

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

20
BOLETÍN

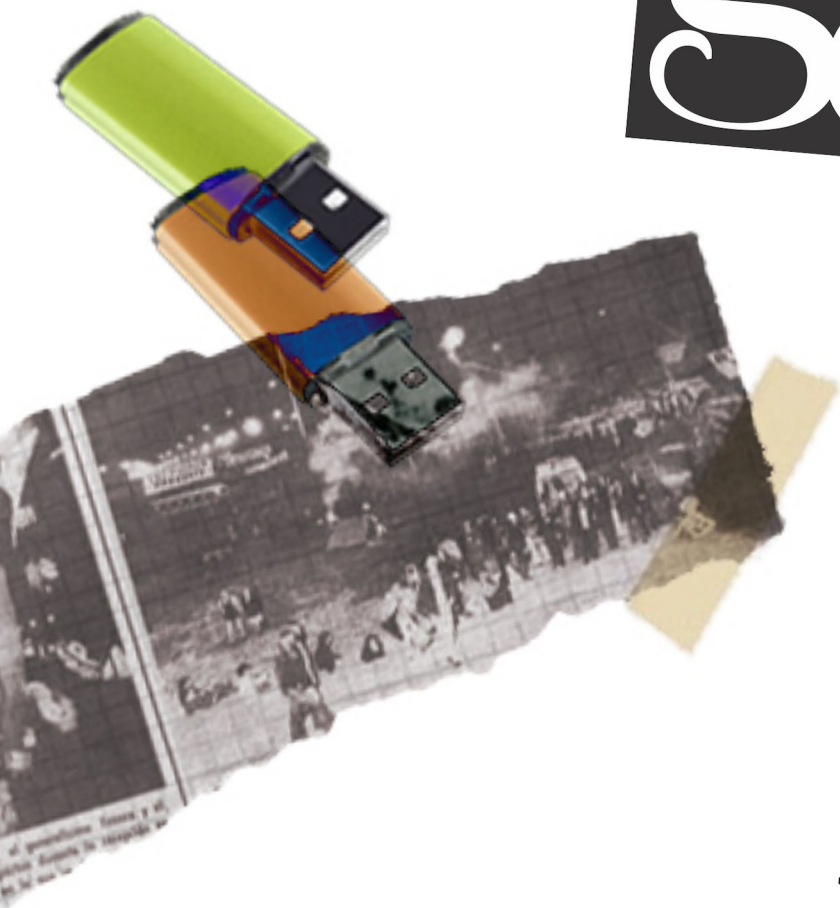
eISSN 2618-334X

Literatura y
Memoria Social



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 20

Literatura y memoria social

Mendoza
2016



UNCUYO
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO



FACULTAD DE
FILOSOFÍA Y LETRAS

ilm Instituto de
Literaturas
Modernas

BOLETÍN GEC

Nº 20, 2016, Mendoza (Argentina). ISSN 1515-6117 eISSN 2618-334X

© 2016 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>

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, 2016.

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

Revista

Boletín GEC

Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de
Filosofía y Letras

Nº 20 (2016)

ISSN 1515-6117 eISSN 2618-334X

Anual

1. Teoría literaria. 2. Crítica literaria

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).
Secretarías 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 COMO FENÓMENO SOCIAL: LOS PASADOS TRAUMÁTICOS	11
Pablo Darío Dema y Luis Emilio Abraham	
LA MEMORIA ACTUAL DE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA	36
Gladys Granata	
EL DISCURSO TESTIMONIAL Y EL PASADO LATINOAMERICANO ...	52
Ramiro Esteban Zó	

NOTA

EL TEATRO Y LA REPRESENTACIÓN DE MEMORIAS SOBRE EL PASADO RECIENTE. UN ANÁLISIS DEL CICLO "TEATRO, MEMORIA E IDENTIDAD" EN MENDOZA.....	65
Nazareno Bravo y Ana Josefina García	

NORMAS PARA AUTORES	79
---------------------------	----

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 nota sobre teatro mendocino, escrita por Nazareno Bravo y Ana Josefina García, 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 el módulo introductorio y las clases que no se centraron específicamente en el caso argentino. Los trabajos sobre literatura argentina y memoria social se darán a conocer en la próxima entrega.

El índice refleja la organización de contenidos y la sucesión de las clases que conformaron la primera parte de aquel curso. Después de una introducción de carácter

memoria individual y memoria colectiva, los parámetros de la cultura actual de la memoria y los procesos de rememoración en la Argentina de posdictadura (escrito aquí por Pablo Darío Dema y Luis Emilio Abraham), Gladys Granata se ocupó de contextualizar el desarrollo reciente de la novelística española sobre la Guerra Civil y de pensar claves para explicar el nuevo auge que experimenta el tema a partir de década de 1990. A continuación, Ramiro Esteban Zó expuso sobre el discurso testimonial y su desarrollo en Latinoamérica. Utilizando herramientas teóricas vinculadas fundamentalmente con el problema ficción-realidad, se focalizó sobre todo en textos de Eduardo Jozami y Carlos Liscano.

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 una calurosa bienvenida a los prestigiosos colegas que aceptaron gustosamente sumarse a este proyecto editorial para conformar el Consejo Asesor. Agradecemos también el asesoramiento técnico de la Dra. Hebe Beatriz Molina.

LA MEMORIA COMO FENÓMENO SOCIAL: LOS PASADOS TRAUMÁTICOS

Pablo Darío Dema

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

Luis Emilio Abraham

Universidad Nacional de Cuyo, Argentina
luisemilioabraham@gmail.com

Inicio evaluación: 15/09/2016. Aceptación: 31/11/2016.

Resumen

La facultad de memoria, una de las cuestiones más estudiadas desde las últimas décadas del siglo XX por diferentes campos del saber, es un fenómeno que involucra múltiples aspectos de la vida individual y social. Este trabajo se propone exponer didácticamente algunos núcleos temáticos relativos al problema de la memoria de pasados traumáticos haciendo pie en las ciencias humanas y sociales. Con este objetivo, se desarrollan sucintamente tres asuntos: la relación entre la memoria individual y la memoria colectiva, los rasgos de la cultura global de la memoria como horizonte que define buena parte de la contemporaneidad, y los procesos de memoria social en la Argentina de posdictadura.

Palabras clave: Memoria - Pasados traumáticos - Cultura global - Posdictadura argentina

MEMORY AS SOCIAL PHENOMENON: THE TRAUMATIC PASTS

Abstract

The faculty of memory, one of the central objects of study of different fields of knowledge since the last decades of the twentieth century, is a phenomenon that involves multiple angles of individual and social life. This paper presents a didactic exposition of some of the main topics related to memory of traumatic pasts from the point of view of human and social sciences. Following this aim, we briefly develop three subjects: the relationship between individual and collective memories, the features of global culture of memory as a horizon that partially defines the contemporary world, and the processes of social memory in Argentinian Postdictatorship.

Keywords: Memory - Traumatic Pastes - Global Culture - Argentinian Postdictatorship

El fenómeno de la memoria es complejo porque afecta a múltiples facetas de la vida individual y social, a menudo muy entrelazadas. Por esa razón, ha despertado la curiosidad de las más diversas disciplinas: las neurociencias, la psicología cognitiva, el psicoanálisis, la psicología social, la sociología, la antropología, la filosofía, la crítica literaria y otras áreas del saber se han ocupado insistentemente del fenómeno, sobre todo a partir de las últimas décadas del siglo pasado, cuando se globalizó el interés por el tema (Huysen, 2002) en el marco de lo que suele llamarse “cultura actual de la memoria”.

Como es lógico que suceda en esos casos, han proliferado también los asedios inter y multidisciplinarios. Sin embargo, en un libro inteligente que además ofrece un muy buen estado de la cuestión, Daniel Feierstein (2012: 15-16 y 26-28) sostiene que esos cruces de datos entre disciplinas necesitan todavía algunos ajustes. Por un lado, como reproducción de hábitos muy difundidos en la cultura occidental, se observa un cierto aislamiento entre las ciencias de la materia y las ciencias de la mente o de la conciencia. Por otro lado, tienden a hacerse transposiciones o traslados demasiado directos entre diferentes niveles organizacionales de la realidad, operación de la que resultan una serie de analogías poco sostenibles. Eso es lo que ocurre cuando se habla de la memoria colectiva con las mismas categorías que se utilizan para describir la memoria del sujeto individual y se trata a un nivel de la realidad (el social) como si fuera un *analogon* del nivel psicológico. Entre la memoria individual y la memoria colectiva existen íntimas conexiones, pero éstas resultarían mejor conceptualizadas si se recurriera, en lugar de la analogía, a otra clase de tropo: en la medida en que interactúan y se condicionan mutuamente, el vínculo que establecen la dimensión social y la dimensión individual de la memoria se parece más bien a una sinécdoque o a una metonimia, porque hay entre ambas una relación de contigüidad.

Por esa razón, aunque el objetivo fundamental de esta primera clase es introducir algunas claves teóricas sobre la memoria social, será inevitable comenzar planteando las cosas en el terreno del individuo. Del nutrido arco de cuestiones vinculadas con el tema de la memoria, nos

centraremos en un aspecto casi definitorio de la contemporaneidad: la elaboración de los pasados traumáticos. Después de ocuparnos de la memoria individual, de la memoria colectiva y de sus interacciones, expondremos brevemente los rasgos que caracterizan actualmente al pensamiento sobre la memoria en el orden internacional. Por último, haremos una síntesis de los procesos sociales de rememoración del pasado traumático en la Argentina de posdictadura.

La memoria del individuo

Daniel Feierstein (2012: 23-89), a quien seguiremos de cerca en esta primera parte, explica que las neurociencias¹ tienden hoy a remover del todo dos viejos prejuicios sobre la memoria. El primero provenía de suponer que el recuerdo es una reproducción. El contenido de nuestra memoria replicaría en la conciencia eventos o entidades que alguna vez estuvieron presentes y, por lo tanto, la inexactitud de la copia constituiría un error de la facultad de memoria, un recuerdo fallido². El segundo consistía en tratar la memoria como una colección de huellas mnémicas inscriptas en algún lugar del cerebro.

Frente a estas dos ideas, las neurociencias se orientan actualmente a probar por vía experimental

¹ El estudio fisiológico del cerebro y el estudio de los procesos cognitivos eran objetos de disciplinas independientes: la neurología y la psicología cognitiva. Las neurociencias surgieron con el fin de indagar de manera integrada cerebro y cognición (Ruiz-Vargas, 2000: 74).

² A partir de este momento se advierte la conexión estrecha que existe entre el fenómeno de la memoria y el de la representación, tanto más evidente apenas se recuerda que en sentido literal “representar” quiere decir “volver a hacer presente”. A lo largo del desarrollo, se observará que nos referimos a dos clases de representaciones, a menudo muy vinculadas: las representaciones mentales, que son un hecho psicológico con soporte material en nuestro cerebro, y las representaciones simbólicas, que están construidas con algún tipo de lenguaje o medio semiótico (también material) que las hace socialmente compartibles. Las representaciones simbólicas implican el trabajo con representaciones mentales.

algunas intuiciones que tienen las ciencias humanas y sociales desde hace años y que tenía ya Freud, aunque siguiera utilizando la heredada expresión de “huellas” para referirse a los recuerdos. La memoria actúa por representaciones mentales, pero estas no son reproductivas sino creativas. El proceso de memoria ejerce sobre cada recuerdo una recategorización constructiva porque lo articula con otros; conecta recuerdos que están dispersos en distintos lugares del cerebro. Esa conexión se debe al principio de coherencia. Los científicos tienden a postular que ese principio funciona como motor del sistema y esta descripción de la memoria como un proceso elaborativo regido por la búsqueda de una relación coherente entre ítems de recuerdo se parece mucho a ciertas ideas de Paul Ricoeur (2004) cuando se pregunta por la memoria como actividad hermenéutica.

Por otra parte, como funciona a condición de vincularse con otros, un recuerdo no está almacenado en un determinado lugar del cerebro. La memoria está conformada por sistemas dispersos (sinapsis móviles) que se encuentran en constante reestructuración, por lo cual ninguna ocurrencia de recuerdo es igual a la precedente. Discutiendo la tradicional metáfora de la huella inscrita en un soporte físico (Aristóteles la pensaba como un sello plasmado sobre la cera), el neurobiólogo Gerald Edelman opina que sería preferible comparar la memoria con un glaciar que se descongela y vuelve a congelarse permanentemente. Además de que el glaciar va cambiando de forma, sus materiales se ven modificados con cada fundición (en Feierstein, 2012: 56).

¿Cómo entender entonces la falta de exactitud de un recuerdo respecto de la vivencia originaria? Según esta concepción, que un recuerdo no constituya una réplica idéntica del original no debería entenderse como un error, una alteración, un hecho fuera de norma. Más bien sería al revés: un recuerdo demasiado aferrado a la experiencia primera suele ser indicador de una falla adaptativa del sistema. Freud observaba algo similar: cuando se produce un trauma, el sujeto no consigue reelaborar los recuerdos y estos no cesan de repetirse: pueden reaparecer bajo distintas formas afectando esferas diferentes de la vida, a veces sin que el sujeto lo note.

Edelman formula otra hipótesis que también encaja con los principios del psicoanálisis freudiano. La articulación entre distintos sistemas de memoria se efectúa alrededor de un núcleo dinámico de conexiones neuronales sin el cual no habría movimiento. De la actividad alrededor de ese núcleo, que promueve justamente la generación de coherencia, surge una unidad mayor: la integración de un “yo”, la identidad o la conciencia de sí. Freud explicaba la diferencia entre conciencia e inconsciente de manera semejante. En el inconsciente, los recuerdos se encuentran en estado de desintegración. El paso del inconsciente a la conciencia depende de que se produzca un proceso vinculante. Los funcionamientos patológicos provocados por experiencias traumáticas parecen ocasionar la ruptura del principio de coherencia: los recuerdos afectados por el trauma quedan desarticulados en el inconsciente y, desde allí, provocan perturbaciones en la vida del sujeto.

En un momento de su trayectoria, Freud comenzó a distinguir los sistemas consciente, inconsciente y preconscious atendiendo a su especificidad representacional. Citamos un fragmento de su libro *Lo inconsciente* de 1915:

Lo que pudimos llamar la representación-objeto (Objetvorstellung) consciente se nos descompone ahora en la representación-palabra (Wortvorstellung) y en la representación-cosa (Sachvorstellung), que consiste en la investidura, si no de la imagen mnémica directa de la cosa, al menos de huellas mnémicas más distanciadas, derivadas de ella. De golpe creemos saber ahora dónde reside la diferencia entre una representación consciente y una inconsciente. [...] La representación consciente abarca la representación-cosa más la correspondiente representación-palabra, y la inconsciente es la representación-cosa sola. El sistema inconsciente (Icc) contiene las investiduras de cosa de los objetos, que son las investiduras de objeto primeras y genuinas; el sistema preconscious (Prcc) nace cuando esa representación-cosa es sobreinvertida por el enlace con las representaciones-palabra que le corresponden. [...] Ahora podemos formular de manera precisa eso que la represión, en la neurosis de transferencia, rehúsa a la representación rechazada: la traducción en palabras, que debieran permanecer enlazadas con el objeto. La

representación no aprehendida en palabras, o el acto psíquico no sobreinvertido, se quedan entonces atrás, en el interior del inconsciente (Icc), como algo reprimido (en Feierstein, 2012: 63-64).

Las impresiones de nuestras vivencias ingresan por el inconsciente, donde se encuentran las representaciones-cosa, que no son exactamente las vivencias genuinas sino imágenes y afectos derivados de ellas. Las representaciones-cosa son inaccesibles como tales para los procesos conscientes. Necesitan ser sobreinvertidas de cualidades nuevas a través del lenguaje, que dota de significación a las representaciones-cosa y las integra en una red de sentido. La elaboración del recuerdo es, entonces, una actividad creativa: la representación-cosa primaria nunca se recupera del todo; cada reconstrucción actúa sobre el recuerdo anterior. El sistema preconscious es justamente el proceso de anexión de representaciones-palabra a una de esas representaciones-cosa que se encuentran en la inconsciencia. Pero, además, Freud agrega que el preconscious es la acción del lenguaje que aporta a la experiencia un sentido *posible*, mientras que en el sistema consciente la representación-cosa se encuentra asociada con las representaciones-palabra *adecuadas*. Esa diferencia entre sentido posible y sentido adecuado es la distancia entre preconscious y consciente. Es decir, para que un recuerdo se integre de manera exitosa en la conciencia, no basta con el trabajo del lenguaje. Hace falta que esas sobreinvertidas verbales sean experimentadas por el sujeto como apropiadas en relación con aquello que persiste en el inconsciente. Mientras eso no ocurra, los recuerdos quedan reprimidos o son denegados.

