesca, de búsqueda de indicios y confrontación de archivos, donde se han ido recolectando muestras de ADN de los familiares concernidos para conformar un Banco de datos genéticos que es modelo en su género en el mundo. Hay jóvenes que se acercan voluntariamente a dejar su muestra para ser confrontada en el Banco porque tienen alguna sospecha de no ser hijos legítimos de esos padres (que los anotaron como propios) y otros a quienes se los busca gracias a testimonios, documentos, archivos o denuncias y en ese caso tienen que dar alguna muestra de su ADN por ley. Hasta el momento se ha logrado restituir su identidad a 116 “nietos” de un número estimado de alrededor de 500 niños que corrieron tal suerte.

Laura Alcoba, la autora, logró efectivamente salir del país para reunirse con su madre en Francia – donde vive actualmente– y continuar una intensa relación epistolar con su padre, preso bajo la dictadura. La elección de la ficción, o mejor, de ese género intermedio que es la novela autobiográfica o autoficcional no es azarosa: era quizá la única manera de abordar esa materia sensible, a partir de la cual ha publicado ya dos nuevas novelas con afinidad temática y de escritura, una obra que le ha deparado reconocimiento internacional. Como dirá, en el prólogo a *La casa...*: “si al final hago este esfuerzo de memoria para hablar de la Argentina de los Montoneros, de la dictadura y del terror, desde la altura de la niña que fui, no es tanto por recordar sino por ver si consigo, al cabo, de una vez, olvidar un poco” (Ibíd.:7).

La narradora de *Pequeños combatientes* también es una niña, de la cual no sabemos el nombre pero podemos imaginar la edad, cuyo relato se despliega en primera persona y en una temporalidad difusa, un devenir cotidiano a la espera de un retorno que nunca se produce. Los padres, también militantes montoneros, han sido llevados de la casa por la policía y ella y su hermano menor han quedado al cuidado de su abuela, bajo la “paternidad temporaria” de unos tíos cariñosos, que no ocultan la gravedad de lo sucedido ni pretenden remplazar a los ausentes. El tiempo se desliza entre juegos, lecturas, tareas escolares, fiestas infantiles, amiguitos, travesuras y una tensa espera que se manifiesta en imágenes lacerantes –la abuela en la ventana, con la esperanza de un retorno imposible, los niños en su escondite, planeando batallas futuras, la pérdida que no se nombra pero que se manifiesta en el llanto que brota al menor estímulo. La escritura trata de encontrar todo el tiempo la voz de la niña –que en este caso prima sobre la mirada– en la indagación reiterada de sensaciones, recuerdos y temores ante lo que nombra como “Lo Peor”: primero el secuestro, la ausencia, y luego la noticia, imaginada pero siempre en suspenso, que confirmara la trágica suerte corrida por los padres.

A mí me gustaba acordarme de mi mamá y mi papá. Me gustaba sentarme en la cama antes de dormir, con la espalda apoyada en la pared, cerrar los ojos y recordar algunos momentos. Los pasaba como si estuviera mirando un álbum de fotos (...). A veces me desesperaba darme cuenta de que las caras se me iban borroneando y las voces se me confundían en la memoria. Por eso trataba de no pasar más de un día sin repasar mis recuerdos, para no olvidarme de ellos. (Robles, 2013: 70)

El “combate” al que alude el título consistirá entonces en el empeño por la perduración de esos recuerdos, así como en el intento de sobreponerse a la pena y afrontar las rutinas cotidianas, donde el juego, sintomáticamente, remeda la actividad militante de los padres y su esperanza en “el triunfo la Revolución”. Raquel Robles, escritora, con varias novelas publicadas, la primera de ellas premiada,

miembro fundadora y militante de la agrupación HIJOS⁴, tenía cinco años y su hermano tres cuando sus padres fueron secuestrados, pocos días después del golpe de Estado, “cuando todavía no se sabía que la gente no aparecía nunca más” –recuerda en una entrevista– y ese no saber prolongó tanto la espera que no les permitió estrechar más intensamente nuevos lazos de filiación con los tíos.

