

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE LITERATURAS MODERNAS
GRUPO DE ESTUDIOS SOBRE LA CRÍTICA LITERARIA

21
BOLETÍN

eISSN 2618-334X

Literatura y
Memoria Social II



TEORÍAS LITERARIAS Y PRÁCTICAS CRÍTICAS

MENDOZA, 2016



Universidad Nacional de Cuyo
Facultad de Filosofía y Letras
Instituto de Literaturas Modernas

Boletín GEC

Grupo de Estudios
sobre la Crítica Literaria

Nº 21

Literatura y memoria social II

Mendoza
2017



UNCUYO
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO



FACULTAD DE
FILOSOFÍA Y LETRAS

ilm Instituto de
Literaturas
Modernas

BOLETÍN GEC

Nº 21, 2017, Mendoza (Argentina). ISSN 1515-6117 eISSN 2618-334X

© 2017 by Grupo de Estudios sobre la Crítica Literaria, Instituto de Literaturas Modernas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo

Grupo de Estudios sobre la Crítica Literaria
Instituto de Literaturas Modernas
Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras,
Gabinete 319
Centro Universitario-Parque General San Martín-M5502JMA
Mendoza Argentina
E-mail: boletingec@ffyl.uncu.edu.ar Url: boletingec.uncu.edu.ar

EDYFIL

(Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo)
Centro Universitario-Parque General San Martín- M5502JMA
Mendoza Argentina
Fono/Fax: 54-261-4135000-interno 2256
Email: editorial@ffyl.uncu.edu.ar
Web: <http://ffyl.uncu.edu.ar>

Diseño y diagramación: Clara Luz Muñiz
Armado e impresión: personal de la Editorial de la Facultad de
Filosofía y Letras

Impreso en Talleres Gráficos de la Facultad de Filosofía y
Letras de la Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 2017.

Impreso en Argentina - Printed in Argentina
Queda hecho el depósito que previene la ley 11723

<p>Revista <i>Boletín GEC</i> Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras Nº 21 (2017) ISSN 1515-6117 eISSN 2618-334X Anual 1. Teoría literaria. 2. Crítica literaria</p>

El *Boletín GEC* es una publicación de periodicidad anual a cargo del Grupo de Estudios sobre la Crítica Literaria, de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo. Desde su fundación, en 1987, por parte de la Prof. Emérita Emilia de Zuleta, se dedica a difundir trabajos académicos sobre teoría literaria y prácticas críticas, además de sus relaciones con otras disciplinas. Suele incluir también entrevistas, reseñas u otros documentos relevantes.

Boletín GEC is an annual publication in charge of the Research Group on Literary Criticism (GEC), School of Philosophy and Literature, National University of Cuyo. Since its foundation in 1987 by Emeritus Professor Emilia de Zuleta, it disseminates academic works on literary theory and critical practices, in addition to its relationship with other disciplines. It often includes also interviews, reviews and other relevant documents.

Comité editor

Director: Luis Emilio Abraham (Universidad Nacional de Cuyo, Argentina).
Secretarias de redacción: Gladys Granata (Universidad Nacional de Cuyo, Argentina), Susana Tarantuviez (Universidad Nacional de Cuyo-Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina).
Comité de redacción: Germán Brignone (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina), Pablo Darío Dema (Universidad Nacional de Río Cuarto, Argentina), Laura Raso (Universidad Nacional de San Juan, Argentina), Evangelina Vera Moreno (Instituto de Formación Docente Villa Mercedes, Argentina).
Correctoras: Silvina Bruno (Universidad Nacional de Cuyo, Argentina), Mariana Verdaguer (Universidad Nacional de Cuyo, Argentina).

Consejo asesor y de referato

Mabel Brizuela (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina)
María del Valle Calviño (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina)
Gloria Chicote (Universidad Nacional de La Plata-Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina)
Beatriz Colombi (Universidad de Buenos Aires- Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina)
Óscar Cornago (Consejo Superior de Investigaciones Científicas, España)
José Luis García Barrientos (Consejo Superior de Investigaciones Científicas, España)
Ana Levstein (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina)
Raquel Macciuci (Universidad Nacional de La Plata, Argentina)
Hebe Beatriz Molina (Universidad Nacional de Cuyo-Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina)
María del Carmen Novo (Universidad Nacional de Río Cuarto, Argentina)
Germán Prósperi (Universidad Nacional del Litoral, Argentina)
Liliana Reales (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil)
Guillermo Ricca (Universidad Nacional de Río Cuarto, Argentina)
Laura Scarano (Universidad Nacional de Mar del Plata-Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina)
Gabriela Simón (Universidad Nacional de San Juan, Argentina)
Beatriz Trastoy (Universidad de Buenos Aires, Argentina)
Gustavo Zonana (Universidad Nacional de Cuyo-Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina)
Emilia de Zuleta (Academia Argentina de Letras)

ÍNDICE

NOTA EDITORIAL	9
----------------------	---

ESTUDIOS

LA MEMORIA SOCIAL EN LA DRAMATURGIA ARGENTINA DE LA "GENERACIÓN DEL '60"	11
Susana Tarantuviez	

DRAMATURGIA DE LAS GENERACIONES DE POSDICTADURA (HASTA 2015): NOVEDADES EN LA MEMORIA SOCIAL	45
Luis Emilio Abraham	

NARRATIVA DE POSDICTADURA: LAS ARGUCIAS DE LA MEMORIA.....	73
Laura Raso	

PASADO EN DISPUTA Y UTOPIA POLÍTICA EN LA LITERATURA ARGENTINA DE LOS HIJOS DE MILITANTES POLÍTICOS DE LA DÉCADA DE 1970	97
Pablo Darío Dema	

ENTREVISTA

PROCESOS DE MEMORIA COLECTIVA Y POSDICTADURA ARGENTINA	115
Daniel Feierstein	

NORMAS PARA AUTORES	120
---------------------------	-----

NOTA EDITORIAL

El Grupo de Estudios sobre la Crítica Literaria (GEC) publica en este número trabajos sobre la construcción de memoria social y sobre la literatura como uno de los discursos que intervienen en ese proceso. Más específicamente, los estudios se centran en un modo de entender la memoria que caracteriza a la cultura internacional desde las últimas décadas del siglo XX. Aunque hoy nos parezca de lo más obvio, casi natural, y no pensemos en otra cosa cada vez que se convoca la necesidad de hacer memoria, esa manera de entenderla es una formación reciente. Dentro de esta concepción, los pasados a ser recordados, interpretados, modelados, imaginados, discutidos, son fundamentalmente experiencias colectivas de carácter traumático que han resultado de guerras, enfrentamientos políticos violentos o genocidios. A la memoria suele asignársele entonces la función activa de proyectar un futuro en que no se repitan las masacres, o de recuperar los ideales de justicia social con que se emprendieron algunas de esas luchas sin que el desarrollo vuelva a arrojar la misma derrota y el mismo nefasto saldo ocasionado por la represión.

A excepción de la entrevista a Daniel Feierstein que cierra el índice, los trabajos de este número son la versión escrita de unas clases que formaron parte de un curso de extensión dictado en Mendoza, en la Facultad de Filosofía de Letras de la Universidad Nacional de Cuyo, durante marzo y abril de 2016: *Literatura y memoria social. Procesos de rememoración en la Argentina reciente y cultura internacional de la memoria*. En este número se recogen trabajos específicamente dedicados a la literatura argentina.

El índice refleja la organización de contenidos y la sucesión de las clases que conformaron la segunda parte de aquel curso, que se concentró en el caso argentino procurando aportar un panorama histórico e incluir, en la medida de lo posible, los tres grandes géneros literarios.

la dramaturgia: Tarantuviez, de la generación del sesenta, tanto en su variante realista (Roberto Cossa) como absurdista (Griselda Gambaro y Eduardo Pavlovsky); Abraham, de las generaciones de posdictadura y de la aparición de nuevas subjetividades en relación con la memoria social. Laura Raso (de la Universidad Nacional de San Juan) nos ofreció un panorama de las transformaciones temáticas que atraviesa la narrativa al calor los cambios en las políticas de la memoria y ejemplificó con novelas de Heker, Andruetto y Kohan. Pablo Darío Dema (de la Universidad Nacional de Río Cuarto) cerró el curso explicando las diferencias entre las generaciones militantes y las narrativas de sus hijos, asunto que leyó sobre todo en textos de Andruetto, Alcoba, Pron y Semán, pero también en algunos poemas.

Las clases que se que publican no son “desgravaciones”. No son el fiel registro de lo dicho, sino ejercicios de escritura basados en la memoria y en los materiales didácticos preparados por cada docente-investigador. En algunos casos, el texto publicado es más extenso que el de la sesión oral porque se han incorporado aspectos que quedaron fuera por cuestiones de tiempo o que se vieron estimulados por intervenciones de los asistentes al curso. En definitiva, se trata de ejemplares del género académico “clase escrita”, cuya finalidad didáctica hemos querido conservar imaginándonos, mientras escribíamos, las caras que vimos y las voces que escuchamos durante el desarrollo del curso. Vaya nuestro agradecimiento a los estudiantes y profesores que nos acompañaron fielmente sábado tras sábado y nos contagiaron su entusiasmo.

Por último, queremos expresar nuestro agradecimiento al personal de la Biblioteca Digital de la Universidad Nacional de Cuyo, especialmente a Adrián Méndez por su asesoramiento.

LA MEMORIA SOCIAL EN LA DRAMATURGIA ARGENTINA DE LA "GENERACIÓN DEL '60"

Susana Tarantuviez

Universidad Nacional de Cuyo - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina
sutarantuviez@hotmail.com

Inicio evaluación: 14/08/2017. Aceptación: 10/11/2017.

Resumen

Esta clase, dictada durante el curso de "Literatura y memoria social: Procesos de rememoración en la Argentina reciente y cultura internacional de la memoria", da cuenta de mi lectura crítico-interpretativa de algunos textos dramáticos pertenecientes a Roberto Cossa, Griselda Gambaro y Eduardo Pavlovsky, representantes de la llamada "Generación del '60". En mi examen de los textos hago hincapié en la representación de los crímenes cometidos por el aparato represivo estatal durante la última dictadura cívico-militar, analizando la construcción de la memoria histórico-social tanto en el "realismo reflexivo" como en el "absurdismo" argentino, las dos estéticas más importantes del teatro argentino de la segunda mitad del siglo XX.

Palabras clave: Teatro argentino contemporáneo - Memoria colectiva, Roberto Cossa - Griselda Gambaro - Eduardo Pavlovsky

THE SOCIAL MEMORY IN ARGENTINIAN PLAYS BY THE GENERATION OF 1960

Abstract

This dissertation (given during the course "Literature and social memory: Processes of memory in recent past Argentina and international culture of memory") accounts for my critical analysis of some plays by Roberto Cossa, Griselda Gambaro and Eduardo Pavlovsky, playwrights who belong to the so-called "Generation of the 60s". In my review of the texts, I emphasize the representation of crimes committed by the state repressive apparatus during the last dictatorship in Argentina (1976-1983), analyzing the construction of historical and social memory, in both "reflexive realism" and "absurdism", the two most important aesthetics of the Argentine theater during the second half of the twentieth century.

Keywords: Contemporary Argentinian Theater - Social Memory - Roberto Cossa - Griselda Gambaro - Eduardo Pavlovsky

Durante esta instancia de enseñanza-aprendizaje abordaremos la construcción de la memoria colectiva en algunos textos dramáticos de la denominada “Generación del ‘60”, según los cánones del “realismo reflexivo” y del “absurdismo”. Los textos que nos servirán de ejemplificación y puntapié para la reflexión serán los siguientes: *Viejos conocidos* (1999¹) de Roberto Cossa, *Atando cabos* y *La casa sin sosiego* (1991) de Griselda Gambaro y *Potestad* (2001) de Eduardo Pavlovsky.

La sesión recorrerá las siguientes temáticas:

- 1) las poéticas teatrales de la década de 1960 en el campo teatral argentino;
- 2) la cuestión de la construcción de la memoria colectiva y de la particular referencialidad sociohistórica del género dramático;
- 3) la textualización de la memoria sobre la última dictadura cívico-militar en el corpus puestado.

En la primera etapa, vamos a revisar y comentar las dos estéticas teatrales que surgieron en la Argentina en la década del ‘60: el realismo reflexivo y la neovanguardia. Haremos hincapié en la polémica entre realistas y “absurdistas” que se desatara a raíz de la pieza *El desatino* de Griselda Gambaro. Asimismo, relacionaremos las corrientes estéticas con las posiciones ideológicas subyacentes, tomando en cuenta el contexto sociopolítico de nuestro país en dichos años.

En la segunda etapa, nos enfocaremos en la cuestión de la memoria histórica, en tanto construcción sociocultural: la representación del pasado es constitutiva no sólo de la identidad individual, sino también de la identidad colectiva, que es la modalidad que tomamos en cuenta para realizar este trabajo (se privilegia la reflexión sobre la facultad psíquica por medio de la cual se retiene y recuerda el pasado cuando se orienta a la recuperación de

¹ Consigno la fecha de publicación del texto, no de la puesta en escena.

la memoria histórica colectiva).

Finalmente, realizamos la lectura crítico-interpretativa de los textos dramáticos elegidos. En nuestro análisis haremos hincapié en la interrelación entre el campo teatral y la serie social, así como en los modos de ficcionalización utilizados por las diversas poéticas dramáticas comentadas en la primera parte de la clase al representar la problemática de la memoria.

Poéticas teatrales en la década de 1960 en la Argentina

El hecho teatral es una práctica significativa en la cual el discurso del autor entabla un diálogo con una época y con una serie de convenciones tanto sociales (los diversos discursos socio-culturales) como teatrales (los códigos espectaculares).

El teatro argentino no escapa a esta relación teatro-sociedad, sino que, al contrario, ha mantenido desde sus orígenes una posición crítica ante la evolución social y política de nuestro país. Hay en la dramaturgia de nuestro país una visible incidencia de la realidad extrateatral ya desde la corriente naturalista-verista de principios del siglo XX.

En la década del '60, el teatro y su contexto histórico se hallan absolutamente enlazados, y no es extraño que esto sea así si verdaderamente, como se ha afirmado, “de toda sociedad en crisis, el teatro es el emergente más palmario: de allí que acudamos a él si queremos profundizar en el alma de la comunidad” (Armando, 1984: 14). En efecto, entre la caída del régimen peronista, en 1955, y la llegada en 1966 (derrocamiento de Illia) del “partido militar”, nuestro país asiste a la profundización de la crisis social, institucional y económica en curso.

En el campo teatral, la llamada “Generación del '60” emerge de dos fenómenos políticos: la interrupción del proceso peronista en 1955 y la frustración originada por el fracaso del proyecto frondicista, en 1962. En su seno toma forma el modelo del intelectual militante, comprometido con

los hechos políticos y preocupado por influir en la opinión pública. Por ende, el planteo acerca del rol social del escritor y de su militancia política está en el centro de la discusión intelectual de la época y es el “realismo crítico” la estética predominante de este período.

Se instaura entonces en la Argentina la figura del “escritor comprometido” –según las consignas de Sartre y de Althusser, entre otros–, quien debe consagrarse a transformar el mundo y no sólo a contemplarlo. En efecto, es durante la década del '60 que en la Argentina, en el marco de una creciente politización de la sociedad, tiene lugar la polémica entre aquellos que defienden el carácter no comprometido de la práctica intelectual y aquellos que adhieren a la doctrina del compromiso. Los primeros postulan una suerte de apoliticismo; mientras que los segundos proponen la participación de los escritores en la política sin abandonar el propio campo, haciendo de la práctica intelectual una tarea siempre política. Parten de la convicción de que política y actividad intelectual deben marchar estrechamente unidas, según la “doctrina del compromiso” de raíz sartreana, y de que el intelectual debe contribuir a que las masas enriquezcan su conciencia de la realidad, según el postulado de Gramsci acerca del “intelectual orgánico”: la cultura erudita solo es legítima si produce política.

Surge así una división entre esta izquierda comprometida políticamente y la vanguardia “descomprometida” o despolitizada, cuyos exponentes en el ámbito de la dramaturgia tienen en el Instituto Di Tella su espacio de realización, mientras que la corriente ideológica de tinte populista, antilietista y antiintelectual convierte a la propuesta cultural del Di Tella en blanco fijo de sus críticas, pues la consideraban frívola, ajena al compromiso y asociada al imperialismo y la oligarquía extranjerizante.

Ahora bien, en este contexto cultural, la década de 1960 es un período germinal para nuestro teatro, pues las dos estéticas que nacen en ese entonces siguen vigentes hasta el día de hoy: la llamada “neovanguardia del '60” y la denominada “realismo reflexivo”. El estreno de *Soledad para cuatro* (1961), de Ricardo Halac, marca el inicio del realismo reflexivo y el de *El desatino* (1965), de Griselda

Gambaro, el de la neovanguardia.

La primera clasificación que debemos traer a colación, para entender estas corrientes estéticas teatrales, pues de ella se derivan otras distinciones tipológicas en el universo dramático, es aquella que distingue entre teatro ilusionista o aristotélico (el cual no rompe la ilusión de que lo que está sucediendo sobre el escenario es real e intenta conseguir que el espectador se identifique con la historia presentada) y teatro antiilusionista o no aristotélico (el cual pone de manifiesto el carácter de juego y representación del drama y pretende producir en el espectador una distancia crítica con respecto a la conflictividad puesta en escena).

En síntesis, el teatro ilusionista-aristotélico presenta una historia lógicamente acabada, respeto por las tres unidades, una gran verosimilitud, y tiende a la identificación del espectador con el conflicto representado y, especialmente, con el héroe. El teatro anti-ilusionista-no aristotélico, por su parte, niega los postulados del teatro ilusionista y tiene diversas manifestaciones, entre ellas, el teatro épico brechtiano y el teatro del absurdo francés.

Estas dos corrientes se oponen en cuanto a la estructuración de la obra teatral, pues, mientras en el teatro aristotélico prima la racionalidad como base de todo el texto dramático, en el teatro no aristotélico se deja de lado la trabazón lógica de la historia. Esta distinción es la base que nos permite entender la diferencia entre “realismo reflexivo” y “teatro del absurdo”, las dos estéticas predominantes en la Argentina de los sesenta: el teatro aristotélico tuvo su expresión en la corriente realista-reflexiva y el no aristotélico, en la neovanguardia y, dentro de ella, en el absurdismo.

Neovanguardia y realismo reflexivo se diferencian, en primer lugar, en cuanto al grado de “referencialidad” que admiten: mientras que el realismo reflexivo se relaciona sin retaceos con el contexto histórico en el cual se insertan las obras, la neovanguardia establece con él una relación opaca, aplica procedimientos de deformación o absurdización, o parece no tomarlo en cuenta. Además, sustentan distintas posiciones con respecto a la institución teatro: para los realistas, el teatro debe comunicar, debe tener un mensaje, una tesis que se pretende probar; la neovanguardia, en cambio, hace hincapié en la expresión.

De ahí la denominación de “contenidistas” para los primeros y de “formalistas” para los segundos.

Estas estéticas opuestas dan lugar en la década del '60 a la famosa polémica entre “realistas” y “absurdistas”, en la que los primeros acusan a los segundos de falta de compromiso con la realidad política del momento. La polémica se generaliza a raíz de la pieza “vanguardista” de Gambaro, *El desatino*, estrenada en el Instituto Di Tella en 1965, la cual resulta elegida como “la Mejor Obra de Autor Argentino Contemporáneo” por la publicación periódica *Teatro XX*. A causa del otorgamiento de este premio, dos de los integrantes de la redacción, en desacuerdo con la elección del jurado, renuncian a la revista, en oposición al “apoliticismo formalista”, sin misión testimonial y sin compromiso social de la estética absurdista.

Para continuar identificando las diferencias entre estas dos poéticas teatrales, es necesario destacar que el modo de representación realista plantea una visión causal y trabada de los hechos desde una perspectiva racional y determinista (la cual supone un estilo descriptivo de observación) y el referente de la obra es el mundo de las experiencias comunes de los hombres: lo representado es el mundo ordinario, objeto de la experiencia común y cotidiana.

La poética realista-reflexiva, que construye un teatro dirigido racionalmente al intelecto del receptor, propone una dependencia del texto dramático con la realidad extratextual y pretende explicar críticamente los aspectos contradictorios de la realidad. Es decir, se trata de una poética que a la vez representa e interpreta la realidad.

Los integrantes de esta corriente mayoritaria del '60, entre ellos, Roberto Cossa, Ricardo Halac, Carlos Somigliana, Sergio De Cecco, Ricardo Talesnik, Germán Rozenmacher, Oscar Viale, testimonian la realidad argentina a través de sus obras representando en ellas fragmentos de la vida cotidiana y las preocupaciones sociales y políticas de la época. Hacen del escenario un espejo en el cual se refleja la sociedad espectadora: se le habla su mismo lenguaje, se le presentan los signos habituales de su cotidianeidad y se le plantean sus propias inquietudes, angustias, necesidades y frustraciones.

Trabajan con los procedimientos que les ofrece el género para probar una tesis realista a través de un desarrollo dramático: representan hechos analógicos con la realidad circundante, utilizando el "estilo ilusionista", es decir, una estética donde se ocultan los procedimientos imitativos al reproducir la lógica y las leyes de los referentes reales.

El realismo reflexivo de los '60 enraiza en la tradición realista-costumbrista de nuestro país, representada por el teatro de Florencio Sánchez, y recepciona productivamente la textualidad de Arthur Miller. Tiene como antecedente inmediato *El puente* (1949) de Carlos Gorostiza, donde fábula y lenguaje permiten la fácil identificación del público con lo que ocurre en escena. Los dramaturgos realistas del '60 son herederos de una estética que atiende a la demanda de un público que quiere verse retratado sobre el escenario y a una política de corte popular.

Los cánones a los que adhiere esta corriente teatral pueden resumirse en los siguientes puntos: la historia dramática se relaciona con la realidad social y política de la época; la acción se desarrolla dentro de la lógica y la racionalidad, con una casualidad explícita; se prueba una tesis o premisa realista a través del desarrollo dramático; en el nivel de la acción, el desembrague se da cuando el sujeto sale de su inacción con el fin de lograr su identidad y la sociedad es su principal oponente en la búsqueda de su objeto, pero se considera no sólo la causalidad social sino también la responsabilidad individual; la intriga se construye sobre la base del encuentro personal y se diseña respetando el esquema de comienzo-enlace-desarrollo-desenlace-mirada final, con grandes niveles de prehistoria que permiten conocer a los personajes; se respeta la cuarta pared; se limitan los procedimientos melodramáticos del realismo preexistente; el efecto de realidad se logra a través de la trivialidad deliberada de situaciones en apariencia irrelevantes que llevan a los encuentros personales; se trabaja con la antítesis de caracteres, la gradación de conflictos y la profundización de las relaciones entre los personajes a medida que evoluciona la intriga; hay personajes en crisis y personajes en equilibrio, los primeros son los sujetos de la acción.

En la Argentina el realismo es, en los sesenta, la corriente teatral hegemónica, tanto por el número de dramaturgos que a ella adhieren, como por la cantidad de piezas representadas y por el éxito de público.

Por su parte, la neovanguardia entiende que el mundo creado por la obra literaria no debe responder a una trabazón racional ni sistemática, sino que está presentado con sus caracteres de inconexión y ambigüedad, pues la visión de la que se parte incluye al mito, a lo extraño, a lo maravilloso, a lo fantástico y a lo insólito como componentes de ese mundo.

La superación del realismo implica la instauración de un nuevo modo de representación de la realidad, o, más aún, el descubrimiento de nuevas esferas de la realidad, de nuevos mundos, que, por ser tales, requieren una interpretación propia. Se trata de la representación laberíntica de un mundo de límites esfumados, de un modo de representar de orden insólito para una realidad que es en sí misma contradictoria. Es decir, hay una adecuación entre la manera en que se percibe la realidad y la forma en que se la representa. Los moldes del realismo son insuficientes para expresar el mundo íntimo del hombre, su experiencia vital, la dimensión trágica de la condición existencial del hombre contemporáneo. No se trata, entonces, solamente de la utilización de nuevos procedimientos estilísticos, sino que ellos son el resultado necesario de una nueva concepción de la realidad, una nueva visión que requiere de tales recursos para poder ser expresada.

En la Argentina, el teatro del absurdo, con representantes de la talla de Griselda Gambaro y Eduardo Pavlovsky², se dio dentro de la neovanguardia, forma teatral que en los años sesenta tuvo tres tendencias fundamentales: la creación colectiva, el happening y el absurdismo. Este último se inicia en nuestro país siguiendo

² Otros dramaturgos vinculados con el absurdismo de esa época son María Cristina Verrier, Eduardo Pavlovsky, María Luisa Rubertino, Ernesto Frers, Alfonso Ferrari Amores, Juan Carlos Herme.

las premisas de los absurdistas franceses como Ionesco, Beckett, Adamov, e incluye como procedimientos la postergación de la trama, el conflicto estático y la causalidad indirecta, rebelándose así contra las formas dramáticas del realismo reflexivo imperante en la época.

En el teatro del absurdo, no hay historia dramática coherente dentro del marco de referencia habitual; el espacio y el tiempo no son fácilmente identificables, y los personajes no poseen un comportamiento racional, por ende, sus reacciones son imprevisibles. El código verbal, por su parte, no concuerda con las acciones de los hablantes, y la ilogicidad de la situación en su conjunto da por resultado un clima de pesadilla vertiginosa y grotesca.

Podemos sintetizar las características más destacadas del teatro del absurdo en las siguientes: en lo que respecta a la estructura de la pieza, no se respeta la división entre principio, clímax y desenlace, propia del teatro tradicional; en cuanto al argumento, lo importante no es narrar una historia, sino exponer una situación; los personajes suelen simbolizar situaciones y no están caracterizados de forma realista y en ocasiones tienen identidades cambiantes o intercambiables; en el diálogo se pone de manifiesto la dificultad del ser humano para comunicarse y el abismo entre lo que se dice y el otro entiende; por lo tanto, no hay verdadero intercambio en las conversaciones, el diálogo es reiterativo e ilógico, se parodia el lenguaje y se utilizan formas de expresión no verbales; se rompen los límites entre tragedia y comedia: surgen la comicidad absurda, la farsa, el humor negro y el grotesco; se invierte el razonamiento lógico y las acciones de los personajes se vuelven incomprensibles, dada la falta de causalidad lógica; se colocan en escena objetos extraños y simbólicos; el horror está siempre presente, pues a través de él se expresa la angustia existencial del ser humano, provocada por el absurdo de su condición.

Pasemos ahora a la segunda parte de este encuentro, donde abordaremos la construcción de la memoria histórica.

Acerca de la memoria colectiva y de la referencialidad sociohistórica del género dramático

La representación del pasado es constitutiva no sólo de la identidad individual, sino también de la identidad colectiva, pues la memoria es fundamental para sostenerla y fortalecerla. Esta modalidad de la memoria es la que he tomado mayormente en cuenta para realizar este trabajo: la facultad psíquica por medio de la cual se retiene y recuerda el pasado orientada a la recuperación de la memoria histórica colectiva, es decir, la construcción de la memoria como “depósito, repositorio y archivo” del pasado y elemento indispensable para forjar la subjetividad futura.

La constitución de la memoria se realiza a través de la conservación y de la selección de informaciones. El acontecimiento recuperado de esta manera puede ser utilizado como *exemplum*, mediante la analogía y la generalización: el pasado se convierte entonces en principio de acción para el presente (por ejemplo, se propone aprovechar las lecciones de las injusticias sufridas para luchar contra las que se producen en el presente). La memoria colectiva funciona así, al preservar el pasado, como instrumento para la liberación de la colectividad, a partir de la destrucción del ocultamiento y las falacias que ocupan el lugar de la realidad cuando algún gobierno ha prohibido la búsqueda y la difusión de la verdad, de ahí el carácter combativo de la memoria.

Nuestro punto de partida será, entonces, reconocer la importancia de recordar los hechos acaecidos en el país y la incidencia que ellos tienen en los textos de los autores dramáticos que examinaremos, en tanto “marca” indeleble que porta, a veces inconscientemente, el sujeto que enuncia, y que se cuela por intersticios inesperados, también cuando se habla, o se escribe, sobre otros temas, tal como afirma la dramaturga Griselda Gambaro:

La memoria está, no importa si uno hace referencias constantes a ella. El pasado, el tema de los desaparecidos, sigue actuando en nuestra memoria, aunque sea por caminos paralelos o tangenciales, nos ha marcado y yo diría que esa memoria tiene su propia autonomía, nos asalta y modifica nuestros textos, aún

cuando tratemos una historia de amor (Gambaro citada por Sanz, 1998: 36).

Muchas veces, la recuperación del pasado colectivo que hace el escritor es una decisión consciente y la producción dramática se constituye en una forma de praxis política y un modo de recuperar la memoria histórica: “A través de la estética del teatro he podido decir no a los indultos, no a obediencias debidas, no a la corrupción, no al olvido de la memoria colectiva” (Gambaro citada por Castellví de Moor, 2003: 29).