No es demasiado difícil inferir cuáles son las implicaciones de esta concepción acerca del trabajo de elaboración del recuerdo si nos preguntamos ahora por el tipo de experiencias traumáticas que pensaremos en este curso. Cuando los padecimientos son demasiado intensos, puede haber tantos problemas para integrarlos en la conciencia como para que lleguen a amenazar la construcción identitaria. Aunque no se le dé siempre la explicación teórica que hemos esbozado, se trata de un fenómeno muy repetido por la bibliografía e incluso por el sentido común cada vez que se insiste en lo difícil que

resulta encontrar un lenguaje capaz de aprehender el verdadero horror de una experiencia de tortura o genocidio. A veces lo que sucede no es precisamente que la narración de la experiencia no alcance a dar con la expresión adecuada, sino que el sujeto ni siquiera consigue articular representaciones-palabra que vayan transformando las impresiones ligadas a la vivencia y, de ese modo, estas persisten, reprimidas en el inconsciente, sin modificación alguna. Pero aquello que se ve afectado por la represión (porque no puede ser dicho o no encaja del todo con los esfuerzos de habla) no está en realidad olvidado: hace actuar al sujeto, emerge a través de acciones, usualmente desplazado a ámbitos de la vida no directamente ligados con el núcleo originario de recuerdo. Eso es lo que Freud llama "compulsión a la repetición".

Tomando cierta distancia del planteo freudiano, Feierstein (2012: 65-66) advierte que este proceso de elaboración del recuerdo en el aparato psíquico nunca es, estrictamente hablando, tarea exclusiva de un individuo: recordando las tesis de Halbwachs que sintetizaremos en seguida, afirma que siempre hay influencia de los otros, no solo de los contemporáneos sino también de los predecesores, y que el trabajo de atribución de sentido llevado a cabo por una memoria individual es inseparable de una situación socio-histórica. Agregamos por nuestra parte que esa intervención de los otros en la elaboración del recuerdo se hace imposible de ocultar apenas recalamos en el rol indispensable que desempeña el lenguaje, que es justamente un producto de la interacción social³. El trabajo de elaboración del recuerdo y la construcción identitaria asociada a él supone identificaciones y diferenciaciones respecto de los otros y del lenguaje de los otros.

³ Podemos completar entonces el contenido de la nota 2. Las representaciones simbólicas socialmente compartibles implican el trabajo con representaciones mentales, pero las representaciones mentales de un individuo no son totalmente independientes de las representaciones simbólicas, donde existe la huella de los otros. En Freud ya se puede leer este planteo, pero terminó de formularlo Lacan leyendo a Freud y a Saussure juntos.

La memoria colectiva

El concepto de memoria colectiva fue ideado por Maurice Halbwachs (1877-1945), un sociólogo francés cuya familia política era judía. Por esa razón, o porque se ocupó en algún momento de temas entendidos como “judaizantes” por el régimen nazi, fue deportado al campo de concentración de Buchenwald. Murió de una enfermedad muy poco antes de que este fuera desmantelado. *La memoria colectiva* se publicó después de su muerte. Pero en 1925 Halbwachs ya había dado a conocer un libro donde comenzaba a pensar el tema: *Los marcos sociales de la memoria*.

En esos dos volúmenes, puede advertirse la presencia de ideas e intenciones de Durkheim. En primer lugar, Halbwachs retomó el interés por estudiar la influencia de los hechos sociales sobre las mentes de los individuos. Veremos en seguida que esto no implica negar que existan diferencias entre las memorias de las personas. No supone negar la singularidad. Simplemente, lo que se proponía Halbwachs era probar, en contra de la concepción más difundida en su época, que en la formación de nuestras memorias individuales intervienen factores que provienen de la acción colectiva. En segundo lugar, heredó de Durkheim el postulado de que los hechos sociales son cualitativamente distintos a la sumatoria de los hechos individuales.

Para ejemplificar este principio, haremos un alto en el desarrollo y volveremos por un momento a Freud. Mejor dicho, comentaremos dos ideas elaboradas a partir de Freud para pensar complejos psico-sociales que suelen darse en una colectividad cuando muchos individuos padecen traumas del mismo tipo y originados por el mismo hecho socio-histórico. Nos referimos a los conceptos de “pacto denegativo” e “ideologías del sinsentido” (en Feierstein, 2012: 78-89).

Con “denegación”, Freud se refería, entre otras cosas, a una posible reacción del paciente afectado por un trauma. Se trata de un fenómeno que usualmente se articula con la compulsión a repetir, de la que ya hemos hablado, y que consiste en una suerte de “magia negativa”, decía Freud, por la cual el individuo intenta hacer

desaparecer, no las consecuencias del hecho conflictivo, sino el acontecimiento mismo. Llevando esa idea del plano psicológico al social, algunos investigadores, como René Kaës, hablan de “pacto denegativo” cuando se observa una represión de recuerdos que actúa a nivel transubjetivo: habría una especie de acuerdo social implícito (no declarado) que bloquea toda referencia al suceso en cuestión con el fin de no traer a la luz aquellos coágulos de memoria que podrían poner en peligro los vínculos sociales. La formulación del concepto implica de por sí una posición crítica hacia la posible existencia del fenómeno. Como dice Feierstein (2012: 80), el pacto denegativo, funcionaría instalando la represión en los diferentes individuos que componen la colectividad y, a la vez, acallando a quienes intentan recordar, todo lo cual acarrea consecuencias nefastas en los sujetos afectados, que no pueden apropiarse de su historia y tramitarla como parte de su subjetividad.

Si el pacto denegativo impide hablar, las “ideologías del sinsentido” implican ya un grado de semantización del suceso traumático (hay producción de representaciones-palabra), pero promueven un tipo de narrativa que dificulta el trabajo de elaboración del recuerdo porque lo cubren de neblina, tiñen de infabilidad el acontecer y las identidades, impiden el establecimiento de lazos entre pasado y presente. Feierstein (2012: 88) describe los presupuestos de estas ideologías con sugerentes palabras: “[...] Nunca hubo en verdad ningún yo, ningún sujeto, nunca existió *nada ahí* que pudiera ser arrasado y que requiriera nada que *elaborar*, ya que sólo hay nada, materia inerte azarosamente dispuesta en el universo [...]”.

Aparte de su utilidad para reflexionar sobre las cuestiones que observaremos en el curso, los conceptos de “pacto denegativo” e “ideologías del sinsentido” son buenos ejemplos del postulado sociológico que Halbwachs toma de Durkheim. En ambos casos se trata de un fenómeno que se manifiesta en los individuos: hay muchos individuos que no quieren hablar, no pueden hablar o sienten indiferencia por referirse al hecho traumático; son también muchos los individuos que a veces narran ese pasado en clave absurda, como si no fuera posible reponer del todo actores sociales o eslabonar causas y efectos.

Pero hay algo más, que es muy diferente al hecho de que muchos sujetos reaccionen de manera parecida. En las dos manifestaciones se puede suponer que los sujetos son estimulados a coincidir a causa de algo exterior a ellos, como si de la interacción entre los individuos surgiera una instancia diferente, que los excede y los determina. Esa instancia no es igual a la suma de los individuos y el hecho de experimentar su existencia en esta clase de fenómenos incita a hacerse unas cuantas preguntas. Por ejemplo: ¿se trata verdaderamente de un pacto social implícito o es más bien un comportamiento inducido por determinado grupo social con cierto grado de premeditación? Evidentemente, es un tema que provoca discusiones y puntos de vista encontrados.

Sea como fuere, lo que acabamos de explicar está bastante cerca de lo que Halbwachs (2004a, 2004b) llamaba “marcos sociales de la memoria”, aunque no se refiriera especialmente a este tipo de marcos sociales que actúan en situaciones traumáticas. Halbwachs sostenía que nuestras memorias individuales no son tan individuales como podemos llegar a suponer. A partir de su enfoque, fue perdiendo relevancia la distinción tajante entre memoria individual y memoria colectiva, porque toda memoria individual requiere la intervención de la dimensión colectiva. Siempre recordamos con otros. Aquellos acontecimientos que hemos vivido en absoluta soledad son más difíciles de recordar. Los grupos a los que pertenecemos, tan grandes como la nación o tan reducidos como la familia, dejan marcas en nuestra memoria, le imprimen una forma, inciden en el modo en que nuestros recuerdos se organizan. Podemos poner un ejemplo relativo al grupo “nación” y vinculado con los temas de nuestro curso. Rudolf von Thadden (en AAVV, 2002: 35-38) explica que, después de la Segunda Guerra Mundial, los regímenes de memoria e identidad nacional de Alemania Occidental y Alemania Oriental se configuraron de manera muy diferente. Mientras que Alemania Occidental se vio obligada a convivir con el pasado agobiante y tuvo que tratar de elaborarlo de alguna manera (esos hechos históricos eran imposibles de eliminar de la identidad nacional), Alemania Oriental tendió a negar la historia reciente y a adoptar los patrones de memoria de la

Unión Soviética como acto fundante de la nueva República Democrática Alemana. Se trata de una memoria y una identidad construida desde la política, pero que incide en el modo de sentir, en el modo de tramitar los recuerdos y en la subjetividad de cada ciudadano.

En este caso, las causas y las presiones políticas que tienden a modelar las memorias de los individuos se pueden remontar, están más o menos a la vista. Al menos podemos suponer que algunos ciudadanos se daban cuenta de su existencia. Pero Halbwachs va más lejos y sugiere que la memoria colectiva está ejerciendo su influjo sobre los individuos también cuando no es evidente. Los marcos de la memoria son una suerte de esquemas o guiones de naturaleza social, surgidos en instituciones como la familia, la nación, las religiones, las clases sociales, el arte, la política, e incorporados en la mente del individuo a través de prácticas como la educación. A veces no nos damos cuenta de que lo colectivo actúa sobre nosotros porque esos marcos llegan a tener un grado de sedimentación histórica tan alto como para que se asemejen a los *aprioris* kantianos. Solo que Halbwachs seguía la herencia de Durkheim: es posible que los marcos funcionen a la manera de *aprioris*, pero no porque sean innatos sino porque así son experimentados por el individuo. Aunque están originados por la interacción entre seres humanos, pueden parecerse “lo dado”, es decir, naturaleza, como ocurre con las abscisas temporales, los modos de ordenar y medir el espacio, las clasificaciones de los objetos y, por supuesto, el lenguaje.

Retomando ideas de Halbwachs y agregando otras, Montesperelli (2004: 14 y ss.) sostiene que esos marcos sociales pueden afectar los procesos individuales de elaboración del recuerdo en varios aspectos. Contienen estándares de relevancia y, en ese sentido, estimulan que algunos bloques de pasado social se integren en la memoria y otros sean olvidados. Incitan a adoptar determinados patrones de verosimilitud, es decir, formas de atar causas y efectos, cosa que incluye como posibilidad el hecho de que lo socialmente creíble sea el sinsentido. Además, promueven la identificación con determinados actores sociales y la diferenciación respecto de otros, lo cual supone la propagación de sistemas de

valores.

Montesperelli (2004: 13) se pregunta también si son justas las acusaciones de determinismo social que recibió el pensamiento de Halbwachs. Es verdad que algo de eso hay, pero habría que matizar bastante esas objeciones. Halbwachs puso el acento en demostrar que la memoria colectiva ejerce determinaciones sobre las memorias individuales. Quería probar esa tesis. Pero eso no quiere decir que no dejara lugar en sus reflexiones para las diferencias individuales y para la heterogeneidad de la memoria colectiva. El planteo no es por completo determinista. Incluye observaciones interaccionistas. Los marcos sociales ejercen cierta determinación sobre nuestros recuerdos, pero la memoria colectiva no existiría sin la acción de las memorias personales: está irrigada por ellas. En la memoria de un individuo actúan diferentes grupos y marcos sociales, pero “cada memoria individual es un punto de vista sobre la memoria colectiva” (Halbwachs, 2004b: 50)⁴.

Así concebida, la memoria social no es un almacén, no es un *producto homogéneo* que aglutine el recuerdo de toda la sociedad. Es un *proceso* en el que inciden la pluralidad de los grupos y los sujetos: a mayor grado de autonomía entre grupo y grupo, entre individuo e individuo, mayor es la heterogeneidad de la memoria social. “La cultura de las actuales sociedades occidentales”, dice Montesperelli (2004: 41), “se configura como una multiplicidad de sistemas de significados, de mundos simbólicos interrelacionados y en competencia”.

Las palabras “autonomía” y “competencia” hacen intervenir un aspecto más en el ya complejo proceso de la

⁴ El pensamiento de Halbwachs es todavía más complejo. El entrelazamiento entre lo individual y lo social es muy fuerte. No vamos a esforzarnos por desarmar ese nudo. Simplemente lo presentamos: mi memoria individual es un punto de vista diferente del de los otros individuos que conviven conmigo, que se cruzan conmigo en cada uno de los grupos en que me muevo; pero esa diferencia está motivada por la variedad de grupos en que me muevo, que es diferente de la variedad de grupos en que se mueven los otros individuos: “cuando tratamos de explicar esta diversidad, volvemos siempre a una combinación de influencias que son todas de tipo social” (Halbwachs, 2004b: 50).

memoria social: a veces, para que la colectividad reconozca la identidad de un grupo o la subjetividad de un individuo, para que esas autonomías sean acogidas, tiene que haber enfrentamiento. No estamos diciendo que el conflicto sea lo único que hay. También hay amor, hay amistad, hay colaboración en las relaciones sociales, pero en ocasiones entretejidos de un modo misterioso e inextricable con el enfrentamiento. Se trata por lo menos de un factor imposible de extirpar de los procesos de rememoración social del tipo de pasados de los que se ocupa este curso. Nos encontramos en esos casos con individuos abocados a la difícil tarea de encontrar las palabras adecuadas para otorgar sentido a la experiencia traumática propia o ajena. En esa empresa, no están solos. Afuera, hay una red discursiva espesa en la que se oponen, en la que se mezclan, distintos marcos sociales y diversos relatos, modelos explicativos del acontecer generados por sujetos y grupos a menudo enfrentados. Así ha ocurrido en la Argentina de posdictadura. A lo largo del proceso de rememoración, pueden señalarse etapas. En algunas de ellas, es posible detectar algún discurso dominante, pero siempre en tensión complementaria, contrastiva o combativa con los relatos impulsados por diferentes sectores sociales de nuestro país, y no solo de nuestro país. Otro factor que complejiza aún más el fenómeno es la intervención de marcos sociales de orden internacional que señalan una dirección, imprimen una forma, asignan determinados valores y funciones a la “cultura actual de la memoria”.

La cultura global de la memoria

La existencia de este curso que explora las formas en las que la literatura forma parte de la construcción de las memorias sociales hubiese sido impensado hasta, por lo menos, la década de 1980. Antes de esa fecha las referencias al pasado tenían que ver con un fortalecimiento de la tradición y la reivindicación, a veces teñida de un halo épico, de los héroes y fundadores de una comunidad política. Hoy, la mirada hacia el pasado está ligada a la necesidad de no olvidar hechos atroces que son el saldo

negativo de los intentos de revolucionar las estructuras sociales durante el siglo XX en todo el mundo. Hay por lo tanto una cultura global de la memoria que estalló sobre el fin de siglo y se extiende hasta la actualidad.

En un influyente trabajo publicado en 2002, el filósofo alemán Andreas Huyssen reconstruye las causas históricas de esta explosión de una cultura de la memoria que se da alrededor de la década de 1990 a nivel global. El contexto de ese fenómeno es el del colapso de la Unión Soviética, el fin de la Guerra Fría, la caída del Muro de Berlín y la reunificación de Alemania. Coincide en Sudáfrica con el fin del *apartheid*, en Latinoamérica con el final de las dictaduras militares y con al triunfo de una economía neoliberal que se globaliza y explota al máximo las posibilidades de Internet. Ese clima de fin de siglo se liga a una sensación general de fin de la historia y auspicia un giro retrospectivo sellado por el límite que genera la falta de un futuro promisorio. Es la contracara de lo sucedido a principio del siglo XX, cuando la cultura modernista estaba impulsada por la idea de que el futuro era un umbral de cambio, el prelude de la revolución y del nacimiento de una humanidad nueva emancipada. Por el contrario, desde 1980 el foco está puesto, como dijimos, en el pasado. Cobran especial relevancia los debates sobre el Holocausto avivados por una serie de cuadragésimos y quincuagésimos aniversarios: el ascenso del nazismo, la "solución final" y el desembarco de Normandía. El éxito de una serie televisiva sobre el nazismo coincidió con la inauguración, en 1993, del Museo del Holocausto en Washington dando lugar a una suerte de *tropos* universal del trauma histórico. El hecho de que un libro como el *Diario de Ana Frank* se haya transformado en un *best seller* mundial o que películas como *La vida es bella* (1997) le hayan granjeado un premio de Hollywood a su director y protagonista, Roberto Benigni, son indicadores de esta nueva cultura global de la memoria tan promisorio como ambigua, toda vez que se monta sobre los engranajes del sistema capitalista contra el cual estallaron los sueños revolucionarios.

La cultura de la memoria funciona en distintos estratos y oscila entre acciones muy significativas y otras más superficiales. Así por ejemplo es bienvenido el interés

estatal por la restauración y el cuidado de monumentos, la creación de espacios de la memoria y la musealización creciente, pero también se observan fenómenos más superficiales como la proliferación de modas retro, el auge de lo *vintage*, el interés por géneros literarios ligados al pasado (novelas históricas, confesiones, autobiografías) y, en el campo de lo audiovisual, los documentales, los films de tema histórico y hasta un canal de televisión exclusivamente dedicado a la historia (History Channel). Esto último puede leerse como un lamentable traslado al mundo del entretenimiento de una disciplina académica como la historia o, visto con más optimismo, como señal de una comunidad global que no se entretiene con programas vacíos y está ampliando su conciencia histórica y política. Pareciera que en el último cuarto del siglo XX se hubiese desencadenado, en parte gracias a los enormes avances tecnológicos y las nuevas memorias digitales, la fantasía de que se puede reconstruir íntegramente el pasado y de que el presente puede ser una temporalidad que posibilita un recuerdo total.

