



TESIS DE MAESTRÍA  
**LAS MIRADAS FEMENINAS EN LAS REPRESENTACIONES LITERARIAS  
DE LA ÚLTIMA DICTADURA MILITAR.  
(DES)ENFOQUES Y (DIS)LOCACIONES EN PRODUCCIONES  
NARRATIVAS (1998-2015)**



UNIVERSIDAD NACIONAL DE SALTA  
FACULTAD DE HUMANIDADES  
DEPARTAMENTO DE POSGRADO  
"DR. MARCELO MARCHIONNI"

MAESTRÍA EN ESTUDIOS LITERARIOS  
MAESTRANDA: ROXANA ELIZABET JUÁREZ  
DIRECTOR: DR. CARLOS HERNÁN SOSA  
SALTA, NOVIEMBRE DE 2019

Universidad Nacional de Salta  
Facultad de Humanidades  
Departamento de Posgrado "Dr. Marcelo Marchionni"  
Maestría en Estudios Literarios

## Tesis de Maestría

---

**Las miradas femeninas  
en las representaciones literarias  
de la última dictadura militar.  
(Des)enfoques y (dis)locaciones  
en producciones narrativas  
(1998-2015)**

---

Maestranda: Roxana Elizabet Juárez

Director: Dr. Carlos Hernán Sosa

Salta, 06 de noviembre de 2019.

Agradezco, en primer, lugar a mi familia, porque supieron acompañarme en esta tarea de diversas formas, todas amorosas. En especial, agradezco a mis hijos que, en este tiempo, comprendieron mucho y me requirieron poco.

A mi director de tesis, Dr. Carlos Hernán Sosa, por la invaluable orientación, las observaciones certeras, la precisa y actualizada bibliografía y la mirada panorámica que aportó -siempre con la mejor disposición- a este recorrido. Pero, sobre todo, por creer en mí.

Al Comité Directivo de la Maestría, por atender a mi pedido de prórroga.

A todos mis colegas y amigos, por alentarme y alegrarse conmigo.

## Índice

<b>INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>5</b>
<b>1. MUJERES MILITANTES BAJO LA LUPA: RECONSTRUCCIÓN IDENTITARIA Y FRAGMENTACIÓN DISCURSIVA.....</b>	<b>21</b>
Mujeres cuestionad(or)as .....	27
Cuando los papeles hablan.....	55
Identidades (femeninas, históricas) como proceso, fisura y ambivalencia .....	67
<b>2. FRONTERAS DE LA TRAICIÓN. DE LOS ESCENARIOS HISTÓRICOS A LA REPRESENTACIÓN POLÉMICA .....</b>	<b>69</b>
Memoria de la violencia y estigmas de la traición en el cuerpo de las mujeres.....	73
Vínculos, lealtades y mitificaciones polémicas.....	90
De cara a la representación literaria de lo irresuelto .....	107
<b>3. FAMILIA Y TRAUMA. RECONSTRUCCIÓN DE LOS LAZOS FAMILIARES EN LA POSDICTADURA.....</b>	<b>110</b>
Hijas: línea materna y el regreso al origen .....	122
La línea paterna o el vínculo (im)posible.....	150
<b>CONCLUSIONES.....</b>	<b>172</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>183</b>
<b>ANEXO .....</b>	<b>194</b>



## INTRODUCCIÓN



## Introducción

*Como ese hondo pozo en la tierra que descubre los cuerpos ocultos, como ese agujero oscuro que atraviesa tal un puntazo profundo la superficie, huella, herida, punción, desgarramiento, así el escándalo de la desaparición forzosa de personas ha condicionado siempre la vida sociohistórica de la Argentina de las últimas décadas.*

Jorge Monteleone

En un contexto en el que, a cuarenta y tres años del Golpe Cívico Militar de 1976, todavía pueden observarse fuertes disputas sobre las versiones de la historia reciente,<sup>1</sup> y frente a la eclosión de narrativas en Argentina que recuperan esas memorias desde apenas restablecida la democracia o incluso durante la dictadura,<sup>2</sup> interesa aquí retomar aquellas gestionadas literariamente desde puntos geopolíticamente periféricos: Salta, Tucumán y Córdoba; puesto que -entendemos- estas localizaciones aportan pinceladas propias al delineado de un particular “campo de batalla en que se lucha por el sentido del presente” (Lechner y Güell, 2006: 19), en tanto configuran posiciones diferenciadas de las reguladas desde la metrópoli capitalina y sorteando, de manera particular, las barreras materiales y sociales que obturan una construcción social de la memoria con mayores matices.

---

<sup>1</sup> Aludimos aquí a la re-emergencia de la teoría de *los dos demonios*, que se refrenda con publicaciones, discusiones mediáticas y políticas alrededor del número de desaparecidos, del estatuto de “víctima” y de “victimario”, de las significaciones de *lo subversivo*, entre otras. En Salta, por ejemplo, en 2016 se presentó un libro referido a “las víctimas olvidadas de la guerrilla de los ’70” escrito por Jorge Martínez y Agustín de Beitia. El acto recibió el repudio de Organizaciones de derechos humanos, familiares de desaparecidos y ciudadanos autoconvocados. Tampoco es posible dejar de mencionar aquí el intenso clima polémico que suscitó, hacia 2017, la sentencia en el caso de Luis Muiña (Expte “BIGNONE, Benito A. y otros /recurso extraordinario”), que declara aplicable la ley 24.390 (más conocida como “2 x 1”), vigente entre los años 1994 y 2001 pero hoy derogada, para la reducción del cómputo de la prisión a los condenados por crímenes de lesa humanidad, cometidos durante la última dictadura.

<sup>2</sup> En relación con estas narrativas, Pampa Arán reconoce la apertura de lo que ella denominará “serie temática” a partir del regreso a la democracia, aunque señala que dicho inicio podría establecerse incluso antes, atendiendo a novelas en clave alegórica que circulaban durante la dictadura (2010). Asimismo, José Luis de Diego (2003) traza el “campo intelectual” en el arco temporal que configura el lapso comprendido entre 1970 y 1986 para evidenciar el devenir de la producción literaria y crítica, tanto de quienes afrontaron las diversas formas del “exilio” como de quienes permanecieron en el país con mayores o menores posibilidades de pronunciarse.