[Mi hermano] me dijo que estaba muy preocupado: “¿Qué vamos a hacer cuando vuelvan papá y mamá?” me dijo. Yo me quedé muy sorprendida, en ningún momento se me había ocurrido que eso pudiera ser un problema. Me parecía cada vez más improbable, aunque trataba de no pensar mucho en eso, pero cuando no podía evitarlo y me imaginaba a mi papá y a mi mamá en la puerta de la casa de los tíos todo me parecía felicidad. (...) “Yo quiero que vuelvan papa y mamá [sigue el hermano] pero también los quiero a los tíos...” (Ibíd.:145)

Una escena contrastante es la de *El premio*, el film de Paula Markovitch, donde el silencio parece imponerse a todo acontecer. La imagen nos enfrenta a un paisaje de invierno desolado, una playa desierta donde Cecilia, una niña también de 7 años, vive con su madre en una casilla precaria donde se guardan sombrillas y reposeras herrumbradas, con un mar encrespado a los pies y un viento persistente que adquiere por momentos un rol protagónico. Casi no hay palabras entre madre e hija, en una escena de despojo, unos pocos enseres indispensables para la supervivencia y un corte rotundo con el exterior. De a poco se advierte que el silencio traduce el ocultamiento, la huida de un peligro que ya se ha cobrado la vida de un familiar. Un padre ausente –como en *La casa...*– del que no se sabe siquiera si está vivo y la interdicción de hablar, de contar, de revelar la verdadera identidad cuando la niña comienza a ir a la escuela y sobrevienen las preguntas lógicas: qué hace tu papá, dónde está, cómo se llama. A diferencia de la madre de Laura, que pasa sus días en la rotativa clandestina imprimiendo el periódico, la de Cecilia sólo arma pequeñas esculturas con caracoles, cuya inutilidad traduce el tiempo muerto, la soledad, el simple pasar. Una madre cuya depresión le impide incluso ocuparse de las cosas más elementales de su hija y que alterna el silencio con la ira ante cada infracción a la regla. El personaje de la madre de *El premio* es quizá pionero en cuanto a mostrar la antítesis de un perfil heroico, la desolación en la que transcurrieron muchas vidas en las distintas variantes del exilio interior. El nudo narrativo se centra en el premio que gana Cecilia por una composición escrita para un concurso organizado por los militares, que debe ir a recibir a la escuela de manos de ellos en un acto especial, hecho que resulta insoportable para la madre y pone en tensión la presencia misma de ambas en el lugar.

⁴ La agrupación H.I.J.O.S., acrónimo de Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio, fue fundada en 1994 con el objeto de nuclear principalmente a hijos de desaparecidos y ofrecer un ámbito compartido para la elaboración de sus duelos y sus historias, ayudar a la búsqueda de hermanos apropiados y a la identificación de represores que no hubieran sido aún condenados (para ello inauguraron la práctica de los “cseraches” para denunciarlos con actividades callejeras y performáticas ante sus propios domicilios o lugares de trabajo), y en general, reivindicar la lucha por los derechos humanos y el afianzamiento de la justicia contra la impunidad.

Cecilia juega en la playa con su amiga y compañera de aula y más allá de tratar de escapar a su persecución física corriendo en las escondidas trata de escapar también a las preguntas insistentes sobre su familia fabulando respuestas creíbles. Un juego de “escondidas” que también se manifiesta, sintomáticamente –tengamos en cuenta que es en el juego donde los niños ponen en evidencia las perturbaciones en su subjetividad⁵ cuando entierra en la arena un cuaderno de clases –como su madre enterró algunos libros en los restos abandonados de una construcción.

Paula Markovitch, la realizadora, tenía 8 años cuando, poco después del golpe de Estado, fue a vivir con su madre a San Clemente, la playa donde transcurre la acción, mientras su padre estaba en la clandestinidad y debía cortarse todo vínculo. La película muestra justamente la dificultad de sostener relaciones normales con el entorno –la maestra, escuela, el ámbito barrial– cuando se vive en “insilio” –un significativo acuñado para señalar el exilio interior– y aún quienes estaban apartados de la militancia corrían igualmente peligro. La partida a México, varios años después, abrió otros horizontes y fortaleció su opción por el cine, pero es significativo que su primer largometraje, premiado con el Oso de Plata en la Berlinale en 2011, en representación de ese país, fuera justamente esta ficción autobiográfica rodada en la Argentina.