Lo interesante del planteo de Huyssen es que puede sostener su argumentación sin entusiasmarse desmedidamente por la posibilidad de construir un reservorio del pasado (supuesto triunfo de una cultura global que “no olvida”) sin caer en un rechazo total de esa misma actitud, reduciéndola a un mero reflejo de una cultura que todo lo transforma en objeto de consumo y que, además, recicla constantemente chucherías de ayer en envases nuevos:

Lo que está en cuestión es distinguir entre los pasados utilizables y los datos descartables. En este punto, mi hipótesis es que intentamos contrarrestar ese miedo y ese riesgo del olvido por medio de estrategias de supervivencia basadas en una memorialización consistente en erigir recordatorios públicos y privados. El giro hacia la memoria recibe un impulso subliminal del deseo de anclarnos en un mundo caracterizado por una creciente inestabilidad del tiempo y por la fracturación del espacio en que vivimos (Huyssen, 2002: 24).

A partir de la formulación de esa hipótesis, Huyssen retoma el tema de los medios de comunicación y la sociedad del espectáculo. Dice que el problema de las

memorias serias y triviales no se superpone a la dicotomía alta o baja cultura, ya que como lo indicó en otro trabajo (Huysen, 2006), nos encontramos en un período posterior a la “gran división” entre cultura de masas y cultura modernista. Así, presenta el contraste entre los films *La lista de Schindler* (Steven Spielberg) y *Shoah* (Claude Lanzmann) como dos modos radicalmente distintos de tratar el tema del nazismo; el primero según una lógica del espectáculo, el segundo con el despojamiento propio de una ética de la imagen sumamente cauta. Si aplicáramos una lectura adorniana clásica a estos ejemplos, habría que rechazar de plano la propuesta de Spielberg. Pero para Huysen hay que pensar que las memorias del trauma se dan en el mismo espacio social de la mercantilización de la vida y que decir que las memorias vehiculizadas por la industria cultural son triviales es una salida fácil pero no muy honesta intelectualmente. En todo caso, habría que pensar los productos individualmente: Hollywood puede banalizar, pero también puede, al mismo tiempo, contribuir a fortalecer una memoria global del Holocausto.

En medio de estas ambivalencias Huysen se pregunta si una vez que pase el boom de la memoria habrá alguien que recuerde algo realmente. En su modalidad más pesimista, el interrogante adquiere esta formulación:

[...] ¿Acaso no estamos creando nuestra propias ilusiones del pasado mientras nos encontramos atrapados en un presente que cada vez se va achicando más, un presente del reciclaje a corto plazo con el único fin de obtener ganancias, un presente de la producción *just in time*, del entretenimiento instantáneo y de los placebos para aquellos temores e inseguridades que anidan en nuestro interior, apenas por debajo de la superficie de esta nueva era dorada, en este nuevo fin de siglo? (Huysen, 2002: 29).

Este interrogante tiene asidero pero tal vez se encuentra muy atado al mencionado argumento standard de Adorno según el cual el marketing de la memoria genera necesariamente amnesia. Acaso el giro memorialista tiene una dimensión más productiva que ser simple reflejo de la falta de creatividad del marketing. Puede haber algunas buenas razones por las cuales el fin de siglo se obsesiona

con el pasado, y esas razones seguramente tienen que ver con el impacto de los nuevos medios sobre la percepción y la temporalidad. El uso masivo y continuo de dispositivos tecnológicos portables y permanentemente on-line estaría erosionando las experiencias de vida estables y duraderas. Al aumentar la velocidad de las innovaciones técnicas se genera la sensación de que el presente se achica y la paradoja es que, mientras más dura el presente del capitalismo consumista avanzado absorbiendo el tiempo pretérito y el futuro, más débil es el asidero del presente en sí mismo, más frágil la identidad de los sujetos. El museo, dice Huyssen, puede compensar la angustia del sujeto desestabilizado que no tiene adónde arraigarse. Como lo señaló Pierre Nora, *les lieux de mémoire* (espacios de la memoria) compensan la pérdida de los *mileux* (los ámbitos reales) del mismo modo que según Lübbe la musealización se vuelve reparación de la tradición viva. La cultura de la memoria puede ser la encarnación actual del deseo de asegurarnos alguna forma de continuidad en el tiempo, de proveer alguna extensión de espacio vivido dentro de la cual podamos movernos:

[El malestar de la cultura] surge de la sobrecarga en lo que hace a la información y la percepción, que se combina con una aceleración cultural que ni nuestra psiquis ni nuestros sentidos están preparados para enfrentar. Cuanto más rápido nos vemos empujados hacia un futuro que no nos inspira confianza, tanto más fuerte es el deseo de desacelerar y tanto más nos volvemos hacia la memoria en busca de consuelo (Huyssen, 2002: 35).

El problema es que el siglo XX es una acumulación de genocidios, guerras, dictaduras y fracasos colectivos. Por lo tanto, más que consuelo, lo que deberíamos encontrar en el pasado son las lecciones y las claves de una comunidad que pueda pensar su supervivencia, su continuidad y su equilibrio. Por supuesto que no se trata de crear gracias a la tecnología un archivo absoluto (siempre amenazado, por otro parte, por el hecho de que la tecnología se vuelve enseguida obsoleta) sino, como dice Huyssen, de “distinguir los pasados utilizables de aquellos descartables”:

Se requiere discernimiento y recuerdo productivo; la cultura de masas y los medios virtuales no son

inherentemente irreconciliables con ese propósito. Aun si la amnesia es un producto colateral del ciberespacio; no podemos permitir que nos domine el miedo al olvido. Y acaso sea tiempo de recordar el futuro en lugar de preocuparnos únicamente por el futuro de la memoria (Huysen, 2002: 40).

Recordar el futuro sería reequilibrar las coordenadas temporales. Ni un presente-futuro (propio del inicio del siglo XX), ni un presente-pasado (propio de fin de siglo XX), sino un presente-presente, conectado con una mirada lúcida del pasado y con una capacidad de imaginar un porvenir.

Procesos de rememoración en la Argentina de posdictadura

En el contexto argentino, a partir del advenimiento de la democracia, comenzó a generarse una vasta producción ficcional, testimonial y teórica referida al proceso dictatorial que abarcó el período 1976-1983. Luego de haber pasado por distintas etapas y de haber tomado distintas modalidades según las coyunturas, hoy podemos hablar de la existencia de un consenso crítico (Palermo, 2004; Sarlo, 2003; Vezetti, 2003 y 2008; Calveiro, 2004 y 2005) según el cual nos encontramos en una etapa que privilegia un componente intelectual y ético de la memoria. Si durante la dictadura la memoria surgió como una forma de resistencia frente al carácter clandestino que adoptó la acción represiva, en los años inmediatamente posteriores la memoria se orientó hacia una función reparatoria. El Juicio a las Juntas se apoyó en los testimonios reunidos en el informe preparado por la CONADEP y la memoria, ante la evidencia de la magnitud de los crímenes, quedó ligada al imperativo de no repetir “nunca más” ese pasado de horror. Una vez que se conoció la dimensión de los crímenes y que la sociedad vio desfilar ante los jueces a los principales responsables del terrorismo de Estado en un proceso que, con vaivenes, sigue hasta hoy, la acción de rememorar pasó a privilegiar, como dijimos, una dimensión intelectual y ética. Ya no preguntamos qué pasó

sino cómo es que eso fue posible. “De lo que se trata, dice Hugo Vezzetti, es de problematizar el pasado de un modo que vuelva como una interrogación sobre las condiciones, las acciones y omisiones de la propia sociedad” (Vezzetti, 2003: 34). Si en un principio el relato hegemónico sobre la dictadura había adoptado las figuras de los “dos demonios”, relato que describe la lucha política en términos de una “guerra” que enfrentó a dos facciones en pie de igualdad (el Estado argentino vs. el conglomerado de grupos armados de izquierda), la cita de Vezzetti viene a poner el foco en la sociedad, la cual no fue un mero espectador inocente de una guerra. Por eso, en el acto de recordar hay ahora una voluntad de conocimiento ya no orientada en primer lugar a repudiar los crímenes (cuestión sobre la que hay ya un consenso social) sino a entender y a distribuir grados de responsabilidad.

La ex militante detenida y especialista en teoría política Pilar Calveiro se refiere a la memoria en términos que también se orientan a realizar un esfuerzo comprensivo. Para la autora, hay dos posturas extremas con respecto al pasado que soslayan la cuestión del establecimiento de un *sentido* de los acontecimientos. Por un lado una práctica de la memoria orientada a reconstruir la vida de los desaparecidos conceptuados como personas “normales” cuya existencia fue truncada. Se piensa a los desaparecidos en tanto *padres, hermanos, hijos*, familiares de personas que hoy sobrellevan sus vidas con la carencia del miembro de la familia desaparecido. Según este relato, los desaparecidos fueron borrados del mundo sin ninguna causa. Para Calveiro, “este ángulo de la memoria sustrae el componente político fundamental que alentó la práctica de los militantes” (Calveiro, 2005: 17-18). También Hugo Vezzetti, cuando expone las razones por las cuales el término genocidio no sería adecuado para el caso argentino⁵, pone en primer lugar la dimensión *política* de la

⁵ Para Vezzetti, un genocidio se perpetra contra un grupo (por ejemplo una minoría sexual, étnica, religiosa) por ser lo que es y no por lo que hace. La condición de judío es razón suficiente para que una persona sea exterminada por un Estado genocida. Un militante, en cambio, adquiere su condición por propia voluntad en función de acciones que decide ejercer. Es perseguido, detenido, desaparecido, porque tiene una ideología política y eso lo lleva a ejecutar determinadas acciones que un

actividad de los desaparecidos. Un enfoque de la memoria que se centra en el dolor privado (personal o familiar) por las víctimas del terrorismo corre el riesgo de alentar malos entendidos. Ante el uso de la fórmula “algo habrán hecho” o “por algo será” que los mataron, fórmula negacionista que todavía persiste en ciertos sectores minoritarios de la sociedad, no habría que responder que el desaparecido en cuestión no hizo nada, que no tenía “nada que ver”. Más bien, de acuerdo a los conceptos de Calveiro y Vezzetti, habría que responder que efectivamente algo hicieron: militaron en organizaciones que se oponían al gobierno, el cual, ejerciendo ilegalmente la fuerza represiva, desarrolló un plan sistemático para exterminarlos. La persona muerta o desaparecida durante la dictadura debe ser rescatada de la neutralidad política en la que suele ser puesta por los familiares de los desaparecidos.

La segunda postura que Calveiro llama “extrema” consiste en tomar la actitud completamente opuesta a la primera: “La única forma de reivindicarlos es hacer lo que hicieron ellos” (Calveiro, 2005: 18). Tal es la fórmula propuesta por la presidenta de Madres de Plaza de Mayo⁶. En este caso habría una utilización de la memoria que se ejerce llevando a cabo una *repetición* del pasado: la memoria adquiere la marca de la literalidad. Lo pasado se

Estado totalitario no admite. Esta posición es cuestionada por Daniel Feierstein (2012: 131), quien defiende la pertinencia y la superioridad en términos pragmáticos del concepto de genocidio para el caso argentino: “la idea de que lo que se buscó destruir fue el ‘propio’ grupo permite sentir la ausencia del otro como ausencia de una parte de sí (de mí, de nosotros) y desalinear la separación entre víctimas directas y sociedad” (Feierstein, 2012: 154). Así se sustituye la empatía hacia los desaparecidos (propia del discurso liberal característico de la visión del Estado terrorista) por la identificación que los vuelve parte de lo propio.

⁶ En efecto, entre la concepción de memoria reparatoria que dominó durante los ochenta modelada por la “teoría de los dos demonios” y la revisión ética que se observa en una parte del campo intelectual del presente, puede señalarse un movimiento de rescate de la figura de los militantes y de identificación con el proyecto político que sostuvieron. Esta corriente de memoria comenzó a hacerse visible en la sociedad argentina alrededor de los años 1995 o 1996 y fue estimulada en buena medida por la aparición de la asociación H.I.J.O.S., aunque luego se extendió (con diferencias de modulaciones y acentos) hacia otras agrupaciones defensoras de los derechos humanos.

hace presente tal cual ocurrió, el pasado es el presente. Tal actitud entra en contradicción con una práctica de una memoria saludable, la cual implica mantener siempre la conciencia de que se hace memoria de algo que es del pasado y que al recordar se realiza un recorrido en el que queda de manifiesto que el recuerdo está en otro tiempo que no es este: “La memoria aparece en lugar de algo que ya no está, pero no lo hace para repetirlo sino para evocarlo *trayendo* su sentido y enlazándolo con los sentidos del presente” (Calveiro, 2005: 18). Son frecuentes las expresiones que aluden al “esfuerzo” (Montesperelli, 2004) de rememoración y también al “trabajo” (Jelin, 2001) de la memoria, las cuales se suman a la metáfora espacial del “traslado”. Tanto la propuesta de replicar de modo idéntico formas de la militancia que corresponden a otras coordenadas históricas como la exaltación heroica de los desaparecidos caen en una omisión inversa a la que niega la militancia de las víctimas e impiden el análisis crítico y el discernimiento de las distintas responsabilidades que les cupieron a los actores sociales. En ese sentido, es claro que las memorias de la dictadura van progresivamente abandonando (o por lo menos complementando) el examen de la culpabilidad de los perpetradores directos de los crímenes para hacer un lugar también al estudio de la culpabilidad política y moral. Siguiendo a Karl Jaspers (1948), se puede decir que la culpabilidad criminal se refiere a los procesos penales, la producción de pruebas y la condena de los máximos responsables de los crímenes de Estado. La culpabilidad política alude, en cambio, a la responsabilidad de los partidos y grupos que colaboraron activamente con el régimen dictatorial como así también a los círculos de poder que adoptaron una conformidad que en muchos casos se transformó en apoyo activo de las prácticas criminales. La culpabilidad criminal y política son más visibles que la tercera categoría, la culpabilidad moral, y su establecimiento ocupa un lugar jerárquicamente superior. Pero si ya hubo juicio y condenas (procesos imperfectos que están en curso), queda por examinar más a fondo, en opinión de algunos intelectuales, el rol de la sociedad civil, de las personas “comunes y corrientes” que no tuvieron participación en la maquinaria estatal pero tampoco participación activa ni afinidad ideológica con los grupos de izquierda. Superada la etapa de la teoría de los

dos demonios, se asume que no es posible que un régimen dictatorial se sostenga si no se dan en la sociedad condiciones mínimas que lo favorezcan. Y si bien no se puede afirmar que el de la dictadura haya sido un proceso generado desde abajo, lo cual quitaría responsabilidad a los verdaderos ejecutores de los delitos de Estado, tampoco se puede pensar a la represión como si hubiese provenido de fuerzas militares extranjeras ya que, como se sabe, la caída del gobierno de Isabel Martínez fue sentida como un verdadero alivio por parte de la sociedad. Posiblemente el ciudadano común no haya adherido ideológicamente a la Doctrina de la seguridad nacional que auspiciaba al gobierno militar, más bien, como en todas las épocas, la gente común adoptó actitudes conformistas, mezquinas e individualistas en un contexto en el que se venía pidiendo el fin de la escalada de violencia que se vivía en los últimos meses del gobierno peronista. La hipótesis de Vezzetti al respecto es que con los militares no basta para explicar el nivel de disciplinamiento y control de la sociedad durante la dictadura:

[La dictadura] soltaba los lobos en la sociedad y estimulada rasgos de autoritarismo e intolerancia presentes en las condiciones de vida corriente, los cuales en las nuevas condiciones se aplicaron hacia abajo, desde diversas posiciones microsociales de mando, en escuelas, oficinas, fábricas pero también en la familia y los medios de comunicación (Vezzetti, 2003: 48).

Como se advierte, los trabajos de la memoria colectiva son dinámicos y van cambiando el foco de atención. De los perpetradores materiales de los crímenes a la comunidad cómplice, pasiva, indolente o instigadora de la violencia desde el anonimato. Pero también, en los últimos años, de la sociedad a los movimientos de izquierda cuyo accionar está siendo revisado. El elocuente título *Política y/o violencia. Una aproximación a la guerrilla de los años 70*, del libro de 2005 de Pilar Calveiro nos habla de una crítica de la violencia revolucionaria; lo mismo que el de Vezzetti: *Sobre la violencia revolucionaria. Memorias y olvidos*. En el primero la crítica se centra en el paso de las acciones políticas a la acción armada (la sustitución de la política por la guerra) de los grupos de izquierda, el segundo pone el foco en la heroización de la violencia y en los “olvidos”

en los que incurre la izquierda hasta hoy.