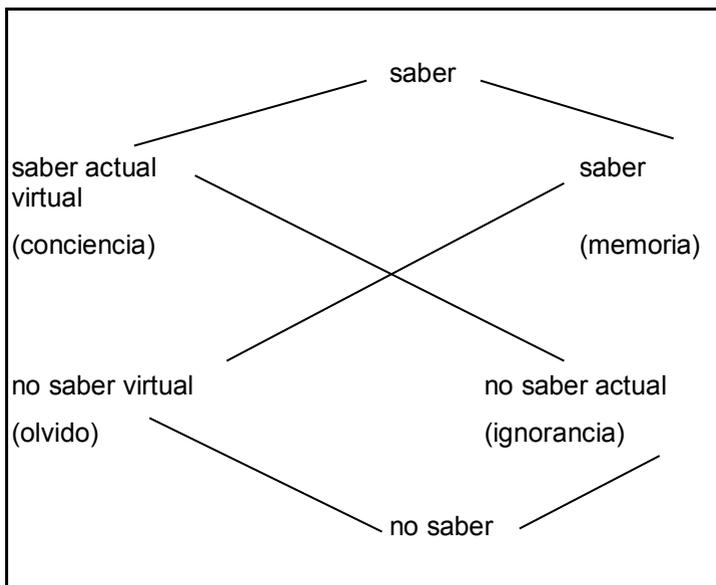
Por su parte, Eduardo Pavlovsky, con obras como *El señor Galíndez*, *El señor Laforgue* y *Potestad*, teatraliza historias de la represión, desde la óptica del victimario. Estas obras no sólo son la respuesta estético-política del dramaturgo ante situaciones históricas concretas, sino un intento de reconstruir el pasado (y, a partir de ese pasado, fundar la identidad presente), como explicita en el caso de la gestación de *Pablo*:

Lo de la reconstrucción del pasado me sedujo muchísimo. Escribí *Pablo* [...] Me resultaba una obra difícil de estructurar, como si tuviera un lindo sueño pero no supiera qué es. Sabía que se trataba del tiempo, de reconstruir el pasado o de negar el pasado para reconstruir una identidad caleidoscópica del presente. Sabía que estas cosas reconstruían un social-histórico. El nuestro (Pavlovsky y Dubatti, 2001: 126).

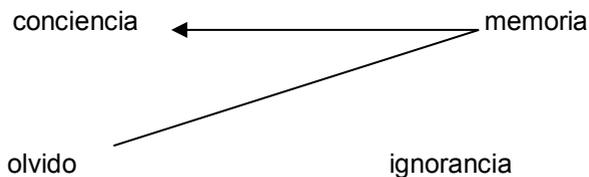
Constatar que la temática de la construcción de la memoria se halla de manera recurrente en la dramaturgia argentina no resulta extraño: el teatro argentino ha mantenido siempre una posición crítica ante la evolución social e histórica de nuestro país, intensificada en los momentos de mayor conmoción política. En la producción de Pavlovsky he constatado que esta interrelación entre contexto histórico y texto dramático implica una postura tanto estética como ético-política por parte del dramaturgo, cuya elucidación permite comprender aspectos fundamentales de su poética teatral.

La memoria se inscribe en el campo del “saber virtual”, en oposición al “saber actual”: la memoria es un conocimiento que debe actualizarse, pues se encuentra, antes de ello, sólo en potencia; por ello podemos

considerarla opuesta a la conciencia, pero dentro del ámbito del saber. Así, a la conciencia, en tanto saber actual, la niega la ignorancia; y a la memoria, el olvido:

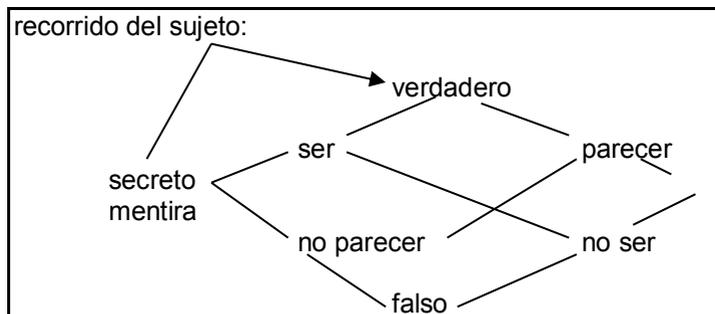


El recorrido de los sujetos de los textos que proponen construir la memoria histórica va desde el olvido, entendido como cesación de un saber virtual que se tenía, a la memoria, en tanto puesta en marcha de ese saber obliterado, y de ahí, finalmente, a la conciencia:



La memoria de las cosas pasadas permite un “saber sobre el ser” actual, que se textualiza gracias a la toma de

conciencia y hace entrar en juego la dicotomía semántica “ser/parecer”: el sujeto que recuerda y toma conciencia realiza un recorrido que va desde el secreto (no parece pero es), o desde lo falso (ni parece ni es), a lo verdadero; desde el “parecer” al “ser”, lugar donde se ubica la posibilidad de encontrar la verdadera identidad.



La memoria es tanto el depósito, repositorio y archivo del pasado como un elemento indispensable para forjar la subjetividad futura, ya que la memoria colectiva es la capacidad que posee la sociedad de conservar determinadas informaciones para ser transmitidas a futuras generaciones.

Ahora bien, siguiendo los postulados de la semiótica del texto artístico propuestos por Jenaro Talens (1995), podemos afirmar que el contexto se integra a la obra literaria desde el autor mismo, en quien está inscripta la huella de lo social. El autor produce una trascendencia de lo concreto-individual que implica el cuestionamiento de los diferentes contextos en los que se encuentra incluida su obra: “Por eso toda práctica artística consecuente implica una reflexión tanto sobre esos contextos como sobre su específica manera de intervenir e integrarse en ellos” (Talens, 1995: 45).

En particular, el género dramático posee una particular referencialidad sociohistórica: el teatro “ha nacido de la necesidad de expresarse que tenía una comunidad frente a sí misma” (Castagnino, 1963: 11) y es “uno de los emergentes culturales más afincados en lo social”

(Armando, 1985: 11). El teatro “*significa*”, “pone de manifiesto una determinada sociedad en un momento de su evolución” (Pellettieri, 1989: 16) y, más que ningún otro arte, es una práctica social que desnuda los múltiples matices de las fisuras sociales (Ubersfeld, 1998: 39). El teatro es una práctica significativa en la cual el discurso de un autor entabla un diálogo con una época y con una serie de convenciones tanto sociales como teatrales: el texto general de la cultura y los códigos espectaculares en vigencia (De Toro, 1992: 21-22).

Si abordamos los textos dramáticos desde la concepción de Mijail Bajtín (1982), podemos afirmar que los dramaturgos refractan lo social en su obra pues son sujetos que forman parte de una sociedad de la cual reciben normas, actitudes, valores, prejuicios, ideas, condicionamientos, que aparecen entretejidos en su discurso literario. Además, todo enunciado revela una particular valoración de la realidad por parte del enunciadore. Por lo tanto, las huellas de su subjetividad, es decir, las evaluaciones de la realidad que el enunciadore hace, se revelan siempre en los enunciados que produce.

El teatro posee múltiples características que lo ponen en relación directa con lo social: es una experiencia especular que propone una imagen para que el grupo social se contemple a sí mismo y adquiera conciencia de su identidad. También puede producir una consecuencia liberadora, ya que, siguiendo a Aristóteles, el efecto catártico de la tragedia implica la liberación o purificación de los sentimientos de conmiseración y temor; y puede también convertirse en una práctica edificante y transformadora, en tanto el teatro se propone en ciertas corrientes como método de educación, agente de conocimiento y de transformación social. Finalmente, es una experiencia clarificadora del sentido de las relaciones humanas:

La representación poética, verbal, fija en el tiempo y en el espacio, deja disponible una cierta configuración orgánica compleja que con todas sus interacciones opera como una síntesis histórica, una explicación teórica de la experiencia humana cognoscitiva y de las operaciones posibles en ciertas áreas de la realidad proponiendo un dominio consensual poético (Contreras, 1994: 7).

Los textos dramáticos mantienen, sin dudas, un vínculo estrecho con el contexto sociopolítico en el que se producen y, desde un punto de vista eminentemente técnico, el teatro posee los medios necesarios para presentar en escena el referente histórico y social, para hacer presente lo ausente.

El teatro argentino no es una excepción a esta particular referencialidad histórica del género dramático, sino que mantiene, como apuntábamos anteriormente, una relación fundamental con la evolución social y política de nuestro país y ha llevado a escena los temas que atañen a la construcción de la identidad nacional y los procesos que han impactado en la estructura social de la Argentina, tales como la inmigración y el exilio.

En la dramaturgia de nuestro país hay una visible incidencia de la realidad extrateatral ya desde la corriente naturalista-verista de principios de siglo, por ejemplo con Roberto Payró y sus postulados sociales planteados en *Marco Severi*; con Florencio Sánchez y los problemas de su tiempo reflejados en *En familia*, *M'hijo el doctor* y *Barranca abajo*; con Gregorio de Laferrère y el costumbrismo de *Las de Barranco*, entre otros. Así lo entiende Ann Witte (1996), en su estudio acerca de la presencia de un discurso político en la dramaturgia argentina, cuando dice que, en muchos casos, el teatro producido por los autores argentinos no es sólo una forma artística altamente desarrollada, sino también un elemento de crítica incesante del contexto sociopolítico, y añade que esta característica del teatro argentino no es propia sólo de las producciones actuales, sino que se remontaría a la primera mitad del siglo: "The course of Argentina's political and economic development since 1930, is mirrored in the theatre of this country" (White, 1996: 139)³. También Pellettieri (1989) pone en evidencia que el teatro argentino ha sido, en numerosas ocasiones, un instrumento de crítica del contexto sociopolítico:

Nuestra escena siempre ha sido una suerte de testigo

³ Mi traducción: "El rumbo del desarrollo político y económico de la Argentina desde 1930 ha sido reflejado en el teatro de ese país".

inmediato de la vida nacional, de parlamento de ideas sobre los temas fundamentales que afligen al país. Los trabajos sobre ella pueden alumbrar nuestra controvertida realidad histórica y ella ayuda a comprender muchas de las peculiaridades del fenómeno dramático (Pelletieri, 1989: 15-16).

Se trata de una fuerte tendencia hacia el aquí y el ahora que caracteriza al teatro argentino y por ello se da la trasposición de la realidad extrateatral al mundo representado. En la dramática argentina hay una visible incidencia de las problemáticas que acucian a la sociedad. Una de las dramaturgas más importantes de nuestro teatro, Griselda Gambaro, afirma al respecto: "Creo que las obras de los dramaturgos argentinos están muy vinculadas con lo social; parten, diría, de hechos sociales, y no de angustias personales o metafísicas" (citada por Armando, 1985: 16).

Así, los ejes temáticos elegidos por los dramaturgos argentinos para la conformación de sus poéticas suelen estar en estrecha relación con fenómenos extratextuales, específicamente con la situación social e histórico-política de nuestro país. En efecto, los procesos históricos y sociales que ha atravesado nuestro país han sido tratados por diversos dramaturgos, según la cosmovisión de cada uno. Los aspectos del contexto socio-cultural e histórico-político ficcionalizados por estos autores, y así incorporados al texto por medio de diferentes procedimientos y técnicas dramáticas, responden a su concepción de la literatura y del mundo. Esto permite establecer una correspondencia entre poética y cosmovisión, pues "Todo texto teatral está recorrido por un pensamiento que expresa una reflexión sobre el mundo", como afirma Gambaro (1989: 25). Se reafirma así la conexión entre texto dramático y su particular visión del hecho teatral y su interpretación de los sucesos ocurridos en el campo social e histórico de nuestro país.

En cuanto a los valores que sustentan los dramaturgos, estos aparecen, en tanto marca autoral, de distintos modos: en la distribución de las réplicas, en la estructura del texto, y en las didascalias. De esta manera, aunque el discurso del autor no aparece en el texto de una forma explícita, puesto que está mediado por los

personajes, su voz aparece distribuida en la figura de un sujeto múltiple repartido en diversos sujetos enunciadores.

Los modos de ficcionalización utilizados por las diversas corrientes del teatro argentino actual para representar la problemática de la memoria son mi punto de partida para elucidar cómo se construye en los textos dramáticos de la post-dictadura la memoria histórica de nuestro país.

Vamos ahora a investigar la presencia de la isotopía de la memoria en el teatro argentino actual examinando algunas obras concretas: analizaremos la representación de la dimensión recuerdo/olvido en algunos dramaturgos representativos de diversas poéticas que conviven en el teatro argentino de la posdictadura. He comprobado que todos ellos, aunque pertenecientes a distintas tendencias estéticas, han construido obras dramáticas que ponen en escena este tema: la preocupación por la memoria histórica no es propia de una única poética, sino que atraviesa las diferentes corrientes teatrales. Acotaremos el examen a obras de autores considerados "canónicos" en nuestro campo teatral, tales como Roberto Cossa, Griselda Gambaro, Eduardo Pavlovsky, también para identificar similitudes y diferencias en la representación de la memoria en las dos estéticas surgidas en los '60, el "realismo reflexivo" (Roberto Cossa) y el "absurdismo" (Griselda Gambaro y Eduardo Pavlovsky).

La configuración de la memoria histórica en el teatro argentino contemporáneo: el "realismo reflexivo" de Roberto Cossa

Roberto Cossa, cuya producción comienza en los años sesenta y continúa actualmente, es uno de los dramaturgos más importantes de nuestro país y uno de los principales exponentes de la corriente teatral denominada "realismo reflexivo". Ya en sus textos de la década del '60 encontramos una clara textualización de la memoria histórica. Por ejemplo, *La pata de la sota*, de 1967, pone en escena una acción que tiene lugar en 1955 y se realiza una evaluación de la historia argentina de esa década pasada, como en este diálogo entre José (el padre, que

encarna al antiperonismo) y la pareja de recién casados (su hija Marta y su yerno Juan Carlos):

JOSÉ: Y ustedes empiezan en una buena época. Ahora que las cosas se arreglaron, todo va a andar bien. Volvemos a la normalidad después de diez años locos. Usted en su trabajo lo va a notar enseguida, Juan Carlos. (*Breve pausa.*) ¡Parece mentira que todo eso haya pasado!

ALBERTO: Hoy me encontré con Tomás en el café.

MARTA: (*A Juan Carlos*) Tomás es un pariente lejano nuestro que andaba medio metido en el gobierno.

JOSÉ: ¿Medio? Era jefe de una unidad básica... una de esas cosas.

ALBERTO: Vas a ver... Apenas me vio, lo primero que me dijo: "¿Y? ¿No querían libertad? Ahí la tienen. ¿Vieron qué bien que estamos?"

MARTA: ¡Qué tarado! ¿Y vos qué le contestaste?

ALBERTO: Nada... ¿Qué le iba a contestar? Y siguió: "¿Viste, pibe? Estos son los democráticos"... Y qué sé yo.

JOSÉ: Es un resentido.

MARTA: Ah... ¿Y lo de Bariloche? Contale, Juan Carlos.

JUAN CARLOS: Fue un plato... Parece que había un hotel de turismo de un sindicato y la gente quiso entrar a romper los retratos. No sé bien cómo fue. Pero unos negros que vivían por ahí empezaron a defenderlo... A uno le rompieron la cabeza.

ALBERTO: Está bien, que los maten.

JOSÉ: No, eso no. Es gente ignorante, que fue engañada. Pero ahora se van a dar cuenta que estaban equivocados.

CLEMENTINA: No sé... Creían tanto en todo eso.

JOSÉ: Eh... Creían. Creían en la propaganda y que de pronto tuvieron unos pesos en el bolsillo. Ahora se los va a educar y van a entender que todo eso era mentira (Cossa, 1987, *La pata de la sota*: 160-161).

Más adelante, llega Horacio (personaje que encarna al militante de izquierda de la década del '60) para anunciar que Pablo, uno de los hijos de José y Clementina, ha sido detenido:

HORACIO: ¿Señor Dagostino? (*Se dan la mano.*) Soy Horacio López, un compañero de Pablo.

JOSÉ: ¿Qué? ¿Le pasó algo a Pablo?

JOSÉ: Bueno... Está detenido.

JOSÉ: ¿Detenido?

HORACIO: Con otros estudiantes. Estaba en una reunión en una casa y cayó la policía.

JOSÉ: Pero si ahora no meten preso a nadie. ¿Qué pasó?

HORACIO: No sé... Parece que había algunos comunistas (Cossa, 1987, *La pata de la sota*: 163).

A través de las vivencias del personaje de Pablo, el autor textualiza el referente histórico del pasado reciente y contribuye a la construcción de la memoria histórica: en la obra se pasa revista a las luchas políticas universitarias que tuvieron lugar en 1959, a la persecución contra los militantes de izquierda (Pablo tiene que irse de la casa porque la policía lo está buscando), a las medidas represivas y la toma de facultades del '62.

Asimismo, Cossa subraya la isotopía de la memoria del nivel semántico con el tratamiento del tiempo en esta pieza: la ubicación temporal de las escenas fluctúa entre 1966, año en que comienza la acción, y diversos momentos del pasado, tanto de la historia ficcional representada como del pasado histórico argentino. El mecanismo de constante retrospección y prospección de la obra funciona como una suerte de anclaje estilístico del eje temático: el modo de expresión intensifica la recuperación del pasado que se despliega en el plano del contenido.

Habiendo mencionado *La pata de la sota* como un antecedente de la presencia de la isotopía de la memoria en la producción más temprana de Cossa, nos centraremos ahora en la obra *Viejos conocidos*, tal como indicamos al inicio de este encuentro.

Viejos conocidos, de 1994 (texto surgido *a posteriori* de una creación dramática colectiva, técnica creativa ya utilizada por Cossa en *El Sur y después*, de 1987), textualiza la represión y el terror de la última dictadura cívico-militar, contribuyendo así a la construcción de la memoria histórica del país.

En *Viejos conocidos* se entabla un juego entre el personaje que insiste en traer al presente los recuerdos y los demás personajes, quienes se niegan: ante la insistencia del Guarda en recordar de dónde conoce al Pasajero, éste se niega, una y otra vez, a hacer memoria, y esa misma actitud es la del Cocinero, quien, además, alega haber sufrido una embolia que ha borrado el pasado:

“Todo lo que pasó en ese tiempo se me borró” (Cossa, 1999, *Viejos conocidos*: 61). Sin embargo, las menciones del Guarda hacen que al Pasajero, poco a poco, comiencen a llegarle recuerdos de su juventud, primero difusamente y de manera inconsciente y luego cada vez con mayor precisión, textualizándose, a través de ellos, la época ominosa de la dictadura:

GUARDA: Pero ¿por qué alguien dijo “hay que matarlos a todos”?

PASAJERO: (*Fastidiado.*) ¡Qué sé yo! Pasaron muchos años. [...]

GUARDA: Vaya. Feliz de usted que puede descansar. Yo estoy de guardia toda la noche. Tengo que resistir.

PASAJERO: (*Inconsciente.*) Bienaventurados los que resisten... (*Se miran.*) ¿Por qué dije eso? Bienaventurados los que resisten... Yo dije alguna vez “Bienaventurados los que resisten”... (Cossa, 1999, *Viejos conocidos*: 69).

A medida que los pasajeros del tren donde transcurre la acción van recordando, se devela la verdad: tanto el Guarda como el Pasajero han sido testigos de una detención ilegal durante la época del “Proceso” y ninguno de los dos ayudó a la víctima. La culpa se mezcla con justificaciones propias de cierto discurso de esos años y se intenta manipular los recuerdos hasta llegar a la negación de la memoria histórica:

PASAJERO: Sí, señor... No me haga repetirlo otra vez. Uno pidió “una chica de fugazza”. Y otro gritó “hay que matarlos a todos”.

GUARDA: (*Como si fuera un deslumbramiento.*) “Es ésa, la chica que se fuga.”

PASAJERO: “Una chica de fugazza...” ¿Me lo va a decir a mí?

GUARDA: ¡Nooo...! “Es ésa... la chica que se fuga”. Eso dijo: “es ésa... la chica que se fuga”.

PASAJERO: Escúcheme... Me pidió a mí la chica de fugazza, Yo tengo memoria para las palabras. Uno gritó: “Hay que matarlos a todos”. Y, enseguida, otro: “Una chica de fugazza”.

GUARDA: (*Explota.*) “¡Hay que matar a la Colo...!” ¡Eso gritó! No dijo, “hay que matarlos a todos...” ¡Hay que matar a la Colo!! Eso dijo. ¡A la Colo! ¿No entiende? A la Pelirroja le decíamos la Colo. Acuértese... Haga un esfuerzo para recordar. Usted tiene memoria para las

palabras.

(Pasajero se queda en silencio).

GUARDA: Ella intentó escapar... Yo tengo la imagen de ella corriendo en la bicicleta... Y después... *(Lo mira.)* Ella intentó escapar... Es evidente. La buscaban para matarla. Y nosotros no hicimos nada. Ella salió corriendo... Y nosotros no hicimos nada.

PASAJERO: ¿De dónde saca eso? Usted está loco.

[...]

PASAJERO: Cálmese... Piénselo de otra manera. ¿Quiere que le diga una cosa? Los recuerdos de jóvenes son muy exigentes.

GUARDA: Ella era hermosa... Y nosotros la traicionamos. *(Guarda está a punto de quebrarse. Pasajero va hacia él y lo abraza. [...]).*

GUARDA: Nosotros la traicionamos.

PASAJERO: No es cierto... Nosotros hicimos lo que teníamos que hacer. ¿Sabe por qué se lo digo? En la vida nada es blanco o negro. ¿Quién tiene la verdad? ¡Vaya a saber! Si recurrimos a la estadística... Perdóneme... Es mucha más la gente que pide “una chica de fugazza” que la que dice “hay una chica que se fuga”. Por lo menos en un país donde hay una pizzería por cuadra. ¡Vamos...! Acuértese...*(Recita:)* Bienaventurados los que olvidan... [...] *(Cossa, 1999, Viejos conocidos: 69).*

Podemos afirmar que Roberto Cossa hace de la escena, desde la poética del realismo reflexivo, un espacio de presentación y discusión de la historia argentina, en el cual la memoria tiene un rol fundamental. Cossa, un escritor cuyo compromiso intelectual y ético se ha mantenido a lo largo de toda su producción, es uno de los dramaturgos que ha intentado, a través del teatro, elaborar un diagnóstico de nuestra situación histórica y conducirnos, a través de la memoria colectiva, al descubrimiento de nuestra identidad nacional.

La configuración de la memoria en el absurdo referencial: Griselda Gambaro

Al abordar el teatro de Griselda Gambaro, exponente principal del “absurdismo” argentino, descubrimos ciertas constantes temáticas que se mantienen a lo largo de la

extensa producción de la dramaturga: el abuso del poder y la relación entre víctima y victimario son los ejes temáticos clave relevados por la crítica teatral desde el comienzo de los estudios sobre su teatro.

En relación con el tema del poder, la memoria se presenta en la textualidad de Gambaro como una de las formas de lucha contra el poder abusivo ya desde el primer esbozo del tema, en *Sólo un aspecto* (1971), donde una pareja de torturados, Titina y Javier, en abierta rebelión contra su torturador, Rolo, mantienen el siguiente diálogo:

TITINA: [...] ¿Dónde habrá unas hojas, Javier? Quiero anotar todo. Somos burros. No nos sirve la experiencia. Nos protegemos mal: olvidamos. (*Se sienta, pegando sus rodillas a las rodillas de Rolo.*)

JAVIER: Él tenía una libreta, Titina.

ROLO: ¡No tengo nada!

TITINA (*le revisa los bolsillos*): Prestámela, no seas tacaño. (*Encuentra algo, sonríe*). ¡Ah! ¡Linda libreta! ¡Picarán! (*Le palmea el bolsillo*) Pero no la usaremos. (*Se toca la sien*) Que quede todo acá, Javier. ¿Será posible?

JAVIER: Lo intentaremos. (Gambaro, 1989, *Sólo un aspecto*: 100).

El tema de la memoria histórica tiene autonomía suficiente como para ser considerado una elección temática conformadora de la poética de la autora, pues se erige como principio constructivo de algunas de sus obras pertenecientes a las décadas de los '80 y '90, tales como *La malasangre*, *Del sol naciente*, *Antígona furiosa*, *Atando cabos*.

Para las víctimas del teatro de Gambaro, recordar lo que sucedió, saber lo que debió ser dicho y no se tuvo el valor de decir (como también imaginar la posibilidad de un mundo distinto, donde no hay abuso ni crueldad, imaginar la posibilidad de la rebelión y del amor), es la primera toma de conciencia y el primer castigo para el victimario: la primera forma de lucha. Esta idea se explicita en *La malasangre* (1981, estrenada en 1982), cuando Rafael, el profesor jorobado de Dolores, la hija del déspota, ante una ofensa de ella, le dice:

¡La perdoné, dije! Que a uno le concedan todos los perdones, significa que no merece ninguno. ¡Como el olvido, señorita! Si uno olvida todo, sepulta, degüella su

memoria. ¿Quiere ese tipo de olvido? ¿Necesita sentirse bien con su conciencia? ¡Pues se lo concedo! ¡Y déjeme en paz! (Gambaro, 1984, *La malasangre*: 81).

Precisamente, recordar lúcidamente es la condición *sine qua non* para comenzar a rebelarse contra la opresión. Más adelante en la pieza, cuando Rafael ya ha aceptado el amor de Dolores y ambos escuchan pasar el carro que lleva las cabezas de los degollados, se reitera la necesidad de conservar la memoria de los crímenes y se declara que la felicidad individual no existe sin la paz colectiva, y que hasta las elecciones más íntimas son también políticas:

RAFAEL: Sí. No debemos olvidarlo, Dolores. Aunque seamos felices, no debemos olvidar que pasa el carro. Yo también: no sólo te elijo a vos, elijo cabezas sobre los hombros... (Gambaro, 1984, *La malasangre*: 104).

Una vez fracasada la huida de los amantes y asesinado Rafael, será Dolores quien recalque que la memoria es el castigo de los opresores, tanto de los ideólogos del crimen, como de los que lo llevaron a cabo y de los que lo consintieron sin participar directamente:

[...] ¡Canallas! ¡Canallas! ¡Que el odio los consuma! ¡Que la memoria no los deje vivir en paz! ¡A vos, con tu poder, y a vos, mano verduga, y a vos, hipócrita y pusilánime! (Gambaro, 1984, *La malasangre*: 109).

Es en *El sol naciente* (1984) donde se explicita la idea ya subyacente en las obras anteriores de que el olvido no sólo es una ignominia, sino que es imposible cuando el recuerdo está unido al dolor. De intensa dramaticidad y de una gran fuerza persuasiva es la siguiente escena entre el Ama y Suki, la cortesana que va adquiriendo, a lo largo del desarrollo dramático, conciencia de la necedad y la crueldad del régimen que representa Obán, el guerrero:

AMA: ¡Oh señora, no lo recuerde! Ya está muerto. El tísico. Tuvo mala suerte, ni terminó de comer ni disfrutó. Se hubiera muerto igual. Estaba muy enfermo. ¡No vio cómo tosía? Arrojava los pulmones. Olvidelo.

SUKI (*se saca la peineta y se la clava al ama en la mano contra la mesa*)

AMA: ¡Ay! ¿Qué hace, señora? ¡Me lastima!

SUKI (*sonríe*): Olvidá.

AMA: ¿Qué?

SUKI: ¡Que te duele! ¡Olvidá! (Gambaro, 1984, *Del sol naciente*: 137-138).

Es a través de la memoria que no sólo se combate el olvido, sino que se hace posible la solidaridad; en palabras de Suki, refiriéndose a los asesinados que vuelven, una y otra vez, a aparecer en escena: “*Suki* [...]: Compartiré y entonces podrán morir en paz. La memoria es esto: un gran compartir” (Gambaro, 1984, *Del sol naciente*: 163).

Enfoquémonos ahora en una de las obras de Gambaro escogidas para el presente análisis, *Atando cabos* (1991): aquí la problemática de la memoria es el eje que estructura toda la pieza. Dedicada a los chicos de “La noche de los lápices” y escrita para ser leída en un ciclo de obras cortas de Londres, presenta un diálogo entre dos personajes, Elisa y Martín, a través del cual se van descubriendo las atrocidades cometidas por los militares durante el “Proceso”. Toda la pieza gira alrededor del recuerdo de Elisa sobre la desaparición de su hija y la obra se presenta como una revelación plena de suspenso: paso a paso van surgiendo las imágenes de esos años, la violencia del poder, la historia de la joven, la “noche de los lápices”; paso a paso, por boca de Elisa, se va construyendo la historia silenciada de nuestro país, a través de la memoria, que es la única salvación de las víctimas: “*Elisa*: Caigo y no me ahogo. Tengo una memoria profunda como el agua, me trae, me lleva, me hunde... me salva” (Gambaro, 1996, *Atando cabos*: 24-25).

Y la memoria es, desgraciadamente, el único castigo de los asesinos, ya que la historia argentina, como se pregunta dolorosamente Elisa, pareciera ser “esta reconciliación absurda y miserable”:

ELISA: [...] Algo haré para que no deje de verme. En tierra, en el naufragio. Algo haré para que no deje de verme. ¿Verborrágica, dijo? Hablaré tanto que lo inundaré con mi memoria, y no podrá respirar, y se ahogará en tierra, ¡en el naufragio!