En el marco de esta problemática general que acabamos de señalar, un primer punto por dirimir fue la construcción de un corpus de estudio. Al momento de recortar una selección dentro de estas narrativas recientes, decidimos acotar la vasta producción registrada a una porción escrita por mujeres con trayectorias autorales coetáneas, no para reafirmar guetificaciones en torno al género (Segato, 2016), sino entendiendo que una “mirada femenina”, tal como señala Elsa Drucaroff, sería aquella perspectiva “bizca”, al decir de Weigel,<sup>3</sup> que tensa en sí misma los conflictos sociales y las contradicciones a las que están expuestas las féminas que habitan un orden patriarcal falo-logocéntrico.

Entendiendo los límites que presenta la variable generacional como índice de periodización, debemos señalar que las escritoras a cuya producción literaria nos abocamos (Susana Romano Sued, Sara Rosenberg, María Teresa Andruetto, Gloria Lisé)<sup>4</sup> atravesaron en su juventud la experiencia traumática de la dictadura ya que todas nacieron en el arco que va desde el año 1947 a 1961. Por tal razón, ingresan casi sin objeciones en el recorte generacional que Elsa Drucaroff denominó “de militancia”<sup>5</sup> (Cfr. Drucaroff, 2012).

---

<sup>3</sup> Elsa Drucaroff retoma en este punto los aportes que Sigrid Weigel (1986) expone en su artículo “La mirada bizca: sobre la historia de la escritura de las mujeres”.

<sup>4</sup> Como breves reseñas biográficas de las autoras, podemos decir que: Susana Romano Sued (Córdoba, 1947) es Doctora en Filosofía por la Universidad de Manheim, Alemania. Se desempeña como profesora universitaria, investigadora del CONICET y traductora. Tiene una intensa producción crítica y ensayística, además de una nutrida producción literaria. Dentro de su experiencia vital, durante la última dictadura militar sufrió el secuestro y posterior liberación, lo cual la empujó al exilio europeo. Igual experiencia atravesó Sara Rosenberg (Tucumán, 1954), quien siendo una joven militante y luego de su detención por más de tres años, superada gracias a una amnistía, se insiló en Catamarca aunque finalmente debió exiliarse en Canadá, en 1975. Posteriormente se trasladó a España, donde reside actualmente. María Teresa Andruetto (Córdoba, 1954), por su parte, estudió Letras en la Universidad Nacional de Córdoba, donde participó de la militancia universitaria. Perseguida por el aparato represor, se insiló en la Patagonia argentina hasta que, una vez reestablecida la democracia, regresa a su provincia natal donde ejerce la docencia y, a partir de un premio por su novela *Tama* (1992), comienza a publicar tanto numerosos textos literarios como ensayísticos. Finalmente, Gloria Lisé (Salta, 1961), abogada de profesión, no solo se interesó por la literatura, como lo demuestran sus publicaciones, sino que también se dedicó a la música y a la escritura de corte biográfico. De joven, vivió la experiencia de ser estudiante de Derecho -en la provincia de Tucumán- en una época dictatorial cuando los derechos civiles estaban suspendidos.

<sup>5</sup> Sin observar las rigideces que algunos teóricos modelizan para pensar una “generación”, por considerar que “generación no es un conjunto de gente que nació más o menos en la misma fecha” (Drucaroff, 2012: 160), Elsa Drucaroff define el término como “un lugar de pertenencia histórica y, sobre todo, social, en el que lo biológico apenas impone ciertos límites, condiciones de posibilidad. En ese espacio se intercambian experiencias públicas o privadas, hábitos, modas, consensos, debates, conflictos (Drucaroff, 2012: 170).

Dicha etapa marcó duramente el derrotero biográfico que, en algunos casos, estuvo atravesado por la experiencia de la detención y tortura en los centros clandestinos destinados a ello y en el posterior exilio (Rosenberg, Romano Sued), en el llamado “exilio interior” o insilio (Andruetto) o, sin llegar a estas circunstancias vitales extremas, en el atravesar la vida universitaria con las limitaciones que el régimen militar le imprimía<sup>6</sup> y experimentar tanto el dolor de las pérdidas afectivas como el miedo en constante acecho, como ocurre en el caso de Lisé, la menor de todas las autoras. En sintonía con los planteos de Drucaroff, quien concibe siguiendo a Bajtín que la voz autoral es una más de las que disputan sentidos en el tejido de la polifonía literaria, también sostenemos que:

Las condiciones sociohistóricas de la biografía de quienes escriben imprimen acentos ineludibles en la sensible materia semiótica; no son los únicos acentos, pero allí están, y esto permite desplegar una lectura que aunque no sea la única posible, es una de las que deja leer e interpelar ese tiempo histórico, esa sociedad a las que ellos pertenecen (Drucaroff, 2012: 29).

Por ello, trazar un corpus literario producido por escritoras de esa generación, desde el ocaso del siglo XX hasta ya bien entrado el actual, se orienta a inscribirlo en el “concierto de voces” que se pronunciaron en el campo literario argentino sobre la problemática, durante la dictadura -de manera más o menos elusiva- y a partir de la restitución de la democracia hasta el presente, ya con mayor afluencia de matices y posicionamientos. Baste mencionar -a modo de ejemplo- el registro de autores que consigna José Luis De Diego (2003) en su tesis doctoral, autores que producen tanto en el exilio como en el denominado “exilio interior”<sup>7</sup> o en los otros estudios críticos que oficiaron como antecedentes de este trabajo.

---

<sup>6</sup> Para graficar este punto, al menos en el aspecto de la tramitación de los saberes académicos durante ese periodo, puede consultarse la investigación de Analía Gerbaudo (2016) quien, aunque enfocándose en la reconstrucción de las formas en que se gestionaron las clases universitarias de los críticos en tiempos de posdictadura, también reconstruye aspectos significativos de la etapa previa.

<sup>7</sup> Sólo por destacar algunos, es posible mencionar a autores como Héctor Tizón, Daniel Moyano, Abelardo Castillo, Cristina Siscar, Ricardo Piglia.