Llegado este momento de la exposición, es necesario hacerse una pregunta: ¿este movimiento de revisión ética que se observa en buena parte del campo intelectual durante la última década es representativo de toda la sociedad argentina? Seguramente no. Lo mismo ocurrió durante las década de 1980 y 1990. En cada una de las etapas que hemos señalado, puede registrarse algún discurso, algún punto de vista dominante, al que hemos prestado mayor atención, obligados por la necesidad de resumir. Pero en cada uno de esos momentos hubo también voces sociales en disidencia. Lo mismo ocurre hoy. Todo este movimiento de debate y de crítica sobre el pasado incluye matices y variantes muy diferentes a las de Calveiro y Vezzetti que hemos sintetizado aquí. Por otra parte, ese movimiento convive actualmente con posiciones parecidas a las que imperaban en la década de 1980. Bajo renovadas formas, estas han adquirido otra vez mucha presencia en los medios y potencia para modelar la opinión pública. Podríamos decir que hemos ingresado en una nueva zona, visiblemente negativa, luego del triunfo en las elecciones de 2015 de una fuerza política de centro derecha. El negacionismo, el desprestigio de los organismos de derechos humanos, el *revival* de la teoría de los dos demonios, el desfinanciamiento de programas ligados a la defensa de los derechos humanos aparecidos en el primer año del nuevo gobierno son algunos de los signos de alerta que nos obligan a redoblar la apuesta por el fortalecimiento de una memoria social justa que sostenga a la vez la mirada crítica y el ánimo de revitalizar los sueños de sociedades libres y democráticas.

Bibliografía

AAVV (2002). *¿Por qué recordar?* Foro Internacional Memoria e Historia. UNESCO / La Sorbonne, marzo de 1998. Barcelona: Granica.

Calveiro, Pilar (2004). *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*. Buenos Aires: Colihue.

_____ (2005). *Política y/o violencia. Una aproximación a la guerrilla de los años 70*. Buenos Aires: Norma.

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

Halbwachs, Maurice (2004a) [1925]. *Los marcos sociales de la memoria*. Barcelona, Concepción, Caracas: Anthropos, Universidad de la Concepción, Universidad Central de Venezuela.

_____ (2004b) [1950]. *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

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

_____ (2006). *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas y posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Jaspers, Karl (1948). *¿Es culpable Alemania?* Madrid: Nueva Época.

Jelin, Elizabeth (2001). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.

Montesperelli, Paolo (2004) [2003]. *Sociología de la memoria*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Palermo, Vicente (2004). "Entre la memoria y el olvido: represión, guerra y democracia en la Argentina". Vicente Palermo y Marcos Novaro (comps.) *La historia reciente. Argentina en democracia*. Buenos Aires: Edhasa. 169-191.

Ricoeur, Paul (2004). *La historia, la memoria, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Ruiz-Vargas, José María (2000). "La organización neurocognitiva de la memoria". *Anthropos*, n. 189-190 (*Psicología cognitiva de la memoria*). 73-101.

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

Vezzetti, Hugo (2003). *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.

_____ (2009). *Sobre la violencia revolucionaria. Memorias y olvidos*. Buenos Aires: Siglo XXI.

LA MEMORIA ACTUAL DE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA

Gladys Granata

Universidad Nacional de Cuyo, Argentina
gladysgranata@gmail.com

Inicio evaluación: 15/09/2016. Aceptación: 31/11/2016.

Resumen

En los últimos veinte años, la Guerra Civil española es el tema de innumerables textos literarios e históricos que han despertado el interés de toda la sociedad española. Escritores, editores y público demuestran que los sucesos ocurridos más de medio siglo atrás son una cantera que parece inextinguible para la investigación y la creación. No significa que hasta fines de los noventa no se haya escrito nada sobre el asunto, pero la preocupación por el tema, sobre todo en el terreno literario, había decrecido debido a la tendencia a dejar atrás un asunto que fue dominante durante varias décadas en creaciones narrativas, dramáticas y poéticas. El propósito de la presente revisión es tratar de explicar los motivos de este fenómeno, tanto desde el punto de vista literario como político e ideológico.

Palabras clave: Memoria - Guerra Civil Española - Literatura

CONTEMPORARY MEMORIES OF SPANISH CIVILIAN WAR

Abstract

During the last twenty years, the Spanish Civilian War has been the topic of many literary and historic texts which captured the interest of all Spanish society. Writers, editors and public prove that the facts happened more than half a century ago still are a powerful motivation for research and creation. It does not mean that nothing was written till the decade of the nineties, but the attention upon the topic, especially in the literary field, had declined due to the tendency to leave behind a subject that was dominant in narrative, dramatic and poetic works through many decades. The purpose of this revision is to explain the literary, political and ideological reasons for this phenomenon.

Keywords: Memory - Spanish Civilian War - Literature

Después de varias décadas en que el tema aparecía agotado y hasta olvidado, en los últimos veinte años, la Guerra Civil ha concitado nuevamente la atención de toda la sociedad española y se ha puesto de manifiesto en los innumerables escritos, (históricos, literarios, políticos, sociológicos, memorialísticos) que han despertado un inusitado interés editorial, primero, y del público lector, después, construyendo un círculo de oferta y demanda que parece no acabarse.

Desde el punto de vista literario, hacia fines de la década del noventa comenzaron a aparecer y siguen apareciendo innumerables novelas inspiradas en diversos episodios del desgraciado trienio y de su continuación en la dictadura franquista que duró casi cuarenta años. No significa que hasta fines de los noventa no se hubiera escrito nada sobre el asunto, pero la preocupación por el tema había decrecido debido a la necesidad de dejar atrás un asunto que durante varias décadas estuvo como centro o telón de fondo de creaciones narrativas, dramáticas y poéticas. Por mucho tiempo, la Guerra Civil fue disparador y ancla de innumerables creaciones literarias con todo lo bueno y lo malo que esto significa, pero paulatinamente fue dejando su lugar a otros asuntos y nuevas formas de narrar.

Las preguntas que se imponen ante este acontecimiento son qué ha sucedido para que, después de más de dos tercios de siglo de finalizada la contienda, el tema haya resurgido con tanta fuerza y, sobre todo, por qué estudiosos, investigadores o literatos que no vivieron la guerra, ni siquiera la posguerra, se dediquen al estudio e investigación de aquellos hechos de un pasado que no ha sido el propio para volcarlo en sus escritos, ficcionales o no. El fenómeno es muy complejo y su análisis requiere tener en cuenta diversos factores que no agotan su explicación y que están relacionados con la política, el auge de los estudios de la memoria a fines del siglo XX y el campo editorial.

Antes de contestar estos interrogantes, es necesario repasar sumariamente los hechos históricos que han dado origen a este fenómeno y han traído al presente sucesos lejanos que ahora han adquirido notoria actualidad. Quiero

aclarar que no pretendo ser exhaustiva, sino solamente puntualizar algunos de los hechos que dieron origen al enfrentamiento.

En el año 1931, después de muchos años de crisis políticas, económicas y sociales, se proclama la Segunda República Española con Niceto Alcalá Zamora al frente del gobierno. Los siguientes cinco años estuvieron signados por constantes luchas partidarias y un marcado desorden interno.

Durante el gobierno de Manuel Azaña, el 13 de julio de 1936 es asesinado José Calvo Sotelo y, si bien las razones que van a producir la guerra se habían ido generando en los años anteriores, la muerte del diputado monárquico fue el detonante que desencadenó el golpe de estado que desde hacía tiempo venía gestándose en algunas filas del ejército.

Según Vicente Palacio Atard (1970), la Guerra Civil fue la consecuencia de lo que llama “las tres Españas”: por un lado, los intelectuales y políticos que seguían creyendo en los viejos sistemas y que rápidamente se repliegan; en segundo lugar, los que querían una revolución tradicional y católica que terminara con la anarquía: el ejército, la Falange, los carlistas, las fuerzas de derechas y las masas populares; y, finalmente, los partidarios de una revolución destructora y violenta: los partidos de izquierda, los socialistas, los anarquistas, los comunistas y los separatistas que proclamaban la necesidad de un corte abrupto con el pasado político peninsular.

Si se considera que el primer grupo desaparece rápidamente, nos encontramos con que España quedó literalmente dividida en dos durante los tres años que duró la contienda. Fue una guerra que se libró en cada pueblo, en cada ciudad, enfrentando parientes, amigos y vecinos, y que dejó como saldo la destrucción económica y política de la península y un millón de muertos.

La tesis que sostuvieron los vencedores fue que lo que llamaron el Alzamiento General resultaba inevitable, y surgió como razón suprema de un pueblo en riesgo de aniquilamiento, anticipándose a la dictadura comunista que amenazaba de manera inminente.

Durante muchos años se trató de convencer a todos y cada uno de los españoles de que esta era una verdad indiscutible, pero con el paso del tiempo, las nuevas generaciones empezaron a cuestionar esta premisa y se fue paulatinamente demostrando que no hubo alzamiento nacional, que no era inevitable, que no había riesgo de aniquilación y tampoco era verdad la amenaza de la dictadura comunista.

A la guerra le siguió el largo período dictatorial del General Francisco Franco, triunfante de la contienda, que gobernó la Península durante treinta y seis años. Asumió el 1 de octubre 1939 y se mantuvo en el poder hasta su muerte, el 20 de noviembre de 1975.

El desarrollo del franquismo admite una división por décadas, aunque en estas reducciones que son didácticamente muy productivas, se deslizan a veces incoherencias y ciertas inexactitudes; aun así, a la hora de este repaso que, como afirmé antes, no pretende ser exhaustivo, resulta útil esta división. Durante la década del '40 se incrementó la salida de numerosos españoles hacia el exilio que en muchos casos duró hasta el final de sus días, hacia tierras sobre todo americanas. El éxodo que comenzó apenas iniciada la guerra fue un fenómeno masivo impulsado por el temor a las represalias y por la necesidad de huir de la sangrienta contienda. Numerosos intelectuales y políticos dejaron el país entre 1936 y 1940. Muchos escritores y poetas abandonaron España después del fusilamiento de Federico García Lorca, en agosto de 1936, algunos con sobradas razones para hacerlo y otros por temor a lo que estaba sucediendo. No hay que olvidar que la mayoría de los escritores eran amigos, un gran número profesaba el republicanismo y estuvieron muy cerca de Lorca.

Durante la inmediata posguerra, la situación económica y social era desesperante: miedo, racionamiento, falta de recursos y una autarquía e introspección con la que colaboró como factor decisivo la Segunda Guerra Mundial. Si bien España permaneció neutral, la simpatía del régimen franquista con los que serían los vencidos de la contienda mundial acentuó el aislamiento peninsular, tanto político como económico.

Enormes implicancias económicas y políticas tuvo el bloqueo de EEUU durante más de diez años.

En lo concerniente a la cultura, España cerró sus fronteras a todo lo extranjero y los libros que se prohibieron, pero se esperaban y se leían (sobre todo los franceses y americanos), entraban de contrabando. Son numerosos los testimonios de los escritores en sus autobiografías sobre esta situación. Lo mismo sucedía con lo que se podía publicar y las maneras de sortear la censura que era implacable con todos aquellos escritores que tenían una filiación política que no coincidía con el régimen. La gran mayoría (los que no estaban afiliados expresamente a ningún partido) buscaron las maneras de decir sin que explícitamente hubiera nada condenable. Es un buen ejemplo lo que dice Carmen Martín Gaité en *Esperando el porvenir*:

La aventura de burlarla (a la censura) dio lugar a una serie de estrategias e innovaciones literarias que no siempre redundaron negativamente en la calidad del resultado, de la misma manera que la Inquisición jamás logró alicortar el vuelo poético ni la eficacia narrativa de Teresa de Jesús, Fray Luis de León o Cervantes. Mantenerse en vela afila el ingenio y acendra muchas veces la envidia expresiva (1994: 56).

La década del '50 se podría caracterizar como una bisagra entre lo anterior y lo que vendrá. Si bien el régimen dictatorial continuaba, hubo una relativa apertura económica, debida al levantamiento del bloqueo estadounidense, a la inserción internacional merced a Pactos económicos y militares firmados en 1953 y al comienzo de un plan de estabilización que redundó en beneficios económicos para la castigada población de la Península. Con Joaquín Ruiz Jiménez en el Ministerio de Educación desde 1951, tuvo lugar una moderada pero sincera política de apertura universitaria e intelectual: se empezó a romper el aislamiento cultural, entraron las ideas extranjeras (el existencialismo, por ejemplo) y se empezó a viajar.

Durante los años sesenta, España no se pudo sustraer a los movimientos políticos e intelectuales del resto de Europa. Si bien hubo momentos de

endurecimiento, sobre todo en los ámbitos universitarios, hacía varios años que el franquismo había empezado a ablandar los controles y la represión; la prueba fue la ley de Imprenta de 1966, que propiciaba una mayor liberalidad de las publicaciones periódicas, aunque con inseguridades, arbitrariedades y sanciones severas. El desarrollo económico continuó en ascenso a pesar de los desequilibrios de las economías regionales. Durante este período se comienza a afianzar la ideología marxista que llega por tres canales distintos, tomando como ejemplo la revista *Realidad*: el existencialismo, encabezado por Manuel Ballester, el neopositivismo cuyo mentor fue Manuel Sacristán y el diálogo marxismo-religión que tuvo como principal responsable a Manuel Azcárate.

El paulatino deterioro de la salud del caudillo incidió notablemente en el desarrollo de la política y de la economía peninsular en los años setenta. La dictadura adivinaba su final y mientras el Régimen trataba de acomodarse a la situación de sus últimos años, la crisis sobrevolaba todos los ámbitos del gobierno casi ya crepuscular. Esta es la época en que aparecen los movimientos sociales como el feminismo, el ecologismo y también la ETA, que el 20 de diciembre de 1973 atenta contra el presidente del gobierno Luis Carrero Blanco. La desaparición de Carrero Blanco tuvo numerosas implicaciones políticas, en un momento en que se hacía evidente la decadencia física del dictador y, con ello, el agravamiento de los primeros signos de descomposición del aparato franquista que se venían manifestando en los últimos años. En este contexto de desorden y de inseguridad, el 20 de noviembre de 1975 muere Francisco Franco y con él la dictadura que gobernó España durante treinta y seis años.

En los años que siguen se ubica la llamada "Transición democrática" (entre 1975 y 1978) con una monarquía parlamentaria y democrática que aún pervive. La aprobación de una nueva Constitución en 1978, el desmantelamiento de la dictadura franquista con todo su aparato gubernamental e ideológico fueron los pasos dados hacia una nueva era que dejaba atrás muchos años de sombras y una Guerra Civil que se pretendió olvidar, aunque sus protagonistas (los que quedaban) seguían

sufriendo en carne viva ese pasado. En sintonía con esa política de olvido y reacomodamiento a los nuevos tiempos, se dicta en 1977 la Ley de Amnistía y prescripción de los delitos.

Mirado desde hoy, pareciera que se trató de instalar una especie de borrón y cuenta nueva que sirviera de plataforma para refundar España, dejando de lado el dolor y los rencores de un pasado que comenzaba a alejarse cada vez más. Sin embargo y después de atravesar diversos momentos de crisis, bienestar y pretendido olvido, el pasado vuelve, se reinstalan las cuentas por saldar y se busca saber una verdad que la historia oficial había ocultado por más de medio siglo. Siempre hubo voces que se alzaron contra esas imposturas, contra un relato que ocultaba por lo menos la mitad de lo que había sucedido, la otra versión de los hechos, pero en general y hasta hace poco menos de dos décadas, y a medida que los sobrevivientes iban desapareciendo, se pretendió cubrir con un manto de olvido la guerra y la posguerra.

Volvamos a la pregunta que hicimos al principio para tratar de explicar las razones de este impulso por conocer el pasado que se manifiesta en las nuevas generaciones y utiliza la literatura como medio para hacerlo. La primera respuesta que surge es que no se había explicado suficientemente el proceso memorial, arbitrado políticamente desde el poder. En otras palabras, durante el franquismo, 1936-1975, la memoria cívica estuvo conducida y vigilada por una ideología que necesitaba destruir los recuerdos republicanos, y someter a una persecución real a sus protagonistas y a una vituperación constante su recuerdo. Los republicanos pasaron a ser los culpables de las penurias que se produjeron antes, durante y después de la guerra. Después de muerto el Dictador, durante la Transición, se propugnó una amnesia y un pacto de silencio en relación con todo lo referido a los temas de la guerra civil y la dictadura. La prensa de la democracia coincidió en someter al mismo trabajo, el del silencio o el olvido, a la época republicana y al periodo franquista, inmediatamente después de su desaparición. Resulta bastante difícil juzgar estas conductas desde la mentalidad actual. Tal vez, y puesta en circunstancia, esta conducta fue impulsada por la necesidad de propiciar una

reconciliación que posibilitara el resurgimiento de un país que llevaba muchos años sumido en una especie de oscuridad. No se trata de justificar, solamente de pensar en una explicación para estas actitudes que en su momento causaron los efectos esperados, pero que tarde o temprano provocarían una inevitable vuelta al pasado.