MARTÍN (*fríamente*): Somos ciegos y sordos, señora. El mundo no cambiará por unos pocos. O por una multitud sin fuerza. Resígnese.

ELISA: No sé qué es eso. No contar con mi resignación es su fracaso. No conseguir borrar mi memoria, su naufragio. [...] (Gambaro, 1996, *Atando cabos*: 26).

El mensaje de *Atando cabos* es no resignarse a olvidar: esa es la fuerza de los sobrevivientes, el ejercicio de la memoria, a través de la cual es posible reformular el pasado y otorgarle un significado verdadero, dándole a las víctimas la voz que les fue negada por la "historia oficial".

La memoria es un acto de voluntad, pues hay una decisión de recordar, de reconstruir el pasado, y el recuerdo es un despertar al horror pero también a la lucidez.

Otra obra de Gambaro de 1991 es *La casa sin sosiego* (estrenada en 1992), en la que recontextualiza el mito de Orfeo en la Argentina de la posdictadura, y el descenso a los infiernos se resemantiza como la búsqueda de los desaparecidos. La introducción de la pieza comienza con una cita de la ópera *Orfeo* de Claudio Monteverdi que es, a su vez, una cita de *La Divina Comedia* de Dante Alighieri, la inscripción que Dante encuentra en la puerta de entrada del Infierno: *Abandonad toda esperanza los que entráis* ("Lasciate ogni speranza/Voi ch'entrate"). El mismo intertexto es utilizado por los miembros de la CONADEP para referirse a los centros de detención clandestinos:

Cuando la víctima era buscada de noche en su propia casa [...] la arrastraban a los autos o camiones [...]. De ahí se partía hacia el antro en cuya puerta podía haber inscriptas las mismas palabras que Dante leyó en los portales del infierno: "Abandonad toda esperanza, los que entráis" (CONADEP, 1984: 8-9).

Esta *casa sin sosiego* puede interpretarse como una Argentina sin justicia y sin memoria, donde se imponen la impunidad por los crímenes cometidos y el olvido.

En *La casa sin sosiego*, el coro de mujeres y Teresa, la mujer torturada y asesinada, repiten como en una letanía el verso de Elsa Morante "Memoria, memoria, casa de pena". En ese clima de dolor atontado, donde los Hombres dicen "Nada recordamos/porque no miramos", es decir, se niegan a aceptar que la muerte de Teresa no fue un accidente, y el Guardia le sugiere a Juan, esposo de Teresa, que "salga y olvide", es donde se hace patente que sin la memoria, no hay verdad ni consuelo.

En *La casa sin sosiego* se representa la tortura y además se presenta el itinerario de un familiar en busca de su esposa desaparecida, un Orfeo desesperado que baja a los infiernos para no encontrar nada más que horror. Compuesta como un libreto para ópera de cámara, la pieza está dividida en una introducción y cinco interludios con seis escenas que se van alternando, en los que se narra la búsqueda de Juan. Así, la pieza textualiza la búsqueda realizada por los familiares de los desaparecidos y su necesidad de restituirle la identidad a cada muerto sin nombre, como también el anhelo de que los culpables sean juzgados. Sin embargo, si consideramos la época de producción de la obra, vemos que se trata de un momento donde los crímenes cometidos durante la dictadura todavía no habían sido objeto de juicio y condena, debido a las disposiciones legales vigentes en aquellos años, tales como la Ley de Obediencia Debida y la Ley de Punto Final (1985), y el indulto de 1989, entendemos la sed y el hambre insaciables de la escena 5 como sed de justicia no saciada.

También Juan, en la escena 6, ya sobre el final de la pieza, hace hincapié en la imposibilidad de paz si no hay justicia, que es la conclusión ideológica del texto:

JUAN: El agua no calma esta sed. La miro y como sal.

RUTH: Por favor.

JUAN (*bebe*): El agua no calma esta sed. Ni el vino. Ni el agua dulce del río.

[...]

JUAN (*se acerca a Teresa*): Mastico sal. La encontré y mastico sal. ¡La boca llena! (Gambaro, 1996, *La casa sin sosiego*: 56-57).

En los testimonios de los detenidos durante la dictadura, puede comprobarse que muchos de ellos desconocían las razones por las cuales eran privados de su libertad e impedidos de comunicarse con sus seres queridos. El Interludio 1 de *La casa sin sosiego* nos habla, precisamente, de la desesperación de una joven que no entiende el porqué de su situación, a través de una serie de interrogantes que, proferidos por Teresa, no obtienen respuesta:

¿Por qué nadie me busca?

¿Por qué nadie me encuentra?

¿Quién me trajo a este lugar de tinieblas?
 ¿Qué castigo es?
 ¿A quién protegí? ¿A quién cuidé?
 ¿A quién amé?
 ¿Quién me trajo a este lugar de tinieblas? (Gambaro, 1996, *La casa sin sosiego*: 35).

Más allá de la densidad simbólica de la palabra “tinieblas”, el término también puede aludir al método de “tabicamiento” utilizado en los centros de detención, es decir, el impedimento de toda visión debido a las vendas con que les cubrían los ojos a los prisioneros. En esta oscuridad los mantenían, en algunos casos, durante todo el período que duraba su detención.

En la Escena 4 se textualiza el ocultamiento de la verdad sobre los desaparecidos, la negación de toda información oficial relativa a los detenidos y a los lugares de detención:

GUARDIA: ¿Qué busca?
 JUAN (*pone un documento sobre la mesa*): A ella.
 GUARDIA (*no lo observa. Sigue mirando a Juan, largamente. Al cabo*): ¿Quién es ella? (*Juan tiende la mano, acerca más el documento. Después de un instante, el Guardia lo mira, desde lejos y sin interés. Luego, con las manos abiertas, tantea como un ciego los papeles, mirando a Juan*). No figura.
 JUAN: ¿Puede fijarse?
 GUARDIA (*con una semisonrisa*): ¿Qué hice? (*Tantea*).
 JUAN: Dicen... detrás de esta oficina hay mucha gente. Sin anotar (Gambaro, 1996, *La casa sin sosiego*: 46).

En *La casa sin sosiego*, Ruth y Juan logran oír las palabras de Teresa, torturada y asesinada, y no víctima de un accidente, como tratan de creer en el inicio de la obra. Cuando responden al lamento de la muerta, la pieza se cierra con la anagnórisis de lo que realmente sucedió y se abre la posibilidad de actuar a partir del conocimiento de la verdad:

JUAN: [...] ¿Qué te pasó, mi amor? ¿Qué te pasó?
 TERESA: No había luz en el pasillo oscuro
 Nada más que gritos y gemidos
 ¿Quién me trajo a este lugar de tinieblas?
 Eli, Eli, sin respuesta
 Eli, Eli, sin respuesta...

(Mezclándose con la voz de Teresa, se oyen otras voces, Eli, Eli, largos gemidos, como un pedido de ayuda en el abandono, doloroso y triste).

JUAN (la abraza): ¡Eli, Eli, te oigo!

RUTH: ¡Teresa! (Busca a su alrededor, desatinada. Se siguen oyendo la voces. Ruth se acerca a la puerta. Escucha). ¡Eli, Eli, te oigo!

Telón (Gambaro, 1996, *La casa sin sosiego*: 57).

En la obra se presenta, además, la noción de memoria colectiva, como un acto en el que se comparte el dolor: la memoria de una comunidad se instaura mediante la decisión de compartir el dolor del otro. Así, el personaje de Juan dice, en un eco rilkeano: “Sólo quien comió con los muertos/puede dar cuenta”, pues se trata justamente de recordar para dar testimonio, de dar cuenta para que el crimen no quede impune en el olvido, y ese es el reclamo de la obra.

La acción de Juan coloca al presente en el lugar que sólo el pasado puede otorgarle: el lugar de la verdad, donde lo sucedido adquiere su verdadero significado, más allá de las falsas apariencias, y Teresa puede ser vista sin el velo de la mentira que rodeaba a su muerte y así recuperada a través del recuerdo.

Recordemos que *La casa sin sosiego* es posterior al conocimiento público de los tormentos a los que fueron sometidos los desaparecidos en los campos de detención durante el período 1976-1983. El cadáver de Teresa presenta quemaduras de cigarrillo: “La trajeron muda desnuda/¡Con marcas de cigarrillo!” (Gambaro, 1996, *La casa sin sosiego*: 41), pero sólo se menciona explícitamente este dato, el resto del horror sufrido por ese cuerpo sólo se insinúa, y las marcas que la tortura ha dejado nunca son descriptas en la pieza, sólo sugeridas. Como en *Atando cabos*, la pieza va revelando lentamente la verdad de lo ocurrido y se representa la toma de conciencia de los personajes, que rechazan la resignación y el olvido:

JUAN: No hay agua ni vino ni eternidad, ¡para calmar esta sed! (*Rompe de un manotón el vaso*)

RUTH: ¡Así sea! (Gambaro, 1996, *La casa sin sosiego*: 57).

En síntesis, tanto en *Atando cabos* como en *La casa sin sosiego* se perfila en la textualidad de Griselda Gambaro una poética de la memoria, en la cual el acto de recordar no está relacionado sólo con la emoción, sino que se trata de un trabajo intelectual donde se realiza la construcción de la imagen de lo sucedido a partir del recuerdo: recordar es una actividad intelectual aunque el recuerdo tenga lugar primero como emoción. Es el caso de la escena aleccionadora presentada en la obra *Del sol naciente* que mencioné anteriormente, en la cual Suki le clava al Ama su peineta en la mano y la desafía a olvidarse del dolor: evidentemente, aquello que deja su huella a nivel emocional no es fácil de olvidar. Sin embargo, la misma Suki decide ser la memoria de aquellos que sufrieron y fueron asesinados, aunque ella no lo haya vivido en carne propia. La memoria de una comunidad se instaura mediante la decisión de compartir el dolor del otro, como lo explicitara la cortesana japonesa, porque la memoria es también, y principalmente, un acto de voluntad. Creemos que esa es la respuesta que nos pide Gambaro a los lectores/espectadores: llevar a cabo ese acto de voluntad y recordar.

El “teatro de intensidades” de Eduardo Pavlovsky: memoria y resistencia

Para Pavlovsky, la memoria es una forma de lucha (o de “resistencia”, como prefiere decir el dramaturgo), y recordar es una forma de construir la identidad. Con obras como *El señor Galíndez*, *El señor Laforgue* y *Potestad*, Pavlovsky teatraliza historias de la represión desde la óptica del represor. Comentaremos ahora solamente las dos últimas.

En *El Señor Laforgue*, estrenada en 1983 bajo la dirección de Agustín Alezzo, Pavlovsky se vale de la historia de “Papa Doc”, en la Haití de la década de 1950, y explicita que esta obra es su “respuesta estética” a tal historia. Ambientada, entonces, en otro país y en una época pasada, *El Señor Laforgue* es una muestra del procedimiento a veces denominado “anacronismo”,

utilizado por el absurdismo argentino entre sus elecciones técnico-estilísticas para referirse de manera tangencial, oblicua, no directa, a nuestra realidad histórico-política⁴; es decir, se trata de un procedimiento que provoca metafóricidad y ambigüedad.

Ahora bien, el planteo de *El Señor Laforgue* con respecto a la memoria prescinde de toda opacidad: queda claro en el texto que la memoria es una amenaza para el régimen dictatorial de Papa Doc, por lo que el personaje de Juan Carlos Oren debe olvidar su actuación en la lucha represiva, cueste lo que cueste. Así, Juan Carlos es sometido a un tratamiento para que no sólo olvide su participación en un procedimiento militar en el que arrojaban a los disidentes políticos al mar desde un avión, sino que deberá adoptar otra identidad, la de Laforgue. Es decir, el régimen requiere sepultar en el olvido la verdad, a riesgo de perecer: la memoria es, en efecto, un peligro para la dictadura. Tal como le aclara el personaje del Inspector a la esposa de Juan Carlos, ahora convertido en Laforgue, se trata de “La droga del olvido. Una nueva droga que al tomarla hace olvidar todo el pasado. Absolutamente todo. Por eso la llaman la droga del olvido” (Pavlovsky, 1998, *El señor Laforgue*: 54).

Laforgue también olvida a sus hijos y a su esposa. Se demuestra así que las esferas de lo público (el olvido de su actividad represora) y de lo privado (el olvido de su familia) están unidas: Laforgue pierde la memoria tanto de los hechos relativos a la historia colectiva como a los hechos referidos a su historia personal, íntima. En *El Señor Laforgue* se trata de una manipulación de la memoria histórica por parte del poder político.

La otra obra que comentaremos ahora de Pavlovsky, por considerarla clave en relación con la problemática de la memoria, es *Potestad* (estrenada en 1985), que surge, según explica el dramaturgo, como necesidad de hablar del fenómeno de los raptos de niños durante la última

⁴ Este procedimiento también ha sido empleado por Griselda Gambaro en obras contemporáneas a la producción de Pavlovsky que examino aquí, como, por ejemplo, la ya comentada *Del sol naciente*.

dictadura militar. Este “texto de actuación”, es decir, producido desde la interpretación actoral, es una de las obras de Pavlovsky considerada más “transparente” por la crítica en cuanto a su referencialidad socio-histórica. Lo inquietante del texto radica, principalmente, en la figura conmovedora representada por ese supuesto padre ante el alejamiento de su amada hija. Paulatinamente, el texto va develando su verdad: tal padre es, en realidad, quien raptó a la joven cuando era niña. Esta ambigüedad es lo que conmociona los sentimientos del lector/espectador quien, en un primer momento, sufre junto con el personaje, el cual despierta su empatía, pero hacia el final se produce en el lector el horror de haberse dejado conmover por un apropiador de una niña nacida en un campo de detención. Se instaura así la violencia de lo siniestro, que aterroriza en su ambigua síntesis de cotidianeidad y extrañeza.

Las “historias de represores” mostradas en *El señor Laforgue* y en *Potestad* llevan a la escena preocupaciones vinculadas estrechamente con nuestra historia nacional y nuestra actualidad política: la necesidad de memoria, verdad y justicia para las víctimas de la represión estatal y la restitución de su identidad a los hijos de los detenidos-desaparecidos.

Palabras de cierre

Hemos reflexionado sobre la representación de la memoria en los textos dramáticos de una escritora y dos dramaturgos representativos de las poéticas que nacieron en la década de 1960, poéticas teatrales que siguen vigentes en el teatro argentino actual. Hemos comprobado que cada uno de ellos, desde distintas tendencias estéticas, ha construido obras sobre el eje temático de la memoria: la preocupación por la memoria histórica no es propia de una única poética, sino que atraviesa las diferentes corrientes teatrales, y la forma de leer la realidad y de incorporarla al texto implica una postura tanto estética

como ética por parte de los dramaturgos.

Puedo afirmar, una vez más⁵, que el teatro argentino mantiene una posición crítica ante la evolución social e histórica de nuestro país, intensificada en los momentos de mayor conmoción política. Hay en la dramaturgia de nuestro país una visible incidencia de la realidad extrateatral: los ejes temáticos elegidos por los dramaturgos argentinos para la conformación de sus poéticas están en estrecha relación con fenómenos sociales, específicamente con la situación histórico-política de nuestro país. Así, en muchos casos, el teatro producido por los autores argentinos no es sólo una forma artística altamente desarrollada, sino también un elemento de crítica incesante del campo socio-político y de espacio abierto al tratamiento de los temas fundamentales de nuestra historia, como lo es el de la memoria de los sucesos ocurridos durante la última dictadura cívico-militar.

Quedan abiertos numerosos interrogantes: ¿qué es un “ejercicio de la memoria” en el campo artístico, particularmente el de la dramaturgia?, ¿qué prácticas escénicas innovadoras se ocupan de la problemática de la memoria colectiva en el siglo XXI?, ¿cómo se despliegan los acontecimientos pasados para formar la trama que nos lleva al pasado y nos devuelve al presente?, ¿cómo podemos comprender las diversas lecturas sobre nuestro pasado reciente?, ¿de qué manera el hecho estético nos ayuda a interpretar el pasado histórico?, entre otras tantas preguntas que requieren de nuestra parte un claro posicionamiento teórico, crítico y ético. Es decir, político.

Fuentes citadas

Cossa, Roberto (1994) [1987]. *Teatro 1*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

_____ (1999). *Teatro 5*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

⁵ Cfr. mi libro *La escena del poder. El teatro de Griselda Gambaro* (Tarantuviez, 2007: 48-58).

Gambaro, Griselda (1984). *Teatro 1*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1984.

_____ (1989). *Teatro 3*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

_____ (1996). *Teatro 6*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

Pavlovsky, Eduardo (1998). *Teatro completo II*. Buenos Aires: Atuel.

_____ (2003). *Teatro Completo I*. Buenos Aires: Atuel.

Bibliografía

AAVV (1989). *Reflexiones sobre teatro latinoamericano del siglo XX*. Buenos Aires: Galerna.

Armando, Rose Marie (1985). *Teatro argentino contemporáneo*. Buenos Aires: Patricio Lóizaga Editor.

Bajtín, Mijail (1982). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.

Castagnino, Raúl H. (1963). *Sociología del Teatro Argentino*. Buenos Aires: Nova.

Castellví de Moor, Magda (2003). *Dramaturgas argentinas. Teatro, política y género*. Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras.

Cárdenas, Isabel Laura (1999). *Teatro de vanguardia: polémica y vida*. Buenos Aires: Nueva Generación.

CONADEP (1984). *Nunca Más*. Buenos Aires: Eudeba.

Contreras, Marta (1994). *Griselda Gambaro. Teatro de la descomposición*. Concepción (Chile): Universidad de Concepción.

De Toro, Fernando (1992) [1987]. *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires: Galerna.

Dubatti, Jorge (1999). *El teatro laberinto. Ensayos sobre teatro argentino*. Buenos Aires: Atuel.

Grieco Y Bavio, Alfredo (1994). *Cómo fueron los 60*. Buenos Aires: Espasa Calpe.

King, John (1985). *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*. Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglianone.

Lusnich, Ana Laura (2001). "Cambio y continuidad en el realismo crítico de Griselda Gambaro y Eduardo Pavlovsky". Osvaldo

Pellettieri (dir.) *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998)*. Buenos Aires: Galerna. Vol V, 341-352.

Pavlovsky, Eduardo y Jorge Dubatti (2001). *La ética del cuerpo. Nuevas conversaciones*. Buenos Aires: Atuel.

Pellettieri, Osvaldo (coord.) (1989). "Mesa redonda sobre el teatro argentino en la década". Osvaldo Pellettieri (comp.) *Teatro Argentino de los '60. Polémica, continuidad y ruptura*. Buenos Aires: Corregidor. 16-31.

_____ (ed.) (1992). *Teatro argentino de los '90*. Buenos Aires: Galerna.

_____ (ed.) (2000). *Indagaciones sobre el fin de siglo. Teatro iberoamericano y argentino*. Buenos Aires: Galerna.

_____ (ed.) (2001). *Tendencias críticas en el teatro*. Buenos Aires: Galerna.

_____ (2001). "Teatro XX y la polémica entre realistas reflexivos y neovanguardistas". *Cuadernos de Teatro XXI. En torno a Teatro XX*. Buenos Aires: GETEA. 9-19.

Salzman, Patricia y Eleonora Tola (1995). "El camino órfico en la literatura argentina: *La casa sin sosiego* de Griselda Gambaro". *Actas de la I Jornada Internacional de Literatura Argentina/Comparatística*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras-UBA. 225-333.

Sanz, María de los Ángeles y otros (1998). "Encuesta: el estado de la memoria en el teatro actual". *Teatro XXI*, Año IV, n. 7, primavera. 35-42.

Tarantuviez, Susana (2007). *La escena del poder. El teatro de Griselda Gambaro*. Buenos Aires: Corregidor.

Terán, Oscar (1991). *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual en la Argentina 1956-1966*. Buenos Aires: Puntosur.

Trastoy, Beatriz (2000). "Madre, marginados y otras víctimas: el teatro de Griselda Gambaro en el ocaso del siglo". Osvaldo Pellettieri (ed.) *Teatro Argentino del 2000*. Buenos Aires: Galerna. 37-46.

Ubersfeld, Anne (1998). *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra.

Witte, Ann (1996). *Guiding the Plot. Politics and Feminism in the Work of Women Playwrights from Spain and Argentina, 1960-1990*. New York: Peter Lang.

DRAMATURGIA DE LAS GENERACIONES DE POSDICTADURA (HASTA 2015): NOVEDADES EN LA MEMORIA SOCIAL

Luis Emilio Abraham

Universidad Nacional de Cuyo, Argentina
luisemilioabraham@gmail.com

Inicio evaluación: 14/08/2017. Aceptación: 10/11/2017.

Resumen

Este trabajo se ocupa de la dramaturgia argentina de las generaciones de posdictadura y observa en ella algunas manifestaciones de las nuevas subjetividades ante el pasado traumático y el tema de la memoria social. Luego de una síntesis de los fenómenos teatrales emergentes durante el período, se caracterizan las generaciones de posdictadura tomando herramientas provistas por estudios sobre la nueva narrativa. Estableciendo diálogo entre áreas del saber bastante incomunicadas (la investigación sobre dramaturgia y narrativa), el trabajo se propone contribuir a una comprensión más integrada de las diversas prácticas literarias de esas generaciones. A pesar de ciertas diferencias de ritmo en el desarrollo de la conciencia generacional, puede afirmarse que la producción narrativa y la producción dramática de las generaciones de posdictadura poseen rasgos muy parecidos.

Palabras clave: Memoria social - Dramaturgia argentina - Generaciones de posdictadura

*POSTDICTATORSHIP GENERATION'S PLAYWRITING (UNTIL 2015):
NOVELTIES IN SOCIAL MEMORY*

Abstract

This paper studies Argentinian playwriting produced by Postdictatorship generations and observes some manifestations of new subjectivities related to the traumatic past and the topic of social memory. After a summary of the emerging theatrical phenomena during the period, the Postdictatorship generations are described using tools provided by critical readings about new narratives. Establishing dialogue between rather isolated fields of knowledge (the researches on theatre and narratives), this paper attempts to contribute towards an interlinked comprehension of diverging literary practices carried out by these generations. Despite some differences in the development of generational consciousness, it can be stated that narrative and dramatic works produced by the Postdictatorship generations share very similar features.

Keywords: Social Memory - Argentinian Playwriting - Generations of Postdictatorship

BOLETÍN GEC, N° 21, nov. 2017: 45-72. boletingec.uncu.edu.ar
ISSN 1515-6117 - eISSN 2618-334X

Nuestro tema será la dramaturgia de las generaciones de posdictadura, conformadas por dramaturgos y dramaturgas que eran muy jóvenes o niños durante la última dictadura o que nacieron después del lapso 1976-1983. El propósito fundamental será preguntarnos por la aparición de nuevas subjetividades en relación con el pasado traumático y frente al problema de la memoria colectiva. Así planteado, el asunto es amplio, no solamente porque las maneras de tratar artísticamente ese pasado son múltiples sino también porque se suman los gestos de reflexión sobre la actividad misma de la memoria.

Enfrentarnos con esos dos aspectos, leer las obras como actos de rememoración o como pensamientos sobre la memoria, nos conducirá hacia un objetivo singular: trataremos de encontrar algunos rasgos típicos de las generaciones de posdictadura. Buscaremos en las obras ciertas modulaciones temáticas vinculadas de alguna manera con la posición que los sujetos que las produjeron ocupan en el entramado intergeneracional de nuestra sociedad.

Vamos a tomar como puntapié inicial la periodización y algunas reflexiones que hace Elsa Drucaroff (2011) en su ensayo sobre la nueva narrativa y las transpondremos al ritmo del campo teatral. Aparte de que brinda buenas herramientas para pensar los fenómenos generacionales, el hecho de que nos apoyemos en ese y otros trabajos sobre narrativa encaja bien con los propósitos de este curso sobre "Literatura y memoria social": establecer relaciones entre los procesos que se manifestaron en la producción narrativa y en la producción dramática permite cruzar datos e ir construyendo un panorama más integrado.

Como se infiere, el recorrido será fundamentalmente panorámico. Después de un breve estado de la cuestión sobre el teatro argentino actual (centrado fundamentalmente en Buenos Aires: valga como disculpa), nos focalizaremos en una de las tantas facetas que integran el contexto social donde se producen esas obras: la existencia de generaciones de posdictadura. Luego detallaremos algunos rasgos de la producción dramática que pueden ponerse en correlación con ese fenómeno

social. Para eso, trabajaremos con un corpus de obras de una quincena de autores, pero no alcanzaremos a comentarlas todas con la misma profundidad. En algunos casos, simplemente las mencionaremos. El objetivo será brindar instrumentos para leer en ellas un aspecto que merece atención: las formas que ha solido adoptar la cuestión de la memoria en las generaciones de los descendientes de quienes protagonizaron los años setenta. El corpus incluye obras estrenadas hasta 2015 porque ese año se inicia un nuevo proceso político y cuesta todavía evaluar las reacciones de los dramaturgos ante este contexto.

Breve estado de la cuestión: teatro argentino actual y memoria colectiva

Las periodizaciones vigentes sobre el teatro argentino actual hacen aportes importantes a nuestra reflexión. Existe un consenso bastante generalizado en situar el arranque del último gran período del teatro argentino, ese presente largo que podríamos llamar “teatro argentino actual”, en 1983, con la vuelta de nuestro país a las instituciones republicanas. Jorge Dubatti (2011, por ejemplo) ha conceptualizado los variados y múltiples fenómenos teatrales que se han desarrollado en ese lapso temporal con la noción de “posdictadura”, que evidentemente resulta muy significativa para nuestros propósitos.

Planteado de esta manera, el teatro argentino actual tiene más de treinta años. Por supuesto que la bibliografía ha identificado distintos momentos dentro del período. Con el transcurso de la década de 1980, lo que fue adquiriendo mayor visibilidad en la vanguardia del campo teatral fue el llamado “teatro *underground*” o “teatro joven”. Se trataba de agrupaciones de actores que se autogestionaban y comenzaron haciendo sus espectáculos en espacios “marginales” como el Parakultural. Aunque sus poéticas eran muy variadas, compartían una serie de rasgos comunes, entre ellos una actitud beligerante en relación con las figuras del autor y del director (Fernández Frade y

Rodríguez en Pellettieri, 2001: 457). Su cuestionamiento hacia la primacía del texto se evidenciaba en la experimentación con el cuerpo, con los materiales no-verbales y con la imagen. Cuando la palabra desempeñaba un rol importante, no se trabajaba generalmente con textos dramáticos (fueron célebres los recitales de poesía de Batato Barea) o se los sometía a un claro proceso de reescritura. Se diferenciaban de la “seriedad” que caracterizaba a las prácticas inmediatamente anteriores (cuyo modelo era Teatro Abierto) y huían de la solemnidad haciendo un teatro desaforado y renuente a encajar en los parámetros de lo que se entendía por entonces como arte comprometido. Con el paso del tiempo, sin embargo, se pudo ir definiendo con mayor precisión en qué consistía la politicidad de esos fenómenos. Aunque los espectáculos no solían hablar directamente sobre el pasado inmediato, dice Trastoy (2010: 7-8), este se encontraba en el vínculo traumático entre cuerpo y palabra, en los “cuerpos animalizados”, deformes, deshumanizados, o en el uso de “muñecos y maniqués (Periférico de Objetos), rígidos simulacros de vida, manipulados y manipuladores”. Además, muchos de esas agrupaciones se involucraron de lleno con las políticas de género y (lo que más nos interesa en este caso) manifestaron conciencia generacional. Por eso será importante tener en cuenta esta “movida” aunque no la contemple nuestro corpus por contar con escasos registros escritos.

En medio de este panorama, se afianzó la modalidad productiva de Ricardo Bartís y su Sportivo Teatral, donde se formaron muchos actores-directores-dramaturgos de las generaciones de posdictadura. Su singularidad consistía en la manera en que el grupo de actores iba construyendo la dramaturgia bajo la coordinación del director. Pero subsistían en Bartís los gestos anti-literarios. Por eso, cuando a principios de la década de 1990 comenzaron a hacerse visibles los nuevos dramaturgos, el fenómeno se percibió como un renacimiento de la escritura dramática (a la espera de directores) después de la renovación fundamentalmente escénica y actoral de los ochenta. Muy pronto, sin embargo, muchos de esos dramaturgos comenzaron a escribir para dirigir o a escribir durante el

desarrollo de los ensayos, de manera que buena parte de esa escritura dramática no se oponía en realidad a los procesos anteriores, sino que los recogía.

La producción teatral que puede leer en relación con el tema de la memoria es vastísima. Es lógico entonces que existan muchos estudios sobre esos fenómenos. Los trabajos que hacen aportes para acercarse a los procesos de rememoración de las generaciones de posdictadura (entre otros, de la Puente, 2015; Verzero, 2011; Mauro y Leonardi, 2011) se han visto estimulados por la visibilidad que adquirió el problema en los ámbitos de la nueva narrativa y el nuevo cine. Vamos a seguir la misma tendencia y vamos a apoyarnos en investigaciones o ensayos dedicados fundamentalmente a la producción narrativa de las generaciones de posdictadura. Pero quisiéramos prevenir sobre un posible malentendido. No se trata de que en el teatro haya aparecido una impronta generacional o incluso una toma de conciencia generacional como efecto de la producción narrativa y cinematográfica. El caso es más bien que la bibliografía reciente permite leer con mayor contundencia rasgos generacionales que ya estaban en la producción teatral por lo menos desde principios de la década de 1990.