En *¿Quién te creés que sos?*, un libro que comenzó siendo un blog y que transita libremente los tres significantes del título, memoria, testimonio, autoficción, Ángela, la narradora, relata, bajo la forma de fragmentos de diversa factura, su propia historia. Hija de Francisco “Paco” Urondo, un conocido poeta, escritor y periodista y de Alicia Raboy, también periodista, ambos militantes de Montoneros, se ve envuelta, con menos de un año de edad, en la huida y persecución de sus padres, que iban en su auto con otra militante a una cita y pronto advirtieron que estaba “envenenada” (así se decía cuando alguien la había delatado). Cuando son alcanzados por la policía su padre es asesinado brutalmente de un golpe, la otra mujer logra huir y la madre de Ángela, con ella en brazos, corre hacia un depósito buscando refugio, se la deja a unos hombres que están sentados en la entrada y trata de escapar pero es apresada, los gendarmes les arrancan la beba de los brazos y las llevan, madre e hija, a un lugar de detención. Después de pasar cierto tiempo en la Casa Cuna –un orfanato– Ángela es encontrada por su abuela materna, quien se hace cargo de ella y conviene con la familia paterna compartir los cuidados, pero luego opta por lo que, quizá llevada por el miedo, cree que es lo mejor para la beba: darla en adopción a una prima hermana de la madre y su marido, que todavía no tenían hijos.

⁵ Un interesante estudio sobre la importancia del juego en la atención psicológica a niños, en tanto revelador de sus conflictos, es *La niñez cautiva* (2015), de Sara Cohen, que opta por una original vía de análisis con la literatura y es particularmente apropiado para pensar el arrebato de la identidad y la pérdida de los padres en la primera infancia.

Este largo relato y su posteridad configuran el núcleo narrativo del libro, que inequívocamente puede leerse como trabajo de duelo y búsqueda de la propia identidad y donde esta escena fundacional vuelve una y otra vez bajo la forma de reconstrucción testimonial o imaginaria, de pesadilla –la narración de los sueños, reales o imaginados, es recurrente en estos casos- o de recuerdos de testigos recogidos en el lugar del hecho, donde retorna Ángela adulta ya sea en el modo inquisitivo o por alguna conmemoración.

En cuanto a la posteridad, tampoco da respiro. Adoptada legalmente con el apellido de su nueva familia, es criada en un medio de holgura económica, tiene luego dos hermanos, hijos de la pareja, y todo parece transcurrir en una cotidianidad a salvo –en tanto podría haber sido “apropiada” por los represores- pero algo corroe esa normalidad y es una mentira: le han dicho que sus padres murieron en un accidente –mientras su madre estaba desaparecida-, le han escamoteado información sobre ellos –fugazmente puede entrever alguna foto de su madre, no tiene la menor idea de quién fue su padre- y para peor –aquí también podemos hablar de “lo peor”-, ha sido cortado todo vínculo con la familia paterna, que la busca desesperadamente.

Recién a los 19 años se entera de la verdad, en ocasión de una ley de “reparación” monetaria a las víctimas de la dictadura –hijos, familiares, exiliados- información que le es dada, curiosamente, en su propio ámbito familiar. Ahí toma contacto con su hermano, hijo del primer matrimonio de su padre –otra hermana militante ha sido también asesinada- y con los hijos de esta última, que han quedado al cuidado de sus abuelos.

Aquí comienza la travesía identitaria de Ángela, que de pronto se encuentra ante una historia otra, pese a que ciertos signos, sutiles, imprecisos, titilaban en su horizonte existencial –o al menos así lo piensa retrospectivamente. Una historia singular y a la vez repetida cada vez que un “nieto” es “recuperado” por la insomne tarea de las Abuelas.

¿Cómo se hace para reconfigurar la propia historia, volver atrás, imaginar esos padres que no se han conocido, restituirles una imagen, una voz, un perfil, una afectividad, una pasión? Ángela narradora intenta dar cuenta de ese largo proceso, que implicó una pelea judicial por su “des-adopción” para poder llevar los nombres de sus padres, al acercamiento con la familia paterna, al descubrimiento asombrado de ser hija de alguien célebre –y además, un “héroe mártir”- y a la inquietud por sacar de anonimato la figura de la madre, obnubilada por su propia familia y de la que ni siquiera se sabe –todavía- cómo fue su final.

La narración fluctúa entre distintos estados de ánimo, a veces hay un tono nostálgico, evocador, otras, de enojo hacia esa “apropiación” intrafamiliar –que se repitió en otros casos, ocultando la verdad de los hechos- y, en una vena más política, una insistencia en el esfuerzo por entender –y quizá

compartir- los ideales de sus padres desde una inexperiencia que la llevó a un acercamiento a HIJOS sin llegar a constituir una militancia.