Otra de las razones que están en la base de este resurgimiento del pasado, es el ejemplo de la justicia argentina donde se instruye la única causa abierta en el mundo que persigue los crímenes cometidos durante una dictadura. Es así como a partir de los primeros años del nuevo milenio, los políticos españoles piden anular la Ley de Amnistía de 1977, se abren los archivos públicos y privados: policiales, diplomáticos, militares, judiciales, hospitalarios y eclesiásticos, y el nombre del juez Baltasar Garzón, entre 2008 y 2012, se convierte en titulares de periódicos por su incansable labor de investigación, tratando de sacar a la luz lo que durante años permaneció en la oscuridad de las fosas comunes y de los anaqueles olvidados. La consecuencia, más allá de lo político, es que jóvenes escritores, cineastas, directores de cine documental, grupos y profesores de varias universidades, recuerdan y reivindican la memoria histórica sin ocultaciones ni falsedades.

A la luz de lo dicho, podemos decir que el origen de la mirada crítica al pasado hay que buscarlo, sin dudas, en el terreno político y social, como reflexionaba hace más de una década Isaac Rosa:

[...] Se trata de un fenómeno ciudadano, asociativo e intelectual que plantea una recuperación mucho más sólida y posible que la que se planteó en los primeros años de democracia. Además de homenajes, este movimiento pide rehabilitación, indemnizaciones, anulación de juicios. Además de poner nombre a las víctimas, señala a los verdugos. Además de exigir memoria, demanda justicia. Y se niega a dar por cerrado el pasado reciente, a considerarlo histórico e irrecuperable, impugnando el discurso construido en torno al mismo, optando por reivindicar la experiencia republicana y cuestionar la hasta ahora sacralizada transición española (2006).

Consiste, en definitiva, en presentizar el pasado

asumiendo la responsabilidad de rearmar la tradición desde una mirada no implicada y, por lo tanto, más objetiva.

Este fenómeno no es exclusivamente español, sino que con mayor o menor intensidad, se viene produciendo en diferentes países. Diez años atrás, Joël Candau hacía el diagnóstico de esta tendencia en Francia a la que bautizó *mnemotropismo* y decía:

Hoy observamos en las sociedades modernas —y especialmente en la sociedad francesa— una compulsión de la memoria, un mnemotropismo /.../ [que] se expresa de diversas maneras: frenesí por el patrimonio, conmemoraciones, entusiasmo por las genealogías, retrospección generalizada, búsquedas múltiples de los orígenes o de las ‘raíces’, éxitos editoriales de las biografías y de los relatos de vida (Candau, 2002: 7).

Por su parte, Tzvetan Todorov, ante este fenómeno, sacaba parecidas conclusiones:

En este fin de milenio, los europeos, y en particular los franceses, están obsesionados por un nuevo culto, a la memoria. Como si estuviesen embargados por la nostalgia de un pasado que se aleja inevitablemente, se entregan con fervor a ritos de conjuración con la intención de conservarlo vivo (Todorov, 2000: 49).

El campo literario peninsular no ha permanecido impermeable a esta tendencia que se convierte en una razón más para justificar esta llamativa vuelta al pasado. Es decir, el prestigio que han logrado en los últimos años los estudios sobre la memoria y la abundancia de investigaciones sobre el tema, desde todos los ángulos. Este ingente material teórico, sumado al interés por revisar la historia y, en otro terreno, al interés del mundo editorial que rápidamente se ha hecho eco del fenómeno, justifica la tendencia en jóvenes que sin haber vivido la guerra ni la posguerra han encontrado, en un período de la historia que parecía agotado para la literatura, una verdadera fuente de inspiración.

Otro motivo que subyace a este fenómeno es el interés creciente por revisar la historia oficial y, a través de documentos y testimonios, contar los sucesos que por ideologías o temor se callaron o tergiversaron. Revisitar el

pasado, sin el temor a represalias, sin las bridas de la censura y de la autocensura de las generaciones anteriores, está produciendo una cantidad de novelas donde se van revelando no solo la cara oculta de ese período oscuro de la historia española, sino también una serie de sentimientos y emociones que condicionaron los relatos anteriores. Dice Mercedes Juliá: “Tanto los historiadores como los escritores de ficción de las últimas décadas encuentran en el estudio del pasado y sus diversas formulaciones un reto fascinante” (2006: 58-59).

De acuerdo con lo expuesto, el primer tema que debemos tratar es el de la memoria y el de la construcción de la memoria colectiva, que dista mucho del concepto de memoria histórica. Dicha memoria se constituye en un relato interesado por explicar racionalmente un pasado que ya no se vincula con las trayectorias vitales de los individuos que transitan el presente y en cierta forma congela y despersonaliza los hechos.

Cuando esta memoria histórica responde a intereses ligados al poder, el pasado se justifica, se conserva, se falsea o directamente se olvida según un determinado criterio hegemónico. En cambio, la memoria colectiva, que va más allá de la mera suma de memorias individuales, se elabora, fomenta y transforma socialmente; lo acontecido que se transmite sobre todo oralmente, se va reinterpretando desde lo personal y lo subjetivo y guarda las vivencias de un pasado que se ha vivido, se ha experimentado o se ha sufrido. A los relatos orales se suman otros “documentos”, por llamarlos de alguna manera, que conservan la impronta del tiempo ido y que permanecen como artefactos semióticos de los que es posible relevar significación: papeles escritos, objetos, fotografías, dibujos, recuerdos personales, elementos ligados todos a la intrahistoria, a la vida privada. En estas coordenadas hay que entender y estudiar la nueva novela de la Guerra Civil: los autores recogen las declaraciones de los últimos protagonistas que quedan vivos o de sus parientes directos, investigan, estudian, recorren los lugares donde sucedieron los hechos buscando elementos que puedan traerles los ecos del pasado. Si bien esta tarea de contar “todo lo que realmente sucedió” pareciera labor de historiadores, la literatura, como dice Pozuelo Yvancos:

[...] tiene un modo propio e insustituible de contar la Historia. No únicamente porque llega donde no pueden llegar otros (el alma imaginada o figurada de quienes la sufrieron, ganando o perdiendo), sino también porque su modo de reconstruir una verdad permanecerá, si logra buenas obras, más allá de la Historia misma (2011: 6).

Parecería que estamos frente a un reverdecimiento de la novela histórica, pero a diferencia de la cultivada en otras épocas, hay una actitud distinta del novelista frente al pasado: ya no se trata de bucear en la historia canónica, como había hecho Galdós a la hora de escribir sus *Episodios Nacionales*, investigando los motivos que se pueden trasladar al terreno de la ficción; sino que, partiendo de la desconfianza en la historia oficial, los novelistas emprenden un verdadero trabajo detectivesco en búsqueda de datos que confirmen, completen o desdigan la versión canónica; en ese rastreo aparece, junto a los grandes acontecimientos, lo que nunca se dijo, la historia con minúscula de personas, grupos o sucesos que no tuvieron la suficiente entidad para llenar manuales o que no convenía que se registraran en ninguna parte, como sucede con el episodio de la invasión del valle de Arán, en *Inés y la alegría* de Almudena Grandes. Los especialistas han llamado “nueva novela histórica” a esta forma más visceral y subjetiva de narrar. En algunos casos es innegable la categoría de novela histórica por cuanto hay una estrecha relación entre los hechos realmente acontecidos y la trama ficcional que se entreteje con ellos, (más allá de que hayan sido registrados o no por la Historia con mayúsculas); como la ya nombrada *Inés y la alegría*, *Soldados de Salamina* de Javier Cercas o *El séptimo velo* de Juan Manuel de Prada. Pero hay otros relatos que se construyen sobre situaciones, hijas por supuesto de la realidad histórica propiamente dicha, de cuya existencia existen registros que han permanecido ocultos u olvidados y no se han dado a conocer por una infinidad de motivos relacionados con el temor, la venganza, la vergüenza, la censura o la autocensura. En esa línea están las novelas de Dulce Chacón, *La voz dormida*, *Riña de gatos* de Eduardo Mendoza, *Dientes de leche* de Martínez Pisón, *Mala gente que camina* de Benjamín Prados, *El corazón helado* de Almudena Grandes, *El tiempo entre costuras* de María Dueñas o *Tu*

rostro mañana de Javier Marías. En estos casos puntuales el núcleo narrativo lo constituyen sucesos acaecidos en la guerra y la posguerra, pero las tramas se adentran en los hechos más laterales coexistentes con el drama bélico, y sus verdaderos protagonistas están embozados en un nombre ficticio. Creo que, en dichos ejemplos, no se puede hablar con propiedad de novela histórica, pero juntas constituyen un mosaico que relea y completa la historia¹.

Isabel Cuñado, tomando conceptos que expone Marianne Hirsch en su libro *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*, de 1997, habla de “literatura de la postmemoria” en el caso de la escritura que trata temas de un pasado que no vivieron los autores: dicho con sus palabras, “la memoria recibida por aquellos que no han vivido un momento histórico concreto” (Cuñado, 2007: 4), y que lo reconstruyen desde el presente sin que éste pierda relevancia, poniendo el acento en el compromiso de luchar contra la desmemoria y para no olvidar lo ocurrido.

Mariela Muñoz, por su parte, en “Nostalgia, Guerra Civil y franquismo en la narrativa española de finales del siglo XX” habla de “neo-novela” o “nueva narrativa” y agrega, siguiendo a Gonzalo Navajas:

Se plantea que la mirada nostálgica del pasado ante la Guerra Civil española y los años del franquismo dialoga incluso con el presente, en un camino de construcción de la identidad y hasta con el futuro, en una clave de posibilidad (Muñoz, 2007: 112).

En realidad, la nostalgia no sería tal, dado que, como afirmé antes, estos relatos están pensados y escritos por personas que no vivieron ese pasado, de modo que el sentimiento que impulsa la relectura del pasado es más colectivo y racional que sentimental y subjetivo².

¹ Vale acotar, para confirmar la tesis de auge de la historia novelada, que junto a estas “novelas de la guerra”, por llamarlas de algún modo, hay otras como las de Pérez Reverte, *El asedio* o *Cabo Trafalgar* e incluso la saga de Alatríste, de innegable filiación con la novela histórica decimonónica.

² Gonzalo Navajas (1996) en *Más allá de la modernidad: estética de la nueva novela y cine español* habla de “nostalgia asertiva”, un sentimiento que nace de la desazón que produce el presente y que impulsa a volver

La inmediata pregunta que surge frente a este panorama novelístico es por qué y para qué traer al presente una realidad que tiene tres cuartos de siglo de acaecida si ya nada de lo que hubo sucedido se puede remediar o rectificar; qué justifica, en palabras de Isaac Rosa, “este empacho de memoria” (Rosa, 2006). La respuesta la dan los mismos autores. Benjamín Prado, en una entrevista de *evaristo cultural*, refiriéndose a *Mala gente que camina*, les concede a los novelistas la responsabilidad de rescatar el pasado. Afirma:

Yo me he dado cuenta de que los historiadores eso no lo van a hacer, por eso lo tenemos que hacer los novelistas; no van a hablar de eso, porque es evidente /.../. y es que siempre suelen ser los nietos los que reivindicuen la historia de sus abuelos, más que los hijos, que están demasiado salpicados por el horror; no una casualidad. Yo he publicado esta es novela, pero gente más o menos de la misma edad... Almudena Grandes publicó *El corazón helado*; Javier Cercas publicó *Soldados de Salamina*; Dulce Chacón, *La voz dormida*; Manolo Rivas publicó *La lengua de las mariposas*, etc., etc. No puede ser una casualidad porque, desde luego, yo no me he puesto de acuerdo con nadie ni hemos hecho una asociación de novelistas para recuperar esta historia (en Vives, 2009).

Almudena Grandes, por su parte, lo explica desde un interés personal por saber la verdad, que la ha llevado a estudiar y la ha inspirado para programar seis novelas bajo el marbete “Episodios de una guerra interminable” y de los que *Inés* y *la alegría* constituye la primera entrega. Dice la autora:

En esta especie de vorágine por la historia de España que me ha entrado desde hace ocho años, cuando me documentaba para *Corazón helado*, me di cuenta de que, a pesar de que yo creía que sabía mucho de historia, no sabía nada. Fue entonces cuando me enganché y se ha convertido casi en una obsesión. Estos seis libros son novelas que ocurren en situaciones y época históricas, pero el argumento es de ficción, los personajes son de ficción y los que son reales interactúan en la novela, igual que en Galdós (en García Albi, 2010).

al pasado, aun cuando lo que se encuentre allí resulte desolador.

Y los ejemplos se pueden multiplicar. Lo interesante es que en estos dos casos se dan las razones (el por qué y el para qué) que inspiran a todos los novelistas que están escribiendo sobre este tema: una genuina curiosidad por saber realmente qué pasó o qué les pasó a cientos de miles de seres anónimos, que los ha llevado a estudiar y documentarse y a volcarlo después en la escritura, ficcionalizando a sus protagonistas, a los que sienten que les rinden homenaje. En cuanto a la finalidad, las respuestas son variadas: aparte del homenaje a los vencidos, nombrar lo olvidado, rescatar la intrahistoria con su dolor, sus odios, el exilio interior, la represión, fijar en la escritura los últimos testimonios de los protagonistas; y los argumentos no se agotan en estos enunciados, al contrario: se multiplican en justificaciones que, en la mayoría de los casos, tienen en común conocer el pasado para entender el presente.

La otra pregunta que surge frente a esta avalancha editorial es quién lee una narrativa con esta temática. Dice Isabel Cuñado en su artículo “Despertar tras la amnesia: guerra civil y postmemoria en la novela española del Siglo XXI”:

El tema de la guerra parece apelar a la sensibilidad de distintos tipos de lectores tanto de los nostálgicos de un pasado que sufrieron directamente, como de aquéllos que nacieron décadas más tarde pero quieren saber qué les pasó a sus padres o a sus abuelos. Es decir, un drama que entretiene, informa, y hasta apacigua las conciencias. De este modo el largo enfrentamiento de las dos Españas que archivado y silenciado por el llamado “pacto del olvido”, que marcó el espíritu de la transición a la democracia, ha pasado a convertirse en un tema de interés popular y en todo un éxito comercial tan solo un par de décadas después (Cuñado, 2007: 4).

Agrega la investigadora que ya existen colecciones o secciones de venta ocupadas del asunto, incluso se han vuelto a editar volúmenes, escritos hace más de cincuenta años, cuyas ediciones agotadas habían perdido todo interés para el ámbito comercial, pero que ahora despiertan la atención de los nietos cuyos abuelos vivieron la guerra y la posguerra.

Antonio Gómez López Quiñones, por su parte,

sostiene que la Guerra Civil se ha convertido en una *leit motiv* que trasciende el mundo editorial y ha generado una verdadera industria con múltiples productos ofrecidos al consumo masivo. Hay, en su opinión, una cierta vanalización y un aprovechamiento comercial excesivo de los sucesos del pasado. Afirma:

No se entiende una parte del mercado nacional del entretenimiento si no consideramos la Guerra Civil como una suerte de marca comercial en la que han encontrado una rentable plataforma exposiciones fotográficas, filmes, volúmenes historiográficos, todo tipo de objetos para coleccionistas, memorias, libros de entrevistas, tertulias radiofónicas, debates y documentales televisivos, columnas periodísticas, cómics, algún videojuego y un variado conjunto de excursiones turísticas a lugares de la memoria que fueron escenario de conocidos eventos (2011: 112).

Pasan los años y esta suerte de “moda”, por llamarla de alguna manera, sigue vigente concitando la atención de los creadores y la respuesta positiva del público lector. Además, las editoriales continúan promocionando estos libros que multiplican ediciones y se convierten en verdaderos *best sellers*. Por su parte, el mundo académico sigue con interés este fenómeno y se acrecientan los estudios e investigaciones sobre el asunto que ya ha ampliado su temática a la intrahistoria de los vencedores.

Bibliografía

Candau, Joël (2002). *Antropología de la memoria*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Cuñado, Isabel (2007). “Despertar tras la amnesia: guerra civil y postmemoria en la novela española del Siglo XXI”. *Dissidences. Hispanic Journal of Theory and Criticism*, vol. 2. 1-11. Disponible en: <http://digitalcommons.bowdoin.edu/dissidences/vol2/iss3/8/>

García Albi, Inés (2010). “Almudena Grandes: la fascinación de la historia. *Qué leer*, 19 de noviembre. Disponible en: <http://www.que-leer.com/10107/almudena-grandes-la-fascinacion-de-la-historia.html>

Gómez López-Quiñones, Antonio (2011). “La misma guerra para

un nuevo siglo: textos y contextos de la novela sobre la Guerra Civil.” Palmar Álvarez-Blanco y Toni Dorca (coords.) *Contornos de la narrativa española actual (2000-2010). Un diálogo entre creadores y críticos*. Frankfurt/Madrid: Vervuert/Iberoamericana. 111-119.

Juliá, Mercedes (2006). *Las ruinas del pasado. Aproximaciones a la novela histórica posmoderna*. Madrid: Ediciones de la Torre.

Martín Gaité, Carmen (1994). *Esperando el porvenir*. Madrid: Siruela.

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>

Navajas, Gonzalo (1996). *Más allá de la modernidad: estética de la nueva novela y cine español*. Barcelona: Universidad de Barcelona.

Palacio Atard, Vicente (1970). *Aproximación histórica a la guerra española (1936-1939)*. Anejos de Cuadernos Bibliográficos de la guerra de España. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

Pozuelo Yvancos, José María (2011). “Paisaje después de la batalla”. *ABC Cultural*, 16 de junio. Disponible en: <http://hemeroteca.abc.es/detalle.stm>

Rosa, Isaac (2006). “Empacho de memoria”. *El País*, 6 de julio. Disponible en: https://elpais.com/diario/2006/07/06/opinion/1152136806_850215.html

Todorov, Tzvetan (2000). *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós.