Las generaciones de posdictadura

En *Los prisioneros de la torre*, Elsa Drucaroff señala que, al llegar a la posición de “mando y predominio”, las generaciones de militancia fueron construyendo una “democracia de la derrota”, una sociedad signada por la aniquilación del proyecto revolucionario de los setenta, pero renuente al mismo tiempo a asumirla como un fracaso que constituye nuestro presente y a introducirla abiertamente en el campo de discusión. La concepción del mundo de las generaciones militantes fue conformando un bloque discursivo angelizado y poco cuestionable por parte las generaciones siguientes, una “corrección política” difícil

de enfrentar¹. Los jóvenes que nacieron a la conciencia cívica en esta “democracia de la derrota” han vivido bajo el influjo del “tabú del enfrentamiento”: “si abajo hay treinta mil muertos, la culpa es demasiado grande como para discutirlos” (Drucaroff, 2011: 161).

Según Drucaroff, la nueva narrativa argentina está escrita hasta el momento por tres generaciones de posdictadura que tienen algunas diferencias entre sí, pero se caracterizan fundamentalmente por su contraste con las generaciones de militancia. Drucaroff (2011: 156-207) se refiere con mayores detalles a las dos primeras, conformadas por escritores nacidos en el lapso 1961-1970 y 1971-1980. El “tabú del enfrentamiento” resultó determinante para la primera generación de posdictadura y se manifestó en la falta de conciencia generacional, en la reticencia a asociarse, en la baja (auto)estima respecto su posición en el mundo y en la tendencia a reproducir el discurso dominante, al menos en lo que atañe a las representaciones de la memoria social. Esta situación empezó a transformarse después de diciembre de 2001, cuando las nuevas circunstancias socio-políticas favorecieron que el tabú fuera perdiendo poder y se propagaran las identidades y las voces generacionales.

¹ Lo políticamente correcto ha ido variando desde 1983. El primer discurso dominante fue lo que se conoce como “teoría de los dos demonios”, una construcción discursiva poderosa que subsiste todavía hoy con renovadas formas. Sus principales efectos son: poner en un mismo plano de ilegalidad al genocidio planeado por los militares y a la subversión armada; librar de responsabilidades a la ciudadanía como si esta fuese un bloque uniforme: todas las culpas se descargaban en el otro moral (el demonio militar); y construir una “ideología del sinsentido” presentando los hechos como poco explicables y proyectando la imagen de un demonio militar cuyo accionar se habría salido de control por causas misteriosas. Esa corrección política fue dominante en la opinión pública hasta el comienzo de los gobiernos kirchneristas, cuando comenzaron a hacerse cada vez más visibles otras configuraciones discursivas que tenían antecedentes en producciones culturales de los noventa, pero también en las acciones de la agrupación HIJOS. Estas rescataban el proyecto político de la militancia, con el cual tendían a identificarse. El proceso implicaba una gran ampliación de la memoria colectiva, pero generaba nuevos núcleos ideológico-afectivos que dificultaban todavía un debate en plena libertad (Drucaroff, 2011: 197-198).

También influyeron las acciones emprendidas por los integrantes de la segunda generación, que formaron agrupaciones, comenzaron a leerse asiduamente entre sí, emprendieron acciones para obtener visibilidad en el campo literario y construyeron, en definitiva, una conciencia generacional que arrastró a muchos de los escritores de la primera generación. Esta nueva autoconciencia era, sin embargo, conciencia de algo que ya había comenzado. Hubo antes algunas publicaciones en las que aparecía una subjetividad nueva porque (en algunos casos) se transgredía el tabú o porque se interactuaba productivamente con él: se lo exhibía (Drucaroff, 2011: 200-207).

Comencemos un ensayo de transposición al desarrollo del teatro. Tal vez por razones vinculadas con el funcionamiento mismo del campo teatral, no hace falta esperar el año 2001 para encontrar jóvenes dispuestos a asociarse con sus congéneres y lo suficientemente seguros de su posición en el mundo (al menos en el mundo del teatro) como para identificarse entre sí y diferenciarse de las generaciones precedentes. El teatro es un arte que se hace de manera colectiva. Lo grupal interviene por lo menos en algún momento del proceso productivo, si no en todo. Esta pudo haber sido la causa de que apareciera muy pronto la conciencia generacional. Hay manifestaciones de ella ya entre los grupos de los años ochenta. Allí coincidieron muchos actores de la primera generación de posdictadura con otros de la última generación de militancia y se observa la aparición de un “nosotros” generacional. Por ejemplo, en las siguientes palabras de Batato Barea, donde se lee claramente la existencia de una generación de ruptura, una ruptura drástica en este caso de Batato:

No sé a dónde queremos llegar con lo que hacemos; si lo supiera no seguiría. [...] Lo que hacemos es un varieté, sí. Pero no queremos llegar a nada. No pretendemos tener mensaje. Aunque lo tengamos, no somos herederos del viejo varieté, a pesar de que trabajemos en ámbitos y géneros similares. Yo, nunca los vi. Somos nosotros. No tenemos por qué tener padre ni ser padre de nadie. Somos nosotros y nada más. Ni mejores ni peores (en Trastoy, 1991: 98).

Entre los dramaturgos-directores-actores de la primera generación de posdictadura que empezaron a estrenar en los años noventa, hubo varios que se sintieron herederos de esa “movida actoral” de los años ochenta. También manifestaron la misma tendencia a agruparse o a establecer relaciones fluidas. Y esta dinámica asociativa, sumada a una conciencia generacional que surgió muy pronto en el teatro de posdictadura, tiene continuidad también en la segunda generación y en la tercera, más allá de las diferencias entre ellas².

En los años noventa, la más conocida de estas aventuras (pero no la única) fue la del Caraja-ji. En la formación del grupo puede observarse la trasgresión del “tabú del enfrentamiento”. En 1995, Juan Carlos Gené, director del Teatro San Martín, decidió organizar un taller de dramaturgos jóvenes que escribieran textos para la Comedia Juvenil. Roberto Cossa y Bernardo Carey fueron puestos a cargo de un grupo de ocho autores de la primera

² Presento una pequeña lista de autores. No pretende ser representativa. Es simplemente una suerte de ordenamiento de los dramaturgos seleccionados para este trabajo, entre los que habría que integrar muchos más. Advierto antes que las fechas-límite deben entenderse de forma flexible. Drucaroff sigue los postulados de Mannheim (1993), para quien la generación como unidad de análisis sociológico existe cuando hay cierta similitud en los “contenidos de conciencia” frente a los mismos hechos históricos, cosa en la que suelen influir las fechas de nacimiento, pero no como determinación absoluta. No todos los individuos de edades cercanas que comparten una “posición generacional” desarrollan necesariamente “conexión generacional”. Por otra parte, hay individuos que producen contenidos parecidos a los de generaciones futuras. Es el caso de Ricardo Bartís (1949) y Daniel Veronese (1955). Aunque pertenecen a las generaciones de militancia, tienen una sensibilidad muy afín a la generaciones de posdictadura, quizás por haber trabajado sistemáticamente con artistas más jóvenes: Bartís con sus alumnos del Sportivo Teatral y Veronese con los otros miembros del Periférico de Objetos. Entre los dramaturgos con los que trabajaremos, pertenecen a la primera generación de posdictadura Pompeyo Audivert (1959), Marcelo Bertuccio (1961), Javier Daulte (1963), Alejandro Robino (1963), Alejandro Tantanian (1966), Ariel Dávila (1967), Cecilia Propato (1968), Ignacio Apolo (1969), Rafael Spregelburd (1970). De la segunda generación, mencionaremos a Mariano Pensotti (1973), Sacha Barrera Oro (1973), Lola Arias (1976), Andrés Binetti (1976), Matías Feldman (1977). Lamentablemente, por cuestiones de espacio no integraremos en este panorama obras de los nacidos a partir de 1981.

generación de posdictadura. Las reuniones de trabajo empezaron en abril de 1995 y los problemas no tardaron en aparecer. A partir de las reconstrucciones de Rodríguez (en Pellettieri, 2001: 382-393) y Dosio (2008), se infiere que la tónica estuvo marcada por el disenso con los mayores y el disfrute de las relaciones horizontales. Cuando las autoridades decidieron cerrar el taller, los congéneres decidieron conservar ese mundillo que se había gestado entre ellos y siguieron autogestionando el grupo con una dinámica esquivada a las jerarquías. Lo llamaron Caraja-ji, que aparte de sus connotaciones revulsivas era un acróstico formado por las iniciales de los ocho nombres de pila: Carmen Arrieta, Alejandro Tantanian, Rafael Spregelburd, Alejandro Robino, Javier Daulte, Alejandro Zingman, Jorge Leyes e Ignacio Apolo. Consiguieron el apoyo del Centro Cultural Ricardo Rojas para publicar cuatro fascículos en 1996 y un libro en 1997, año en que disolvieron el grupo.

Pero volvamos al disenso inter-generacional. La polémica abierta (explícita) se planteaba en términos de convicciones estéticas. Pero además, en varias obras del Caraja-ji, se observa también una polémica implícita (no dicha en las declaraciones públicas) relacionada con una manera de plantearse el pasado, de reaccionar afectivamente ante él o de preguntarse por las funciones de la memoria social. Esa manera tiene mucho que ver, como veremos luego, con la posición generacional ocupada por esos dramaturgos en la historia.

Rasgos generacionales en relación con el pasado traumático y la memoria social

Ante todo, resulta conveniente plantearse el siguiente problema: ¿cuán explícita tiene que ser la referencia al pasado traumático argentino para que una obra sea incluida en el corpus con el que trabajemos? Depende, por supuesto, de las decisiones del crítico. Nuestro criterio será amplio y consideramos susceptibles de ingresar en el corpus muchas obras que hagan referencia al tema de manera parcial (que no se encuentren enteramente

dedicadas al asunto) y de manera indirecta.

La primera opción es muy fácil de justificar: puede haber un personaje, una situación, un parlamento o incluso un detalle que produzca mucho sentido. Eso ocurre, por ejemplo, en una obra estrenada por Mariano Pensotti en 2010, donde hay muy pocas referencias directas al pasado político argentino, pero son enormemente significativas al igual que su título: *El pasado es un animal grotesco*.

La segunda tal vez requiera mayor fundamentación. Es posible señalar diversos grados de explicitación de la referencia, desde los más directos a los más dudosos u oblicuos, incluyendo las alegorías o el uso de otros núcleos internacionales de rememoración susceptibles de leerse como tropos. Esta decisión puede acarrear objeciones. Algunas obras de las que voy a comentar no contienen ninguna referencia explícita al pasado traumático argentino y alguien podría decirme que estoy sobreinterpretando. Es posible. Pero la significación de muchas obras no está completa en los textos, sino que depende también de los procesos de asignación de sentido realizados por el público, y la posdictadura es un contexto (público) muy poderoso, que estimula determinados modos de leer. Hay ciertos temas o situaciones que es difícil no vincular con nuestro pasado aunque este no aparezca de manera literal. Y esto les ha ocurrido también a otros críticos. Por poner solamente un ejemplo, muchos activan el marco de referencias de nuestro pasado traumático para leer el futuro distópico que se representa en *Postales argentinas*, que es una obra clave para las generaciones de posdictadura y que podemos considerar parcialmente un producto de esas generaciones: no solo porque fue dirigida por Bartís, de cuya posición ya hemos hablado, sino también porque Pompeyo Audivert participó en la elaboración grupal del texto.

Se imponen otras dos observaciones. En primer lugar, como consecuencia de lo expuesto, asumiremos que la lectura a través de la activación de los contextos propios de la posdictadura es, en muchos casos, una lectura posible. Asumiremos también que, frente a determinadas obras, el lector-espectador podría pensar más de una vez en esos marcos de referencia, pero sentirse al mismo

tiempo inseguro de aferrarse a ellos en el momento de interpretar. En segundo lugar, la amplitud de criterio por la que hemos optado para formar el corpus tiene buenas motivaciones en el desarrollo del campo cultural. Se ha hablado mucho, tanto en relación con el teatro como con la narrativa producidos durante la dictadura, del uso de metáforas y alegorías para eludir la censura y los peligros de la represión. Pero ya hemos dicho que en la posdictadura han actuado tabúes. Es posible entonces que algunos usos de la representación indirecta, sobre todo durante los años noventa, cumplan una función similar y estén orientados, por lo menos parcialmente, a hacer pronunciables modulaciones temáticas que no encajaban con la doxa o le imprimían matices importantes, tomando así distancia de ciertas ideas y valoraciones que correspondían al imaginario de las generaciones de militancia y eran dominantes en el campo teatral de la década de 1990 aunque no lo fueran todavía en la sociedad en general.

Sin ánimo de exhaustividad, presentaremos y ejemplificaremos cinco rasgos de la dramaturgia de las generaciones de posdictadura que se parecen mucho a los que la crítica ha encontrado en la narrativa. Los tres últimos son temáticos. Los dos primeros se sobreponen a los materiales temáticos. Se trata de una modalización (es decir, una actitud del sujeto hacia lo enunciado) y de lo que suele llamarse “tono” más o menos metafóricamente.

1. El “tono” tiende a ser poco solemne y su consecuente efecto en el público se aleja de la seriedad esperable, lo cual constituye una de las puntas más visibles de la “incorrección política” que suele caracterizar a esta producción. No es, por supuesto, un rasgo universal. No está muy presente en los trabajos de Alejandro Tantanian, por ejemplo. Pero él mismo lo considera un rasgo frecuente entre los miembros de su generación. Hablando de *Juegos de damas crueles*, publicada en los fascículos del Caraja-ji, insinúa que se trata de un texto singular dentro de su producción por el “tono” que adoptó incitado por el grupo:

Esa obra tuvo un desarrollo muy interesante porque la carajají. Yo siempre tuve el prurito de que la escritura era

cosa sería [...]. A veces yo me ponía muy solemne y eso es lo que el Caraja-ji³ me decía. Entonces este material está contaminado de un humor que yo tengo y que lo manejo mucho en la vida cotidiana, pero cuando me pongo a escribir aparece otra cosa. Cuando me lo hicieron ver por primera vez, yo renegaba de eso (Tantanian, 2005: 182-183).

Veamos una situación de *El pasado es un animal grotesco*, estrenada en 2010. El espectáculo, que su autor y director Mariano Pensotti ha definido como una reflexión generacional (2012: 206), está formado por una serie de narraciones orales a través de las cuales se relatan momentos de la vida de unos jóvenes entre 1999 y 2009, mientras otros actores dramatizan las situaciones. Pablo ha recibido por correo la mano cortada de alguna persona y la tiene guardada en el *freezer*. En el fragmento al que me quiero referir, el narrador, que en este caso es el mismo Pablo, cuenta en primera persona el episodio en que visitó una morgue para tratar de averiguar algo que le iluminara el misterio. Hay pasajes con discurso indirecto libre⁴ donde el narrador-personaje pronuncia en presente los pensamientos (el fluir de conciencia) que tuvo en ese momento estimulado por el lugar y el hombre que trabajaba ahí. La situación corresponde al año 2001 y el personaje-narrador dice lo siguiente:

Vivimos parados sobre miles de cadáveres.

¡Pero yo estoy vivo!

Tírame la goma, hijo de puta, no me des clases de cómo hay que vivir, sos un salame que trabaja en un museo rodeado de cachos de cuerpos, ¡por Dios!

Bueno, basta, vamos por lo positivo.

³ La ortografía con que se ha escrito el nombre del grupo es vacilante: se lo encuentra con o sin tilde.

⁴ Como en otras del corpus que se interesan especialmente en mostrar la relación del sujeto de la memoria frente a su objeto, la organización de esta propuesta de Pensotti apela mucho a procedimientos narrativos y, por lo tanto, demanda categorías narratológicas para su análisis. Esta operación crítica es coherente respecto de la metodología que utilizo para el análisis de las obras, aunque de manera subyacente: la dramaturgia de García Barrientos (2001), fundada en la diferenciación aristotélica entre narración y drama como modos de representación.

Afuera hay sol y está lindo (Pensotti, 2012: 150).

No hay alusión a los desaparecidos, pero es muy probable que esa referencia se active en el público ante el primer enunciado de la cita, que además se repite varias veces a lo largo de la obra. Vinculadas con ese contexto, las palabras usadas por el narrador eluden las fórmulas correctas, no solo porque se diga “cadáveres” y haya después un exabrupto soez, sino también por la analogía entre “morgue” y “museo”, que es un lugar de culto a la memoria.

La desolemnización puede actuar sobre cualquiera de los tópicos o cualquiera de los roles estereotipados en relación con el pasado traumático: las víctimas, los represores, los militantes. En el caso de este personaje de Pensotti, actúa sobre una posible referencia a las víctimas y proviene de una actitud que Drucaroff encuentra frecuentemente en la nueva narrativa: el talante de las generaciones de posdictadura encaja poco con la melancolía. Sin embargo, de alguna manera el dolor está, al menos traducido en incomodidad existencial. El personaje es bastante complejo y su discurso permite entrever un carácter formado por varias capas. Pablo encubre esos muertos con banalidad o quiere desentenderse, pero los muertos siguen demasiado presentes en su conciencia: necesita exclamar enfáticamente “¡Pero yo estoy vivo!”, como si no se encontrara demasiado seguro de eso o como si quisiera infringir una ley por decirlo.

En otras obras, la desolemnización se ejerce sobre los victimarios y lo que ocurre es que se tambalea o se desmorona su estatura demoníaca, sobrehumana. Podemos ejemplificar con una obra escrita a mediados de los noventa en el marco del Caraja-ji: *Casino. Esto es una guerra*, de Javier Daulte. La historia es referencialmente ambigua y podría remitir tanto a la Guerra de Malvinas como a la política económica de esos años o de los años noventa: los posibles referentes históricos están superpuestos, confundidos, además de encontrarse sometidos a la reglas de un mundo extraño en el que los personajes militares son bastante ridículos y ya no aterrorizan. La acción ocurre en el bar del campamento.

Mientras fuera de escena se suceden las muertes por causas absurdas, los militares se ocupan de sus juegos eróticos y a veces perversos, pero siempre grotescos. Cristian, el Capitán, está perdidamente enamorado de Julián, un jovencito despampanante. Se olvida de la guerra que sostienen contra un enemigo difuso, casi desconocido, al que los soldados parecen añorar: “El enemigo. Empiezo a pensar que no es más que un sueño. Ay, Europa, Europa. ¿Hasta cuándo te esperaremos?”, dice el teniente Patterson (Daulte, 2004: 124). Finalmente el enemigo llega: es un rubio imponente al que llaman Jim o Europa. La guerra se resuelve como melodrama paródico (la disputa por Julián) y como juego de casino. El niño del bar termina asolado por las deudas que nadie le paga y tiene que pedir financiamiento a Europa.

Como en otros ámbitos de la cultura, la producción teatral fue incorporando la figura del militante político (incluso la del militante armado) a medida que transcurría la década de 1990. En algunas obras de nuestro corpus, el tratamiento de esos personajes evita todo tipo de idealización. *Raspando la cruz*, publicada por Spregelburd en uno de los fascículos del Caraja-ji, se refiere (entre otras cosas) al pasado argentino de manera alegórica. Se sitúa en Praga, en 1939. Los miembros de la resistencia checa son tan ambiguos y misteriosos en su dimensión moral como el general nazi de la historia. En *Proyecto Posadas* (2015), de Andrés Binetti, la referencia es explícita. Los militantes representados son un grupo de posadistas, quienes creían que los extraterrestres necesariamente debían haber abrazado el socialismo si poseían una cultura tan avanzada como para llegar a la Tierra. La desolemnización se observa en esa elección de materiales temáticos y en muchos otros aspectos de la pieza. Diremos simplemente que podríamos aplicar a la obra unas palabras dichas por Gamarro (2015: 515) a propósito de la narradora del *Diario de una princesa montonera* de Mariana Eva Pérez, que se arroga “el derecho a reír” y “asumir poses frívolas”. Solo que en *Proyecto Posadas* el procedimiento es dramático: aparece directamente en el carácter de los personajes y en la mirada de dramaturgo que suponemos responsable de esa caracterización: la frivolidad y el jugueteo intrascendente

que suele atribuirse a los jóvenes de posdictadura es un modo de actuar de esos militantes del setenta.

2. Suele observarse una actitud de incertidumbre de parte de los personajes o del dramaturgo que nos figuramos. Drucaroff (2011: 282-286) también alude a este aspecto diciendo que, en la nueva narrativa, no han desaparecido las pulsiones utópicas o distópicas, sino las certezas previas. Sigue habiendo búsqueda de utopías que señalen estados deseables y (más aún) distopías que muestran estados necesarios de transformar, solo que los textos trasuntan todo tipo de vacilaciones.

Por supuesto que esta no es una característica exclusiva de nuestras generaciones de posdictadura. En todo el mundo, es un rasgo que suele asociarse con las manifestaciones de la cultura posmoderna. Pero ocurre que en la Argentina esa cultura adquiere visibilidad durante la posdictadura. La posdictadura es, en buena parte, nuestro modo de experimentarla.

Al igual que el anterior, este rasgo se observará mucho en las obras que comentemos en los puntos siguientes. Me limitaré ahora a dar un par de ejemplos. El primero es simplemente un nombre: Veronese. Casi sinónimo de perplejidad, cabría incluir en este punto prácticamente todas sus obras⁵. Baste con dos de sus "Automandamientos", oraculares para muchos dramaturgos de las generaciones de posdictadura: "No resolver. Nada de guiños o moralejas. / "Sí *Disolver*. Incluso disolver las formas puras una vez halladas" (Veronese, 2000: 315).

El segundo ejemplo. En *Hermanitos* (2004) de Sacha Barrera Oro, hijo de padre desaparecido en 1976, cuatro hermanos ciegos juegan a imaginar un pasado desconocido mientras se pelean en broma con trompadas de varoncitos. El objeto en disputa es fundamentalmente darle forma a una memoria que no acierta a ser compartida. Hermanados por la amnesia, divididos por la

⁵ Sobre Veronese, pueden verse los trabajos de Daniel Israel y Evangelina Vera Moreno en García Barrientos (2015: 101-145).

imagen que cada uno se hace de un pasado ciego, los personajes rivalizan sobre quién posee la verdadera forma de Mamá y la verdadera forma de Papá. En medio de este desarrollo, emergen posibles objetos de deseo, todos inestables y difusos, como se aprecia en el siguiente monólogo del Hermano 2:

¿Será por eso que a mí me cuesta tanto estar seguro? Yo estoy seguro, pero no tengo a quién amar. ¿Será por eso que no tengo para quién escapar? Mire donde mire, siempre estoy ahí, tratando de estar seguro ante mí mismo. (*Pausa.*) ¡Qué estupidez!, ¿no? Papá decía que había tres clases de seguridades. La primera es la seguridad que armamos todos los días en nuestros cerebros apenas nos levantamos de la cama. Esta seguridad la construimos tratando de convencernos de que la racionalidad del mundo es idéntica a la nuestra... Después Papá decía que venía la seguridad sexual. Él decía que ésta estaba íntimamente ligada a la comida... Aunque eso nunca lo entendí muy bien. Por último se quedaba en silencio y se zambullía al regazo de Mamá y se perdía entre sus senos transformándose en un bebé de pecho. Después de un rato me llamaba con la mano y me decía al oído que ese era el único lugar donde un hombre se podía sentir totalmente seguro de que otro hombre no fuera a matarlo. Al menos por ese día (Barrera Oro, 2015: 58).

La modalización por la incertidumbre es una actitud del sujeto hacia lo enunciado, una especie de manto de duda que puede cubrir cualquier material temático. Pero ocurre que en muchas obras de estas generaciones la incerteza se vuelve tema en sí misma. Eso se observa en ese pasaje de *Hermanitos*, donde el objeto de la pulsión utópica es la seguridad, entendida en el doble sentido de certidumbre y espacio de protección para el cuerpo. Es muy significativo que la certeza misma sea el lugar deseado y es muy significativo que las vacilaciones se proyecten justamente sobre ella. El texto nos muestra el devaneo del sujeto: cada vez que parece llegar a una respuesta, surge una nueva pregunta, un límite, una posible objeción (“pero”, “aunque”, “al menos”). Como en otras producciones de las generaciones de posdictadura, podemos comparar la pulsión de este sujeto con una flecha insegura, ondulada, zigzagueante.

3. La posición de estas generaciones en la historia ha solido construirse públicamente como el lugar de los hijos de quienes protagonizaron un pasado decisivo. Eso es lo típico en los diferentes discursos sociales. En el estereotipo, esas memorias se presentan como una memoria de hijos e hijas⁶ y eso se manifiesta en un amplio espectro de tópicos. El más conocido es seguramente el problema de las identidades falseadas por los apropiadores, pero están también (entre otros temas) el conflictivo traspaso generacional de la experiencia, el descuido de la función paterna por parte de militantes entregados a la revolución, la mirada infantil frente a retazos de pasado difíciles de integrar, como ocurre en *Hermanitos* y, por poner solo un par de ejemplos, también en *Pri: una tragedia urbana*, estrenada en 2001.

Los personajes de esa obra de Cecilia Propato son un hombre viejo que lleva un silbato (de allí viene el sonido que da nombre a la pieza), un coro de voces femeninas en *off* y lo que el texto llama “Figura joven”. La modalidad comunicativa es fundamentalmente el monólogo. Hay escenificación de relatos sobre hechos pasados, pero los monólogos interactúan entre sí: remiten a la misma historia y a veces se interpelan. El objeto del joven es entender acontecimientos criminales apenas entrevistos. El objeto del viejo, según vamos entendiendo, se refiere a los mismos hechos y consiste en sobrellevar su sentimiento de culpabilidad; desea incluso volver atrás en el tiempo para enmendar sus acciones. El desarrollo de la obra nos

⁶ La crítica ha trasladado a estos casos el concepto de “posmemoria” propuesto por Marianne Hirsch para estudiar la transmisión intergeneracional del recuerdo en los hijos de sobrevivientes del Holocausto, caracterizada por elaborarse a partir del relato de los padres. Al respecto, hay una importante advertencia de Sarlo (2005: 142-145). No debería entenderse que la posmemoria es el tipo de construcción memorialística que corresponde por naturaleza a cualquier sujeto que se interroga sobre un pasado no vivido. Los jóvenes militantes de 1960-1970 también construyeron el relato de un tiempo del que no tenían experiencia y, sin embargo, no se presentaba como una memoria de hijos. Sarlo relativiza además que el estar hecha de discursos ajenos sea un criterio suficientemente diferenciador: como vimos en la primera clase de este curso leyendo a Halbwachs (Dema y Abraham, 2016), en la memoria de todo individuo intervienen en algún momento los discursos de otros.

depara una sorpresa sobre la “Figura joven”. Hay indicios desde el principio, pero lo más probable es que el lector-espectador se convenza poco a poco de que se trata en realidad de un perro que ha visto fragmentos difíciles de integrar con sus ojos caninos y mira el mundo desde una altura comparable a la de un infante: habla de las personas en términos de piernas y zapatos. Aparte del reconocimiento de los actos criminales del viejo (apenas sugeridos), la dimensión trágica de la obra se encuentra en esa mirada hacia arriba, pequeña frente a la estatura del mundo percibido, que es un mundo pasado. Aunque el protagonista sea un perro, el proceso que estimula la obra en el público es ambiguo: es un perro, pero está representado por un joven y el relato tiende a inducirnos por momentos la idea de que está contando escenas presenciadas en edad infantil. Mientras tanto, lo escuchamos decir varias cosas que podemos vincular con la memoria de las generaciones de posdictadura, que es prototípicamente una memoria sobre otros, pero en la que eso mismo (responder al estereotipo “hijo de”) empieza a mostrarse a veces como un problema: “Yo no tengo qué decir acerca de mí, las vidas ajenas se apoderaron de mi persona” (Propato, 2002: 52).

Algunas de las “manchas temáticas” que Drucaroff encuentra en la nueva narrativa exhiben justamente esas tensiones sociales y giran alrededor de lo que llama “imaginario filicida”: “La innovación es la aparición de un imaginario generacional narrativo en el que los padres desean, cuando no producen activamente o se sugiere que han producido, *la no existencia* de sus hijos, su ausencia radical, su no subjetividad, su muerte” (2011: 336). En las páginas de la nueva narrativa, hay muchas escenas en que los padres fuerzan a sus hijos a la invisibilidad o directamente los asesinan; también hay escenas en que los hijos matan en defensa propia o se sienten acorralados hasta el suicidio. Drucaroff arriesga dos explicaciones para este imaginario. Me interesa particularmente una de ellas porque se observa más en el corpus. El pasado fue adquiriendo esa estatura que muestra la obra de Propato (y contra la cual actúan los gestos desolemnizadores que vimos en otras obras). La idealización de las generaciones militantes fue imponiendo el mandato de imitación y a la

vez su imposibilidad: “el *verdadero* modo de cumplir a fondo el mandato es morir” (Drucahoff, 2011: 336).