Angela Urondo Raboy, dibujante y performer, encaró la elaboración narrativa de su infortunada historia a partir de un blog, “Pedacitos”, buscando un tono para poder hablar y tratando de recomponer fragmentos dispersos para construir escenas –los “momentos”, quizá, de la madre de *Boyhood*- aún a sabiendas del vacío de lo irrecuperable.

Mariana Eva Pérez, la autora de *Diario de una princesa montonera. 110% verdad* también comenzó con un blog para encontrar una voz que le permitiera dar cuenta de su experiencia, que tiene algunos puntos en común con la de Ángela: tenía quince meses cuando sus padres fueron secuestrados el mismo día, él de su negocio, ella, del departamento donde vivían, y la beba fue entregada a los abuelos paternos.

El texto difiere radicalmente de los precedentes: no hay aquí el intento de recuperación de una voz infantil –si bien se evocan algunos episodios de la infancia-, ni de enhebrar escenas o fragmentos dispersos para encontrar el hilo de una historia. Se trabaja justamente en una dispersión intencional, en la desarticulación de tiempos y momentos, en la deconstrucción del fluir narrativo y de ciertos lugares comunes asociados a este tipo de relato. En ese sentido es el texto más crítico y político de nuestro corpus, el que se rebela y cuestiona, con ironía y mordacidad –con los sutiles matices que conllevan estos dos significantes- conceptos acuñados y estereotipos, modos de decir y de hacer, atreviéndose al humor (“negro”) aún orillando el borde de tragedia.

Ha habido tiempo para esta configuración subjetiva –Mariana es dramaturga y licenciada en ciencias políticas, una articulación rara y convincente que se expresa nítidamente en la escritura- y también un ámbito familiar propicio donde nada se ocultó de la historia y donde los abuelos de ambas ramas convinieron, cada uno a su manera, una tarea –una crianza- en común, cuya presencia cariñosa, en huellas imborrables, se hace perceptible en la lectura.

La deconstrucción comienza en el lenguaje mismo, cuando los hijos son llamados “hijis” o el gran tema que los atraviesa se aligera en un diminutivo, el “temita” o los militantes de HIJOS, entre los cuales se incluye, también con auto/ironía y humor, se transforman en “militontos”. Argucias para aliviar quizá la carga de un pasado que emerge de pronto en imágenes desgarradoras –porque también se trata, inequívocamente, de duelar a esos padres de los que no se tienen ni los restos-, pero desde una apuesta vital al presente, “a la alegría y a las cosas bellas”, aún en la flaqueza o el desánimo. Hay una intención manifiesta de encontrar un eco generacional, se está hablando sobre todo a los pares, cualquiera sea su experiencia de vida, en su propia lengua, aquella que acompaña el día a día de los usos y costumbres, desenfadada, no escrita. Y sin embargo relumbra en ella la luz de la escritura, la metáfora feliz, el hallazgo

de la frase, el manejo de los géneros –la ironía, el grotesco, el sainete, el sketch- sin perjuicio de momentos y relatos que revelan una cuidada elaboración conceptual.

Hay crítica sin embargo, más allá del lenguaje: a una cierta cristalización identitaria –“ser hijos.../ ser víctimas”-, a la tendencia endogámica que crea “guettos” entre los afectados y les otorga el derecho prioritario de palabra, al número que identifica cada vez a los nietos “recuperados” y parece sobreimponerse al nombre, a la propia idea de “recuperación”, que puede obnubilar una historia personal que pese a todo pertenece al sujeto. Cuestiones espinosas, que no involucran solamente a los organismos de derechos humanos sino que llevan una vez más a la responsabilidad de la sociedad entera frente a la atrocidad de lo ocurrido ante sus ojos –aunque muchos no quisieran ver- y ante sus puertas.

En la “vida real” –la autora define su obra como una “novela” de inspiración autobiográfica, donde hay mucho de ficción y los sueños disputan la realidad de los hechos- Mariana buscó incansablemente, junto a su abuela materna, miembro fundadora de Abuelas, a un hermano nacido en cautiverio –su madre estaba embarazada cuando la secuestraron- y lo encontraron recién 21 años después. Había sido apropiado por un represor, que fue preso por el delito cometido, y no le fue fácil aceptar su nueva historia, incluido el lazo fraterno, aunque terminó declarando, junto con su abuela, como testigo en uno de los juicios contra los responsables del mayor campo de concentración y exterminio, la ESMA, donde había nacido.