La elección de las obras, asimismo, parte de la idea de que la crítica literaria -mediante sus operaciones metadiscursivas- privilegió lugares comunes (tópicos y fórmulas literarias, fundamentalmente en la narrativa) para referir a la presencia ominosa de la dictadura en un corpus que -simultáneamente- iba canonizando (Piglia, Moyano, Saer, Tizón) y debatió otros menos digeribles -tal el caso de la polémica que se genera tras la publicación de la novela de Liliana Heker, *El fin de la historia* (1996)-. Como resultado de esas intervenciones, es posible advertir el trazado de un discurso “oficial” de la crítica sobre lo que la literatura “debía hacer” con la tematización del horror de la dictadura, discurso que, siguiendo viejos esquemas reduccionistas, dejó de lado figuras revulsivas (la figura del traidor, del delator, el apoyo popular a la dictadura), preocupaciones ancladas en perspectivas puntuales (como las de género) y corpus específicos (como los que se produjeron en otros campos culturales periféricos del interior del país, por ejemplo).

Por último, al momento de establecer el recorte del corpus se tuvo en cuenta también un criterio temporal, se fijó como referencia la publicación de los textos literarios -o la fecha de escritura o puesta teatral en el caso de los inéditos- en el periodo comprendido entre los años 1998 y 2015, un momento de proliferación de publicaciones que tematizan el periodo histórico de referencia y que, por ello mismo, nos permite, al menos de forma tangencial, establecer cruces y diferencias entre las lecturas que podemos hacer desde el corpus y las que la crítica fue trazando respecto de esos mismos emergentes literarios. Esta doble implicación entre tematización insistente en la literatura y sostenida atención por parte de la crítica especializada es la que, en buena medida, justifica el recorte dentro de una vasta zona de producciones discursivas que retroalimentan una sostenida revisión de la experiencia de la dictadura militar. En última instancia, en algún punto las fechas terminan por ser meramente indiciarias, pues estamos aludiendo a un proceso que registra plena vigencia -e inestabilidad-, puesto que incluso en la segunda generación de posdictadura -siguiendo la periodización de Drucaroff (1999)-, es decir los jóvenes autores que inician su producción narrativa alrededor del año 2000, la tematización del periodo histórico sigue ocupando lugares relevantes hasta nuestros días.

Finalmente, cabe aclarar que aunque en nuestro trabajo nos centramos en el análisis de producciones narrativas, como está indicado en el título de la tesis, durante el tránsito de investigación emergieron como hallazgos tres obras de teatro que compartían la particularidad de constituir reescrituras dramáticas de textos narrativos previos (cuentos, en dos casos, y una novela, en otro), que integraban el corpus. Debido a ello y a que la lectura comparativa de tales textualidades nos permitió observar cómo las problemáticas sociopolíticas representadas exigían a las autoras cruzar los límites genéricos de la narrativa y, fundamentalmente, generar una experiencia de recepción colectiva, dado el contexto de transición democrática que se experimentaba, es que consideramos oportuno incluirlas también en el corpus de trabajo.

De esa manera, el corpus se compone de los siguientes textos:

#### **Novelas:**

Andruetto, María Teresa *La mujer en cuestión* (2002).

----- *Lengua madre* (2010).

----- *Los manchados* (2015).

Lisé, Gloria *Viene clareando* (2005).

----- *Paisaje de final de época* (2012).

Romano Sued, Susana *Procedimiento. Memoria de La Perla y La Ribera* (2007).

Rosenberg, Sara *Un hilo rojo* (1998).

----- *La edad de barro* (2003).

#### **Cuentos:**

Andruetto, María Teresa “Los rastros de lo que era” en *Todo movimiento es cacería* (2002).

Lisé, Gloria “Alfredo Leales” (2010). Texto inédito.

**Textos dramáticos:**

Andruetto, María Teresa *Enero* (2005).

AAVV *Diría nadie la última palabra* (2009). Texto inédito.

Lisé, Gloria *Leales* (2010). Texto inédito.<sup>8</sup>

Particularmente, respecto del recorte seleccionado, nos interesó priorizar -por un lado- el relevamiento de las relaciones entre “mujer” y poder estatal configuradas en el corpus final; explorar las diferentes posiciones enunciativas que (des)articulan las representaciones de género y -por último- analizar las estrategias discursivas mediante las que se construyen, en el universo textual delimitado a efectos de esta investigación, las distintas versiones del pasado ominoso.

Pampa Arán afirma que “investigar la contemporaneidad promueve asumir las indagaciones como una escucha constante que permita la incorporación de nuevas voces sociales o nuevas estéticas” (Arán, 2010: 8). En este sentido, la lectura contrastiva del corpus seleccionado aspiró a dar relieve a posiciones enunciativas no contempladas en los panoramas literarios sobre la dictadura que circulan en el campo académico y -más allá de sus fronteras- en el público lector en general. Ampliar el panorama de los discursos críticos sobre el tema, tanto como generar matices que intenten fisurar construcciones monolíticas existentes fueron los alcances pensados para la presente investigación.

El tratamiento de las proyecciones literarias de la última dictadura militar, que ocupó a la crítica fundamentalmente desde que se restableció la democracia, experimentó su punto más alto a partir del año 2001, momento en que la crisis sociopolítica -“hito político de fuerte transformación de las discursividades sociales”, al decir de Sequeira y del Prato (2010)-<sup>9</sup> y

<sup>8</sup> A título informativo, se indica el año de las primeras ediciones de los textos cuando fueron publicados, o la fecha de escritura aportada por los autores en el caso de los inéditos. En el desarrollo de la tesis, se indicarán las ediciones consultadas en los casos en que se trate de reediciones.

<sup>9</sup> Se trata del artículo de Jazmín Sequeira y María P. del Prato, “La representación (imposible) de los desaparecidos”, incluido en el volumen *Interpelaciones*, que coordina Pampa Arán (2010), en el que las autoras revisan la emergencia de textos teatrales.

las posteriores políticas nacionales dispusieron un escenario propicio para la revisión de ese periodo. No hay que olvidar que la Ley de Punto Final y sus consecuentes imperativos de olvido y perdón supieron desarticular el movimiento de revisión que se había instalado como necesidad cuando asumió el gobierno democrático de Raúl Alfonsín en 1983.