En la nueva dramaturgia este imaginario se encuentra tempranamente. Está, por ejemplo, en una obra de Marcelo Bertuccio estrenada en 1998 y todavía muy recordada: *Señora, esposa, niña y joven desde lejos*. Está con claridad pasmosa en el texto que publicó Alejandro Robino en los fascículos del Caraja-ji (*Crónicas de sangre*) y también en una obra tan señera para las generaciones de posdictadura como *Postales argentinas* (1988), que representa (en clave poco solemne) los últimos momentos de la vida de Héctor Girardi en una Buenos Aires en ruinas, hacia el año 2043. A pesar de que no hay demasiadas referencias directas al pasado político argentino, la crítica (Fukelman y Dubatti, 2011, por ejemplo) ha tendido a reponer ese contexto para leer el espectáculo como metáfora de la trágica imposibilidad de construir una nueva experiencia histórica luego de la derrota de los años setenta. En lugar de desarrollarse en el ámbito de la política, esa nostalgia de novedad está transpuesta a la actividad literaria: el conflicto de Girardi es lidiar con el mandato de ser escritor como su padre muerto. Lo frustra el descubrimiento del plagio en el discurso de su madre, que se vuelve un acoso a partir de entonces. Girardi la mata varias veces y no logra más que ver resurgir el fantasma una y otra vez; incluso después de la supuesta muerte definitiva se reencarna en su novia Pamela Watson. Al final, el hijo-protagonista parece cumplir su destino tirándose (casi feliz) al Riachuelo. En el centro de este destino de imitador del padre escritor, laten las palabras que le escuchamos decir casi al principio: “¡Soy hijo de una pluma muerta!” (Bartís, 2003: 47).

Un último ejemplo, en este caso para nada metafórico. En 2009 Lola Arias estrenó *Mi vida después* en el ciclo Biodramas, coordinado por Vivi Tellas bajo la consigna de hacer teatro con materiales biográficos de personas vivas. Decidió trabajar con hijos de la generación del setenta y eligió un grupo de actores porque necesitaba que, aparte de dar testimonio de sus propias vidas, de sus propios padres, supieran dramatizar escenas. Carla Crespo, la hija de un militante del ERP muerto en Monte Chingolo, dice en

la obra las siguientes palabras: “Si la vida de mi padre fuera una película, a mí me gustaría ser su doble de riesgo” (Arias, 2016: 63).

4. Las ideas y valoraciones sobre la memoria suelen diferir respecto del imaginario de la generaciones de militancia y respecto de la doxa que identifica la memoria con el bien y la estricta verdad, en el extremo opuesto del perverso olvido. La situación es bastante parecida a la que han visto Sarlo (2005: 125-157) y Gamarro (2015: 490-496) en relatos y películas. En el teatro de las generaciones de posdictadura la memoria se presenta muchas veces como una aventura minada de vacíos y lagunas, un proceso que reclama, como hemos visto en *Hermanitos* de Barrera Oro, el trabajo de la imaginación: “la pobreza de la experiencia⁷ puede ser suplida por la riqueza de la imaginación” (Gamarro, 2015: 490). Más que contraposición entre memoria y olvido, lo que se evidencia en las obras es choque entre diferentes relatos heredados. La memoria se vivencia entonces como un meterse (o verse metido) entre huecos de información y versiones divergentes. En una obra de Ignacio Apolo (*Trío para madre, hija y piano de cola*), una joven de veinticinco años sintetiza con varias frases contundentes este tipo de vivencias: “Tengo un blanco en la memoria” (Apolo, 2014: 38); “[...] Las palabras son como un cuento mínimo que se

⁷ A veces la construcción se presenta como la memoria del descendiente que, a falta de una vivencia directa, se hace con retazos de recuerdos ajenos. Pero también pueden intervenir recuerdos que no se sabe si son heredados o provienen de la propia experiencia infantil (Gamarro, 2015: 496). Mariana Eva Pérez (2013), autora de *Diario de una princesa montonera*, objeta el uso generalizado del concepto de “posmemoria”: quienes pertenecen a la llamada “generación de hijos” no siempre son sujetos ausentes de la historia que reconstruyen; pueden haber sido víctimas de primera mano en una edad de la cual tienen recuerdos vagos o en la que no habían desarrollado todavía el lenguaje. Pérez argumenta analizando *Mi vida después* y su observación obedece al mismo estímulo que el reclamo que hace Albertina Carri con su película *Los rubios*: poner el foco en la vida de una hija de desaparecidos más que en el desaparecido mismo. Son modos de transgredir esa posición en la memoria social que desnudaba tan bien Propato cuando hacía decir a su personaje: “Yo no tengo qué decir acerca de mí, las vidas ajenas se apoderaron de mi persona”.

transmite a través del tiempo. Varían un poco, pero nadie se hace responsable” (41); “Estoy experimentando una regresión. Regreso a un cuento de mentira que nunca me contaron” (43). En muchos casos se advierte esa sensación tan bien captada en el título de una obra de Ariel Dávila (*Inverosímil*, de 2002) donde se dramatiza la historia de una hija en medio de la nube de misteriosas probetas e inseminaciones que envuelven el enigma de su origen.

Mi vida después es un caso particular porque esa convivencia entre memoria e imaginación está despojada de conflicto, se la asume con naturalidad. La obra hace convivir (aunque en general no confunde) relatos que se declaran testimoniales con materiales que promueven el pacto de ficción. Los actores cuentan lo que lograron descubrir y muestran documentos (fotos, objetos del pasado, expedientes judiciales), pero también imaginan un día verosímil en la vida de sus padres, dramatizan escenas posibles, *inventan al final el modo en que podrían morir ellos mismos*. Lo destacable y singular de esta obra es que esa alternancia de pactos se trabaja a-problemáticamente: hay lagunas, hay muchos huecos rellenos con imaginación, pero nadie se acompleja por ese motivo. Esa memoria no es completamente verdadera, pero no se estanca en dar vueltas sobre ese asunto. La obra no es enteramente testimonial, pero logra producir ese pacto por momentos: entre otras cosas, con un sutil trabajo de deslinde de lo que se sabe, de lo que se supone y de lo que se imagina. No sé si su efecto performativo fue exactamente el de un testimonio, pero al menos puede decirse que provocó uno. Lo cuenta Arias en el prólogo:

En el estreno, Vanina Falco leía los legajos del juicio contra su padre policía por la apropiación de su hermano y decía que quería declarar pero no la dejaban: según la ley, una hija no puede declarar contra su padre, a menos que ella misma sea la querellante. Dos años después, Vanina contaba en escena que el abogado había logrado que declarara, alegando que ella ya estaba dando su testimonio en una obra de teatro. Con ese argumento, Vanina pudo declarar, y en 2012 su padre fue condenado a dieciocho años de prisión. La obra había producido un efecto más allá de sí misma, sobre la ley (Arias, 2016: 9-10).

Algo parecido a eso que consiguió Arias fue antes un reclamo. En la producción temprana de Rafael Spregelburd (primera mitad de la década de 1990), puede leerse una crítica a los efectos paralizantes de la memoria cuando no funciona de manera tan activa como dice ser. Políticamente incorrectas, esas obras contienen una valoración positiva del olvido, que produce un efecto liberador cuando la memoria se vuelve ominosa, puramente repetitiva y poco orientada a producir cambios en el presente. El planteo alcanza su mayor consistencia en *Cuadro de asfixia*, escrita paralelamente a los encuentros del Caraja-ji y estrenada en 1996. El breve texto que precede la pieza anuncia la tesis: “La amnesia que obliga a pensar todo permanentemente, la amnesia activa que mantiene la carne y los sentidos bien despiertos. Y alertas. Aquí, en el país de la modorra” (Spregelburd, 2005: 106). La obra trabaja alegóricamente. No hay referencia directa a la historia política de nuestro país. Al igual que en *Postales argentinas*, la historia remite a la actividad literaria. Se alimenta del mundo de *Fahrenheit 451* y posee varios niveles de ficción, como un juego de cajas chinas: los actores reales representan actores ficticios y estos ensayan o ejecutan una obra sobre un grupo de resistentes afanado en conservar por medio de la memorización los libros que están siendo quemados. Como he explicado con mayor detalle en otro trabajo (Abraham, 2016), a través de un dispositivo que provoca la idea de un ritual susceptible de repetirse y en el que los memorizadores de libros no consiguen asignar sentido a los textos anquilosados en sus cabezas, la obra es una lúcida crítica a una memoria fosilizada que se opone al pensamiento, a la imaginación, a la acción vital y al surgimiento de la novedad.

5. El diseño de muchas obras sugiere una experiencia enrarecida del tiempo histórico, que no se parece demasiado a una flecha que venga de algún lugar preciso (el pasado, atrás) y que pueda ser orientada por los personajes hacia el lugar esperado (el futuro, adelante). Mezclo deliberadamente las coordenadas espaciales y temporales porque eso mismo ocurre en algunas obras del corpus: la experiencia histórica puede presentarse como movimiento, que pone en juego la relación entre tiempo y

espacio. Drucaroff encuentra lo mismo en la nueva narrativa. Además del cronotopo de la “errancia de jóvenes fantasmas” (2011: 322-326), señala una serie de “manchas temáticas” que, específicamente vinculadas con lo temporal, remiten a contenidos muy similares. Enuncio simplemente los títulos porque son muy significativos y transparentes: “puente fantasmagórico hacia el sinsentido del presente”, “el enigma del origen genera fantasmas”, “el vacío de la historia y el disparate”, “el pasado como mito incomprensible” (389-408).

El desarrollo del teatro contemporáneo proveía un modelo consagrado que, entre sus muchas variantes, ofrecía formas para expresar modos parecidos de experimentar la historia. Tal vez por eso, entre otras razones, durante la gestación de la nueva dramaturgia, los autores de la primera generación se apropiaron bastante de los procedimientos absurdistas. Muy rápidamente, cada uno empezó a hacer su propio camino abandonando o transformando esos estímulos iniciales. Sumado a la llegada de las generaciones siguientes, eso dio lugar a un amplio abanico de figuras espacio-temporales para expresar esa sensación de heredar una historia en la que no resulta fácil, como hemos visto, sentirse sujeto capaz de impulsar el devenir. Voy a apuntar un solo ejemplo, de un dramaturgo de la segunda generación. No se refiere exclusivamente a nuestras experiencias de posdictadura, pero tiene la capacidad de producir uno de sus sentidos posibles en relación con nuestro pasado y sus efectos en el presente.

El cronotopo de la errancia domina un grupito de obras escritas por Matías Feldman entre 2005 y 2008. *Entra mucha luz por la ventana, debería comprarme unas cortinas* es un monólogo. Después de pronunciar un largo epígrafe de Georges Perec sobre la sensación de diáspora ligada al hecho de ser judío, el personaje dice lo siguiente: “¿Qué pasa si estamos en medio del océano, en una balsa precaria, y a la deriva; nacimos en esa balsa y nuestros padres que ya murieron nos contaron, alguna vez, que los padres de sus padres creyeron ver tierra firme?” (Feldman, 2010: 99). Ante esa experiencia de encontrarse sometido a un movimiento sin fin y con un lejano mito como origen, el

personaje se pregunta: “¿Cómo fue que llegué hasta acá? ¿Qué fue lo que pasó que llegué a esta situación?” (99). Lo mismo se plantean los tres protagonistas de *Patchwork* (2005) en el galpón lleno de hules y objetos extraños que hace las veces de escenario. Los personajes están ahí porque se encuentran empujados por una ley arbitraria y desconocida. Emma la describe como “un círculo vicioso. *Una sinfín*” y, hablándole a alguien que no vemos pero suponemos donde está el público, cuenta lo que le pasa todos los días:

Bueno... Yo estoy cansada. Me siento un poco perdida. Últimamente salgo de trabajar, camino, me empiezo a perder, me siento cansada y no sé muy bien dónde estoy y, de pronto, estoy acá. Siempre termino en este lugar. Y no me doy cuenta. Es muy raro. Hace unos cuantos días que pasa lo mismo. Y trato de recordarlo, de concentrarme, pero no hay caso. Después del trabajo me voy para casa, voy por ... ¡No! Por San Luis voy... doblo en Jean Jaurès y cuando doblo miro hacia atrás y ya no es Jean Jaurès, es otro lugar, todo se torna borroso y después de unos segundos estoy acá, en este depósito, sin saber muy bien cómo. Y a la mañana ya me desperté de nuevo en mi casa. Rarísimo (Feldman, 2010: 92-93).

Como nota Spregelburd en el prólogo, los personajes de esta obra “van un poco más allá: abrumados por la complejidad de las reglas en las que están sumidos, claman por un acto de justicia reparadora, exigen con delicadeza que su caso sea considerado en algún lado” (en Feldman, 2010: 14). Tal vez eso pueda sorprender al lector-espectador y producirle una suerte de extrañamiento o de despertar. Lo que asombra de estos personajes es que están metidos en “una sinfín” circular que experimentan como puro movimiento sin causa y, sin embargo, reclaman como si hubiera responsables: tratan ese movimiento como si fuera historia con sujeto.

El corpus con el que trabajamos es reducido. Habría que integrar en él muchos otros dramaturgos y otras dramaturgas. Eso enriquecería el planteo y agregaría matices importantes. Pero lo observado permite enunciar las siguientes hipótesis: en el campo teatral, hubo una temprana aparición de la conciencia generacional, que

empezó a manifestarse rápidamente a través de una serie de rasgos que la crítica ha encontrado también en la nueva narrativa. En general, la impronta de estas nuevas subjetividades aparece primero en construcciones metafóricas. Quizás un modo de ir quebrando los “tabúes” que dificultaban asumir una posición generacional que se sentía incómoda con la doxa. Cuando las circunstancias socio-políticas lo favorecieron, el movimiento se generalizó y comenzó a apelar a procedimientos menos oblicuos. Hay, sin embargo, continuidades en todo el proceso que se pierden de vista si se dejan de lado metáforas y alegorías en las que pueden leerse contenidos distintos a los de las generaciones precedentes. Durante su desarrollo, la nueva dramaturgia ha exhibido múltiples aspectos vinculados con su conflictiva herencia histórica. Quisiera terminar con una escenita que apunta a uno de los costados de esa herencia, una sola entre las miles de situaciones de *Bizarra* (2003), obra memorable de Spregelburd. Mientras nos reímos nos empuja a hacernos preguntas sobre el pasado, el presente y el futuro.

Corre el año 2001. Huguito Capriota, el militante nacido fuera de tiempo, se ha enamorado de Trisha Hinge, la artista conceptual. Ella está harta de producir para el mercado y se va volcando a la política-estética. Huguito está ahogado por las deudas de su madre, compradora compulsiva de productos Avon. Trisha quema el poco dinero que tiene para pagar y le dice lo siguiente:

[...] Su valor no es lo que valen en tanto productos, en tanto crema hidratante, no importa la hora-trabajo que llevan encima. Su valor radica en cuánto está dispuesto a pagar por ellos el burgués. Pues en este caso: nada. Sos libre, Huguito. Chau Avon, chau mamá. Ahora los pensamientos fluyen. Ahora tenemos una huelga por delante, un acto de amor. Ahora es nuestro momento. [...] *(Por el encendedor.)* Y sacame esto de encima porque ahora que empecé a quemar cosas no sé si paro. Vamos a buscar llantas viejas, tengo una idea peligrosa, y bella (Spregelburd, 2008: 321).

Bibliografía

Obras

Apolo, Ignacio (2014). *Rosa mística y otras obras teatrales*. Buenos Aires: Colihue.

Arias, Lola (2016). *Mi vida después y otros textos*. Buenos Aires: Reservoir Books (ebook).

Barrera Oro, Sacha (2015). *Hermanitos*. Edición bilingüe. Prólogo de Luis Emilio Abraham. Mendoza: Del Árbol.

Bartís, Ricardo (2003). *Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos*. Buenos Aires: Atuel.

Bertuccio, Marcelo (1999). "Señora, esposa, niña y joven desde lejos". AAVV. *Teatro de la desintegración*. Prólogo de Martín Rodríguez. Buenos Aires: Eudeba. 97-113.

Binetti, Andrés (2015). *Proyecto Posadas*. Texto inédito facilitado por el autor.

Daulte, Javier (2004). *Teatro I*. Estudio preliminar de Osvaldo Pellettieri. Buenos Aires: Corregidor.

Dávila, Ariel (2007). "Inverosímil". AAVV. *Nueva dramaturgia argentina*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro. 35-62.

Feldman, Matías (2010). *Dramaturgia entrelíneas*. Prólogo de Rafael Spregelburd. Buenos Aires: Colihue.

Pensotti, Mariano (2012). *El pasado es un animal grotesco y otras piezas teatrales*. Buenos Aires: Colihue.

Propato, Cecilia (2001). "Pri. Una tragedia urbana". Alejandro Tantanian y Cecilia Propato. *Comedia. Pri*. Buenos Aires: Teatro Vivo. 47-71.

Robino, Alejandro (1996). "Crónicas de sangre". AAVV. *Caraja-ji*. Buenos Aires: Libros del Rojas, fascículo verde.

Spregelburd, Rafael (2005). *Remanente de invierno. Canciones alegres de niños de la patria. Cuadro de asfixia. Raspando la cruz. Satánica. Un momento argentino*. Buenos Aires: Losada.

_____ (2008). *Bizarra. Una saga argentina*. Buenos Aires: Entropía.

Tantanian, Alejandro (2005). *Follyk. Teatro 1*. Buenos Aires: Colihue.

Veronese, Daniel (2000). *La deriva*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Estudios

Abraham, Luis Emilio (2016). "Figuras de inhumanidad: memoria y posdictadura en el teatro de Rafael Spregelburd". *CELEHIS. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, año 25, n. 31. 3-18. Disponible en:

<http://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/article/view/1767/1664>

De la Puente, Maximiliano (2015). "Dramaturgia argentina y pasado reciente". *Reflexión Académica en Diseño y Comunicación*, año XVI, vol. 24. 87-92. Disponible en:

http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_articulo=10987&id_libro=535

Dema, Pablo (2014). *La construcción de la identidad de los hijos de militantes de la década de 1970 en la narrativa argentina de principio del siglo XXI. Tensiones intergeneracionales y memorias de la dictadura*. Tesis de Maestría. Rosario: Universidad Nacional de Rosario (inédita).

Dema, Pablo y Luis Emilio Abraham (2016): "La memoria como fenómeno social: los pasados traumáticos". *Boletín GEC*, n. 16. 11-35. Disponible en:

<http://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/boletingec/article/view/1052/641>

Dubatti, Jorge (2011). "El teatro argentino en la Posdictadura (1983-2010). *Época de oro, destotalización y subjetividad*". *Stichomythia*, n. 11-12. 71-80. Disponible en:

http://parnaseo.uv.es/Ars/Stichomythia/stichomythia11-12/pdf/estudio_7.pdf

Dosio, Celia (2008). *El Caraja-jí (primera parte). Lo joven, la tradición y los años noventa*. Buenos Aires: Libros del Rojas.

Drucaroff, Elsa (2011). *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la posdictadura*. Buenos Aires: Emecé.

Fukelman, María y Jorge Dubatti (2011). "Postales argentinas (1988) de Ricardo Bartís: dramaturgia de dirección, distopía y muerte del país". *Stichomythia*, n. 11-12. 89-97. Disponible en:

http://parnaseo.uv.es/Ars/Stichomythia/stichomythia11-12/pdf/estudio_9.pdf

Gamerro, Carlos (2015). *Facundo o Martín Fierro. Los libros que inventaron la Argentina*. Buenos Aires: Sudamericana.

García Barrientos, José Luis (2001). *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de método*. Madrid: Síntesis.

_____ (dir.) (2015). *Análisis de la dramaturgia argentina actual*.

Madrid: Antígona.

Horowicz, Alejandro (2012). *Las dictaduras argentinas. Historia de una frustración nacional*. Buenos Aires: Edhasa.

Mannheim, Karl (1993) [1928]. "El problema de las generaciones". *Reis*, n. 62. 193-242.

Mauro, Karina y Yanina Leonardi (2011). "Representaciones de la militancia en el teatro argentino actual: de la universalización a la particularización de lo político". *XIII Jornadas Interescuelas*. San Fernando del Valle de Catamarca: Universidad Nacional de Catamarca. Disponible en: www.academia.edu/4490677

Pellettieri, Osvaldo (dir.) (2001). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998)*. Buenos Aires: Galerna. vol. V.

Pérez, Mariana Eva (2013). "Their lives after: Theatre as testimony and the so called 'second generation' in post-dictatorship Argentina". *Journal of Romance Studies*, vol. 13, n. 3, invierno. 6-16. Disponible en: <https://doi.org/10.3828/jrs.13.3.6>

Sarlo, Beatriz (2005). *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Trastoy, Beatriz (1991). "En torno a la renovación teatral argentina de los años '80". *Latin American Theatre Review*, vol. 24, n. 2. 93-100.

_____ (2010). "Un siglo (más) de teatro político en Buenos Aires". *Telonde fondo*, n. 11. 1-26. Disponible en: <http://www.telondefondo.org/numeros-antteriores/numero11/articulo/275/%20un-siglo-mas-de-teatro-politico-en-buenos-aires.html>

Verzero, Lorena (2011). "Los hijos de la dictadura: construir la historia con ojos de niño". *Taller de Letras*, n. 49. 205-217. Disponible en: http://letras.uc.cl/html/6_publicaciones/pdf_revistas/taller/tl49/letras49_loshijos_lorena_verzero.pdf

NARRATIVA DE POSDICTADURA: LAS ARGUCIAS DE LA MEMORIA

Laura Raso

Universidad Nacional de San Juan, Argentina
lauraraso@hotmail.com

Inicio evaluación: 14/08/2017. Aceptación: 10/11/2017.

Resumen

En este trabajo, me propongo analizar los síntomas de los cambios en el discurso social y político de la Argentina desde el final de la última dictadura hasta este presente, cambios que van dejando sus huellas en las narrativas de posdictadura, cuyo tema es, precisamente, el terrorismo de Estado. A los efectos de analizar los textos elegidos, a saber: *El fin de la historia* de Liliana Heker (1997), *Ciencias morales* de Martín Kohan (2007) y *Los manchados* de María Teresa Andruetto (2015), voy a recurrir brevemente a algunas nociones sobre los usos de la memoria que consigna Patricia Rotger y a la noción de cronotopo novelesco que Pampa Arán retoma de Bajtín para pensar la narrativa de posdictadura.

Palabras clave: Narrativa - Memoria - Posdictadura - Cronotopo

POSDICTATORSHIP NARRATIVES: THE TRAPS OF MEMORY

Abstract

This article analyzes the symptoms of the changes in Argentinian socio-political discourse from the end of the last dictatorship to the present, changes that are leaving their mark on the Postdictatorship narratives, whose theme is precisely the terrorism of the State. For analyze the chosen texts: *El fin de la historia* by Liliana Heker (1997), *Ciencias morales* by Martin Kohan (2007) and *Los manchados* by Maria Teresa Andruetto (2015), I will utilize some notions by Patricia Rotger about the uses of memory and the notion of chronotope that Pampa Arán retakes from Backtin to approach the Postdictatorship narrative.

Keywords: Narratives - Memory - Postdictatorship - Chronotope

Me parece interesante, en este encuentro, empezar con una reflexión de Badiou sobre el siglo XX. Hago la salvedad de que, aunque en algunos sectores todavía haya una resistencia a comparar el Holocausto con el genocidio planeado y llevado a cabo por la última dictadura cívico-militar, vamos a posicionarnos en esa analogía para pensar nuestra historia ya no tan reciente.

Dice Badiou:

Cuando se dice, a la ligera, que lo que hicieron los nazis (la exterminación) es del orden de lo impensable, de lo intratable, se olvida un punto capital, como es que los nazis lo pensaron y lo trataron, con el mayor de los cuidados, con la determinación más firme. Decir que el nazismo no es un pensamiento, o de un modo más general, que la barbarie no piensa, implica de hecho una declaración de inocencia disimulada. Es una de las formas del “pensamiento único” actual, que es en realidad la promoción de una política única. La política es un pensamiento, la barbarie no es un pensamiento, entonces ninguna política es bárbara. Este silogismo sólo apunta a disimular la barbarie, sin embargo evidente, del capital-parlamentarismo que nos determina hoy. Para salir de esta simulación es preciso sostener, en y por el testimonio del siglo, que el nazismo como tal es una política, es un pensamiento (Badiou, 2006: 15).

Les propongo, entonces, pensar la dictadura desde Badiou como modo de restituir los nombres propios a esa política, hablar en términos de responsables y no en la mera abstracción de un mal que se ubicaría en el orden de lo inefable. Desde mi perspectiva (que busca *ex profeso* sacar del discurso toda marca textual que intente crear un “efecto de real”, de falsa “objetividad” como diría Barthes), la dictadura respondió a un plan meditado y llevado a cabo con altos costos económicos pero, sobre todo, altos costos sociales, traducidos durante parte de los setenta y los ochenta en la desaparición de 30.000 personas, apropiación de bebés, torturas, etc., y en la década menemista, exclusión, hambre, miseria y la pérdida de la noción del Estado como garante del bien común.

A partir del estallido y la crisis del 2001, nuevamente hay un cambio discursivo que gran parte de los medios

antikirchneristas e incluso oficialistas, llamaron el “relato”.

Como veremos más adelante, esos cambios discursivos van dejando sus huellas en las narrativas de posdictadura, cuyo tema es, precisamente, el terrorismo de Estado.

A los efectos de analizar los textos elegidos, a saber: *El fin de la historia* de Liliana Heker (1997), *Ciencias morales* de Martín Kohan (2007) y *Los manchados* de María Teresa Andruetto (2015), voy a recurrir brevemente a algunas nociones sobre los usos de la memoria que consigna Patricia Rotger en *Memorias sin tiempo* (2014) y la noción de cronotopo novelesco que retoma Pampa Arán en *Interpelaciones* (2010) para pensar la narrativa de posdictadura a medida que ese hecho traumático de nuestra historia va dejando de ser reciente.

Creo importante también contextualizar esa literatura y por eso voy a referirme a las condiciones de producción en las que emerge.

De por qué el olvido también es una política

En Argentina, después de la última dictadura cívico-militar, se suscitan debates en torno a la violencia, los desaparecidos, las violaciones de derechos humanos, la justicia y la memoria.

Después del Juicio a las Juntas, la memoria como práctica política fue provisoriamente clausurada a través de las leyes de Punto Final (1986) y Obediencia debida (1987). Durante la presidencia de Menem, se sucedieron los indultos (1989) y se celebró la “Misa de reconciliación”.

Se impuso así un discurso de “pacificación” y olvido. Sin embargo, los movimientos de derechos humanos, las Madres, las Abuelas de Plaza de Mayo, y la asociación HIJOS (1996) continuaron reclamando (y siguen haciéndolo todavía) por los desaparecidos y los bebés nacidos en las cárceles clandestinas y robados a sus madres.

Al mismo tiempo que se impuso esta política de olvido, se banalizaron los crímenes de la dictadura a través de la espectacularización del morbo que se tradujo, por ejemplo, en un conocido programa político de 1995, en el cual Scilingo se presentó confesando (“ley del arrepentido”) su participación en los vuelos de la muerte. Así, el horror deja de ser un aberrante hecho político y social para devenir en un despliegue mediático comparable a un *talk show*.

Sin embargo, otros proyectos nacen en defensa de la memoria que el gobierno neoliberal intenta clausurar. Se organiza así “Memoria Abierta”: ocho organismos de derechos humanos y creación de un archivo oral que recoge testimonios de los sobrevivientes del terrorismo de Estado.

Recién luego del colapso financiero y social del 2001 y durante la presidencia de Néstor Kirchner, se incluye la defensa de los derechos humanos como política de Estado. Se anularon las leyes de impunidad y se reanudaron los juicios contra represores.

Como vemos en esta brevísima revisión, desde que se restauró la democracia, el pasado fue un discurso maleable y manipulado por el poder de turno: fue objeto de pactos, silencios, recuerdos, memorias y olvidos. Remarco esto: el discurso histórico, como todo discurso, aun el de las ciencias “exactas”, es objeto de manipulación, pertenece al “orden del discurso” como nos lo recuerda Foucault (2004). Y es por eso, una manera de modelar sujetos y prácticas.

La construcción de la memoria remite a una construcción social del tiempo en tanto es la relación pasado, presente y futuro la que está en juego.

La estructuración moderna del tiempo establece un fuerte vínculo entre los órdenes temporales que adquieren sentido en su relación recíproca y determinan las diferentes maneras de mirar el pasado, presente y futuro, perspectivas que también delinear nuestra percepción del orden social. Y subrayo lo ya dicho: las coordinadas temporales no son inmutables sino cambiantes e históricas y sujetas a modificaciones.

Como lo señala Rotger en el libro que ya mencioné

antes, en Argentina, las expectativas abiertas por la cultura menemista en los noventa en torno a nuestra inserción al Primer Mundo, legitimó acciones políticas que tendieron a clausurar nuestro pasado, alejando nuestro horizonte de expectativas. Esto favoreció la construcción de un discurso que auguraba un futuro prometedor de política neoliberal, que confiaba en el libre mercado y que luego produjo la crisis.