Vives, Damián Blas (2009). “Benjamín Prado. Literatura y derechos humanos: Gente mala que camina”. *Evaristo cultural. Revista virtual de arte y literatura*. Buenos Aires, n. 7.

EL DISCURSO TESTIMONIAL Y EL PASADO LATINOAMERICANO

Ramiro Esteban Zó

Universidad Nacional de Cuyo, Argentina
ramirozo2002@yahoo.com.ar

Inicio evaluación: 15/09/2016. Aceptación: 31/11/2016.

Resumen

El presente trabajo intenta examinar la vinculación del discurso testimonial latinoamericano y el pasado reciente dictatorial. Se analizará la dinámica escritura de las novelas testimoniales latinoamericanas, el boom de la narrativa testimonial, los *Testimonial Studies*, la sensibilidad en la narrativa testimonial y las experiencias inenarrables.

Palabras clave: Discurso testimonial - Memoria - Dictaduras latinoamericanas

TESTIMONIAL DISCOURSE AND THE LATIN AMERICAN PAST

Abstract

The present work tries to examine the linkage of the Latin American testimonial discourse and the recent dictatorial past. It will analyze the dynamic writing of the Latin American testimonial novels, the boom of the testimonial narrative, the Testimonial Studies, the sensitivity in the testimonial narrative and the unspeakable experiences.

Keywords: Testimonial Discourse - Memory - Latin American Dictatorships

Presentación

En esta clase pretendemos ahondar en la vivencia sensible de algunos casos de testimonios literarios brasileños, chilenos, argentinos y uruguayos en la franja temporal que va desde 1960 hasta el 2014. En ese sentido, en el caso del testimonio, se han seleccionado obras en las que se puede evidenciar el relato carcelario, la lucha antidictatorial, las contradicciones del discurso

izquierdista, las guerrillas, la denuncia, el compromiso, la militancia y la intención de situar al lector en la experiencia de la víctima. En esas experiencias, se observan a veces el sinsentido de la vida, la melancolía, las ansias de libertad, el horror de la tortura, el miedo a la muerte, la escritura autobiográfica desde la agonía del encierro, entre otros aspectos de la esfera sensible. Todo este *corpus* intenta dar cuenta de las reflexiones de los autores conosureños contemporáneos sobre las subjetividades latinoamericanas. Es decir, cómo algunos autores (muchos de ellos militantes) han sabido cristalizar a través de la escritura sus experiencias tanto en situaciones de cautiverio como de persecución y también al recuperar su libertad. Esto nos posibilita pensar estos testimonios literarios tanto del periodo dictatorial como postdictatorial, herramientas imprescindibles para el estudio histórico de esa franja temporal.

Pero, cabe preguntarse en primer lugar, ¿qué es la literatura testimonial?, ¿qué es el testimonio?, ¿cómo se conjugan ficción, historia, memoria, imaginación y testimonio?

La narrativa testimonial de pasados violentos: su dinámica escritural

Siguiendo a Jorge Eduardo Suárez Gómez (2011: 62) se puede decir que existe “un tipo de representaciones de pasados violentos –que no son historia, ni ficción en sentido estricto– que logran establecer un vínculo entre la realidad, el arte y la memoria”. En términos de Carlo Ginzburg (2010: 9-18) (acerca de la historización del nazismo), son discursos que logran hacer una “hibridación” sin igualar lo verdadero, lo falso y lo ficticio. Consiguen este “equilibrio” en la medida en que son, al mismo tiempo, literatura y testimonios confrontados críticamente.

Esta narrativa (a veces se trata incluso de novelas) relata traumas históricos como el Holocausto y las persecuciones dictatoriales, y pertenece a un género discursivo y memorial cuyas características permiten representar los hechos violentos del pasado con bastante

apego a “la verdad”, sin abandonar la creación literaria. Las obras de este género son representaciones que conjugan el principio de realidad y las posibilidades estéticas, al tiempo que condensan memorias de pasados violentos.

Este tipo de literatura testimonial se produce en países donde el mal ejercicio de la democracia (entendida esta tanto en el plano jurídico como en el acceso a bienes materiales y simbólicos) se manifiesta en violaciones a los derechos humanos, que los sectores desfavorecidos resisten: esos actos de resistencia conforman la experiencia narrativizada. Estos testimonios se producen también en condiciones *alterizantes* de la Modernidad eurocéntrica / capitalista que silencia a grupos socio-culturales, genéricos o étnicos. Estos grupos, a partir de su *subalternidad*, construyen discursos que buscan deslegitimar o destruir la dominación padecida. Por eso George Yúdice ha planteado que el testimonio “narra la experiencia de sujetos que se constituyen en la lucha contra su alterización” (1992: 217), con el fin de producir un relato renuente y crítico respecto de la historiografía hegemónica, desde posiciones y ámbitos silenciados por esta. De ese modo, el acto de narrar contribuye a ejecutar formas de alcanzar la democracia.

El boom de la narrativa testimonial

Nora Strejilevich observa que

la proliferación de esta literatura satisface la necesidad de un numeroso público por conseguir versiones originales de sucesos históricos no pasados por la censura de los medios de comunicación masiva, sino narrados por los propios testigos. Dichos sucesos se relacionan en muchos casos con abusos de los derechos humanos, tema prohibido en los países que los practican e insuficientemente conocido en los otros. El surgimiento de un público ávido de información de primera mano sumado al hecho de que algunas víctimas de la represión hayan dado a conocer sus experiencias en el exilio, han generado un mercado para el producto (Strejilevich, 1991: 2).

Es importante notar que existen dos tipos de exilio: uno externo y otro interno o “inxilio”, y que cada uno produce distintos tipos de textos y de lectores. La escritura del exilio es la que ha generado un discurso testimonial más directo debido, evidentemente, a que el texto no debe estructurarse en función de la censura. Como la audiencia a la que apela es internacional, utiliza en general mecanismos de clarificación: notas al pie de página y digresiones sobre la situación política simplificados a los efectos de la divulgación. El público no se pone en peligro al consumir ese tipo de material. La literatura del llamado “inxilio”, por el contrario, se dirige a quienes permanecen en el espacio militarizado y debe considerar las limitaciones impuestas por la represión, por lo que suele recurrir a la alegoría, a la metáfora y la ambigüedad. Quien la lee lleva a cabo un acto subversivo, al menos mientras el sistema autoritario persista. Mabel Moraña (1988) explica este fenómeno con la hipótesis del sobredimensionamiento del texto a partir de la censura. Cualquier texto que no responda a los patrones impuestos “es sospechoso y peligroso *a priori* en cuanto evade el régimen de disciplinamiento social, siendo por tanto considerado al menos como disfuncional con respecto al sistema” (Moraña, 1988: 134). La sobrevaloración de la palabra escrita o verbalizada en una canción o en otras formas expresivas asume proporciones grotescas: “El texto es perseguido y secuestrado, requisado y destruido, exactamente igual que los individuos de la sociedad que lo producen” (Moraña, 1988: 134). Los testimonios dan cuenta de este fenómeno al describir guardias destrozando cuadernos de apuntes de un prisionero (en *Las manos en el fuego* de 1984 del periodista chileno José Gai), o infiriendo conclusiones absurdas sobre supuestos mensajes cifrados en cuadernos de una víctima (en *Tejas verdes. Diario de un campo de concentración en Chile* de Hernán Valdés de 1978). Ante la persecución del texto y de sus productores y consumidores, el discurso popular responde escribiendo, para desafiar al discurso dominante, que opera como “referencia de oposición”, es decir, “como el negativo o la imagen invertida de una realidad que debe ser revelada” (Moraña, 1988: 134). Para ello se recurre a una forma mixta, que puede acusar y desenmascarar al oponente, erigiéndose, al mismo tiempo, en proyecto de

restauración simbólica de una época.

La narrativa testimonial latinoamericana y los *Testimonial Studies*

Hans M. Fernández Benítez (2009: 47) considera que

la teoría del género testimonial en América Latina se construyó a partir de dos obras (*Biografía de un cimarrón* y *Me llamo Rigoberta Menchú*), basándose en el concepto marxista de la *lucha de clases* y canonizando una sola variante. Todos los demás testimonios que no calzaron en este modelo perdieron importancia o fueron ignorados (Fernández Benítez, 2009: 47).

La literatura testimonial desempeñó un papel secundario dentro del sistema de géneros literarios hasta la elaboración narrativa de las experiencias extremas del Holocausto y de los movimientos de liberación anticoloniales que surgieron después de la Segunda Guerra Mundial, desde donde se ha ido moviendo cada vez más hacia el centro de atención de numerosos esfuerzos teóricos y valoraciones literarias tanto en Europa Occidental como en Estados Unidos.

En su desarrollo en el “Tercer Mundo” ganó un importante significado a partir de los años sesenta en el marco de la Revolución Cubana y fue festejada por representantes latinoamericanos y estadounidenses de los *Testimonial Studies* como un aporte exclusivo para la Modernidad literaria del continente y, a la vez, como aliciente para el compromiso político que iba desde la democratización hasta los cambios radicales anticapitalistas de las relaciones latinoamericanas.

Como ya anticipamos, pese a lo amplio de la tradición testimonial en América Latina, la teorización del género se llevó a cabo teniendo en cuenta dos modelos: *Biografía de un cimarrón*, publicada en 1966 por el antropólogo cubano Miguel Barnet, y *Me llamo Rigoberta Menchú* (1983), de la venezolana Elizabeth Burgos. El primero de estos, además de conectar “las luchas heroicas de los esclavos y las guerras de la Independencia con la rebeldía de los

barbudos de la Sierra Maestra” (Walter, 2006: 318), contaba tanto con el respaldo de los trabajos teóricos de Miguel Barnet sobre la novela testimonial (1983), como con la institucionalización del género por Casa de las Américas, la cual el año 1970 llamó a concurso en la categoría “testimonio”. Por su parte, el segundo texto denunciaba las violaciones a los derechos humanos de campesinos e indígenas de Guatemala, como resultado de la guerra civil de ese país, por grupos paramilitares y guerrilleros. Además, su publicación coincidió con la época de las represiones militares de las dictaduras latinoamericanas, en lo cual residió parte de su éxito difusivo. Según lo ya dicho, los *Testimonial Studies* se concentraron exclusivamente en estas dos obras, canonizando así la variante de la novela testimonial desde la perspectiva ideológica de la lucha de clases. Por este motivo, pensamos que es necesario preguntarse por los reales procesos literarios en que han surgido y siguen surgiendo cuantiosos testimonios que, hasta el día de hoy, han quedado inmerecidamente oscurecidos por no calzar en aquel patrón teórico-político constituido en el único enfoque de lectura del género.

La sensibilidad en la narrativa testimonial: experiencias inenarrables

Una perspectiva diferente se ofrece cuando los testigos se proponen narrar experiencias traumáticas que, dada su extrema complejidad emocional, dificultan la codificación, resultando muchas veces inenarrables, por lo cual “desafia[n] toda simbolización y codificación culturales” (Richard, 1998: 252) al llegar a los límites de la representación, con lo que muchas veces transgreden el contrato veridictivo. El hecho en sí de testimoniar, por lo tanto, tiene sus límites.

A propósito de la referencialidad del discurso testimonial, Prada Oropeza observa lo siguiente:

El discurso-testimonio es un mensaje verbal [...] cuya intención explícita es la de brindar una prueba, justificación o comprobación de la certeza o verdad de un

hecho social previo, interpretación garantizada por el emisor del discurso al declararse actor o testigo (mediato o inmediato) de los acontecimientos que narra (Prada Oropeza, 1986: 11).

El testimonio trata de registrar lo vivido; por ende, es esencial la relación de la palabra con lo que está “más allá”, con el referente, con lo que se recuerda e intenta transformarse en discurso pero que a la vez se resiste, porque lo siniestro no encuentra cómo plasmarse en la escritura.

Como en la narrativa testimonial el autor participa de lo narrado, se abren interrogantes acerca de la verdad histórica y el papel del punto de vista en el acto de escritura: no hay lectura del pasado que no interprete. Tal paradoja del realismo nos hará buscar en cada testimonio los supuestos o las premisas del texto que generan ciertos silencios.

Experiencias inenarrables

El discurso testimonial siempre es personal y subjetivo, aunque en ocasiones intenta describir o manifestar una experiencia o situación colectiva: el yo confesor-víctima-testigo se torna en nosotros acusador-militante-reflexivo. Pero el subjetivismo de la escritura nunca se pierde aunque se articule o cristalice en un yo o en un nosotros, siempre la sensibilidad intentará manifestarse textualmente. Eduardo Jozami en el prefacio a su libro *2922 días. Memorias de un preso de la dictadura* (2014) explicita impulsos creativos a la hora dar su testimonio ficcional:

Aunque se trate de un escrito muy personal que no pretende reflejar las vicisitudes de todos los presos políticos, este libro quizá pueda servir para iluminar una dimensión de subjetividad muchas veces ausente de las crónicas: cómo se veían las vejaciones que soportábamos, cómo imaginábamos la realidad exterior, qué expectativas alentábamos para una futura libertad. También alumbra una faceta importantísima de la vida común, fundamental para aguantar cotidianamente lo

peor: la solidaridad que se generaba entre todos los presos políticos, el modo casi adolescente en que establecíamos relaciones entre nosotros y nos hacíamos uno frente a quienes querían someternos (Jozami, 2014: 10).

La literatura testimonial, sobre toda la que da cuenta de los vejámenes, el encierro y la tortura, es una narrativa personal pero colectiva a la vez. Así mismo es una escritura solidaria e incluso terapéutica que se escribe para soportar el dolor, para sobrevivir el encierro y la tortura, para curar heridas. Muchas veces es utópica: permanentemente la víctima-testigo-autor piensa en la libertad, la desea y se obsesiona con ella; se imagina fuera de los muros, realiza planes para el momento de salir e incluso se construye una vida paralela a la carcelaria. Hay dos individuos: el cautivo y el hombre libre. Aquí se produce lo que Elizabeth Jelin (2002, 2014) da en llamar la “temporalidad compleja” o “las múltiples temporalidades del testimonio”. Jelin prefiere hablar de “narrativas personales” y no de “testimonios” y en estos textos se manifiesta la complejidad en materia temporal, puesto que “ubica[n] directamente el sentido del pasado en un presente, y en función de un futuro deseado” (Jelin, 2002: 12). Estas narrativas personales que intentan dar cuenta de lo pasado también dependen claramente de lo empírico que modifica y transforma los recuerdos de estos hechos cruentos. Jelin dice lo siguiente:

[...] Ubicar temporalmente a la memoria significa hacer referencia al ‘espacio de la experiencia’ en el presente. El recuerdo del pasado está incorporado pero de manera dinámica, ya que las experiencias incorporadas en un momento dado pueden modificarse en períodos posteriores” (Jelin, 2002: 13).

Y esta narrativa personal que testimonia a la vez que ficcionaliza hechos tamizados por las emociones, sentimientos y pensamientos de la víctima-testigo-autor, no alcanza a dar cuenta de todo lo acontecido en la experiencia carcelaria o de reclusión. Todo lo que se dice, relata, testimonia, narra y ficcionaliza corresponde apenas a lo superficial de la experiencia de cautiverio aunque esta muestra epidérmica del sufrimiento ya nos alcance como lectores para patentizar bien de cerca el sufrimiento. Estas

limitaciones escriturales del testimonio las deja en evidencia Carlos Liscano en sus ensayos reflexivos sobre la escritura y la subjetividad (*El escritor y el otro*, de 2007) al hablar del panorama de la escritura sobre la represión dictatorial en Uruguay:

Se ha escrito sobre la represión en Uruguay durante la última dictadura. Se escribe sobre la represión y es publicado. Parecería que no hay nada “indecible” sobre lo que ocurrió. Esa es la imagen que se tiene. Yo también he escrito sobre lo que pasó. Sin embargo, lo que se dice es lo que está en la superficie. Toda la violencia, el miedo, el terror, las vejaciones, nunca se dirán.

Es difícil contar la tortura porque es una intimidad. Es como la vida sexual propia, no hay motivo para contarla más que en la intimidad o en la terapia. Fuera de esos momentos es solamente obscenidad, exhibicionismo, quizá enfermedad. [...]

Todo esto, claro, es reconstrucción de mi cabeza treinta años después. Sé que *El furgón de los locos* no dice todo lo que fue. Puede deberse a mi impericia, pero hay una parte que es indecible, la perspectiva que la tortura no tiene tiempo, que empieza y no terminará nunca, que a uno pueden torturarlo durante días, semanas, meses, eso es indecible [...] (Liscano, 2007: 66-67).