En este contexto, la crítica trazó un nutrido panorama en torno a las representaciones literarias de dicho periodo histórico. Dentro de los estudios más recientes, que resulta importante reconocer como antecedentes previos para los intereses que persigue esta investigación, debe destacarse la publicación de los resultados de un equipo dirigido por Pampa Arán (2010), que aborda el estado del “discurso social” sobre la dictadura en la primera década del siglo XXI, de acuerdo a la selección de distintas textualidades: novela, ensayo, teatro. Orientados fundamentalmente por propuestas teóricas retomadas de Bajtín y su Círculo y complementadas por aportes de la sociocrítica (Angenot, Malcuzyński), los investigadores consiguen entramar el discurso crítico local para establecer “series cronotópicas” que, si bien se acotan al periodo mencionado, no dejan de establecer proyecciones hacia el pasado, en tanto se reconocen series de textos emergentes durante la dictadura, e incluso, luego de la reapertura democrática.

A los fines de este trabajo de investigación, resultaron particularmente interesantes los artículos del volumen que establecen recorridos analíticos por el corpus novelístico, no solo por coincidir en términos genéricos con nuestro objeto de estudio, sino por cuanto privilegian un recorte temporal también coincidente. Sin embargo y pese a la productividad metodológica de pensar las producciones literarias como “series cronotópicas”, la investigación no establece como variable de investigación la perspectiva de género y tampoco la establece en relación con la localización de los textos seleccionados, donde puede leerse una operación de contraste fundamentalmente entre las producciones literarias de Córdoba y las rioplatenses.

Otra panorámica que enfoca la producción literaria sobre la dictadura militar en Argentina es la que ofrece Fernando Reati (2013), quien establece una secuencia de novelas que si bien coinciden en el objeto de la representación, difieren en estrategias narrativas y

posicionamientos frente a los hechos históricos, debido a las transformaciones políticas y culturales (tanto individuales como oficiales y generacionales) sobre los derechos humanos. El autor toma como soporte metáforas cromáticas que le permiten establecer una suerte de gradación entre los corpus novelísticos que revisa.

De esta forma, Reati identifica lo que llama “textos de la violencia”, que resguardan el relato de lo ominoso bajo la potente veladura de las metáforas o lo que Pampa Arán (2010) leyó como “clave alegórica”, es decir, textos que abren la serie temática sobre la dictadura argentina, aún antes del cese formal de la censura.<sup>10</sup> La segunda etapa que propone el autor, la de los claroscuros sin matices intermedios, representaría la emergencia discursiva de la figura de los dos demonios, imagen estereotipada mediante la cual se polarizó en la sociedad argentina la acción de las Fuerzas militares, por un lado, y la reacción armada de la resistencia por parte de la militancia organizada, por otro. Como podremos ver en el desarrollo de la tesis, es en esta etapa donde se traba fuertemente la figura del detenido desaparecido como víctima. Por último, de la mano de la fundación de la organización H.I.J.O.S. y de la difusión de las confesiones de los ex torturadores, se registra la emergencia de textos que, de acuerdo al autor, aportan desde el tratamiento de los temas polémicos que representan una “zona de grises” que se dispara a partir del 2000 y hacia el presente cuando la escritura literaria procede en contra de lo que Tamara Kamenzsain denomina “operaciones de ocultamiento y mistificación” (Kamenzsain, 2010: 19) de las décadas anteriores, al asumir, mediante tonos paródicos o con visos de humor desacralizadores, un balance que hace del debate su eje rector sin clausuras aparentes.

Así, la propuesta de periodización de Reati articula temas y estéticas con las variables sociohistóricas que colaboraron en el desarrollo de sensibilidades generacionales del momento de producción del amplio corpus (de circulación rioplatense en su mayoría) abordado.

---

<sup>10</sup> Jorgelina Corbatta (2010) también estudia la narrativa producida durante y después de lo que elige denominar “guerra sucia”, en tanto reapropiación semántica de la forma en que las Fuerzas Armadas usaron para nombrar el terrorismo de Estado. En este caso, se dedica a explorar la narrativa de algunos escritores paradigmáticos de la literatura argentina del periodo, tales como Piglia, Saer, Valenzuela y Puig. En el recorte efectuado, releva también el tipo de estrategias discursivas que los autores antes reseñados ya habían identificado.

Otra lectura atenta a la perspectiva de género, incluíble para el presente proyecto, ha sido la de Patricia Rotger (2014), quien recoge en su tesis doctoral un corpus de novelas de escritoras argentinas que abarca el periodo que va de 1981 a 2002. La investigación de Rotger persigue relevar, a partir de los textos seleccionados, las variadas posiciones enunciativas que señalan alternativas diferenciales de género en relación con la violencia política que supuso la última dictadura militar. De esta forma, y poniendo la mirada en la textualización de los cuerpos femeninos y la construcción de la sexualidad en un contexto posdictatorial, avanza en la indagación de las relaciones que se establecen entre “mujer” y Estado así como entre la violencia política y la crisis del sistema de género en estas novelas de autoría femenina poco frecuentadas por la crítica, para aportar a la constitución de un canon ciertamente más plural.

También iluminadora, aunque preocupada por la producción literaria y artística chilena, resultó la producción crítica de Nelly Richard, quien explora la reconstrucción de las memorias de la dictadura del país trasandino, atendiendo particularmente a los procesos de construcción identitaria (genérica) que se dan en tales derroteros -nunca acabados- de revisión histórica. Ya desde una de sus primeras publicaciones (Richard, 1994), donde retoma postulados benjaminianos para leer las obras artísticas y literarias del Chile posdictatorial, la crítica pone el foco en las discontinuidades que tales producciones subrayan a través de diferentes estrategias temáticas y compositivas<sup>11</sup> que hacen de éstas un compilado de “geografías del fragmento” denunciadoras de la imposibilidad de historias monológicas y relatos certeros. Por otra parte, sus indagaciones en el terreno del feminismo le permiten arribar a conclusiones similares en relación con las identidades, nunca suturadas, siempre entendidas como posiciones de sujetos cambiantes y en continua producción. De esta forma, sus postulados de alcance teórico resultaron interesantes a los fines de esta investigación por cuanto la perspectiva que ofrece en sus textos colabora en

---

<sup>11</sup> Algunas de ellas son la superposición de fragmentos fotográficos, la práctica de violentar la lengua castellana mediante la inclusión de citas de una “alteridad disonante” que desgarran el referente único de una lengua-madre; la incorporación de un coro disparejo de voces híbridas que escapan a la jerarquía fundacional de la palabra única; la inclusión de subrelatos contradictorios que se desmienten para activar la sospecha en torno al monólogo de la historia central. Cfr. Richard, 1994.

la tarea de hacer visible, en los discursos (en este caso, en el literario), el juego de tensiones en torno a la construcción de la memoria atendiendo a la variable de género, para procurar la desarticulación del monologismo<sup>12</sup> del patriarcado que se vehiculiza en sus múltiples órdenes.