Después de esa crisis, las perspectivas de futuro se debilitaron en un presente lleno de dificultades que mostraba a la juventud emigrando a otros países. Esa retracción en el horizonte de expectativas condujo a una reconstrucción del presente en términos de clausurar procesos irresueltos por la ausencia de justicia.

En estas condiciones de producción, la literatura deviene un movimiento de resistencia al olvido que puso en evidencia la existencia de un diálogo inconcluso con el pasado.

Esas prácticas que narran la inscripción en el cuerpo social de las políticas de la violencia en la dictadura, permiten leer la emergencia de subjetividades construidas en relación al pasado y así resignificar la articulación entre identidad y memoria. También contribuyen a diseñar una política literaria con fuerte intervención en la construcción de la memoria.

Los últimos doce años, sin embargo, marcan un cambio de construcción discursiva. No voy a adentrarme en el análisis de la trilogía de Alan Pauls –*Historia del llanto* (2006), *Historia del pelo* (2010), *Historia del dinero* (2013)–, pero creo posible leer en estos textos una resistencia a la naturalización de la reivindicación a los movimientos armados de los setenta.

Entendemos así la memoria como construcción social que vuelve significativo el pasado, lo actualiza y lo interpreta y más que buscar su verdad en la exactitud de los hechos, como pretende hacerlo la Historia, la busca en su relectura. La reformulación del pasado puede responder a propósitos diversos y ser utilizada para justificar repeticiones del pasado o para legitimar transformaciones del presente. Así entendido, está claro que el trabajo de

memoria es heterogéneo. Por otra parte, sería interesante pensar desde el análisis discursivo, qué “temas” ponen en agenda los medios, en qué insisten y qué dejan en sombras y sobre todo, por qué. Pero eso, por supuesto, implicaría otro curso.

Memoria y narrativa argentina de posdictadura

La preocupación por la memoria atraviesa textos de la literatura latinoamericana desde la memoria personal e intimista hasta la memoria histórica y colectiva. El recuerdo funciona entonces como disparador.

Desde el reestablecimiento de la democracia hasta ahora, se publicaron en nuestro país una serie de novelas que de una manera más o menos alusiva y desde propuestas narrativas diferentes fueron construyendo las tramas de la memoria de un pasado reciente.

Para Patricia Rotger (2014), el supuesto de lectura crítica de esta narrativa sería que la práctica literaria, al recrear sucesos del pasado histórico es considerada como discurso que participa en la construcción de la memoria social. Así, la memoria se construye a partir del “juego” de asignaciones simbólicas que los discursos literarios, periodísticos, históricos vehiculizan.

Rotger lee el corpus de algunas de las novelas sobre la dictadura desde dos articulaciones:

1) Primera articulación, a la que Rotger llama “literatura de la opresión” y que, según ella, describe las marcas, señala el poder de la represión, nombra sus heridas. La perspectiva del narrador es desde la víctima. Señala mecanismos represivos, censores, torturadores que funcionaron como un dispositivo de opresión. En estos textos, el lenguaje es vivido como dificultad y límite ante la experiencia opresiva.

Es una narrativa en la que conviven diferentes historias que remarcan el carácter construido de cada una de ellas y, por consiguiente, su relatividad. Esto disuelve la idea de una verdad ligada a una ficción única, homogénea

y totalizante como puede ser la ficción del Estado. Así, la verdad, construida por el lenguaje, muestra en estos textos su límite.

El fin de la historia (1996) de Liliana Heker y *Ciencias morales* (2007) de Martín Kohan podrían leerse desde esta perspectiva. Aunque las estrategias narrativas las diferencian notablemente, solo las enlistamos provisoriamente aquí, porque, como veremos, los cambios discursivos históricos y sociales que operan entre la publicación de una y otra novela dejan marcas textuales en las que, creo, es interesante detenernos.

2) Segunda articulación: “producción de la verdad e identidad”, que plantea su centro en torno a una verdad que se investiga o una verdad que se revela. Postula interrogantes que buscan recomponer una identidad que se muestra fracturada e intenta reconstruirse a través de la escritura y el ejercicio de la memoria.

Los sujetos¹ de estas narraciones descubren su propia identidad en el proceso que va del olvido o la negación del pasado, a la memoria y la justicia.

En estas narraciones, se superponen el secreto, las verdades y el trabajo dificultoso de la memoria. El secreto es vivido como constitutivo de la identidad; develarlo es ejercer la justicia que le ha sido negada a las víctimas.

En la búsqueda de esa verdad, a veces los textos asumen rasgos de la novela policial, de la confesión², del interrogatorio o del informe de hechos.

En este eje abordamos *Los manchados* (2015) de María Teresa Andruetto. Nuestro presupuesto es que, en esta novela, el informe, las entrevistas se tiñen

¹ Sujeto concebido en términos de Foucault (2001: 241-259): sujeto no trascendente, unificado ni centrado (noción esencialista) sino construido por los discursos. Es decir, es el discurso el que produce la “verdad” y la subjetividad en cada época.

² Traemos a Foucault (2014) para pensar en la confesión como forma discursiva que interviene en diferentes dominios: el jurídico, el policial, el religioso, el médico, el amoroso.

prontamente de la dispersión, la mentira, la amnesia voluntaria o patológica que desmiente el tipo textual que se presenta como registro de testimonios, mostrando que la verdad es inasible y ha sido “manchada”, “fracturada” desde el principio.

Estos dos ejes³ que recaen sobre la modalidad de la opresión o sobre las alternativas “liberadoras” de una verdad encontrada, están articulados, puesto que la memoria se presenta como la tarea de recomposición de la identidad que ha sufrido la violencia. Así, memoria, identidad, verdad y violencia son puntos nodales que articulan la narrativa de posdictadura.

La literatura plantea lazos con el pasado para retratarlo o para interrogarlo. Deviene así en un discurso que trabaja en contra del olvido. Recomposición de la memoria que puede leerse, desde la recepción, como una política literaria que pone en conexión el género con estas prácticas narrativas que trabajan sobre una resignificación del pasado de horror.

Según pasan los años

Según Bajtín:

La literatura forma parte del entorno ideológico de la realidad como su parte autónoma, en forma de obras verbales organizadas de un modo determinado, con una estructura específica, propia tan sólo de estas obras. Esta estructura, igual que cualquier estructura ideológica, refracta la existencia socioeconómica en su proceso generativo, y lo refracta muy a su modo. Pero al mismo

³ Otra articulación propuesta por Rotger y que solo mencionaremos, es la del *retorno del pasado a través de sus fantasmas*: imaginario que aborda las alternativas del terrorismo de Estado. Dada la condición incierta del desaparecido, se abre un imaginario en las narrativas que diseñaron un espacio espectral para imaginar un regreso posible de los desaparecidos. Nombramos, solo para acercarnos a esta noción, a *Purgatorio* de Tomás Eloy Martínez (2008).

tiempo, la literatura en su 'contenido' refleja y refracta los reflejos y refracciones de otras esferas ideológicas (ética, cognición, doctrinas políticas, religión, etc.), es decir, la literatura refleja en su 'contenido' la totalidad del horizonte ideológico, del cual ella es una parte (1995: 60).

Además, para Bajtín, en la literatura se asimilan *artísticamente* las relaciones espacio-temporales, en lo que el semiólogo ruso llama "cronotopo". Este expresa "la indivisibilidad del espacio y el tiempo (el tiempo como la cuarta dimensión del espacio). Entendemos el cronotopo como una categoría de la forma y el contenido en la literatura" (Bajtín, 1989: 269).

Bajtín elabora, así, la categoría del *cronotopo novelesco* que sería el conjunto de procedimientos de representación de los fenómenos u objetos temporalizados y espacializados. Vinculados a la figura del héroe (cuyo centro valórico también es cronotópico), los cronotopos logran refractar un modo particularizado de interpretar el tiempo y el espacio reales. El principio rector del cronotopo artístico es el tiempo, porque este guía toda perspectiva evolutiva, toda concepción de historia, que es la construcción humana por excelencia. Pero el tiempo debe ser leído en el espacio:

Saber ver el tiempo, saber leer el tiempo en la totalidad espacial del mundo y, por otra parte, percibir de qué manera el espacio se llena no como un fondo inmóvil, como algo dado de una vez y para siempre, sino como una totalidad en el proceso de generación, como un acontecimiento: se trata de saber leer los indicios del transcurso del tiempo en todo, comenzando por la naturaleza y terminando por las costumbres e ideas de los hombres (hasta llegar a los conceptos abstractos) (Bajtín, 1989: 216).

Se trata, entonces, de mostrar "cómo el cronotopo real ingresa al sistema artístico de la novela y cómo sus motivos constitutivos pueden ser leídos en la obra como asimilación de la conciencia cultural que refractan". Por eso, pueden ser interpretados como la traducción semiótica de un tiempo y espacio reales, e ideológicamente, "de una concepción del hombre y de una

organización social simbólica” (Arán, 2010: 20).

Como lo señala Pampa Arán (2010), en las últimas dos décadas la narrativa sobre la dictadura construye (y se construye) sobre diferentes modalidades enunciativas. En efecto, en algunas recientes novelas argentinas, la escritura sobre la violencia adquiere nuevos modos de decir lo ominoso.

Siguiendo a Arán, entonces, pueden plantearse a grandes rasgos tres variantes argumentales:

1) Novelas que representan tiempo y espacio concreto de los acontecimientos de la dictadura, estableciendo una cuasi sincronía entre el tiempo narrado y el tiempo de la narración; generalmente hay un vínculo inmediato entre el narrador y su participación en lo narrado: los acontecimientos configuran un recorte biográfico del narrador testimonial. *El fin de la historia* (1996), *Villa* (Gusmán, 1995), *Dos veces junio* (Kohan, 2002), *Por el infierno que merecí* (Ferrero, 2005), *Detrás del vidrio* (Schmucler, 2000) y *Ciencias Morales* (Kohan, 2007) son novelas de este grupo. Arán las denomina “cronotopías del mandato familiar” o de “la ley del padre”.

2) Novelas que, desde la contemporaneidad, reconstruyen una cronotopía que aún está próxima en la memoria de los protagonistas, de modo tal que es posible su recuperación a través de indicios, testigos y documentos; el narrador es alguien que se siente interpelado porque sufre las consecuencias de un pasado que se presenta incompleto o enigmático para su vida actual: *El secreto y las voces* (Gamerro, 2002), *Lengua madre* (Andruetto), *Los manchados* (2015), *Ni muerto has perdido tu nombre* (Gusmán, 2002), *La casa operativa* (Feijóo, 2006). Las agrupa bajo las cronotopías de “búsqueda de la identidad” y son muy interesantes los usos genéricos del enigma y otros géneros intercalados: cartas, guiones de cine y de representación escénica.

3) Novelas que reconstruyen historias de un tiempo políticamente violento, en apariencia alejado del presente, no tanto en su temporalidad real cuanto en las condiciones que hacen factible o deseable su recuperación en la actualidad; el narrador se coloca de modo ajeno a los

hechos, como cronista que toma su distancia y presume de cierta objetividad: *Museo de la Revolución* (Kohan, 2006), *Los tres mosqueteros* (Birmajer, 2001), *La mujer en cuestión* (Andruetto, 2003). Arán lo llama cronotopo de “la memoria fracturada” porque hay cierto escepticismo, cinismo o distancia irreparable entre las utopías revolucionarias, la acción política y las formas de la vida contemporánea. Los géneros a los que se apela fragmentariamente son la crónica, el informe y el reportaje.

La (re)construcción de la memoria: sobre *El fin de la historia* de Liliana Heker

Antes he dicho que íbamos a poner, provisoriamente, a la novela de Heker y a *Ciencias morales* de Martín Kohan en el eje de “literatura de la opresión” que postula Patricia Rotger. Y dije “provisoriamente” porque, aunque las estrategias y procedimientos narrativos que caracterizan a este eje según Rotger están presentes en ambas novelas, no podemos soslayar que las condiciones de producción entre una y otra son considerablemente diferentes. Y es aquí donde la noción bajtiniana de cronotopo me parece operativa. Así que voy a tomarme la libertad de cruzar ambos planteos teóricos.

El fin de la historia (1996) narra la relación entre una integrante de la cúpula de Montoneros, Leonora Ordaz, que, tras ser secuestrada y torturada, termina colaborando con los militares. Pero es también la historia de Diana Glass, su amiga intelectual que desea escribir una novela que “refleje” épicamente el sacrificio de esa mujer a la que cree desaparecida. La novela es, además, el relato de las estrategias de supervivencia de sus protagonistas.

Hay dos estrategias narrativas que me parecen relevantes en esta novela: la polifonía y el quiebre del orden temporal.

En cuanto a la primera, en su texto *Las hermanas de Shakespeare* (1999), Liliana Heker dice, a propósito de

esta novela:

Creo que ningún texto me dio tanto trabajo y que con ninguno me he sentido tan libre. Como si algo [...] me compeliere a cruzar ciertas fronteras dentro de las cuales, hasta ese momento, me había manejado con cierta seguridad. Distintos tonos, distintas voces, distintos tiempos se inmiscuían unos en los otros y se resignificaban por contacto (1999:102).

La escritora hace referencia a distintas voces que pugnan por contar la Historia⁴: polifonía en el sentido bajtiniano. Estas van construyendo la historia, la que se le niega a Diana Glass, empeñada en rescatar del pasado y de la muerte a aquella que “estaba hecha para beberse la vida hasta el fondo de la copa”. Su voz es la voz homodiegética de focalización interna (Genette, 1989), que intenta recuperar un pasado mítico, el de los años en que la utopía aún era posible:

Y conoceríamos también la sensación vertiginosa de concebirnos sumergidos en la Historia. Porque lo real, un día cercano, estaría formulado de tal modo que todo –lo que se dice todo– lo que ocurriera sobre la Tierra nos estaría pasando a nosotros. Nuestra sería la Revolución Cubana y nuestra la guerra en Vietnam; la enemistad chino-soviética y los ecos lejanos de hombres que en América o en África o en cada agobiado rincón del planeta levantaban la cabeza, sería asunto nuestro (Heker, 1996: 17-18).

Pero la voz que inicia el relato es otra, es esa voz heterodiegética, externa, que solo a mitad de la novela asume el relato total. Se da entonces, como un juego de cajas chinas, en el que las voces se insertan en un relato mayor. Es justamente ese narrador, la Bechofen, el que cierra el relato:

Mientras se alejaba muy rápido de esa casa, se me ocurrió que un espectador desprevenido, (...) podría

⁴ Hablamos de Historia, en tanto disciplina académica, en el sentido que la entiende Barthes. Para Barthes, la noción reciente de Historia, como la concibe Occidente, es “un discurso arrogante por lo que elige recordar y lo que elige olvidar” (Barthes, 2004: 217).

pensar que la mujer cetrina y algo opulenta que ahora mismo alimentaría con fervor a su niña, estaba hecha para beberse la vida hasta el fondo de la copa. No tiene demasiada importancia, me dije. Eso no siempre es una virtud (Heker, 1996: 237).

Otras voces intervienen en estilo directo o en estilo indirecto libre: las de los torturados, los colaboracionistas, los torturadores. La narradora les cede la palabra:

–Con esto vas a cantar, puta montonera.

Mira la cara del que le habló (nadie ha vuelto a ponerle la capucha). Nariz, boca, ojos. Es la cara de un hombre.

–Yo no tengo a quien delatar– dice.

–Nosotros vamos a hacer que tengas (Heker, 1996: 59).

Heker parece querer distanciarse de esas voces: su estrategia es delimitarlas, no interferirlas, para señalar la responsabilidad de sus “dueños” en esa parte del enunciado⁵.

A través de las intervenciones (directas o indirectas) de esas voces, los personajes dicen sus verdades. Verdades a veces inconexas, dispares, que pelean por imponerse. Pero, a pesar de la intención expresa de la autora de contar al otro desde su propia verdad, es evidente que la elección de una narradora que abre y cierra el relato y de ese “distanciamiento” del que hemos hablado con respecto a los torturadores y los colaboracionistas, establece un lugar de enunciación, que puede ser pensado como el de una identificación con la voz de la Bechofen que cierra la narración: “Pero ésta no es una historia de héroes, hija, es una historia de asesinos y asesinados. Y también es una historia de sobrevivientes [...] La historia nunca es lo que uno quiere. Pero no importa” (Heker, 1996: 234).

La otra estrategia a la que me referí antes es el

⁵ Al respecto afirma Bajtín: “Algunos momentos de la lengua expresan las intenciones semánticas y expresivas del autor, otros refractan estas intenciones [...] y hay otros incluso totalmente privados de las intenciones del autor: el autor no se expresa en ellas (como autor de la palabra), sino las muestra como una especie de cosa discursiva y las considera como totalmente objetivadas” (Bajtín, 1995: 107).

quiebre del orden temporal. Hay en *El fin de la historia* un tiempo mítico: el tiempo al que una y otra vez recurre Diana en su deseo de recuperar a la que cree muerta. El relato es iterativo: se narra varias veces lo que sucedió una vez, dibujando una figura: un círculo del que no puede salirse. Y justamente, lo que se presenta a nivel de la enunciación, se repite en la fábula, a nivel de enunciado: es esa historia que Diana no puede contar, la que se detiene, la que se retacea. En el texto, las analepsis y las prolepsis se superponen, iconizadas por el cambio de tipografía:

–Hoy es mi cumpleaños –le dice.

Los cumpleaños eran acontecimientos dichosos. Un año más significaba ir acercándose a algo de naturaleza misteriosa, pero deseado. Además estaban los regalos. Yo podría trazar un itinerario de la formación de nuestras almas por los regalos que nos hacíamos. Siempre eran libros; mirábamos con desdén a las que regalaban pañuelitos y pulseras. [...] Después de los diecisiete –esa vez fue Violín y otras cuestiones– no hubo más festejos compartidos: la vida empezó a llevarnos por caminos alabeados. Pero cuando llegaba el día indicado de septiembre, yo me decía: ‘Hoy es el cumpleaños de Leonora’, y era como si, de algún modo, siguiésemos juntas.

–Entonces que los cumpla muy felices– dice la prisionera con entusiasmo, y choca con el Escualo el vaso de cartón (1996:162-163)⁶.

En este texto, los efectos de sentido van hacia una dirección: la historia no es lineal, es un rompecabezas que nunca se arma definitivamente, que nos invita a suponer que no existe un “todo”, sino fragmentos dispersos.

En la novela, se rompe el pacto mimético: no hay un solo tiempo, hay tantos tiempos como voces. Los “hechos” (el relato de los hechos) pasados y presentes (aún los futuros), se intercalan, dialogan y se superponen. No hay tiempo como totalidad, tampoco hay totalidad de sentido.

Continuamente en la novela se nos recuerda que esto

⁶ Cursiva de la autora.

es ficción. El quiebre del orden temporal contribuye a leer el relato como una mezcla confusa entre lo que se recuerda o se cree recordar (también la memoria personal es elusiva), lo que la narradora sabe y lo que escribe en su anotado

La intención de narrar la “historia” (una historia única cuyo único sujeto de enunciación tiene el peso de la autoridad) es arrogante, supone que este relato está soportado por una memoria unívoca y una (sola) verdad. La autora evidentemente polemiza con el simulacro de transparencia de algunos relatos públicos y discursos oficiales: su historia es privada y esquiva. En este caso, la materia narrativa se nutre de la heterogeneidad de las versiones, de la diversidad de los tiempos y sospecha de la homogeneidad vista ahora como mentira.

Es interesante preguntarnos, ahora, cuál es el/los sentido/s del título *El fin de la historia*. Podemos establecer una relación intertextual con Fukuyama y su “fin de las ideologías”. En efecto, la lógica del discurso llamado “posmoderno”, subsidiario al *establishment* y al *late capitalism*, aparece acompañada de un “buen número de necrologías”: la muerte del sujeto, de la historia, de las utopías y de los grandes relatos. Heker parodia, a través del título, estos discursos “necrológicos”, los descubre como tácticas del poder, los deconstruye.

Las novelas argentinas sobre la última dictadura (y entre ellas la novela de Heker) no solo denuncian (“fuerza de memoria”) la versión impuesta por el régimen militar o la mitificación de los movimientos revolucionarios, sino que a su vez minan las pretensiones totalizantes de todo su entramado discursivo.

La memoria fragmentada de Diana, el relato que no se puede/no se deja completar, la alusión a los campos de concentración de los que huye “la” Bechofen, actúan como metonimia de una historia colectiva traumática que las engloba: la historia de la represión, de la impunidad, del horror como política.

Creemos que, a través de esa identificación, Heker construye una narrativa que no desmiente, en ningún caso, su posición ideológica, sino que asume una ética de

escritura: la de configurar un mundo autónomo que recuerde que, pese a la violencia y el horror, sus protagonistas fueron humanos: no para redimirlos, sino, por el contrario, para entender que la atrocidad, la traición, la violencia fueron pensadas, planificadas y ejecutadas por aquellos que declamaban que el “cáncer” de la rebelión popular debía ser extirpado.

La pregunta sería, entonces, qué condiciones de producción se refractan en la escritura de esta novela. Ya a mediados de los noventa, los valores del mercado parecían querer clausurar –en la política imperante– la pregunta sobre el pasado. Numerosas leyes como las de Punto final y Obediencia debida o los indultos menemistas propiciaban una mirada puramente presente. Los costos sociales de la aplicación forzosa de las fórmulas acuñadas por el FMI tendrían como una de sus consecuencias (consecuencias que aún pagamos) el estallido y la crisis del 2001. El “olvido” impuesto, la cancelación de la memoria en beneficio de un puro presente de especulación, hablaban a las claras de una política de negación.

Ciencias morales: la arrogancia como discurso

Partamos del título de la novela: *Ciencias Morales* (colegio donde estudiaron Esteban Echeverría, Belgrano y Juan Bautista Alberdi) fue el nombre del actual Colegio Nacional de Buenos Aires, rebautizado así por Bartolomé Mitre en 1863. Aunque los hechos narrados en la novela suceden durante 1982, Kohan elige, irónicamente, remitirnos al nombre original de la institución. *Ciencias Morales*, en su nombre anacrónico, será un microcosmos (un adentro) en una suerte de *mise en abyme* del país.

En este colegio, la preceptora María Teresa devendrá, gradualmente, en la víctima del abuso de poder de Biasutto, jefe de preceptores que cuenta con gran prestigio pues unos años antes ha confeccionado “listas” (¿negras?) y puede llegar a ser Prefecto cuando las autoridades así lo decidan.

La novela solo hace escasas menciones a lo que sucede en el afuera (la plaza, la ciudad, el país), y solamente alude a hechos “externos” en tanto rompan la rutina y la disciplina del colegio. Así, una de las pocas veces (el narrador consigna que son solo dos) en las que los preceptores se reúnen con el Vicerrector, se les advierte que deberán salir por el subsuelo: “[...] Allí, quiero decir en la calle, se verifica algún desorden en este momento. Nada que deba preocuparnos y nada que nos obligue a interrumpir el normal dictado de las clases” (Kohan, 2007:31).

Afuera, también, hay una guerra que María Teresa solo conoce a través de las postales silenciosas de su hermano. Las postales son esas “minucias” que parecen detalles inútiles que no interrumpen el relato:

Es una postal de Buenos Aires. En ella se ve una toma aérea del obelisco a pleno sol, el tránsito nutrido de la avenida más ancha del mundo, en el borde los edificios no muy altos y desaparejos.

María Teresa da vuelta la postal y se encuentra, en el revés, con tres palabras solas anotadas por su hermano. Dice: “No logro compenetrarme” (Kohan, 2007: 20-21).

Sin embargo, lo que aparentemente no se habla, significa: ambos hermanos son víctimas de un poder que los utiliza como objetos: la mujer sojuzgada, el adolescente como “carne de cañón” de una guerra absurda que solo pretendía perpetuar la maquinaria del horror de la dictadura.

La arrogancia⁷, en cambio, domina la rutina del colegio y las relaciones que se establecen. Todo está tabulado: la distancia y el “roce” correcto entre los alumnos, la duración del timbre, el conjunto de reglas que se exponen sin cuestionamientos y que buscan configurar las subjetividades de los subordinados: alumnos, preceptores,

⁷ Entendemos, con Barthes, la arrogancia como “los ‘gestos’ (de habla) que constituyen discursos de intimidación, sujeción, dominación, aserción, soberbia: que se ubican bajo la autoridad, la garantía de una verdad dogmática, o de una demanda que no piensa, no concibe el deseo del otro” (2004: 211).

profesores, como en una pirámide jerárquica donde cada uno es sometido a otro según su lugar en la escala. El poder se reproduce, como vemos, en una jerarquía. Biasutto, jefe de preceptores, somete a María Teresa, quien (obediencia debida y ¿querida?) busca castigar a los alumnos:

María Teresa empieza a poner en práctica su propósito de vigilar los baños durante los recreos [...] Si en efecto, tal como ella supone, hay alumnos que fuman en el colegio, tiene que ser ahí donde lo hace y no en otra parte (Kohan, 2007: 79).

Vigilar y castigar: el sistema entrapa a la fugaz victimaria. La preceptora, involuntariamente, elige el lugar donde será sometida:

Entonces el señor Biasutto, con un ademán que al fin de cuantas es muy simple, cierra la puerta. Cierra la puerta y de inmediato la traba con el pestillo. Ahora los dos, ella y él, María Teresa, la preceptora, y el señor Biasutto, el jefe de preceptores, están encerrados en el cubículo del baño de varones del colegio. [...] María Teresa procura serenarse, repasando lo que ya sabe: que el señor Biasutto es el jefe de preceptores del colegio, que goza en la institución del mayor prestigio posible, que es lo que se dice una autoridad, que le consta que con las damas sabe ser propiamente un caballero. Lo piensa y lo sabe y sin embargo no consigue tranquilizarse. [...] Él la toma de los hombros y la hace girar. Firme, algo severo. Ella se encuentra así de cara a la pared recubierta de azulejos, con la cara poco menos que pegada a la pared. [...] María Teresa todavía alcanza a decirse a sí misma, no sabe bien en qué sentido, que se trata del jefe de preceptores del colegio. Con manos confusas el señor Biasutto le levanta la pollera [...] le baja la bombacha con un tirón bien brusco de la mano que tiene libre. No puede gritar, tampoco quejarse (Kohan, 2007: 193-197).

La arrogancia, constante exigencia de adscripción a una ideosfera⁸ y, por lo tanto, única ideología, vuelve en el

⁸ Sobre la ideosfera dice Barthes: "palabra que creo a partir de la ideología: sistema lingüístico de una ideología, precisando enseguida, lo que vuelve inexacta la definición: toda ideología es para mí un lenguaje y solo lenguaje: es un discurso, un tipo de discurso" (2004:138).

discurso que naturaliza las metáforas engendradas por el poder. De este modo, la subversión es concebida como un cáncer que destruye el cuerpo de la nación⁹:

El señor Biasutto ha concebido una comparación: la subversión, le explica, a ella que es novata, es como un cáncer, un cáncer que primero toma un órgano, supongamos la juventud, y la infecta de violencia y de ideas extrañas; pero luego ese cáncer hace además sus ramificaciones, que se llaman metástasis, y a esas ramificaciones, que parecen menos graves, hay que combatir las de todas maneras, porque en ellas el germen del cáncer late todavía, y un cáncer no se acaba hasta tanto se lo extirpa por completo (Kohan, 2007: 48-49).

Frente a la arrogancia de Biasutto, o el sistema de panóptico recreado por María Teresa en el baño de varones (sistema que, como se dijo, la convierte en victimaria y en víctima) las alusiones al afuera parecen datos inútiles, delicadezas en el sentido barthesiano, que habrían podido no estar. Y sin embargo, su inclusión en el relato nos deja leer que ese microcosmos cerrado existe porque existe aquello de lo que no se habla, o que irrumpe en postales o alusiones breves.

El relato del narrador construye personajes que miran de reojo, como sin entender, en una casi-ceguera que convierte en cómplices a las víctimas. Francisco, el hermano conscripto y María Teresa, callan. Finalmente, el abuso no tendrá castigo.

⁹ La nación, concebida como cuerpo, fue una de las metáforas utilizadas por la dictadura que buscaba "extirpar" las "células malignas", es decir, todo lo que no fuera "ser argentino". Como asevera Avellaneda: "Este discurso estipula qué es cultura, qué es moral, y qué es, en consecuencia, 'ser argentino'. Según este discurso oficial del estado militar terrorista la cultura y el arte poseen una 'noble misión' que no debe ser alterada y debe subordinarse siempre a lo moral. Hay un sistema cultural que se define como falso cuando representa lo no-moral [...]. Las disposiciones y los decretos-leyes que lo traducen se entrecruzan semánticamente y engendran prácticas prescriptivas que a su vez estipulan códigos muy precisos en el caso de algunos productos culturales" (Avellaneda, 1997: 174-175).

Escrituras de sobrevivencia

En *Escrituras de sobrevivencia*, Sandra Lorenzano dice:

Ante la prepotencia grandilocuente del poder, [ciertas narrativas]¹⁰ dibujan una poética del pliegue y la incertidumbre, una poética que susurra en los intersticios. Fragmentos, esquirlas...cualquier imagen de totalidad ha estallado y se trata entonces de hablar desde las ruinas (2001: 24).