La dificultad de expresar o decir la fibra íntima tocada por el horror de la tortura no impide o prohíbe ni silencia a la víctima-testigo-autor sino que lo arroja a la necesidad de atestiguar lo sufrido. Pero esta narrativa o discurso testimonial es, como ya lo expresamos, una narrativa personal y su complejidad no alcanza a ser explicada, como es tradición en la crítica de la novela testimonial, por el llamado “pacto testimonial” en los términos en que lo formula, por ejemplo, Alessandra Riccio:

[...] Autor y lector establecen un pacto donde quien escribe declara, atestigua, que lo que está narrando es fruto de un conocimiento directo o indirecto, de una historia y de unos acontecimientos que contribuyen a la esfera del conocimiento del lector y que atañen a una realidad que lo incluye de una forma u otra. El lector, por su parte, acepta el pacto pero mantiene su vigilancia sobre el texto para controlar que el pacto sea respetado.

Esto obliga al autor/gestor del relato a usar su material y a comportarse frente al lector exactamente

como frente a un tribunal encargado de establecer la verdad de los hechos que se narran, es decir que en el momento en que el autor se pone a relatar hechos con intención testimonial, asume toda la responsabilidad propia de quien ofrece su versión de hechos vividos directamente por él o conocidos gracias a otras fuentes de información que él juzgue absolutamente fidedignas. Estableciendo el pacto, el autor no solamente asume su responsabilidad, su compromiso con la historia y con la sociedad sino que declara explícitamente que elige el riesgo de la claridad del pacto, que no se va a refugiar en el regazo de la ficción, que habla para que lo oigan y que su verdad testimoniada responde a su sentido de responsabilidad frente al lector (Riccio, 1991: 258-259).

Este pacto testimonial no puede darse tan así en estos discursos, puesto que la víctima-testigo-autor no es autor/gestor de un documento testimonial como especie de “declaración testimonial jurídica”. Ya que esta cristalización escritural del dolor nunca puede ser un documento objetivo. Así lo entiende el propio Jozami:

Sería equivocado creer que un texto tramado de recuerdos y de sueños pudiera constituirse en una crónica objetiva. Los hechos aquí relatados no han sido olvidados porque durante todos estos años los he ido atesorando con cuidado, jugando amorosamente con los recuerdos, adornándolos, probablemente de modo inconsciente, con algún agregado que hace más nítidos los contrastes, que destaca aquello que puede resultar atractivo en una situación tan rutinaria como la vida carcelaria.

Desde esta perspectiva, podríamos considerar que esta memoria es también un texto de ficción. No hay en los hechos que la narración incorpora uno solo que haya sido inventado por el autor, pero ficción no es sinónimo de falsedad, es un modo de relatar que no contrasta necesariamente con la verdad. Se sabe, además, que la memoria es subjetiva y selectiva, olvida ciertos episodios y jerarquiza otros (2014: 11-12).

De esta forma, ya no podemos considerar narraciones objetivas a estos textos, sino narrativa, ficciones o relatos personales claramente permeados por la memoria selectiva, cuestión de la cual ya la crítica testimonial se había hecho eco (Jelin, 2002).

Esta disquisición genológica entre lo testimonial y lo ficcional a menudo los propios autores la complejizan,

como es el caso del chileno Hernán Valdés que considera a su texto *Tejas verdes. Diario de un campo de concentración en Chile* como un libro-denuncia testimonial y documental pero reconoce que a menudo se lo ha leído como una novela y termina como Jozami reconociendo también que es una ficción que llegó a ser *best seller* en los setenta:

[...] La función que yo le asignara al libro se cumplía con éxito: a través de cientos de testimonios yo podía saber que cada lector se había situado de inmediato en la experiencia de la víctima y que de alguna manera, en su mundo privado o en su vida pública, había reaccionado. Este libro debe haber sido –y espero que siga siéndolo– un grano de arena en la formación de todo ese movimiento internacional de repulsa al régimen chileno.

[...]

Este libro no pretende seguir presentándose hoy como una denuncia inmediata de los hechos relatados; pero sí pretende seguir siendo un instrumento de denuncia permanente de aquella obscena brutalidad [...].

[...]

Muchos lectores, además de percibir esas posibles funciones, hacen una lectura distinta, cuyos alcances no dejan de sorprenderme: leen una “novela”. Incluso compañeros que vivieron situaciones parecidas, que saben del carácter documental de cada detalle, dicen: “cuando en tu novela”, “... ese personaje de tu novela...”, etc., implicando así que la escritura, por su propia naturaleza, transformaría la experiencia más directa fatalmente en una especie de ficción. Como sea que se lo percibe literariamente, lo que cuenta es que este libro siga conservando su actualidad que trasciende, estoy seguro, sus referencias concretas (Jozami, 1978: 9-10).

Y es que, considere o no la víctima-testigo-autor su discurso más cerca de lo ficcional, lo que no entra en discusión es que su relato es una “memoria viva” de lo sucedido que intenta reactualizar para concientizar a los lectores no solo de los vejámenes producidos sino también para que estos hechos no vuelvan a sucederse jamás.

Bibliografía

Fernández Benítez, Hans M. (2010). "‘The moment of testimonio is over’: problemas teóricos y perspectivas de los estudios testimoniales". *Íkala, revista de lenguaje y cultura*, vol. 15, n. 24, enero-abril. 47-71.

Gai, José (2006) [1984]. *Las manos en el fuego*. Santiago: Tajamar.

Ginzburg, Carlo (2010). *El hilo y las huellas. Lo verdadero, lo falso, lo ficticio*. Argentina: Fondo de Cultura Económica.

Jelin, Elizabeth (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.

_____ (2014). "Las múltiples temporalidades del testimonio: el pasado vivido y sus legados presentes". *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*, n. 1, marzo. 140-163.

Jozami, Eduardo (2014). *2922 días. Memorias de un preso de la dictadura*. Buenos Aires: Sudamericana.

Liscano, Carlos (2007). *El escritor y el otro*. Montevideo: Planeta.

Menchú, Rigoberta y Elizabeth Burgos (1983). *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*. La Habana: Casa de las Américas.

Moraña, Mabel (1988). *Memorias de la generación fantasma*. Montevideo: Monte Sexto.

Prada Oropeza, Renato (1986). "De lo testimonial al testimonio: notas sobre el deslinde del discurso testimonio". René Jara y otros (eds.) *Testimonio y literatura*. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies. 7-21.

Riccio, Alessandra (1991). "Lo testimonial y la novela-testimonio. El pacto testimonial". *Anales de literatura hispanoamericana*, n. 20. 249-262.

Richard, Nelly (1998). "Intersectando Latinoamérica con el latinoamericanismo: discurso académico y crítica cultural". S. Castro-Gómez y E. Mendieta (eds.) *Teorías sin disciplina. Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate*. México: Porrúa. 245-270.

Strejilevich, Nora (1991). *Literatura testimonial en Chile, Uruguay y Argentina. 1970-1990*. Tesis doctoral. The University of British Columbia.

Suárez Gómez, Jorge Eduardo (2011). "La literatura testimonial

como representación de pasados violentos en México y Colombia: *Siguiendo el corte y Guerra en el paraíso*". *Revista de Ciencias Sociales de la Universidad Iberoamericana*, año VI, n. 11, enero-junio. 57-82.

Valdés, Hernán (1978) [1974]. *Tejas verdes. Diario de un campo de concentración en Chile*. Barcelona: Laia.

Walter, M. (2006). "¿Otrredad disuelta o reconstruida? El debate actual en torno a la verdad del testimonio en la *Biografía de un Cimarrón* y *Me llamo Rigoberta Menchú*". W. B. Berg y V. Borsò (eds.) *Unidad y pluralidad de la cultura latinoamericana: género, identidades y medios*. Madrid, Frankfurt am Main: Iberoamericana, Vervuert. 317-341.

Yúdice, G. (1992). "Testimonio y concientización". *Revista de crítica literaria latinoamericana*, año XVIII, n. 36. 207-227.

NOTA

EL TEATRO Y LA REPRESENTACIÓN DE MEMORIAS SOBRE EL PASADO RECIENTE. UN ANÁLISIS DEL CICLO “TEATRO, MEMORIA E IDENTIDAD” EN MENDOZA

Nazareno Bravo

Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas, Argentina
nbravo@mendoza-conicet.gob.ar

Ana Josefina García

Universidad Nacional de Cuyo, Argentina
anajo16@hotmail.com

Inicio evaluación: 15/09/2016. Aceptación: 31/11/2016.

Resumen

A partir del análisis de un grupo de obras teatrales presentadas como parte del ciclo “Teatro, memoria e identidad” (Mendoza, 2013), se presentan una serie de aproximaciones a los debates sobre las formas de representar el pasado reciente. Las ausencias forzadas, la necesidad de transmitir experiencias dolorosas sin provocar rechazos o la apuesta por la continuidad de proyectos vitales que incorporen las tareas pendientes, son algunos de los ejes que se plasman en diálogos, actuaciones, propuestas escenográficas y otras decisiones estéticas. Se busca reconocer, además, la práctica teatral como un emergente social capaz de plasmar sensaciones, experiencias y trayectos colectivos que, en este caso, se anudan en torno a la represión de la última dictadura y las vías de elaboración del genocidio.

Palabras clave: Memoria - Ausencia - Representación - Teatro - Mendoza

THEATER AND REPRESENTATION OF MEMORIES ABOUT THE RECENT PAST. AN ANALYSIS OF THE CYCLE “THEATER, MEMORY AND IDENTITY” IN MENDOZA

Abstract

Through the analysis of a group of plays performed during the cycle “Teatro, memoria e identidad” (Mendoza, 2013), we propose an approach to the debates on the ways of representing the recent past. The forced absences, the need to communicate painful experiences avoiding social rejections, or the bet on the continuity of vital projects related to unmet goals, are some of the topics that could be found in dialogue, acting,

scenography and other esthetic decisions. Furthermore, we consider the practice of theatre as social emergent able to capture sensations, experiences and collective movements involved with the formation of memory about the last repressive dictatorship and its genocide.

Keywords: Memory - Absence - Representation - Theatre - Mendoza

En Argentina, como en el resto del continente, las dictaduras cívico-militares que tomaron el poder por la fuerza durante la década de 1970 sentaron los pilares fundamentales para instalar el neoliberalismo. La vía para imponer ese sistema, basado en la competencia y el individualismo, se asentó en un plan sistemático de represión que apuntó a la sociedad en general y a los sectores movilizados, en particular. En ese sentido, la dictadura argentina (1976-1983) elaboró refinados mecanismos de interrupción de experiencias sociales de participación, involucramiento y compromiso social que apuntaban proyectos transformadores.

Uno de los espacios de resistencia durante aquella época se estructuró en torno al reclamo de verdad y justicia y en la exigencia de condenas para los perpetradores de la represión. En paralelo, puede reconocerse la importancia central que fue adquiriendo la cuestión de la memoria en dos aspectos fundamentales: por un lado, como modo de conexión con hechos atroces que no deben repetirse y que quedan anudados al *nunca más* como consigna transversal. Por el otro, como herramienta de reelaboración de identidades (individuales, colectivas) que intentaron ser borradas definitivamente.

La ampliación de los márgenes de lo decible y lo pensable sobre la dictadura o sobre los/as detenidos/as, desaparecidos/as, señala un costoso trayecto atravesado por luchas, debates y prácticas participativas que lograron quebrar el silencio y el olvido, como opciones profusamente militadas por poderosos sectores.

En este punto, cabe remarcar la enorme importancia que tantas prácticas artísticas tuvieron y tienen, como soportes del debate sobre la memoria y el pasado reciente,

lejos de una *estética perezosa* que se niegue a representar el horror, basada en el dogma de lo indecible o lo inimaginable. Efectivamente, la elaboración del genocidio, el poder ponerle palabras y figuras que lo representen y así evitar su negación y habilitar vías de abordaje colectivo, se basó fuertemente en expresiones de arte. Inclusive en el marco de la dictadura, pero con mayor intensidad a partir del retorno democrático, diversas experiencias de arte se involucraron en la representación de situaciones negadas, ocultas o inéditas, relacionadas con el plan sistemático de represión.

Sin embargo, estas situaciones no constituyen la única dimensión del pasado. Como se dijo, la memoria sobre el pasado reciente ha logrado incorporar elementos para el debate sobre lo ocurrido previamente al golpe y las resistencias al olvido durante y después de la dictadura. Entonces, ¿qué aspectos del pasado recuperar? ¿Cómo representar la destrucción y sus secuelas? ¿Qué lenguajes teatrales orientan la transmisión de lo ocurrido? Estas son algunas de las preguntas que guían el presente trabajo sobre la relación entre arte escénico y memoria en la actualidad.

Este trabajo se realizó a partir del registro y análisis de un conjunto de obras que formaron parte del ciclo “Teatro, memoria e identidad” organizado por H.I.J.O.S.-Mendoza durante los meses de septiembre y octubre de 2013¹ y del que participaron cuatro elencos locales.

El proceso de investigación consistió, primeramente, en la observación atenta de cada obra de teatro, durante la cual registramos en especial el tratamiento de los temas de la ausencia, la memoria y la identidad. Las citas que presentamos en el trabajo corresponden a esos registros realizados durante las funciones, cuya fidelidad consultamos luego con su director y/o autor correspondiente.

¹ Si bien el contexto político cambió fuertemente a partir de las nuevas gestiones de gobierno en 2015, consideramos que el análisis de las obras no ha perdido vigencia sino que, en todo caso, puede ser redimensionado a la luz de la actualidad.

En un segundo momento, iniciamos un proceso de entrevistas abiertas a Juan Comotti, director y actor de *La palabra sumergida*; a Rubén Scattareggi, quien escribió y dirigió *Cinco mujeres de negro*; a Fabián Castellani, director de *Como quínoas* y, por último, a Mariú Carrera, actriz de *El sendero de la jarilla* y escritora del libro homónimo que luego fuese adaptado para la realización de dicha obra.

En lo que sigue, se propone el análisis de las obras a partir de la indagación del modo en que se plantean en escena las “huellas de lo que falta”, la ausencia (de personas, de afectos), como eje fundamental del debate sobre la memoria y, como se verá, como disparador de acciones y proyectos vitales.

Ausencia y memoria. Representación y estrategias escénicas de abordaje

Iniciaremos este recorrido con la obra *La palabra sumergida* del destacado dramaturgo chileno Jorge Díaz. Ésta fue llevada a escena por El Enko Compañía teatral, bajo la dirección del actor y director mendocino Juan Comotti.

Aquí la ausencia resulta el eje principal y toda la acción gira en torno a esta. Los personajes viven y transmiten la ausencia desde la necesidad. Necesidad de libertad, necesidad de poder elegir, necesidad de reencuentro y de información.

La obra, cuenta la historia de Ulises y Abel, dos presos políticos que conviven encerrados en un centro clandestino de detención. Comparten un colchón venido a menos y una sábana. El espacio donde se encuentran es fiel reflejo de sus estados: oscuro, solitario, silencioso, reducido, frío y despojado. Los personajes se encandilan cada vez que es abierta una claraboya que los comunica con el exterior. Sin embargo, el pozo y la oscuridad en la que transcurre la historia parece continuar en el afuera. Sufren hambre y el vacío es evidente. No hay ningún parámetro real que mida tiempo ni lugar. Esporádicamente

interviene una voz en off que representa la figura del torturador.

Esta es la única obra del ciclo que muestra una situación de encarcelamiento concreto.

Ulises es un contador de historias nato, que tiene la capacidad de relatar los deseos y las ilusiones de su compañero y también los propios. Abel sufre pacientemente su situación y espera con ansias el momento de escape hacia otra realidad a través de las historias narradas. Ambos se complementan y el relato se transforma en su salvación, en la forma de llenar la ausencia constante.

El momento del vuelo imaginario parece ser por las noches, pero la vida en encierro no entiende de cambios de horarios. La vida es una gran noche que no amanece. Sin embargo, se logra una marcada diferencia de clima entre el momento de los relatos, con música y colores, y el momento de la cruda realidad silenciosa y fría.

El relato de las historias está trabajado desde un ángulo totalmente positivo. Lo que imaginan los salva. Pero es interesante destacar que, al describir el nacimiento del hijo de Abel, Ulises ve al pequeño que nace como un monstruo, lo que vuelve esta escena un tanto violenta. Da pie a pensar que en un punto subyacente esas historias pueden volverse sádicas, insanas, y llevar a los personajes a la locura y a la enajenación; hacerlos perder su identidad.

Ulises saldrá del reducto donde vive, pero no precisamente para obtener la libertad, ya que será arrojado al mar. Sumergidas quedarán sus palabras venideras.

En la entrevista que realizamos, Juan Comotti, actor y director de la obra, expresó su intención en estos términos:

[...] Recrear momentos que tuvieran que ver con la memoria, con una estética que no fuera solamente de padecimiento, de sufrimiento. En el caso de *La palabra sumergida*, se trata de una obra que nos gustó mucho, de un autor que para mí es el máximo exponente de Teatro por la Memoria, por la cantidad de obras que tiene sobre el tema. Fue una buena oportunidad de vincular un met mensaje, lo que se puede explicitar con la dirección o

la puesta, con el concepto de lo poético, que en la dramaturgia de Jorge Díaz es muy política.

Hasta aquí hemos descrito la manera de representar el significado de la ausencia en *La palabra sumergida*. Sin embargo, el concepto que prevalece en el resto de las obras del ciclo es la ausencia como motor de acción, de resistencia y de memoria.

La obra *Cinco mujeres de negro*, escrita y dirigida por el actor y director local Rubén Scattareggi, fue representada por el elenco Crack Ensemble Teatral. Aquí queda claro cómo la ausencia irrumpe en la ya naturalizada convivencia con el horror y es a partir de allí que comienza el desarrollo de la acción.