En relación con la bibliografía que aborda de manera más directa el corpus de autoras propuesto, el libro de Liliana Massara *Escrituras del 'yo' en color sepia* (2013) nos ofreció un recorrido por la literatura de mujeres que recupera, desde la narrativa, la memoria sobre la historia e incluye capítulos que tratan específicamente la representación literaria de la última dictadura militar en Argentina. Ubica la emergencia de estas voces en vínculo con la proyección de la Historia “al ámbito de la literatura” y el impacto que esto tuvo en las “innovaciones radicales que ha sufrido el género novela en las últimas décadas” (Massara, 2013: 17) como, por ejemplo, la fragmentación en tanto procedimiento dominante en las novelas de fines del siglo XX y comienzos del actual; procedimiento recurrente que pareciera explicarse -a juicio de la autora- a partir de los resabios de la dictadura en cuanto ésta, por medio de las prácticas del terror y de la represión, provocó fracturas en las identidades individuales y sociales al obligar al desarrollo de una determinada conducta: a no ser, a no estar, a simular ser lo exigido.

La preocupación por el discurso literario producido por mujeres se anuda obligadamente al problema de las identidades que en las últimas décadas se vieron atravesadas por los procesos de globalización -y su anverso-, la localización. En este sentido, para la autora, la literatura argentina se configura como “una máquina activa en esta cuestión de representar la relación, vinculación y asimilación entre culturas” (Massara, 2013: 26).

El hecho de centrarse en un corpus que tematiza esta época (se retoman novelas de Liliana Bellone, Gloria Lisé, Liliana Heker, Matilde Sánchez, María Teresa Andruetto), le permite a la autora precisar los alcances y los límites del discurso literario para la construcción de la memoria, recordando con Ricoeur que la literatura no tiene los mismos propósitos que la Historia y que por lo tanto, pese a compartir con el histórico el carácter de texto necesariamente mediatizado

---

<sup>12</sup> Uso el término en un sentido bajtiniano. Cfr. Bajtín, 2003.

por el sujeto que lo produce, el literario no tiene voluntad de llegar a la verdad, sino solo la de reconstruir un mundo desde la libertad de la imaginación (Cfr. Massara, 2013: 93-94). Podría decirse que, para Massara, el valor de la escritura femenina que se aboca a leer está en su aporte a la plurivocidad, en la tarea de reconstrucción de la memoria histórica y, por tal, al debate identitario que signa tanto a nuestro país como a los demás países latinoamericanos que sufrieron gobiernos dictatoriales. De allí que el compendio de lecturas que este libro constituye resultó valioso para la construcción de la perspectiva crítica que orientó la presente investigación.

Pormenorizando más en los antecedentes críticos referidos a la producción de las autoras seleccionadas, es posible reconocer una despareja presencia de aportes. En cuanto a la producción literaria de María Teresa Andruetto, sin dudas la que mayor interés ha despertado entre los estudiosos, la edición de un volumen crítico dirigido por Corine Pubill (2016), que aglutina diversas lecturas de los textos literarios de la autora, nos acercó recorridos que persiguen las significaciones del cuerpo, la voz, la imagen y las distintas experiencias de lo femenino (maternidad, relaciones eróticas, militancia política, entre otras) en la escritura de Andruetto. El libro constituye una lectura intensiva de la obra que va superponiendo registros y puntos de mira pero que subraya eso que Martín Kohan logra sintetizar en su colaboración en el volumen, como un rasgo distintivo de los textos de la autora, el hecho de articular “búsquedas” y “averiguaciones”, acaso como concierto de conjeturas, versiones y voces disímiles que, en la imposibilidad de síntesis, construyen el pasado como un lugar nunca clausurable.

Los textos de las otras tres autoras no han sido demasiado explorados por la crítica y los que encontramos, a excepción de la tesis de maestría de Lucila Lastero (2015), se encuentran diseminados en revistas o, incluso, son trabajos inéditos. Así, de los que nos resultaron más significativos hemos registrado artículos de Jorge Bracamonte (2016) sobre la novela de Romano Sued; otros de Zulma Palermo (2014) que abordan la narrativa de Gloria Lisé y, por último, estudios y reseñas de Marie Rosier (2013), Denise León (2016) e Isabel Aráoz (2010) sobre la obra de Sara Rosenberg.

Tal como sucintamente se ha planteado hasta este momento, a partir de una reflexión delineada por la lectura atenta del corpus propuesto, la consulta de la bibliografía teórica y crítica disponible y nuestras motivaciones personales para indagar las facetas polémicas que adoptan las discursividades de los feminismos en nuestras sociedades contemporáneas, pudimos ir delineando un conjunto de hipótesis articuladas que orientan y sistematizan el desarrollo argumentativo de esta investigación. En primer lugar, se constató el hecho de que existen visiones reduccionistas sobre la tematización literaria de la última dictadura militar argentina, en ciertos casos fundadas por la propia crítica literaria -en relación con los recortes que ésta se impone- y la percepción falocéntrica que las suele atravesar. En segundo término, que la producción de autoras funda modos de subjetivización sobre estas cuestiones traumáticas que son propios y renovadores. Por ello y, en tercer lugar, ahondar en el modo en que estas narrativas de autoras revisa ejes sobre el asunto (re)/(des)dibuja las formas canonizadas que se impusieron en el relato “oficial” sobre la dictadura argentina. Todo ello es posible en tanto que se esbozan nuevas articulaciones con problemáticas tales como -por ejemplo- las políticas coloniales del despojo de las comunidades indígenas (en *Paisajes de final de época*, *Un hilo rojo* y *Los manchados*) o el Holocausto judío (en *La mujer en cuestión*, *Procedimiento. Memoria de La Perla* y *La Ribera* y *Un hilo rojo*), haciendo explícita la imbricación de la variable étnica con la de género. Por último, entendemos que focalizar en autoras que producen su obra desde enclaves culturales periféricos del interior nacional no sólo contribuye a complejizar las miradas sobre el tema, sino que también coadyuva a recomponer el mapa federal de voces de la literatura argentina.