La novela *Los manchados* (2015) de María Teresa Andruetto retoma esa pregunta que recorre la narrativa de la autora: ¿qué sucedió realmente?, ¿cuál es el origen, mi origen? Así, memoria e identidad se interpelan una a otra, sin lograr jamás “una” verdad (pretensión imposible), sosteniendo la pregunta como modo de no perderse en el olvido, de re-construir la historia personal, la de sus padres, obligados a la clandestinidad y al exilio durante la última dictadura militar.

Como en *Lengua madre* (2009), la narradora deviene en una suerte de biógrafa de sus propios padres, pero esa biografía se detiene en los detalles, en las voces que re-inventan, dibujan la incertidumbre de una historia siempre plural. La anécdota y la polifonía son recursos privilegiados para la narración.

En este trabajo, entonces, analizamos, en la novela *Los manchados*, “síntomas” de la nueva narrativa argentina: cómo se “textualiza” el terror y cómo estas modalidades configuran un nuevo mapa de significados sobre/de la memoria colectivas.

Pero este trabajo es también la pregunta sobre la identidad que configura la búsqueda de esa memoria siempre incompleta.

¹⁰ El trabajo de Lorenzano se centra, especialmente en las novelas *En breve cárcel* de Silvia Molloy y en *La casa y el viento* de Héctor Tizón, pero nos pareció interesante extrapolar la fuerte idea de la escritura de (y como forma de) sobrevivencia.

Y sin embargo, para Barthes, tanto la memoria como el olvido son arrogantes porque eligen qué olvidar y qué recordar. Para Barthes, es en la literatura en la que el discurso arrogante se disuelve. Es por eso que la búsqueda de la propia identidad, aquella que se ha visto “astillada” por la historia colectiva, no siempre acata esas manipulaciones.

En la novela de Andruetto, Julieta, la protagonista, busca completar su vida recurriendo a la biografía inexacta de su padre. Para ello, regresa al pueblo donde Nicolás, su padre, ha vivido refugiado, pueblo al que este ha llegado buscando, a su vez, a su propio padre, un ingeniero que ha elaborado (según inferimos de las declaraciones de una de las voces de la novela) listas negras de los mineros rebeldes para entregárselas a la gendarmería.

Julieta busca destejer esa línea hasta dar con su identidad. Pero son muchas las voces que urden la trama. Voces que se contradicen e impugnan, voces que obstruyen, por omisión o distorsión, el dibujo de un tapiz completo, porque no hay historia que no sea una historia llena de olvidos, porque no hay figura completa.

En este sentido, la novela es polifónica y las voces que recuerdan son casi siempre las voces de las mujeres, las que escriben las historias pequeñas, las anécdotas: Emérita, la que dio asilo a ese casi niño que era Nicolás buscando a su padre; la voz escrita en una novela sobre ese pueblo fantasma que parece ser Tama, y narrada por Milagros Linares, prima de Arminda que sostiene que la madre de Nicolás, Nicolasa, “fue preñada” por el Ingeniero y se casó con el “Manchado” que nunca aceptó a ese hijo y que, a su vez, entregaba a los disidentes a la Bicha (el sistema represivo de los militares) “que se [los] tragaba [...] y si te he visto no me acuerdo” (Andruetto, 2015: 71); la de Hermana Dora que conoció a Nicolás de joven, cuando este colaboraba con el padre Angelelli, luego asesinado por la dictadura; la de Petrona Paula; la de La Rubia; la de Rosa.

Son generalmente mujeres las que sostienen esa memoria pequeña, de detalles, “el tejido de anécdotas del libro y de la vida” (Barthes, 2004:77), las que recuperan o

inventan para Julieta su propia genealogía de “manchada”: la genealogía de los que llevan el estigma de no saber nunca quiénes son.

Y he aquí que la novela se vuelve, de algún modo, la historia de miles de hijos y nietos que buscan los colores de sus nacimientos. Julieta es la que pregunta, la que recorre los caminos buscando testigos que le delineen a su padre, del que poco sabe, del que solo tiene una foto amarilla tomada en Suecia abrazado a una mujer rubia que no es su madre. No habla, solo escucha las voces que hablan para ella.

Y como en un relato interminable, sin final, que comenzara con *Tama* (1992), su primera novela, y continuara con *La mujer en cuestión* (2009), la autora se cita: en *Lengua madre* (2010), Julieta recupera a su madre muerta a través de una caja de cartas entre la madre (siempre ausente y huyendo) y la abuela que crió a esa niña huérfana de padres vivos y dispersos por la dictadura. En *Los manchados*, la madre ya ha muerto y ella busca las huellas de su padre, para terminar de armarse.

En este sentido, las nuevas novelas sobre la búsqueda de la identidad de los hijos de desaparecidos, exiliados o que han vivido en clandestinidad para sobrevivir, no buscan decir “una verdad”, sino renunciar a la certidumbre, sabiendo, de antemano, que no hay otra posibilidad.

Así, podemos pensar que esta novela de Andruetto es un montón de testimonios “infieles” porque no hay fidelidad posible a los acontecimientos, sino discursos aislados. Frente a esa necesidad testimonial sobre los horrores de la dictadura tras los primeros años de democracia, este relato no se construye como verdad: es un rompecabezas que se pierde en las genealogías, así como se pierde definitivamente la memoria de Emérita, la madre “adoptiva” de Nicolás:

Ella llora y dice nomás cada tanto eso que dice, habla del hijo nuestro, y yo no sé si se refiere a Nicolás o al hijo que quisimos tener los dos y que nunca llegó. Lo cierto es que no se aparta del tema, no hay manera de que se

entretenga con otra cosa... Habla nomás de la mancha... que el niño tenía una mancha, que dónde está la mancha..., que ella tiene una mancha y que la mancha de aquí y la mancha de allá... y dice que se quiere volver, que la llevemos. ¿Volver a dónde?, le digo, y entonces me pide que la lleve al pueblo, que la lleve y que la lleve, y no encuentra paz, hija... y cuando la enfermera le pregunta, para conformarla, cómo se llama ese pueblo, ella dice que se le ha olvidado el nombre pero que es el pueblo donde viven los manchados (Andruetto, 2015: 187-188).

Del mismo modo en que los datos, las fechas, los acontecimientos que consignan las efemérides (discursos siempre permeables al discurso del poder), van cambiando con el tiempo, o se pierden en el olvido, estas novelas recientes sobre los estragos de la dictadura que aún “manchan” cuerpos, balizan mapas para pensar el presente de la narrativa argentina, desmienten los procesos arrogantes y generalizadores de la “fuerza de memoria” para punzar en lo pequeño, en las marcas dejadas por el horror y que todavía no dejan de suceder.

Bibliografía

Textos literarios

Andruetto, María Teresa (2015). *Los manchados*. Buenos Aires: Random House.

Heker, Liliana (1996). *El fin de la historia*. Buenos Aires: Alfaguara.

_____ (1999). *Las hermanas de Shakespeare*. Buenos Aires: Alfaguara.

Kohan, Martín (2010) [2002]. *Dos veces junio*. Buenos Aires: Debolsillo.

_____ (2007). *Ciencias Morales*. Buenos Aires: Anagrama.

Estudios

Arán, Pampa (2009). “Las cronotopías literarias en la concepción bajtiniana. Su pertinencia en el planteo de una investigación

sobre narrativa argentina contemporánea". *Tópicos del seminario*, n. 21. 119-141.

_____ (2010). *Interpelaciones: hacia una teoría crítica de las escrituras sobre la dictadura y la memoria*. Córdoba: Centro de Estudios Avanzados.

Avellaneda, Andrés (1997). "Lecturas de la historia y lecturas de la narrativa argentina de la década del ochenta". Adriana Bergero y Fernando Reati (coords.) *Memoria colectiva y políticas del olvido*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo. 141-183.

Badiou, Alain (2006) [2005]. *El siglo*. Buenos Aires: Manantial.

Barthes, Roland (2004) [2002]. *Lo Neutro. Notas de Cursos y Seminarios en el Collège de France, 1977-1978*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Bajtín, Mijail (1989) [1978]. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.

_____ (1995) [1974]. *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Foucault, Michel (2001). "El poder y el sujeto". H.L. Rabinow y P. Dreyfus. *Michel Foucault: más allá del estructuralismo y la hermenéutica*. Buenos Aires: Nueva Visión. 241-259.

_____ (2004) [1971]. *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets.

_____ (2014) [2012]. *Obrar mal, decir la verdad. La función de la confesión en la justicia. Curso de Lovaina*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Lorenzano, Sandra (2001). *Escrituras de sobrevivencia*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.

Rotger, Patricia (2014). *Memoria sin tiempo. Prácticas narrativas de la memoria en escritoras argentinas de la posdictadura*. Córdoba: Comunic-Arte.

PASADO EN DISPUTA Y UTOPIA POLÍTICA EN LA LITERATURA ARGENTINA DE LOS HIJOS DE MILITANTES POLÍTICOS DE LA DÉCADA DE 1970

Pablo Darío Dema

Universidad Nacional de Río Cuarto, Argentina
pablodema@yahoo.com.ar

Inicio evaluación: 14/08/2017. Aceptación: 10/11/2017.

Resumen

En esta clase realizamos un recorrido por la producción narrativa de los hijos de los militantes de la década de 1970 en Argentina. Estos jóvenes artistas elaboran sus experiencias infantiles en el contexto de las luchas políticas que protagonizaron sus padres. Comparamos el punto de vista de la generación de los militantes con el de la generación de los hijos. Previamente, situamos estas producciones en el marco de los estudios sobre la memoria colectiva y el trauma transgeneracional. Además, brevemente, mostramos que la poesía es un género literario que nos permite profundizar los temas desarrollados en las novelas.

Palabras clave: Literatura argentina - Memoria colectiva - Generaciones de posdictadura - Narrativa - Poesía

PAST IN DISPUTE AND POLITICAL UTOPIA IN ARGENTINE LITERARY TEXTS BY THE SONS OF POLITICAL ACTIVISTS OF THE 1970S

Abstract

This essay proposes an overview on the narrative production by sons of the political activists of 1970s. These young artists lived their childish experiences in the context of political struggles carried on by their parents. We compare the point of view of the militants' generation with that of their sons. Previously, we place these artistic productions in the frame of the studies on collective memory and transgenerational trauma. In addition, we briefly show that poetry is a literary genre that allows to deepen the themes developed in the novels.

Keywords: Argentine Literature - Collective Memory - Postdictatorship Generations - Narrative - Poetry

En esta clase vamos a trabajar con la producción literaria narrativa más reciente sobre el tema de la dictadura y la formación de la memoria colectiva. Cuento con la ventaja de que ustedes ya han tenido cuatro clases en las que se plantearon algunas cuestiones generales sobre el tema de la memoria y también ya vieron distintas manifestaciones literarias: el testimonio, la literatura que hace memoria sobre la Guerra Civil Española, una parte importante de la producción teatral argentina sobre la dictadura y también obras novelísticas significativas en el encuentro pasado. En esta reunión nos apoyamos en ese recorrido previo, contamos con lo que yo pueda reponer de eso pero sobre todo lo que ustedes aporten para ir estableciendo conexiones y lazos. Y justamente el acento en el encuentro de hoy pasa por la idea de lazo, nexo o “bisagra” (si me permiten la tosca metáfora mecánica) entre generaciones. Quiero indicar desde el principio esa cuestión poniendo el énfasis en el carácter de “hijos de” atribuible a algunos escritores que por cierto no son ya tan jóvenes y son padres muchos de ellos, pero que están enfocados aquí poniendo el acento en una cuestión de su identidad (ser hijos de militantes) que según mi interpretación está dinamizando sus escrituras, las cuales constituyen un aporte a la construcción de las memorias de la militancia de la década de 1970.

Así que vamos a dar un rodeo o a construir un marco para alojar estas escrituras, estas narrativas (tengo cautela en llamarlas “novelas” a secas) que se remontan a la infancia de sus autoras y autores y ficcionalizan la vida cotidiana en un contexto donde la actividad política de sus padres supone una amenaza seria (o la directa destrucción) del entorno de estos menores. En un número importante de textos que nombraremos oportunamente, pero sobre todo en cuatro de estos relatos sobre los que nos detendremos, queda retenida una serie de detalles cotidianos recurrentes que hacen síntesis y revelan una sensibilidad generacional y una memoria hasta ahora no expresada de lo que fue la vida durante la dictadura. En textos como *La casa de los conejos* (2008) y *Los pasajeros del Anna C* (2012), de Laura Alcoba; *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* (2011), de Patricio Pron; *Soy un bravo piloto de la nueva China* (2011), de Ernesto

Semán, encontramos la clave o el centro de una mirada generacional de los hijos de militantes que entra en tensión con las memorias construidas por los autores y autoras de la generación de los padres.

El boom de la memoria y el rol la literatura

Estos textos en los que nos detendremos tienen, desde ya, múltiples aristas; no pretendemos reducirlos a simples “actos de memoria” aunque sí los ponemos en relación con un área de trabajo muy dinámica y activa desde hace más de tres décadas. Como ya han visto en el primer encuentro, la idea de una memoria social o colectiva ha permitido emprender un balance y una evaluación de lo acontecido a lo largo del siglo XX a partir del momento en el que, con la caída del muro de Berlín en 1989, apareció en toda su dimensión el fracaso de los proyectos revolucionarios y emancipadores que orientaron al siglo desde su inicio. Alain Badiou (2011) en su libro *El siglo* coloca en un lugar central la idea de revolución, a punto tal que es esa irrefrenable necesidad de cambio radical la que le otorga identidad al siglo XX. El siglo XX es entonces el siglo en el que estuvieron dadas las condiciones históricas para hacer una revolución que revirtiera el orden social injusto, contracara necesaria del sistema económico global capitalista. La caída del muro de Berlín y el final de los llamados “socialismos reales” es el inicio de un balance histórico imprescindible. Andreas Huyssen (2002), por su parte, plantea con claridad la situación poniendo el énfasis en el contraste que se da entre el inicio y el fin del siglo XX en relación con el desequilibrio de las coordenadas temporales pasado-presente-futuro. El inicio del siglo es la promesa del cambio y por la tanto el presente es un umbral del futuro, un presente que se adelgaza para abrir la puerta a un porvenir inminente e irremediamente superador. En contraste, el fin del siglo XX implica una temporalidad en la que la dimensión traumática de los hechos políticos pasados capta toda la atención, anula el futuro (no hay proyectos ni proyecciones o si los hay se vislumbra un

porvenir en términos de catástrofe natural o distopía social) y fija la mirada absorta en el pasado. A partir de esa situación es que nuestra cultura se vuelve una cultura memorialística en la que proliferan innumerables mecanismos culturales vinculados al pasado, desde canales de televisión sobre historia hasta el auge de los museos y espacios de la memoria pasando por una suerte de cultura de la nostalgia y compulsión por lo *vintage*, lo *retro* y los *revivals* de todo tipo. En el campo académico, florecen a su vez las categorías teóricas para dar cuenta de esta nueva cultura de la memoria, comenzando por la revalorización de los trabajos de Maurice Halbwachs, quien pone el acento en la construcción de memorias colectivas de alcance nacional, hasta llegar a actuales aportes en los que se subraya la multiplicidad de las memorias (muchas veces tensionadas entre sí) y la necesidad de construir una memoria internacional. Así, surgen categorías como la de “memoria transnacional”, de Alaida Assman, o la de una “memoria cosmopolita”, de Daniel Levy y Nata Sznajder, sobre todo a partir de la elaboración del caso alemán y el Holocausto judío. Esa cultura internacional memorialista que caracteriza el paisaje actual alcanza también a la literatura, obviamente, y tiene todas esas manifestaciones que han estado viendo en encuentros anteriores (testimonio, las narrativas y las dramaturgias en torno a situaciones políticas represivas, genocidios, estados totalitarios). Pero lo que quiero remarcar en este momento es que también se ha comenzado a problematizar el tema de la transmisión, es decir, qué pasa con los descendientes de las víctimas, qué pasa con los depositarios del legado doloroso que es la experiencia del encierro, la tortura, el exilio. Esta cuestión es la que pretendo poner de relieve para acercarme con ustedes a los textos mencionados. Hay también en ese sentido un esfuerzo teórico para dar cuenta del tema de la herencia y el trauma. Por ejemplo Beatriz Sarlo (2005) ha retomado en su libro *Tiempo pasado* la categoría “posmemoria”, de Marianne Hirsch, con la que esta autora pretende caracterizar la memoria de aquellos que no han vivido directamente un trauma o eran demasiado pequeños para recordarlo. Más allá de lo términos de ese debate, por demás relevante, me interesa remarcar el esfuerzo por ver si hay alguna particularidad para el caso de la memoria

que construyen los hijos. En el mismo sentido, también se desarrolla la hipótesis de Gabrielle Schwab (2015) acerca de la existencia de traumas transgeneracionales. En este caso desde una perspectiva psicoanalítica se trabaja con la idea de la “encriptación” de experiencias límites no simbolizadas que se transmiten a las generaciones venideras y pueden apreciarse, entre otros, en modos de escrituras “crípticas”. Así va cobrando cuerpo la hipótesis de que la participación política de los militantes en un contexto de alto riesgo para la vida (experiencia límite sin dudas que conlleva la posibilidad de la muerte propia y de familiares, la tortura, el desarraigo, la pérdida de la identidad, etc.) se transforma en una pulsión creadora en la generación subsiguiente. O, en todo caso, matizando esta afirmación, decimos que nos parece plausible demostrar que aquellos artistas que descienden de los militantes integran esa experiencia de vida a su proyecto creativo haciéndola devenir obra y por ende acto de memoria. Para poner un ejemplo, el fotógrafo francés Christian Gatinnoni, cuyos padres fueron víctimas del nazismo, ha realizado una muestra cuyo eje es, según sus palabras, “las urgencias creadoras de la segunda generación”. Hay una necesidad expresiva del descendiente, la cual deviene arte y acto de memoria.

La transmisión: diálogo social y diálogo poético

La memoria de la que venimos hablando es social pero no monolítica ni monológica. Entendemos que en distintas áreas sociales se articulan discursos con inflexiones diversas, tanto por sus orientaciones ideológicas como por los mecanismos que las contienen y los objetivos que las guían. No es lo mismo el discurso de las organizaciones de derechos humanos o el discurso estatal sobre los desaparecidos que lo que pueda decir un documentalista o un escritor de ficciones. En relación con la literatura y la memoria el énfasis suele ponerse, como hacemos en esta instancia, en el relato. Sin embargo siempre es fructífera la interrogación a ese otro discurso social y literario más encriptado y más ensimismado que

es la poesía, asociado, y con razón, a la primera persona y a lo íntimo. ¿Qué y cómo recuerda la poesía? Sin intención de responder cabalmente a esta pregunta, la realizamos al menos para no *olvidarnos* de la poesía cuando hablamos de memoria y con el ánimo de reforzar la hipótesis principal. Si decimos que hay un diálogo entre la generación de los militantes y la de sus hijos, un contrapunto intergeneracional vigente en la sociedad y legible en las producciones novelísticas, ¿no será posible advertirlo también en la poesía?

Ningún recorrido de la poesía argentina es factible en este contexto, pero sí algunas menciones en las que pueden leerse indicios de las continuidades de las que estamos hablando. En principio, la obra de Juan Gelman es en cierto modo un testimonio lírico insoslayable de la vida política argentina de la segunda mitad del siglo XX en adelante. Ligado desde sus inicios al partido comunista y militante de la izquierda peronista, el periplo vital y político de Gelman estuvo siempre indisolublemente ligado a su producción poética, nunca panfletaria y siempre aferrada a una voluntad experimental de originalidad única. La experiencia de la militancia, del desarraigo en el exilio y de la constante indagación del destino de los desaparecidos (entre los que se cuentan no solo sus amigos sino también un hijo, su nuera y una nieta) son materiales constantes apreciables hasta su último libro *Hoy* (2013).

Otro hito en este recorrido de poesía y memoria lo constituye la poesía de Néstor Perlongher. Su extenso poema "Cadáveres", escrito sobre el final de la dictadura en el momento en el que el autor se exilia en Brasil, es una postal de un país transformado en una carnicería producto de la brutalidad represiva. Como la de Gelman, su poesía se aleja del consignismo y es producto de una compleja elaboración formal, en su caso reinventado la tradición barroca. La mención de estos dos casos argentinos indican que, como puntualizó Tatiana Bubnova (2002), la poesía puede ser entendida como un acto de memoria sin dejar de ser un hecho estético. En la senda de Theodor Adorno, Jorge Monteleone señala que la complejidad formal de la poesía puede ser entendida como reacción y resistencia a un régimen político opresivo, y así, negativamente, denunciarlo:

Cuanto más duramente pesa la situación social, tanto más intransigente es la forma lírica que se le resiste, sin rendirse ante nada que le sea heterónimo y constituyéndose completamente según sus propias leyes. Su distancia de la mera existencia marca la medida de la falsedad y de la vileza de ésta. En su protesta contra ella, el poema expresa el sueño de un mundo en el que las cosas fueran de otro modo (Adorno citado en Monteleone, 2009: 3).

La poesía entonces es también testimonio, memoria y legado. En la poesía de Gelman el recuento de pérdidas incluye los nombres de otros poetas emblemáticos de su generación, Paco Urondo y Miguel Ángel Bustos, por nombrar dos. Y el apellido de estos autores reaparece en escrituras actuales de sus hijos, cercanas al testimonio más crudo algunas (*¿Quién te creés que sos?*, de Ángela Urondo Raboy) y en poemas, como es el caso de Emiliano Bustos, en que se puede leer en clave el itinerario político y vital de su padre (principalmente en algunos poemas de su libro *56 poemas*). Son algunos signos de una memoria que se transmite, de una genealogía que se cifra también en el devenir de un género aparentemente más subjetivo y despolitizado, lo cual muestra que la política y lo público se aloja también en los pliegues más íntimos, que no es un mero contexto sino la sustancia misma de la que está hecha la vida social.

El último de los poemas que les había pedido que leyeran para el encuentro de hoy pertenece a un poeta de la generación de militancia y en mi lectura funciona como núcleo de esta cuestión que quiero remarcar en las novelas indicadas. Javier Adúriz es el autor de este poema, "Piercing", que se compone de dos partes. En una está la voz de un padre de la generación de militancia dirigiéndose a su hijo. Se despliegan allí sus reacciones ante el hecho de que el hijo se coloque metales ornamentales en el cuerpo. Compara esa fijación en lo material y la entrega vacua a actividades frívolas y narcisistas con el espíritu epocal de los militantes, siempre ocupados en debates ideológicos que motorizaban la voluntad de cambio y mejoras colectivas. La segunda parte del poema es la respuesta irónica y cruel del hijo, quien le dice al padre que vive "en estado de pancarta", ofreciendo

un discurso extemporáneo desde una posición de un fracaso no asumido. Con aguda ironía, el poema hiperboliza un desacuerdo generacional cruzado por sensibilidades históricas divergentes.

En las novelas que quiero que veamos someramente a continuación se despliegan las alternativas de ese diálogo difícil que oscila entre el desacuerdo radical y, en el otro extremo, un acuerdo casi absoluto (y por ello inauténtico) que borra las diferencias. En medio, algunos momentos polémicos que se zanján asumiendo las diferencias (sosteniendo divergencias constitutivas de las subjetividades históricas) pero (re)inventando las causas comunes que siguen asociadas a la idea de justicia aunque acaso no de revolución.

Periodización de las producciones narrativas sobre la memoria

Ustedes ya han trabajado varias novelas que hacen memoria de la dictadura, novelas que tienen un encuadre ideológico bien definido. Con esto quiero decir que los textos emblemáticos e iniciales como *Respiración artificial* (1980) de Ricardo Piglia sientan las bases de esta tradición de denuncia, de crítica y de repudio a la dictadura criminal, pero lo hacen mediante sofisticadas mediaciones estéticas. Y allí, tempranamente, todavía en dictadura, se plantean los problemas formales: ¿cómo narrar el horror? ¿qué hay que decir y de qué manera en cada momento? Así la literatura va produciendo series discursivas tensionadas con lo que el Estado dice u oculta y con lo que la sociedad *quiere ver, puede ver y no quiere saber*. Por eso como ustedes saben y fue señalado tempranamente (Avellaneda, 1996; Sarlo, 1987) las primeras novelas, en un contexto de censura y persecución, son elípticas, oblicuas y alegóricas. La ficción tiene una función de resistencia, capta y revela (en clave) el clima opresivo desde adentro, y así funciona como contraseña para los que están exiliados y denuncian ante la comunidad internacional los crímenes cometidos en medio de magníficas maniobras mediáticas de distracción que tienen

la función de encubrir lo que pasa (el Mundial de fútbol de 1978 y la cobertura mediática de la guerra de Malvinas sobre el final de la dictadura son buenos ejemplos en este sentido).

Como también ustedes trabajaron en un encuentro previo, hay una importante producción narrativa testimonial. Son todos los relatos de los militantes que, ya en democracia, intentan dar cuenta de una experiencia que los tuvo como protagonistas. Son emblemáticos los textos de Miguel Bonasso, *Recuerdo de la muerte* (1984) y *Diario de un clandestino* (2000), quien, sacando partido de toda la tradición del nuevo periodismo y de los grandes textos fundacionales de Rodolfo Walsh, logra darle al relato de su experiencia de militancia en la clandestinidad la textura de verdaderos *thrillers*. Pero hay un vendaval de testimonios que no cesa hasta el día de hoy. Están también los que Rossana Nofal (2009) llama los “partes de guerra”, historias que no ponen el acento en las víctimas sino en la lucha política y armada de quienes se sienten “soldados” de la causa revolucionaria: *El tren de la victoria*, de Claudia Zuker y *Fuimos soldados*, de Marcelo Larraquy, por ejemplo. En esta serie me interesa mencionar los testimonios de los hijos. Por un lado se encuentra toda la producción que sale en las revistas de la organización H.I.J.O.S. Allí se expresa desde siempre la demanda de justicia requerida por ellos al Estado. Pero también están los testimonios, las historias personales de cada uno, las circunstancias particulares de una tragedia colectiva con mil matices. Y hay libros que cuentan las historias de estos hijos, en general poniendo el énfasis en la recuperación de la identidad. Pienso por ejemplo en un libro compilado por Ángela Pradelli (2014) en el que está entre otros el testimonio de Macarena Gelman García Ururetagoyena, la nieta recuperada del poeta Gelman. Una novedad en este tipo de publicaciones es un libro de testimonios que recoge historias de hijos de militantes pero también de otros “hijos de los setenta” (Arenes-Pikielny, 2016): sindicalistas, civiles católicos simpatizantes de la dictadura, un militante asesinado por sus compañeros. Entonces reaparece el debate sobre la teoría de los dos demonios, sobre la legitimidad de la violencia ejercida por la izquierda, todo lo cual pone de manifiesto que la memoria está siempre en

curso y es un terreno de pujas ideológicas fuertes.

Volviendo al terreno de la novela y al de la ficción, me interesa marcar ese momento a mediados de 1990 que la crítica (Dalmaroni, 2004, Gramuglio, 2002) señala como el de la aparición de una forma novedosa de narrar la dictadura. Se indica que en novelas como *Villa* (1995) de Luis Gusmán y *Dos veces junio* (2002), de Martín Kohan, los escritores optan por un realismo despojado y que tiende a la neutralidad, un acercamiento objetivo y directo a la vida cotidiana en el contexto de los campos de concentración. Evitando el “veneno del mensaje”, como dijo Gusmán, pero imponiendo al lector la responsabilidad de realizar una sanción ética sobre lo que está viendo: básicamente una política de exterminio ejercida por el Estado y parte de la sociedad civil. Es allí donde aparece por primera vez la ficcionalización de esta nueva identidad social que es la del hijo del militante, la del bebé sustraído cuya identidad es falseada (narrada en la novela de Kohan), la del joven que emprende la búsqueda de los cuerpos de sus padres desaparecidos, como en *Ni muerto has perdido tu nombre* (2002), de Luis Gusmán, y en *El secreto y las voces* (2002), de Carlos Gamerro. Es decir, acá se construye también esta identidad social, este personaje-hijo de los militantes, pero se lo hace desde un punto de vista más cercano al de la generación de los militantes. Posteriormente, en novelas como *La mujer en cuestión* (2003) y *Lengua Madre* (2010) de María Teresa Andruetto, y en *La casa operativa* (2007) de Cristina Feijóo, el hijo del militante es personaje central. El nudo de la cuestión para mí es el contraste entre este personaje delineado por los novelistas de la generación de militancia y las escrituras de los propios hijos, quienes narran una historia que está armada evidentemente no sobre una conjetura, una especulación, sino sobre una vivencia, sobre la propia historia personal. Me detengo en esa tensión entonces y para ello tengo que ir más cerca de los textos, compartir algunos pasajes y algunos detalles de las novelas.

Novelas de los padres-novelas de los hijos

En *La casa operativa* Cristina Feijóo imagina un personaje narrador que es hijo de dos militantes desaparecidos. El eje de su acto conmemorativo pasa por un episodio en el que su madre lo llevó a una casa operativa de Montoneros en Rosario para realizar una acción de alto riesgo. De hecho la casa “cae” y se produce una matanza en el lugar. En el contexto de los primeros años del siglo XXI este narrador se siente constreñido a acatar la imposición que lo obliga a emitir un juicio negativo sobre las acciones de su madre (su padre, preso en Trelew, no tuvo participación en las decisiones de la madre). Pero el narrador dice que creció “sin reproches” (Feijóo, 2007: 18), lo cual, como veremos, lo diferencia de los hijos *reales* que ficcionalizan su infancia.