II. La lectura

Decía al comienzo que mi corpus era en cierta medida “representativo” y ahora cabe explicar por qué. En primer lugar porque expresa cabalmente la *heterogeneidad* –y enfatizo este significativo- de las historias, los personajes, las situaciones y las subjetividades puestas a prueba en un horizonte común de atrocidad. El hecho de compartir el infortunio, de conformar una grupalidad –“desaparecidos” “hijos” “abuelas” “madres” “familiares” “nietos” – no puede dejar de lado el respeto por la singularidad. Desde esta óptica, analizar un corpus es tratar de comprender los sutiles lazos que unen las muy diversas maneras con que se realiza la elaboración personal del duelo y la violencia con la experiencia –y la memoria- colectivas⁶.

En esa singularidad podemos incluir algo que dice Mariana Eva en su libro:

Pero ¡ojo! Que somos muchos los hijis, millares estamos calculando, y somos sólo una minoría muy privilegiada, urbana, educada, politizada, psicoanalizada, criada en el guetto o al menos con

⁶ He analizado algunas narrativas del duelo y la violencia (debates intelectuales, conversaciones de mujeres sobrevivientes de centros de detención) en *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites*. (2013).

una antigüedad considerable dentro de sus murallas, los que podemos revertir el signo de la marca. (Pérez, 2012:163)

“Revertir el signo de la marca”, de eso se trata justamente en la elaboración narrativa, en cualquiera de sus formas, que nuestras autoras están en condiciones de realizar. El recorte se ajusta a esa minoría de la que habla la “princesa Montonera”: escritoras, cineasta, artista plástica, formadas en un medio afín. Sin embargo la marca parece percutir en los sueños –recurrentes– en la repetición de escenas que nunca se borran, en la atadura a esa temporalidad de la infancia que persiste –“el exilio eterno de la infancia”, en palabras de Mariana Eva– un pasado que “sale al paso” al decir de Benjamin, que no deja de insistir en el presente.

Así sucede con Laura Alcoba, que después de este primer intento por “olvidar” retrocede en el tiempo anterior a su nacimiento y sigue a sus padres y un grupo de compañeros en el viaje que realizarán hacia Cuba, donde recibirán entrenamiento, y luego, en su retorno desilusionado a la Argentina –*Los pasajeros del Anna* (2012). Más tarde, en *El azul de abejas* (2014), reencuentra la caja donde guarda la correspondencia con su padre preso para desenrollar el ovillo de otra historia. Inversamente, Raquel Robles escribe una primera novela, *Perder* (2008) en la que hay madres que pierden a sus hijos e hijos que pierden a sus madres, le sigue *La dieta de las malas noticias* (2012), donde reflexiona sobre las relaciones familiares y la filiación, antes de abordar en *Pequeños combatientes* la experiencia más directa de la infancia en un trabajo de la escritura que trata de encontrar los acentos más prístinos de una voz. Paula Markovitch por su parte está preparando una película sobre su padre, un pintor que tuvo que vivir en la clandestinidad, poniendo el acento en su obra. Ángela Urondo Raboy, reconociendo el valor de la interlocución, en cuanto al efecto inmediato e inspirador de los comentarios que se suscitan en ese género de las redes sociales, abrió un nuevo blog, *Infancia y dictadura*, ilustró además un libro de su padre, *La patria fusilada*, y continúa con su actividad performática en temas concernidos. Mariana Eva Pérez, después de haber cerrado su blog al materializarse como libro –es interesante el trabajo de pasaje de un soporte a otro, aun sin afectar la espontaneidad, que ella misma señala después como un denodado esfuerzo de escritura–, retomó su veta académica y está en Alemania, haciendo un doctorado con el proyecto “Narrativas del terror y la desaparición. Dimensiones fantásticas de la memoria colectiva de la dictadura en Argentina (1976-1983)” mientras se reestrena alguna de sus obras dramáticas en Buenos Aires.