En cuanto a las líneas teórico-metodológicas que nos resultaron pertinentes para llevar a cabo la investigación y articular la escritura de la tesis, podemos nombrar aquellas construidas en el terreno de la perspectiva discursiva sociocultural, de donde nos interesaron particularmente las propuestas señeras de Mijaíl Bajtín en torno al carácter intersubjetivo de las dinámicas sociales (Bajtín, 1982), dinámicas en las cuales se inscriben los diferentes discursos (de los que el literario es un caso particular).

Asimismo, pudimos aprovechar la reapropiación de los postulados de Bajtín, patente en los estudios sociosemióticos de Marc Angenot (2010), por cuanto -a pesar de no adherir a lo que llama “mito democrático” bajtiniano, es decir, lo que el teórico ruso denomina polifonía- reconoce la heteroglosia social y se aboca al desmontaje de las estrategias mediante las cuales se instalan las prácticas hegemónicas (Cfr. Angenot, 2010: 24).

También en el plano teórico, hemos abrevado en distintos aportes de las teorías feministas -Richard (1996, 2017), Segato (2007, 2010, 2016), por mencionar las más consultadas- que posibilitaron leer, a través de las posiciones “excéntricas” (Femenías, 2004) de los personajes femeninos<sup>13</sup> -o a través de los tonos de la enunciación- lo “no marcado” por la doxa del patriarcado.

En cuanto a las prácticas de construcción de la memoria, un trabajo clásico en la materia (Halbwachs, 1968), sumado a las propuestas que piensan particularmente el periodo dictatorial argentino, o su inscripción en el panorama más amplio de los regímenes dictatoriales del Cono Sur -Sarlo (2012), Vezzetti (2002), Arfuch (2014), Deffis (2010), Jelin y Kauffman (2006), Jelin (2011), Basile (2019), Amado y Domínguez (2004)- fueron insumo necesario para repensar cómo estas narrativas escritas por mujeres aportan a la reconfiguración del pasado reciente en la contemporaneidad.

Para organizar el tratamiento del corpus de trabajo, decidimos dividirlo en tres apartados que, a su vez, se ramifican internamente de acuerdo a las series literarias que pudimos delimitar a partir de la identificación de ejes problemáticos. De esta forma, la primera parte, titulada “Mujeres militantes bajo la lupa: reconstrucción identitaria y fragmentación discursiva”, gira alrededor de las series “Mujeres cuestionad(or)as” y “Cuando los papeles hablan”. La segunda parte: “Fronteras de la traición. De los escenarios históricos a la representación polémica” aborda la figura de la traición a partir de, por un lado, las encrucijadas éticas y estéticas que

---

<sup>13</sup> En efecto, en nuestro corpus es posible advertir la emergencia de personajes femeninos (la mayoría de ellos, protagonistas) que no se ajustan a las convenciones genéricas de la época representada o que, ajustándose a ellas, expresan una marcada disconformidad con los derroteros vitales socialmente impuestos.

implica la textualización de la relación erótica entre una víctima y su perpetrador y, por otro, las formas de tratamiento literario que reviste en el corpus la dilemática y a veces desdibujada figura de los supervivientes. Por último, en la tercera parte, el eje estructurante de las dos series delimitadas son los vínculos filiales. Por eso este apartado, denominado “Familia y trauma. Reconstrucción de los lazos familiares en la posdictadura” se dedica a explorar las resonancias de la disolución de las familias por acción de la violencia del aparato dictatorial a través de dos vías: la materna y la paterna, para hallar en esas búsquedas las distintas soluciones que el corpus se permite delinear.

Finalmente, atendiendo a lo aseverado por Monteleone (2018) en el fragmento que oficia de epígrafe a estas palabras preliminares, no queremos dejar de mencionar que el trabajo de indagación en torno a estas textualidades representó también para nosotros una ocasión de exhumación, puesto que en tanto habitantes (y mujeres) de esta sociedad signada por la “huella, herida, punción, desgarramiento” de ese pasado dictatorial, hemos podido sentirnos sacudidas por el movimiento expansivo de las interpelaciones sociales expresadas en distintas entonaciones a través del corpus tratado.

Apelando a la figura del buceo, sumergirnos en el bullicioso caldero discursivo que entrañan los textos narrativos seleccionados aquí fue un modo de responder al llamado que Nelly Richard sintetiza en el siguiente fragmento, cuando nos congrega ante la urgencia por:

Rastrear, socavar, desenterrar, marcan la voluntad de hacer aparecer los trozos de los cuerpos y de verdad faltantes para juntar pruebas de archivo, documentos y testimonios, que completen de una vez por todas lo incompleto de la justicia (Richard, 2017: 22).

Y es que la literatura “es el rastro más vivo del lenguaje social” (Piglia, citado por Reati, 2006: 218), pues permite auscultar los resortes del devenir sociohistórico de un modo en que otras prácticas discursivas, tal vez por prurito metodológico o por convenciones establecidas,

no logran (ni pretenden en muchos casos) alcanzar, mientras que la literatura lo hace con creces, viabilizando formas de compromiso que no desechan ninguna arista de lo humano.

En términos de experiencia personal, explorar este corpus ha significado una actividad intensa al permitirnos transitar las fronteras de lo sociohistórico a través de las vivencias cotidianas e íntimas de los personajes y, como suele ser frecuente en todo tránsito por zonas liminales, éste también implicó la imposibilidad de salir indemne, o para decirlo como poéticamente lo resolvió Jacobo Regen<sup>14</sup> al hablar de las fronteras:

Nadie  
puede cruzarlas  
del todo. Alguna víscera  
se rasga.

---

<sup>14</sup> Jacobo Regen (1935-2019) fue un importante poeta salteño. En el caso del poema citado, se trata de una glosa escrita a propósito de la antología de cuentos *Las fronteras*, de David Slodky, publicada en el año 1992.



## **1. MUJERES MILITANTES BAJO LA LUPA: RECONSTRUCCIÓN IDENTITARIA Y FRAGMENTACIÓN DISCURSIVA**



## 1. Mujeres militantes bajo la lupa: reconstrucción identitaria y fragmentación discursiva

*No hay identidad sin la relación dialógica con el Otro. El Otro no está afuera, sino también dentro del uno mismo, de la identidad. Así, la identidad es un proceso, la identidad se fisura. La identidad no es un punto fijo, sino ambivalente. La identidad es también la relación del Otro hacia el uno mismo.*

Stuart Hall

Dentro del corpus literario que tematiza la última dictadura militar en Argentina, nos interesa explorar, en esta primera parte, una serie<sup>15</sup> que denominaremos “Mujeres militantes bajo la lupa”, organizada alrededor de la reconstrucción identitaria de personajes femeninos que desempeñaron diversas prácticas, susceptibles de ser entendidas como “militantes”, en el marco del llamado “Proceso” o posteriormente, al restablecerse la democracia.