Además el hijo quiere desmarcarse de una segunda cuestión que se impone en relación con los revolucionarios como su madre: “la violencia, los violentos” (Feijóo, 2007: 18). El hijo, lejos de juzgar a la madre, la justifica. Dice que ella tenía como destino “conquistar el mundo”, a ella y a sus compañeros los empujaba el “deseo colectivo de libertad”. El discurso actual sobre la violencia es parte de la trampa del sistema, puesto que en Argentina siempre la violencia fue ejercida por las clases dominantes. Por eso, él como hijo no va a descalificar a la generación de su madre por “violenta” ya que la violencia sistemática es la que posibilita la existencia de un sistema injusto.

El personaje del hijo de la militante que imagina Feijóo asume en su discurso una posición ideológica que se identifica con la de la generación de su madre y que se opone a la de las personas que no estaban comprometidas políticamente:

Ahora, treinta y cuatro años después, al contar la historia de aquellos días y de esos hechos, puedo explicar mejor lo que ya entonces discernía, y es que para ella, para Felisa (su madre), quienes no estaban desmontando el esqueleto fosilizado de la injusticia eran un peligro o una molestia (Feijóo, 2007: 26).

El hijo rechaza el argumento en contra de la lucha armada (al que le opone la idea de que el *sistema* es más

violento) y rechaza la actitud de reproche hacia la madre típica de los jóvenes de su generación. El hijo se identifica con los ideales de los militantes y los adopta. Entiende que Felisa (y sus compañeros) había sido “transfigurada, empujada por el viento de la historia” (Feijóo, 2007: 27) y que era una heroína: “Creemos en nuestra superioridad moral. Creemos en el heroísmo” (2007: 169), le había dicho otro militante a Felisa en 1973.

En *Lengua madre*, como ustedes han visto, también la protagonista es una hija de militantes. No quiero ser redundante porque seguramente ya han trabajado estas cuestiones en el encuentro anterior; lo único que quisiera remarcar es que en este texto se ve también cómo la perspectiva de la hija, primero autodefinida como individualista y descomprometida, va aproximándose cada vez más a la de su madre hasta casi identificarse al final. Primero reconoce las diferencias:

Para su padre y madre los ideales, lo que ellos llamaban tan resueltamente la “revolución”, han sido asuntos más importantes que tener una hija y que, en el fondo de todo, es por eso que sus vidas y la suya tomaron el curso que tomaron. Esta es la tragedia, su pequeña tragedia personal. Ella en cambio no tiene ideales [...] No le interesan los hijos; pero si los tuviera está segura de que serían más importantes que cualquier revolución, que cualquier ideal” (Andruetto, 2010: 64).

Pero a medida que asume el legado de su madre comprende que hayan corrido determinados riesgos personales (que la involucraron a ella directamente) en pos de cumplir con un mandato epocal e histórico como fue hacer la revolución:

En rigor, piensa, yo misma soy historia y política y vida. A medida que pasan [los días] le es más fácil comprender –y aceptar– el lugar central, medular, que la generación de sus padres dio a lo político. No se trata de que ella haya cejado en sus preocupaciones individuales, lo que sucede es que empieza a creer que es necesario dar sentido y potencia a la experiencia que los otros no han podido llevar adelante. Está empezando a creer que la belleza de la vida se debe a esta refinada conciencia. La vida ya no solo para sí, ha comenzado a pensar. La vida para sí y para otros. También ¿por qué no?, la vida por los otros (Andruetto, 2010: 226).

En las novelas de los autores de la generación de los hijos este acercamiento y esta comprensión de las razones de los padres (determinadas por las condiciones históricas) es mucho más problemática, a menudo opacados por el cuestionamiento y el desacuerdo que se expresa de muchas maneras. En algunos casos, como en el de Laura Alcoba, recurriendo a la ironía cuando se narran los inicios de la militancia de sus padres en La Plata. Su novela *Los pasajeros del Anna C* se abre con un epígrafe tomado de *La cartuja de Parma* que alude a una nueva “moda” que consiste en arriesgar la vida: “Exposer sa vie devint à la mode”. El epígrafe que habla de la “moda” da un indicio claro de la visión que la hija tiene de la militancia de los padres, quienes la concibieron siendo casi adolescentes en un viaje a Cuba en el que hicieron sus primeras armas revolucionarias en un periplo con visos tragicómicos. En el mismo sentido, designa como “aquella locura” a la experiencia de su infancia en la que le tocó vivir en una casa clandestina de Montoneros, historia que narra en *La casa de los conejos*. Para la adulta que recuerda, el trabajo de memoria no está puesto en la justificación de la actividad de los padres determinados por las condiciones históricas sino, mucho más coherentemente, en lo que la niña que fue necesitó y no tuvo. Conviviendo con militantes que corrían un alto riesgo, la niña se vio obligada a suspender sus acciones cotidianas en pos de la seguridad. Sin domicilio fijo, con la identidad cambiada, sin relaciones con sus pares y siempre con la carga de no cometer errores que pudiesen costarle la vida a sus padres y a sus compañeros. Quiero que nos detengamos en un pasaje de la novela en el que Laura se cruza con una niña en la calle:

Nunca la había visto antes, pero le sonreí y ella respondió a mi sonrisa. Estaba probablemente en una situación semejante a la mía. Pero en todo caso, sólo su mirada me bastó para comprender que ella vivía también en el miedo. Y el miedo sería el mismo después, yo lo sabía, y por todo el tiempo que aquello durara, pero cómo me confortó ver a aquella otra niña. Fue como si aquel día, entre las dos, durante un tramo del camino, hubiéramos cargado juntas con el peso del miedo. Por supuesto nos pareció entonces un poco menos pesado (Alcoba, 2008: 110).

Es difícil precisar el tono anímico que plasma y

transmite el relato. Hay una expresión de un dolor propio pero no una victimización. Hay una empatía muy fuerte con los desaparecidos y sus familiares pero no una mistificación eufórica de una generación y una época. Hay una crítica a la izquierda pero no por eso un acercamiento a las posiciones reaccionarias que justifican el terrorismo de Estado. El texto transmite muy bien la sensación de fragilidad que tienen las imágenes del pasado que acuden al presente sostenidas por la luz incierta de la memoria, acompañadas por las sensaciones que el miedo inscribió en el cuerpo, por los momentos de felicidad que florecen siempre en toda infancia, aun en las más difíciles.

El logro de estos relatos es que introducen una tensión y una complejidad nueva. Si en algún momento hubo por parte de la generación de los militantes una suerte de menosprecio por la generación subsiguiente, apoyada en el hecho de que ellos fueron los revolucionarios y los hijos apenas aquellos que llegaron *después* de una gran oportunidad histórica perdida para siempre, este tiempo es el de un diálogo difícil en el que las razones de los hijos (con foco en la infancia perdida) ganan legitimidad. En ese sentido retomo una idea de Feierstein:

El cuestionamiento de los hijos podría constituir una oportunidad para, a la vez, quebrar la hegemonía denegatoria de sus padres y abrir la posibilidad de un legado, permitirse construir juntos otro sentido, enfrentarse conjuntamente con la cripta, buscando de algún modo abrir su tapa sellada (Feierstein, 2012: 177).

Significativo es que aparezca acá también la idea de lo encriptado y la necesidad de simbolizar las experiencias límite, y fundamental el hecho de que en el contrapunto generacional se construye un sentido *nuevo* y no reduccionista del pasado. En ese sentido se orientan otras dos novelas que, como las de Alcoba, ocupan un lugar central en este corpus. *Soy un bravo piloto de la nueva China*, de Ernesto Semán, y *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*, de Patricio Pron, hacen foco en la historia de los padres y en la infancia atravesada en condiciones riesgosas. Si bien no hay tiempo para comentarlas en detalle, es importante destacarlas porque en ellas se dan instancias de planteamiento y superación trabajosa de un desacuerdo generacional. Polémica y

desencuentro primero entre dos posiciones antagónicas y construcción de una tercera posición después. En la novela de Semán hay complejos mecanismos mediante los cuales el autor reconstruye la figura de su padre desaparecido como un personaje al que le da voz de modo tal que pueda exponer sus razones y pueda proyectar reflexiones sobre el presente. Mediante la invención de espacios imaginarios y de la torsión de las coordenadas temporales, padre e hijo habitan espacios comunes donde confrontan pero donde también sellan acuerdos básicos en torno (por ejemplo) a la vigencia de un ideal de justicia. Lo mismo ocurre en la novela de Pron, con la diferencia de que su padre militante no está desaparecido. Su coherencia y su ética son sus mejores argumentos a la hora de defender las opciones tomadas en la década de 1970. Y si en su novela Patricio Pron cuestiona a la generación de sus padres por ponerlos en peligro y llega a acusarlos incluso de usar a los hijos pequeños como salvoconducto para que no los desaparecieran a ellos, el padre tiene la opción real de responderle y esa respuesta se incluye en la novela. Así se consuma una verdadera escena de diálogo intergeneracional que inicia un nuevo capítulo en la construcción de las memorias de los años de la década de 1970. Esta renovación actual sobre el pasado es la que permite imaginar un futuro en el que se mantiene vigente un ideal de justicia a la vez que se cuestionan cada vez más los medios utilizados en el pasado para alcanzarla¹.

¹ Sobre el problema del anudamiento problemático entre sociedad justa y revolución ver Hilb (2013: 44-53).

Bibliografía

Textos literarios

Adúriz, Javier (2008). "Piercing", en *La verdad se mueve*. Buenos Aires: Ediciones Del Dock.

Alcoba, Laura (2008). *La casa de los conejos*. Buenos Aires: Edhasa.

_____ (2012). *Los pasajeros del Anna C*. Buenos Aires: Edhasa.

Andruetto, María Teresa (2003). *La mujer en cuestión*. Córdoba: Alción.

_____ (2010). *Lengua madre*. Buenos Aires: Mondadori.

Bustos, Emiliano (2004). *56 poemas*. Buenos Aires: La carta de Olivier.

Feijóo, Cristina (2007). *La casa operativa*. Buenos Aires: Planeta.

Gamerro, Carlos (2002). *El secreto y las voces*. Buenos Aires: Norma.

Gelman, Juan (2013). *Hoy*. Buenos Aires: Seix Barral.

Gusmán, Luis (1995). *Villa*. Buenos Aires: Alfaguara.

_____ (2002). *Ni muerto has perdido tu nombre*. Buenos Aires: Sudamericana.

Kohan, Martín (2002). *Dos veces junio*. Buenos Aires: Sudamericana.

Perlongher, Néstor (2003). "Cadáveres", en *Poemas completos*. Buenos Aires: Seix Barral.

Pron, Patricio (2011). *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*. Buenos Aires: Mondadori.

Semán, Ernesto (2011). *Soy un bravo piloto de la nueva China*. Buenos Aires: Mondadori.

Urondo Raboy, Angela (2015). *¿Quién te creés que sos?* Buenos Aires: Capital intelectual.

Estudios

Arenes, Carolina y Astrid Pikielny (2016). *Hijos de los 70. Historias de la generación que heredó la tragedia argentina*. Buenos Aires: Sudamericana.

Avellaneda, Andrés (1996). "Lecturas de la historia y lecturas de la literatura en la narrativa argentina de la década del ochenta". Adriana Bergero y Fernando Reati (comps.) *Memoria colectiva y políticas del olvido*. Rosario: Beatriz Viterbo. 141-184.

Badiou, Alain (2011). *El siglo*. Buenos Aires: Manantial.

Bubnova, Tatiana (2002). "Poesía como acto de memoria". Esther Cohen y Ana Martínez (coords.) *De memoria y escritura*. México: UNAM. 123-142.

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

Feierstein, Daniel (2012). *Memorias y representaciones. Sobre la elaboración del genocidio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Gramuglio, María Teresa (2002). "Políticas del decir y formas de la ficción. Novelas de la dictadura militar". *Punto de vista*, n. 74. 9-14.

Hilb, Claudia (2013). *Usos del pasado. Qué hacemos con los setenta*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Huysen, Andreas (2002). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México: Fondo de Cultura Económica.

Mandolesi, Silvana y Maximiliano Alonso (eds.) (2015). *Estudios sobre memoria. Perspectivas actuales y nuevos escenarios*. Villa María: Eduvim.

Monteleone, Jorge (2009). "Trazos en lo oscuro. Lírica, negatividad y memoria". Miguel Dalmaroni y Geraldine Rogers (eds.) *Contratiempos de la memoria en la literatura argentina*. La Plata: EDULP. 213-238.

Nofal, Rossana (2009). "Literatura y testimonio". Miguel Dalmaroni (dir.) *La investigación literaria. Problemas iniciales de una práctica*. Santa Fe: Ediciones UNL. 147-164.

Pradelli, Angela (2014). *En mi nombre. Historias de identidades restituidas*. Buenos Aires: Paidós.

Sarlo, Beatriz (1987). "Política, ideología y figuración literaria". AAVV. *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires: Alianza.

_____ (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Schwab, Gabriele (2015). "Escribir contra la memoria y el olvido".

Silvana Mandolesi y Maximiliano Alonso (eds.) *Estudios sobre memoria. Perspectivas actuales y nuevos escenarios*. Villa María: Eduvim. 53-84.

ENTREVISTA

PROCESOS DE MEMORIA COLECTIVA Y POSDICTADURA ARGENTINA

Daniel Feierstein (en entrevista)

Universidad de Buenos Aires - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina

Daniel Feierstein (Buenos Aires, 1967) es sociólogo y doctor en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires. Se desempeña como profesor titular de la cátedra Análisis de las Prácticas Sociales Genocidas en la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA y como director del Centro de Estudios sobre Genocidio y de la Maestría en Diversidad Cultural, ambos en la Universidad Nacional de Tres de Febrero. Es experto independiente por las Naciones Unidas para la elaboración de las Bases de un Plan Nacional de Derechos Humanos en la Argentina. Además, es investigador de CONICET.

Entre sus principales publicaciones, se cuentan los siguientes libros: *Cinco estudios sobre genocidio* (1997), *Seis estudios sobre genocidio. Análisis de relaciones sociales: otredad, exclusión, exterminio* (2000), *El genocidio como práctica social. Entre el nazismo y la experiencia argentina* (2007), *Memorias y representaciones. Sobre la elaboración del genocidio* (2012), *Juicios: sobre la elaboración del genocidio II* (2015) e *Introducción a los estudios sobre genocidio* (2016).

Esta entrevista se realizó el 31 de marzo de 2017 en Mendoza, en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad Nacional de Cuyo, un momento antes de que Daniel Feierstein diera su conferencia, invitado por el área de Derechos Humanos. Un especial agradecimiento a Yanina Pérez, alumna del Curso de Literatura y memoria social, por la información. También a Silvana Vallone y

Laura Bolognesi, del área de Derechos Humanos de la Universidad Nacional de Cuyo, que allanaron el camino para poder dialogar con Feierstein.

La entrevista fue preparada por Luis Emilio Abraham y Pablo Dema. Eran cuatro preguntas. Hubo que restringirse a dos por cuestiones de tiempo.

Luis Emilio Abraham: Pablo Dema me mandó la siguiente pregunta por Whatsapp: “Yo le preguntaría a Feierstein sobre el tema de las etapas de la memoria. Si realmente son etapas que van superándose unas a otras. Si hay un avance, una progresión, o si hay avances y retrocesos. Si es posible volver atrás con respecto a algunos logros que se hicieron. O sea, si la memoria colectiva es una construcción fuerte, que puede tener matices, pero si se avanza realmente o si se va y se viene, si se avanza y se retrocede más o menos en el mismo nivel”.

Daniel Feierstein: Los procesos de construcción de memoria colectiva son complejos y tienen como una sucesión en el tiempo bastante... con bastante *delay*, podríamos decir. A diferencia de la memoria personal, la memoria colectiva va sedimentando con el tiempo. Por lo tanto, las transformaciones que se van dando se van construyendo con plazos muchos mayores a los de la memoria personal. Pero van ocurriendo. Esas construcciones no necesariamente tienen una linealidad. Si la pregunta es si siempre van hacia más o van hacia menos o si tienen idas y vueltas, uno podría decir: “bueno, depende de cada contexto político”, ¿cierto? Puede ocurrir cualquiera de esos escenarios. La memoria colectiva puede seguir potenciándose cada vez más o puede empobrecerse, puede negar ciertas cosas, puede lograr que aparezcan o puede tener vaivenes. Si vamos al caso específico argentino, creo que estamos en un momento muy preocupante, en el sentido de que, en la historia de la construcción de una memoria colectiva en relación con el genocidio argentino, creo que desde el fin de la dictadura hasta (me animaría a decir) en un período que podríamos ubicar entre el 2008, 2009, 2010, tuvo una curva siempre ascendente, esto es, la sociedad logró siempre construir más y montarse sobre esas construcciones para lograr

más, más, más, en términos de mayores niveles de elaboración. De esto hablo en *Memorias y representaciones* utilizando el concepto freudiano de elaboración. Y creo que el quiebre se puede identificar ahí en 2008, 2009, 2010, cuando realmente comienza una ofensiva muy fuerte y mucho más inteligente de los genocidas y sus cómplices para intentar incidir en los procesos de construcción de la memoria colectiva. Esto, ligado a una serie de errores del movimiento popular. Podríamos decir que al mismo tiempo se dan los dos procesos. Entonces por primera vez se identificaría el comienzo de cierto retroceso. Retroceso en el sentido de comienzo de ciertos... ciertos procesos de renegación, de evasión, de redifusión de temas sobre los que se había avanzado mucho más. Pero la memoria colectiva nunca vuelve a momentos del pasado. Entonces siempre es algo nuevo. Yo planteo mucho esta idea de lo que llamo “los dos demonios recargados”, que no es lo mismo que los dos demonios de los ochenta, ¿no? Es algo nuevo, es algo nuevo que aprovecha ciertas construcciones de los años ochenta, pero que no son esas construcciones, sino que tiene que tomar en cuenta todo lo ocurrido y que busca dirigirse hacia otro lugar. Entonces en ese sentido yo diría, bueno, es un proceso complejo, pero que depende de todos nosotros. O sea, en ningún caso es inevitable. Esto es lo que tienen de interesante los procesos de construcción de la memoria colectiva. Que uno esté en un momento de retroceso no quiere decir que no lo pueda revertir. Esos procesos ocurren siempre de abajo hacia arriba. Por lo tanto, esas reversiones no dependen de un gobierno. Y, de hecho, el proceso de construcción de mayores niveles de elaboración de la experiencia argentina se hizo durante mucho tiempo en contextos muy desfavorables: desde las leyes de impunidad a mediados del gobierno alfonsinista hasta toda la década de los noventa, en donde hubo grandes avances. ¡Ni que hablar del 96 en adelante en un contexto político absolutamente negativo! Pero eso no impidió profundas conquistas en la memoria colectiva. Entonces, bueno, hay que entender ese proceso, ver cómo funciona, ver qué cosas le inciden, ver cómo se cruza con los momentos políticos y tratar de incidir de las distintas maneras en que uno pueda.

Luis Emilio Abraham: Una pregunta mía. Tema posdictadura. Me gustaría saber si tenés alguna opinión sobre las implicaciones que tiene ese término cuando se lo usa para periodizar la producción cultural argentina. ¿Sería un período de elaboración de las secuelas de la dictadura y el genocidio, llegue hasta donde llegue, o un período de memoria corta, de memoria a corto plazo, que toma como eje absoluto de la memoria el año 1976? ¿Cuándo se termina la posdictadura? ¿Cómo se terminaría? No sé si tenés alguna... algo pensado al respecto.

Daniel Feierstein: Sí, la verdad que no lo he pensado tanto. Hay que empezar a pensarlo en conjunto, ¿no? Pero yo diría... Me parece que hay un período claro que uno puede ubicar de posdictadura con dos puntos de quiebre. Uno es el 96. Me parece que efectivamente entre el 95 y el 96 hay efectivamente una serie de cambios importantes; y otro es la crisis del 2001. Creo que la crisis del 2001 efectivamente inaugura otro período. Ambos períodos, y también antes del 96 y después del 2001, creo que efectivamente hubo procesos de desarrollo de elaboración de esa experiencia. Creo que el caso argentino se caracteriza por no haber aceptado esto que llamás una memoria corta y que en general lo que se hizo fue poder articularla con una historia argentina muy de largo plazo. Y entonces, aun cuando la memoria, podríamos decir, de los años ochenta, que es la primera construcción que se logra hacer para intentar la elaboración de ese pasado represivo tiene una fuerte carga del rol de los golpes militares, ya esa memoria, y estoy pensando en *La república perdida*, y algunas de las expresiones culturales de esa época, ya rastreaba esos golpes militares antes del 76. Si bien el foco para mí no era el más enriquecedor... Digo: después se pudo construir una historia mucho más vinculada al orden estructural, al rol de distintos planes económicos, a cuestiones mucho más profundas, aun en esa mirada más institucional en términos de gobierno democrático o gobierno dictatorial, o de ruptura del orden institucional, ya producciones como *La república perdida* se remontaban a 1930, al rol del golpe del 55, a las interrupciones, al golpe del 76 y al papel del Onganiato para entender la violencia insurgente. Entonces me parece que en ese sentido la construcción de la memoria colectiva en Argentina siempre

fue muy rica. Y no es que obligatoriamente tenía que pasar así. Efectivamente hay procesos de memoria colectiva que se centran solo en un hecho y no logran ver la potencia o la riqueza de un período más largo para los procesos de elaboración. Pero creo que eso en Argentina no tendió a ocurrir mucho y es parte de la riqueza del proceso de construcción de nuestra memoria colectiva.

NORMAS PARA AUTORES

EL *Boletín GEC* recibe colaboraciones originales e inéditas sobre problemas de teoría y crítica literarias, o sobre los temas propuestos para números monográficos. Los trabajos deben ajustarse al rigor de un artículo académico-científico y a la ética del trabajo intelectual. El Comité Editor constata que los envíos se ajusten a las normas y los lineamientos editoriales. Luego, los escritos atraviesan un proceso de evaluación externa por parte de dos pares, anónima tanto para el autor como para los evaluadores. La decisión se comunica dentro de un plazo no mayor a tres meses. En caso de que se indiquen mejoras al texto, el autor contará con un mes como máximo para enviar el texto corregido.

La comunicación entre autores y editores se llevará a cabo por correo electrónico: boletingec@gmail.com.

Además de estudios, la revista recibe reseñas, entrevistas y notas (de menor extensión que los estudios y sin necesidad de tanto rigor en cuanto a aparato crítico, pero consistentes en su contenido).

Directrices de presentación

- Texto digitalizado en word.
- Tipografía: Arial 10 para el cuerpo del texto; Arial 9 para las citas en párrafo aparte y para la Bibliografía; Arial 8 para notas a pie de página.
- Interlineado sencillo. Sin sangrías a comienzo de párrafo y sin espacios entre párrafos. Dejar espacio solamente antes y después de los intertítulos.
- Extensión: entre 30.000 y 60.000 caracteres con espacio para los estudios, incluyendo títulos, resúmenes, notas y bibliografía; hasta 30.000 caracteres con espacio para las notas y entrevistas; entre 5.000 y 10.000 para las reseñas.

Estructura

- Título.
- Encabezado: en tres renglones seguidos y con alineación a la derecha, se colocará nombre y apellido del autor, institución y correo electrónico.
- Resumen en el idioma del artículo (150 palabras como máximo).
- Entre tres y cinco palabras clave.
- Título del artículo en inglés.
- Abstract.
- Traducción de las palabras clave.
- Cuerpo del trabajo: podrá dividirse con títulos internos. No usar guiones cortos en función parentética. Usar guiones medios o paréntesis. No utilizar negritas ni subrayados ni palabras en mayúsculas para realizar destacados. En caso de que sea muy conveniente resaltar algún término, emplear bastardilla (cursiva o itálica).
- Notas a pie de página: se emplearán lo menos posible; sólo para ampliar alguna cuestión, establecer relaciones, proveer información adicional, etc.
- Bibliografía: se consignará solamente la bibliografía citada o aludida en el cuerpo del trabajo.

Estructura de reseñas

- Referencia bibliográfica completa del libro reseñado, incluyendo

colección o serie, y total de páginas o tomos.

-Citas: solamente del libro reseñado; entre comillas; con indicación de número/s de página entre paréntesis al final de la cita; en ningún caso en párrafo aparte: siempre integradas al cuerpo del texto.

-Nombre y apellido del autor de la reseña (versalitas) y, a renglón seguido, filiación institucional. Alineación derecha.

Aparato crítico

-Citas breves (hasta cuatro líneas): integradas en el cuerpo textual, con comillas dobles curvas (“...”).

-Citas largas (más de cuatro líneas): en párrafo aparte, con justificación izquierda de 1 cm, sin comillas, Arial 9.

-Remisiones a la bibliografía:

-Si el nombre del autor es mencionado en el párrafo, no debe repetirse entre paréntesis. Se consigna el año de la edición citada, seguido de dos puntos y la/s página/s correspondientes al texto citado o aludido. Ejemplo: Según Bajtín, el cronotopo expresa “la indivisibilidad del espacio y el tiempo (el tiempo como la cuarta dimensión del espacio)” (1978: 27).

-Si el autor no se menciona en el párrafo, se debe incluirse en el paréntesis su apellido, seguido de coma: El cronotopo expresa “la indivisibilidad del espacio y el tiempo (el tiempo como la cuarta dimensión del espacio)” (Bajtín, 1978: 27).

-El punto se coloca después de la referencia parentética.

-Para omisiones o agregados, usar corchetes: [...], [sic], [el autor].

-Si hay dos o más obras del mismo autor editadas el mismo año, se las distinguirá con letras: (Gómez, 1994a: 162-170). En la bibliografía deberá seguirse el orden impuesto por las letras.

-Si la referencia afecta a todo el texto aludido o este carece de paginación: (Gómez, 1994).

-Bibliografía: Se ordena alfabéticamente por apellido del primer autor o por la primera palabra del título. Más de un título por autor: se ordenan por fecha de publicación. Se dejar un espacio entre referencia y referencia.

Referencias bibliográficas

Libros

Apellido, Nombre (año edición citada). *Título*. *Subtítulo*. Ciudad de edición: Editorial.

Eco, Umberto (2000). *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen.

Si se quisiera agregar traductor, prologuista, responsable de una edición crítica, etc., se coloca el dato después de título y subtítulo, en tipografía normal.

Si se quisiera consignar año de la primera edición, va entre corchetes después del año de la edición citada: Eco, Umberto (2000) [1979]. *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen.

Artículos en libros de varios autores o en actas

Apellido, Nombre (año). “Título de artículo”. Nombre y apellido del

director, coordinador o editor del volumen (si hubiera) seguido de (función.) *Título de libro. Subtítulo*. Ciudad de edición: Editorial. volumen, primera página-última.

Fernández Frade, Delfina y Martín Rodríguez (2001). "Grupos y compañías del teatro emergente". Osvaldo Pellettieri (dir.) *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998)*. Buenos Aires: Galerna. vol. V, 456-462.

Dávila, Ariel (2007). "Inverosímil". AAVV. *Nueva dramaturgia argentina*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro. 35-62.

Artículos en revistas impresas y/o digitales

Apellido, Nombre (año). "Título de artículo". *Nombre de la revista*, año, volumen y/o número. primera página-última.

Si estuviera disponible en Internet, consignar al final: Disponible en: URL o doi.

Muñoz, Mariela (2007). "Nostalgia, Guerra Civil y franquismo en la narrativa española de finales del siglo XX". *Filología y Lingüística*, vol. XXXIII, n 2. 111-123. Disponible en: <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/filyling/article/viewFile/1743/1716>

Artículos en diarios impresos y/o digitales

Apellido, Nombre (año). "Título del artículo". Tipo de texto si quisiera agregarse. *Nombre del periódico*, día y mes abreviado. Suplemento (entre comillas) o sección si correspondiera. primera página-última (si hubiera paginación). Disponible en: URL (si se estuviera citando versión digital).

Pacheco, Carlos (2004). "Sprengelburd: un autor que rompe los límites de lo teatral". *La Nación*, 6 jun. Sección 4. 4.

Dema, Verónica (2010). "Martín Kohan: La literatura tiene un lugar muy marginal en nuestro país". Entrevista. *La Nación*, 26 abril. Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/1258191-martin-kohan-la-literatura-tiene-un-lugar-muy-marginal-en-nuestro-pais>

Textos publicados en blogs o páginas web

Apellido, Nombre (año). "Título del texto". *Página web o blog*, día y mes abreviado. URL

Chomsky, Noam (2014). "Why Americans Are Paranoid About Everything (Including Zombies)". *AlterNet.org*, 19 febr. <http://www.alternet.org/noam-chomsky-why-americans-are-paranoid-about-everything-including-zombies>

Link, Daniel (2006). "Un cuento de hadas". *Linkillo.blogspot.com.ar*, 25 jun. <http://linkillo.blogspot.com.ar/2006/06/un-cuento-de-hadas.html>