Si hubiera que hacer una distinción entre los “hijos” y los “nietos recuperados” en cuanto a la elaboración de sus historias traumáticas, podríamos decir que los “hijos” tienen la desaparición como parte de su historia, aún sin una nominación posible –o una inscripción narrativa–, mientras que habría, en la configuración subjetiva de los “nietos”, una huella única, un significante enigmático, tomando el

concepto de Laplanche (2005), que se manifestaría en síntomas ajenos para ellos mismos y para el otro que lo recibe, pero que convoca un abismo de significación.⁷ Quizá ese significante es lo que aparece en los relatos de los nietos como “algo”, de lo cual no se puede dar razón, un síntoma que perturba y percute, sobre todo en la larga temporalidad de la infancia: pesadillas, sueños recurrentes, extrañezas, reacciones del cuerpo, sensaciones vagas ante ciertos estímulos, miedos, reminiscencias... Algo de eso es perceptible por ejemplo en el relato de Ángela, “apropiada” en el seno de su propia familia pero bajo el efecto irreparable de una mentira:

Recuerdos fragmentados, realidades incompatibles, sueños repetitivos sin aparente fundamento, insignificantes e incongruentes con la historia oficial. (...) Sueños que asustaban cuando no sabía que ahí se refugiaban los recuerdos más antiguos, los cabos sueltos sin atar. Mensajes aparentes (*a-parentes*, sin parientes) sin relación con nada para empezar a descodificarlos. (...) al despertar sólo podía decir que había soñado algo feo. (Urondo Raboy, 2013:106-107)

Un borde de vacío, un agujero, saber que hay algo sin saber qué, quizá ese desciframiento forma parte de la aceptación -y opera como principio organizador y también desorganizador- de la “verdadera” identidad, aquella atestiguada por los genes, la biológica, la que viene a anteponerse, sin contrariarlo, al concepto de identidad como construcción simbólica, no esencial. Un vacío que el trabajo de duelo tratará, siempre infructuosamente, de llenar. Y aquí también se abre el abanico de las diferencias, los distintos modos en que esas víctimas de una tragedia colectiva pueden tramitar la conmoción de verse enfrentados al descubrimiento súbito de ser otros, que a veces el entusiasmo de la “recuperación” parece soslayar.

En efecto, si aceptamos que en estos casos habría una filiación biológica y una simbólica, ¿qué sucede al remplazar la segunda por la primera en la configuración subjetiva? Más allá de la revelación -y en muchos casos, la aceptación- primero asombrada y luego cargada con el peso de un acontecimiento social e histórico -los medios celebran también cada recuperación- ¿cómo opera este significante en esa reconstitución identitaria? ¿Algo se gana, se “recupera”, algo se pierde? ¿Remplaza totalmente lo “ganado” a lo “perdido”? ¿Y hay en esa pérdida primigenia verdadera posibilidad de recuperación?

⁷ [...] “Pero a lo que yo llamo enigmático es algo bastante más preciso que esto: cuando digo que un significante es enigmático, me refiero muy precisamente al descubrimiento freudiano de las formaciones del inconsciente; es entonces en la medida en que un significante es síntoma, que es formación de compromiso, que vehiculiza al menos dos significaciones al mismo tiempo, una red de significaciones conscientes y de significaciones inconscientes, es en esa medida que lo llamo enigmático. ¿Por qué es enigmático? Es enigmático para aquellos que lo reciben, pero lo esencial es que es enigmático para aquel que lo emite; si es enigmático para un niño, es en principio porque es enigmático para el adulto, para el adulto que lo emite. Al igual que el síntoma, ya que el síntoma es para el adulto enigmático”. (2005) Cabe aclarar que toda historia familiar y no sólo las traumáticas, encierran su significante enigmático.

Lo que comparten unos y otros –hijos y nietos-, aún de diversas maneras, es la búsqueda. La búsqueda casi detectivesca de todo lo que pueda recomponer una imagen reconocible de los padres: fotos, documentos, cartas, textos, testimonios, anécdotas, objetos y más allá todavía, el conocer la verdad sobre su desaparición –las circunstancias, no en todos los casos esclarecidas- y confiar en la recuperación de sus restos⁸. Y hay otra dimensión conmovedora, en el caso de los hijos pequeños: las huellas sensoriales que han quedado –el calor del cuerpo, el olor, la mirada, el tono de la voz-, esos “recuerdos” que la niña de *Pequeños combatientes* trata de repasar y atesorar antes de que se borren. Registros diversos de la ausencia, donde la imaginación juega a menudo a completar lo que falta y se hace cargo de reponer una figura tal como *podría haber sido*, investida del deseo del presente:

Mi Paty mental [su madre] se parece a Ana en lo coqueta, en lo divertida, en la impunidad de minita que tiene para decir alguna burrada y salir del paso haciéndose la linda. Si las hubieran dejado, las primas habrían mirado infinitas vidrieras y tomado infinitos té con algo dulce y todavía estarían discutiendo si Perón sí o Perón no. (Pérez, *ibíd.*:139)

Y hay asimismo una fantasía del origen en los “nietos”, más allá del parecido físico que siempre los sorprende, ciertos rasgos o inclinaciones que a falta de una infancia compartida parecerían transmitirse por los genes aún en medios no favorables: el músico que descubre que su padre tocaba en una banda, la afinidad por la escritura de quien escribe, la semejanza del carácter o la orientación hacia oficios o profesiones. Modos dispares de construir herencias y genealogías que el paso de los años extiende a los hijos de los hijos.

Volviendo a nuestras autoras, es interesante ver similitudes y diferencias en los modos de asumir ese “yo” narrativo que puede deslizarse fluidamente en el terreno de la ficción sin perder el anclaje en lo biográfico –los hechos, los nombres, las fechas- y dejando que las palabras vayan más allá de sí mismas, indicando que *hay algo más*, que se dice y a la vez no se puede decir. Pienso que quizá ese límite, ese más allá, está en vecindad de lo “real” lacaniano, eso que escapa a la simbolización, que asoma y se esconde detrás de alusiones y no termina de nombrarse: el horror y la muerte.

Sin embargo las narradoras –restituyéndoles su existencia escritural y fílmica, más allá de las realidades que las traen “en cuerpo y alma”- encuentran la manera de salir airoso: no prima en sus obras la melancolía ni la desesperanza, hay más bien, en las torsiones del lenguaje, una tensión prometedora hacia el futuro. Laura Alcoba y Raquel Robles trabajan sobre las voces de la infancia, cada una con su

⁸ El Equipo Argentino de Antropología Forense, una institución reconocida mundialmente, cuyos servicios son requeridos a menudo por diversos países, realiza, a la par de Madres y Abuelas, una incansable tarea de búsqueda y recuperación de los restos de desaparecidos y asesinados que fueron enterrados muchas veces en fosas comunes o tumbas NN, además de otros procedimientos de inconcebible crueldad y salvajismo. La recuperación de los restos –de los huesos-, en los casos en que se logra su individualización, permite a los deudos culminar el duelo y darles humana sepultura.

cadencia y su tonalidad: la primera es poética y dialógica, la de Raquel más introspectiva. Paula Markovitch ha encontrado en su protagonista una actriz consumada, capaz de expresar un mundo de significación en una mirada, y un escenario físico que lo dice todo: un mar que en ese tiempo había devenido tumba y que habla por sí solo de la materialidad del exilio: las escenas transcurren de cara a la inmensidad, nunca vemos lo que hay a sus espaldas. Ángela Urondo Raboy y Mariana Eva Pérez tienen estilos completamente diferentes, experimentando ambas las posibilidades del blog: el trabajo de la primera tiene un sesgo testimonial y documental, el de Mariana Eva es netamente literario. Si se piensa en los usos, a menudo polémicos, de las redes sociales, que han corrido al parecer todos los velos de intimidad, es evidente que esta manera de compartir experiencias traumáticas tiene una enorme potencialidad. Ambas coinciden en afirmar que fue de gran ayuda esa apertura a los otros, los mensajes que fueron recibiendo, que les permitieron afinar el estilo y en el caso de Mariana Eva comprobar que su humor hacía reír –doy fe. Luego vino el trabajo del libro, es decir, la vuelta al soporte clásico para lo que se intenta dejar como huella perdurable.

Pese a la diferencia de géneros discursivos hay sin embargo ciertas marcas del género, si podríamos afirmar que tal cosa existe. Y en verdad, lejos de la idea de una “escritura femenina” encuentro que las historias se enhebran en cierta semejanza, con una acentuación en lo cotidiano, en los objetos, en los recuerdos, en las fantasías, en los ensayos de identificación con la madre y la recuperación de su figura, en la presencia tenaz de las abuelas, en el rescate de momentos preciados, los afectos, los espacios físicos y los ámbitos de intimidad. Hay modos de decir y de mirar, escenas que se repiten en unos y otros casos, una clara elección de hacia dónde enfocar la cámara, podríamos decir, tomando prestado el lenguaje del cine, quizá en cercanía de aquello indefinible que Chantal Akerman llamó “filmar como una mujer”(1992).