La memoria, presente a partir de las abruptas ausencias, es quien guía y atraviesa la búsqueda irrefrenable. Tal es el caso de uno de los personajes cuyo deseo es reencontrarse con su hija y así develarle su verdadera identidad.

La obra expone situaciones que transcurren tanto durante la dictadura militar como algunas décadas después. El director logra que un espacio reducido, delimitado por cuatro bastidores blancos, se renueve constantemente. Las interpretaciones de las actrices, en conjunto con sus vestuarios blancos, la utilería y la iluminación, crean en el espectador la sensación de un dulce sueño o de una pesadilla.

Las escenas, lejos de tener un orden lógico, se presentan de manera alternada, haciendo un recorrido entre el pasado y el presente donde se ven involucrados los mismos personajes en distintas temporalidades. Entre estos personajes femeninos, se encuentran la mujer de un militar que se ha apropiado de una niña, la verdadera madre de la criatura secuestrada, tres encargadas de limpiar sitios de tortura y la esposa de un detenido-desaparecido. El hallazgo del cuerpo asesinado del esposo de una de las empleadas modificará drásticamente la relación entre las mujeres y la fábrica de ausencias que edificó la dictadura. En este marco, surgirá la temática de la restitución y el reconocimiento de identidades.

Rubén Scattareggi, autor y director de la obra, expresa

lo siguiente sobre el proceso de creación:

En un momento me dieron ganas de saber sobre el proceso militar de los años setenta y me puse a investigar sobre la militancia de esa época y cómo se decidió tomar esa decisión en el Estado argentino. Decidí contar la historia en la primera persona de las cinco mujeres que habían perdido a sus parejas en el fragor de la huida, en enfrentamientos, o en circunstancias que no tenían ninguna relación con aquello. Decidí contar la historia desde la mirada de cinco mujeres con sus subjetividades, y una sexta que era una apropiadora.

La obra es un drama poético. Esa poética me fue llevando a elegir un mundo desde la metáfora y no desde el realismo, por lo tanto cualquier decisión escenográfica tenía que brindarme las posibilidades de que cada monólogo estuviera contextualizado. Al ser tan diversos, se me ocurrió que el minimalismo podría ser la solución escénica. Entonces, escenográficamente, se me ocurrió un espacio blanco en el que la luz no sea directa sino difusa, una especie de limbo, que se asemeja al espacio en que se encuentran sentimentalmente esas mujeres, suspendidas en el tiempo y en sus afectos. Sin explicación, sin posibilidad de cicatrización de heridas. Un espacio sin definición, como la violencia que ocurrió en esos años.

Por su parte, la ausencia como motivación y compromiso, aparece reflejada en la obra *Como quínoas* de la dramaturga bonaerense Araceli Arreche. Ésta fue interpretada por el elenco La Rueda de los Deseos y dirigida por Fabián Castellani, profesor y director mendocino.

Cuatro actrices buscan indagar las vivencias e historias de amor que vivieron Marta Scavack de Conti, Lilia Ferreyra, Elsa Sánchez y Graciela Murúa, esposas de los intelectuales Haroldo Conti, Rodolfo Walsh, Germán Oesterheld y Paco Urondo, respectivamente. Las amenazas, el secuestro y la desaparición de sus parejas es lo que motiva la reconstrucción histórica que inician sus esposas. La autora toma como referencias para escribir la obra las narraciones que, en entrevistas y declaraciones, realizaron las mujeres mencionadas.

Vale comentar que, dentro del ciclo, *Como quínoas* fue la única obra que hizo referencia explícita a casos

puntuales de desaparición. Fabián Castellani, director de la obra, expresa:

El proceso de montaje de *Como quinoas* fue difícil. Nos enfrentábamos a un texto que ponía en escena historias de amor que fueron truncadas por desapariciones y asesinatos durante la dictadura. Nos enfrentábamos al dolor reciente de nuestra historia. Al igual que esas mujeres, nos topamos con la necesidad de recordar, y al mismo tiempo con la pena de reconocer lo espantoso de este pasado cercano. La obra confronta maravillosos relatos de vida, de compañerismo, de acompañamiento en el sufrimiento por la pérdida del ser amado.

En el proceso de ensayos teníamos que escapar del lugar en el que todo se volvía denso, terrible. Teníamos que esforzarnos por encarnar los momentos de amor, complicidad, disfrute. Sabiendo que esa alegría se transformaba para no volver. Fue muy valioso saber que estas mujeres pudieron con sus historias. Y que, además, quisieron recordar sus detalles en entrevistas. Tanto dolor no impidió su necesidad de rescatar la memoria. Luchan para no dejar de testimoniar a pesar del sufrimiento. Pero sobre todo para no olvidar que el dolor no puede matarlo todo. Que las texturas, los colores, el peso, como las palabras, también remiten a placeres, a felicidad, y sobre todo testimonian el amor. Eso nos empujaba silenciosamente a seguir buscando formas poéticas de narrar. Para mí, como director, fue claro que teníamos que crear belleza alrededor de estas confesiones.

El trenzado de grandes extensiones de tela que cubre todo el espacio sirve de alegoría para visualizar el hilo conductor que entrelaza los hechos sucedidos en distintos tiempos. El director utiliza como recurso el juego de temporalidades entre el pasado y el presente. Las actrices reconstruyen el pasado; atan y desatan los nudos armados entre las mangas de las ropas, dando al espectador un recorrido por cada momento: las persecuciones, la desaparición y las voces que se levantan en la actualidad.

El siguiente fragmento muestra la alternancia de tiempos: “[...] Con tu papá no, con tu cómplice de militancia.... ¡Rájense! Pero no me hacen caso. Rajate, te dije, ¿te acordas? ¡Rájense![...]” Las actrices, en época actual, vuelven a alzar la voz de esos artistas consecuentes, de sus personajes o versos logrados y principalmente el rol de esas mujeres amantes, que

estuvieron presentes cuando se desató el conflicto. Dirán: “¡Rájense!”, “[...] Andá que yo te sigo después”, “No te detengas porque te van a devorar los talones, no voltees, no mires, no respondas, vos corré, hasta estar a salvo de ser una estatua de sal”. Y sobre la puesta en escena el director expresa:

Desde el punto de vista de la puesta trabajamos llenando el espacio de ropa usada. Partimos desde ese dispositivo. Y creamos todas las situaciones apoyándonos en sacos, vestidos, pantalones, faldas, zapatos. Estos objetos nos permitían jugar con la levedad creando títeres, cines, casitas, danzas, pero también nos mostraban claramente la ausencia. Las ausencias. Montañas de ausencia.

Un espacio repleto de ropa usada puede ser como un antiguo álbum de fotos. A cada textura, a cada color, a cada peso corresponden cientos de imágenes vivas. Vivas en la memoria de quien las vuelve a recorrer. Con su tacto, con su olfato, con su oído. Aunque esos recuerdos pueden ser peligrosos cuando se mezcla la felicidad con el dolor.

Después, ¿cómo continuar? Ellas son como quínoas, fuertes, resistentes, vitales y persistentes. Los sucesos crudos, viscerales y dolorosos transcurridos en la dictadura militar están contados desde el color en las luces y el vestuario, desde la sensible elección musical (“Mi memoria” de Lisandro Aristimuño en la escena final) y en la corporalidad viva de las actrices. Los diálogos son sumamente precisos en materia de desesperación y dolor, pero, expresados en este mágico universo logrado, se transforman en un hecho artístico y, según creemos, el hecho artístico trasciende al dolor y continúa con vida.

Aun así, una de las mujeres dirá que “los versos no mueren, siguen vivos, pero a veces no alcanzan”. Y es que tener memoria, duele. Sin embargo, las actrices hacen hincapié en las historias de amor y en las voces de estas mujeres amantes que no callan: “Sin una voz capaz de celebrarlo la mayoría se muere de olvido. Ella no calla... ¿Por qué debería callar? Soy mucho más que una mujer, soy una memoria”.

La obra resalta la lucha, la confianza, la perseverancia y la convicción de lo que se quiere. Con mucho color, da luz a lo trágico. El sentimiento de presencia es, entonces,

más fuerte que el sentimiento de ausencia.

La última obra del ciclo fue *El sendero de la jarilla*; una adaptación de Mariú Carrera y Alberto Muñoz del libro homónimo de Mariú Carrera, y dirigida por Enrique Lucero. Mariú es escritora y actriz mendocina, fundadora de la Escuela Popular de Teatro junto con Pablo Seydell y militante activa de Familiares de detenidos-desaparecidos en Mendoza. La obra da cuenta de su gran sensibilidad y poder de simbolización.

Aquí la ausencia paradójicamente pareciese significar presencia ya que “lo ausente” se pone de manifiesto y por tanto se vuelve presente. Mariú, Alberto y Enrique conforman el elenco Máscaras y son quienes que dan vida a seres (la autora los llama *espíritus*) que tienen la particularidad de poder transitar en distintos tiempos (durante y después de la dictadura) y que logran corporizarse en distintos elementos. Lo que particulariza a estos seres es que siguen involucrados gracias a que conservan la memoria, aún después de su muerte. En palabras de la autora:

La obra trata de dos espíritus que tienen la posibilidad de compartir la vida cotidiana de alguien que ha padecido la dictadura militar eclesiástica y cívica y que pueden ir, verla, darse cuenta de lo que le pasa y a la vez también pueden regresar, pueden ir a aquellos lugares donde pasaron cosas horribles, pueden ver cómo han escondido las cosas, cómo hay cierta documentación que la escondieron los genocidas, que la justicia todavía no alcanza a llegar ahí, o ya está alcanzando, pero ellos sí lo ven, lo saben y pueden ver también a los compañeros desaparecidos que fueron asesinados y los ven tal como están, liberados del sufrimiento. Entonces los ven alegres. Eso ocurre en la montaña, porque en Mendoza la montaña sirvió para hacer desaparecer los cuerpos. Yo creo, estoy convencida que no existe sólo esta dimensión tridimensional digamos, en la que caminamos, comemos, sino que existe algo más, mucho más y que lo podemos tocar con nuestra sensibilidad.

Estos espíritus, emprenden un camino de búsqueda de respuestas. Alumbrando con linternas ingresan a lugares específicos (autos, salas de reuniones, sitios de tortura, habitaciones donde se guardan archivos y también

asambleas) dispuestos a ver la cruda realidad. Lo que ven es impactante. Quedan exhaustos y movilizados: “Eso se llama memoria”, dirán. Ha sido una decisión consciente el adentrarse a ver, a presenciar, a testimoniar y cuando uno de ellos se resiste a hacerlo, su compañero le dirá que así su acción se confundiría con la *complicidad*.

En este camino, los personajes logran describir de manera realista las atrocidades realizadas, pero también es en esa realidad en la que se experimentan transformaciones bellas, creadoras, vitales.

Así, un cuerpo muerto arrojado a un arroyo comienza a emanar un exquisito aroma a jarilla. El aire agrio de cigarrillos se transforma en poesía, en conciencia, en memoria. Esta escena es tremendamente descriptiva y sensorial. Son los sabores, los aromas, las sensaciones lo que ahora los conecta con los que sí están, pero desde otro lugar, en otro plano. El consuelo para el corazón será entonces lo natural, la miel, la menta, el vino. Es el sendero de la jarilla el que guía, recuerda y reúne. La misma transformación ocurre con los libros. El libro considerado subversivo es un libro que se ha leído. Y un libro leído, por más que se lo queme, no muere nunca.

Estos personajes poseen una conciencia adelantada. Harán referencia al futuro: “Treinta años después, recién ellos pudieron abrir sus bocas y hablar”; “Tiempo al tiempo. No hay mal que dure 100 años”, se dicen.

Mariú Carrera, quien escribe el libro impulsor de dicha obra, nos expresa con una sensibilidad desbordante que:

La vida continúa más allá de la muerte, con la forma que tenga... El texto es siempre esperanzador porque creo en eso: que siempre hay una continuidad de la vida. Yo a eso le di la forma de estos dos espíritus que tienen la capacidad de vivir en distintos tiempos porque tienen la memoria en el cuerpo, que tienen la capacidad de ver y ayudar a “la peregilla” que es esa persona que duda, que por el sufrimiento está por momentos espantada, que no encuentra respuestas. Pero que en otros momentos empieza a sentir que la vida es más ancha, que estos seres están más cerca, que los compañeros, a pesar de todo lo que les hicieron, viven. Viven con la forma que tengan, pero la vida no se termina.

Así es como un mismo sitio puede transformarse en un lugar de encuentro que une el tiempo pasado con el presente. Desde lo alto de una montaña los personajes volverán a ver a sus compañeros muertos, pero ya no como antes, sino riendo. “Mejor que ríen, ya sufrieron bastante”, piensa ella. Y dice: “nunca dejo de escucharlos”. Esa es la memoria que no se ha perdido. Sobre esta escena Mariú nos dice:

Esto para mí partió de la realidad de que en el pedemonte mendocino se han enterrado cuerpos de desaparecidos. Entonces yo, a esos cuerpos, los hago cuerpos de compañeros que viven, que continúan su vida. Y estos están viendo que se acerca alguien, que los ayuda. Ellos se ríen porque se pelean en una asamblea; es como continuación de esa vida y ocurre en el pedemonte porque también esta obra, como lo que siempre escribo, tiene la idea de denunciar lo que pasó, lo que hicieron, pero con esta esperanza que a mí me ha permitido continuar viva y seguir creyendo que vale la pena.

La obra defiende una postura lúcida, atenta y activa que permita involucrarse con calma. Calma para lograr lucidez. Calma preparada para actuar: “Hay que escuchar, ver y esperar para después accionar”, dirá ella.

Aquí no hay ausencia suficiente que logre llenar el espacio. Todo parece seguir con vida desde algún lugar; todo se hace presente permanentemente, a través de distintas formas, objetos y palabras.

Para finalizar, nos quedamos con una reflexión de Mariú:

Los dos personajes, al ser solo energía, tienen la posibilidad de meterse en el cuerpo de un sapo, tienen la posibilidad de ir al pasado, que no es pasado. ¿Cuál es el pasado? Si yo hoy estoy acordándome de algo, ¿cuál es el pasado? Si yo hoy estoy viviendo esto que me tocó, ¿cuál es el pasado? Y si estoy metida en este presente estoy ya haciendo el futuro. Digamos, el tiempo soy yo, el espacio soy yo, las cosas pasan en mi cuerpo.

Conclusiones

A más de cuarenta años del golpe militar, la memoria y la necesidad de justicia se ven plasmadas y vivas en las iniciativas ensayadas contra el olvido (como el ciclo de teatro organizado por la agrupación H.I.J.O.S. Mendoza), en la disposición de los actores que se embarcaron en la búsqueda de modos para corporizarlos, en los guiones que convocan a la memoria y sirven para entablar un diálogo necesario con los espectadores.

A partir de la pregunta por las formas de representar lo que no está, en las obras que participaron del ciclo, fue posible reconocer que es la ausencia *reconocida* la que abre las puertas a una *presencia* profundamente plena. En este sentido, las movilizaciones y acciones contra el olvido y el rol de las prácticas artísticas en la elaboración colectiva del genocidio se entrelazan para sostener la memoria. Un repaso por el concepto de las obras, muestra la emergencia de nuevas dimensiones de vinculación con el pasado, a partir, por ejemplo, de la exploración de temas y preguntas que colaboran en la reidentificación de los/as desaparecidos/as.

Estos modos de aproximarse al pasado vinculado a la dictadura evidencian la existencia de nuevas perspectivas sobre el mismo: obras que ya no ponen el acento en la caracterización de represores y torturadores, como tampoco dan lugar a la victimización de quienes sufrieron esa represión de forma directa. Tan solo la obra *La palabra sumergida* (contextuada en una celda) incluye una voz en off que esporádicamente interviene para representar al torturador y muestra una situación de encarcelamiento concreto.

Esto, asumimos, es sintomático de un proceso de ampliación de los márgenes de lo decible y pensable sobre nuestro pasado reciente. Podría decirse que hay aspectos sobre los que ya no es necesario seguir profundizando en esta etapa (el carácter genocida del golpe, la impugnación ética hacia sus perpetradores) y otros que pueden ser dichos desde categorías más dignas (el pasaje de la figura

de “subversivos” o “víctimas” hacia la de “militantes populares”).

Las historias narradas en el espacio teatral se traspasan al público, a la gente, que es de donde provienen esas historias. La línea que divide ficción y realidad se diluye, porque todos somos parte de las historias representadas, porque desde todos los espacios se construye memoria. Y la memoria es el sostén de la acción, es quien guía, quien nos recuerda quiénes somos y por qué hacemos lo que hacemos. La memoria, entonces, es la manera de traer al presente a quienes ya no están, de hacerlos parte de nuestras luchas, de invitarlos a seguir acompañándonos en nuestros sueños.

NORMAS PARA AUTORES

EL *Boletín GEC* recibe colaboraciones 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). "Spregelburd: 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>



Se terminó de imprimir en los Talleres Gráficos
de la Facultad de Filosofía y Letras
de la Universidad Nacional de Cuyo.
Centro Universitario Parque General San Martín
Mendoza 2016