La reconstrucción que se efectúa en las novelas seleccionadas a los fines de este apartado, sea por medio de informantes -como ocurre en *La mujer en cuestión*, de María Teresa Andruetto y en *Un hilo rojo*, de Sara Rosenberg- sea a través de documentación que los deudos recuperan -como en *Procedimiento. Memoria de la Perla y la Ribera*, de Susana Romano Sued y en *Paisaje de Final de época*, de Gloria Lisé- pone sobre la mesa por lo menos tres problemáticas a perseguir: 1) las formas en que se disloca la mirada a través del juego de percepciones que se genera ante la reposición de la vida de una persona ausente, “comprendida” a la luz de

---

<sup>15</sup> Entendemos por “serie” a aquel grupo de textos literarios, en este caso de novelas, que posibilitan la lectura de “los ideologemas que (los) atraviesan intertextual e interdiscursivamente” (Gómez, 2010: 8). Los ideologemas o, dicho de otro modo, las unidades significantes mínimas en las cuales se asientan los enunciados, son perceptibles a partir de la forma que revisten las modulaciones de la superficie de los enunciados y permiten la observación de la configuración ideológica del discurso y su función social. Pampa Arán propone lo que denomina “series y variaciones” de acuerdo al concepto bajtiniano de cronotopo, en articulación con el enfoque de la sociocrítica para analizar cómo se construye en ellas el relato de la dictadura. Debemos a tal investigación la posibilidad de agrupamiento por la que optamos en este primer apartado sin por ello desconocer que la historia de la crítica literaria en Argentina (especialmente a través de los estudios de David Viñas, Adolfo Prieto, Josefina Ludmer y Elsa Drucaroff) cuenta con una tradición sólida en este tipo de aproximación teórico metodológica al corpus literario.

testimoniante (sujetos y/o documentos); 2) los vínculos de las mujeres con el aparato represor estatal y posteriormente -en algunos casos- con las instituciones judiciales “democráticas” y 3) los sentidos que puede revestir la fragmentariedad como forma de estructuración narrativa que acompaña, irreparablemente, la reconstrucción discursiva de los personajes.

El tratamiento de esta cuestión nos lleva necesariamente a la problemática identitaria, territorio en el que se han librado muchas disputas de sentido y sobre el que existen numerosas propuestas<sup>16</sup>. Sin embargo y, eligiéndolo por el carácter revisionista asumido respecto de las conceptualizaciones clásicas, tanto como por la multiplicación de variables al momento de entender los fenómenos identitarios, aquí retomaremos como eje lo postulado por el intelectual jamaquino Stuart Hall.

En términos generales, Hall plantea un concepto de identidad definido por su carácter relacional y estratégico, alejado de las posiciones esencialistas que entienden el “yo” como un núcleo estable, capaz de mantenerse inalterable conforme avanza su derrotero vital, histórico, y más allá de las contingencias inherentes a ese transcurrir. La identidad, en cambio, es entendida por el autor como un concepto que opera “bajo borradura”. Toma aquí la tendencia crítica derrideana de no reemplazar un concepto por otro, considerado “superador”, sino, por el contrario, de mantener el concepto que se ofrece a revisión, pero asediándolo desde múltiples perspectivas para que ya no pueda ser comprendido en el sentido del encuadre teórico de origen y, a pesar de ello, no se cancelen esas memorias a fin de que coexistan junto a las capas de sentidos renovados.

Así, como sistematiza Hall, la concepción de sujeto moderno se vio revisada fundamentalmente desde cinco perspectivas. En primer lugar, los aportes del marxismo, que tendieron a mostrar la relativa “agencia individual” al dar cuenta de la inscripción e implicancia del sujeto en las prácticas y las estructuras de vida de los demás. En segundo orden, las

---

<sup>16</sup> Irene López, en *Discursos identitarios en el folklore de Salta*, efectúa una sistematización de algunas de las propuestas teóricas elaboradas alrededor de la problemática identitaria (Cfr. López, 2018: 25-35).

consideraciones del psicoanálisis freudiano que mostraban a través del descubrimiento del inconsciente que la identidad siempre implica un proceso escindido y necesariamente vinculado con otro. También el concepto de lenguaje, en su cariz social-dialógico, instala la idea de que somos hablados por él y que los sentidos que éste convoca y que nos preexisten, mantienen permanentemente un punto de fuga que impide el cerramiento en una identidad, pues ésta se encuentra constantemente interpelada por la diferencia.

Una cuarta revisión del concepto de sujeto moderno es la que realiza Michel Foucault, a través de la historización de las fuerzas y estructuras de poder que lo sometieron y disciplinaron. De esta manera relativiza la idea de un sujeto individualizado y soberano, pues demuestra, genealógicamente, de qué modo es producido en tanto “cuerpo dócil”. Finalmente, los feminismos generaron un importante descentramiento de la idea de sujeto al postular, por ejemplo, cómo somos producidos como sujetos de género, politizando así la cuestión de la identidad y los procesos de identificación. Asimismo, al discutir la distinción entre público y privado, se permitió que las problemáticas de la sexualidad y las implicancias y aspectos de la división del trabajo doméstico se instalaran como debate social. Estos descentramientos teóricos, articulados con los derrumbamientos históricos de las “grandes y homogéneas identidades”, demandan necesarias revisiones al concepto en el orden de su pretensión de totalidad cerrada. La propuesta de Hall, entonces, entiende que:

Las identidades nunca se unifican y, en los tiempos de la modernidad tardía, están cada vez más fragmentadas y fracturadas; nunca son singulares, sino construidas de múltiples maneras a través de discursos, prácticas y posiciones diferentes, a menudo cruzados y antagónicos. Están sujetas a una historización radical, y en un constante proceso de cambio y transformación. (Hall, 1996: 17)

En el universo textual que construyen las novelas de esta serie cabe preguntarnos por la relación de las opciones temáticas (reconstrucción identitaria de mujeres militantes) y narrativas (estructuras fragmentarias como estrategia de composición de los relatos) con el

hecho de contextualizar dichas historias en un periodo en el que los conflictos sociales de larga data en el país se vieron profundamente acentuados y, por tanto, profundamente acentuadas también las posiciones ideológicas que confluían en los distintos escenarios sociales que en los textos aparecen convocados.