Quizá también, por el carácter fragmentario de las historias, por la falta que las atraviesa, conspirando contra la totalidad, aún imaginaria, en ellas los “momentos”, que no se identifican con las estaciones obligadas de la vida a las que se aludía en *Boyhood*, adquieren una trascendencia que va más allá de lo personal para interrogar la experiencia colectiva, ésa que se vivió también bajo la dictadura en una normalidad aparente que permitía criar los propios hijos sin dejar de ser víctimas del miedo, a sabiendas, en mayor o menor medida, del horror circundante. Hay allí un destinatario construido que no es un simple lector de auto/ficciones, alguien que es interpelado en términos cívicos, éticos y hasta políticos. Ésa es quizá la mayor potencia de estas narrativas –formas del duelo/formas de escritura- que irrumpen en el escenario cultural muchos años después, confirmando que hay temporalidades de la memoria, momentos –una vez más- en que pueden ser dichas –y escuchadas- ciertas cosas.

Porque estas narrativas de la infancia, sobrevienen al cabo de diversas etapas en la construcción de la memoria, desde la primigenia investigación sobre los crímenes de lesa humanidad y los innumerables testimonios de las víctimas que luego se transforman en declaraciones ante la justicia, a la miríada de relatos posteriores, autobiográficos y testimoniales, de militantes, testigos, prisioneros y exiliados, que más tarde emergen como ficciones y autoficciones en la literatura, el cine, la televisión el teatro y las artes visuales. En este largo devenir hubo también un “tiempo de los hijos”, que cuando alcanzaron la edad suficiente comenzaron a indagar, desde diversas formas artísticas y creativas, la historia de los padres, su militancia, sus convicciones, sus acciones, tratando de entender las trayectorias que los llevaron a tan trágico final. Es recién *después* de este largo recorrido que la memoria de los hijos se torna hacia su propia infancia, buscando restaurar huellas y responder preguntas, en un acto de agencia, podríamos decir, de afirmación identitaria, con el orgullo de la herencia –sin desmedro de la crítica– pero *haciéndose un nombre*, configurando el propio territorio existencial.

Y como no hay final feliz –Mariana Eva nos lo recuerda en su texto– y tampoco hay fin de los relatos, quedan abiertas todas las preguntas que estos actos autobiográficos puedan suscitar.

Bibliografía

- Alcoba, Laura (2010). *La casa de los conejos*. Buenos Aires: Edhasa
- Alcoba, Laura (2012). *Los pasajeros del Anna C*. Buenos Aires: Edhasa.
- Alcoba, Laura (2014). *El azul de abejas*. Buenos Aires: Edhasa.
- Arfuch, Leonor (2002). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Arfuch, Leonor (2013). *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites*. Buenos Aires: FCE.
- Aubenas, Jacqueline (1992). “Chantal Akerman”. Propos recueillis, en *Le langage des femmes*. Cahiers du Grif, Bruxelles: Éditions Complexe.
- Benjamin, Walter (1990). *Infancia en Berlín hacia 1900*. Barcelona: Taurus.
- Benveniste, Émile (1993). *Problemas de lingüística general*. México: Siglo XXI.
- Cohen, Sara (2015). *La niñez cautiva. Salud Mental infantil y juvenil*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Gadamer, Hans-Georg (1977). *Verdad y método*. Salamanca: Sígueme.
- Laplanche, Jean. Reportaje publicado en *Revista Psicoanálisis ayer y hoy*, 3 (2005).
- Pérez, Mariana Eva (2012). *Diario de una princesa montonera*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Ricoeur, Paul (2004). *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Robles, Raquel (2008). *Perder*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Robles, Raquel (2012). *La dieta de las malas noticias*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Robles, Raquel (2013). *Pequeños combatientes*, Buenos Aires: Alfaguara.
- Smith, Sidonie. & Watson, Julia (2001). *Reading autobiography. A guide for interpreting life narratives*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Urondo Raboy, Ángela (2012) *¿Quién te creés que sos?* Buenos Aires: Capital Intelectual.

Filmografía

Linklater, Richard (2014). *Boyhood*, film, EE.UU. 165 m. Dirección y guión.

Markovitch, Paula (2011). *El premio*, film México, 112 m. Dirección y guión.