Así, el conglomerado de voces y de acentos ideológicos que emerge en las novelas respecto de la figura de la “mujer militante” acaso devela la constitución de la trama textual de la sociedad al mostrar las tensiones polémicas -que aún se perciben vigentes- en torno de este periodo histórico. A tono con la conceptualización de Hall, no es posible concluir una imagen homogénea ni cerrada de los personajes femeninos que se plantean en los textos literarios aquí seleccionados hasta el punto de que respecto de uno de ellos se afirma:

Una persona es en realidad muchas, de modo que, a medida que se avanza en la investigación, sus características se amplían, derivan en incidentes menores, se contradicen unos aspectos con otros, y el sujeto en cuestión es visto por distintos testigos como si se tratara de sujetos con vidas diferentes al extremo, de modo que podría llegar a parecer que no estamos hablando de una sino de muchas personas. (Andruetto, 2003: 31)

Elizabeth Jelin entiende que “es en el plano de la subjetividad de las memorias donde la dimensión del género se manifiesta de manera más clara e inmediata” (Jelin, 2011: 556). En este sentido, resulta interesante revisar también cómo en las novelas que constituyen este corpus se conjugan los diversos planos de las memorias (los procesos personales, las representaciones simbólicas, las prácticas institucionales de diverso tipo, etc.), para instaurar espacios plurales de conflicto y lucha por la reconstrucción del pasado.

La ya citada Jelin indica la existencia de dos especies de memoria: “la habitual”, es decir, la que refiere a tareas rutinarias, incorporadas como hábitos, que difícilmente alcanza el estatuto de lo “memorable” y aquella a la que denomina “narrativa”, expresada en relatos comunicables, acontecimientos que “vale la pena” recordar, enmarcados en un tiempo y espacio

determinados y productora de expectativas a futuro. Esta distinción, señala la autora, no se encuentra ajena a la división de roles genérico-sexuales, en el sentido de que pareciera que tradicionalmente y más en el periodo referido en las novelas (décadas de los '60 y '70) son las mujeres quienes “tienden a estar a cargo de tareas “habituales” -y, por tanto- parecería que las mujeres no tendrían nada memorable para contar” (Jelin, 2011: 557).

Sin embargo, las novelas se centran en personajes femeninos que se configuran como polémicos en relación con la división de roles que la misma lógica dictatorial fomentó a través de la idea de la familia como célula del Estado, como veremos en la última parte de esta tesis. Estos personajes avanzan sobre los territorios de lo público -particularmente de lo político- y asumen el perfil de militantes, o agentes -de una u otra manera- del devenir social. Lo que se reconstruye en torno a sus experiencias vitales sin dudas resulta de gran relevancia para la recomposición de las narrativas del pasado, puesto que en los relatos se anudan aquellas “memoria habituales” con las “narrativas o memorables”, centrando en los detalles de las primeras, las particularidades identitarias de los personajes: su nacimiento, imagen familiar, la vida escolar, los vínculos afectivos, el ingreso a los espacios de militancia -en las novelas de Andruetto y Rosenberg-, la “cotidianeidad” en los campos de detención (como sucede en el texto de Romano Sued); tanto como los entretelones de las búsquedas de los “desaparecidos” y las consecuencias del periodo dictatorial ya en democracia (como sucede en los diversos perfiles de “defensoras de los derechos” en *Paisaje de final de época*).

En todos los casos se trata de mujeres transgresoras del *statu quo*, ya sea por su carácter militante o por desafiar los imperativos morales que pesa(ba)n sobre ellas en la temporalidad extratextual que cada texto elige como su contexto.

También en todos los casos, los textos son polifónicos, es decir, se construyen de idéntica manera que el funcionamiento de la cultura, como “un palimpsesto en el cual se sobreponen múltiples signos” y en el cual, en definitiva, “toda memoria es memoria de otras memorias”

(Lechner y Güell, 2006: 37)<sup>17</sup> o -como lo enuncia Pampa Arán- opera a través de “formas narrativas experimentales, semánticamente abiertas y dinámicas” (Arán, 2010: 128).

### *Mujeres cuestionad(or)as*

Bajo este subtítulo, agrupamos dos novelas que consideramos similares por sus tramas (reconstruir la vida de una mujer que ha militado en la década del ‘70) y por la estrategia narrativa sobre la que se fundan (un juego de voces orquestado por un hombre que oficia de articulador).

Comenzaremos por *Un hilo rojo* (1998),<sup>18</sup> novela que la tucumana Sara Rosenberg<sup>19</sup> escribe desde España, país que adoptara luego de su exilio. El texto pone en el centro de la escena la vida de Julia Berenstein, personaje también de origen tucumano,<sup>20</sup> participante de los movimientos revolucionarios de los ‘70 y que, ya desaparecida y presuntamente asesinada, es objeto de un guión cinematográfico (para un documental). Miguel, un amor de la infancia y adolescencia será el encargado de su realización para la televisión francesa:

Intento reflexionar sobre la memoria -explica Miguel al ex marido de la joven-. Solo los que recuerdan hablan. O más bien solo podemos hablar de lo que hemos vivido. Algo así. La voz siempre es colectiva, la recuperación de una historia de todos, que tiene a Julia como eje, o más bien como detonante (Rosenberg, 2012: 143).

---

<sup>17</sup> Aunque estos autores revisan las políticas de la memoria en el caso de la posdictadura chilena, sus postulados nos resultan útiles también para pensar la situación de Argentina.

<sup>18</sup> Si bien se menciona la primera edición de la novela por Espasa Calpe, las citas son tomadas de la edición de El Cruce cartonero, del año 2012.

<sup>19</sup> De acuerdo a lo referido por Inés Aráoz (2010) y Denise León (2016) la autora fue detenida en su juventud y, tras su liberación y constantes amenazas recibidas, hacia 1975 se exilió en Canadá, luego en México, para finalmente radicarse en Madrid, donde continúa viviendo hasta la actualidad.

<sup>20</sup> Hemos registrado como una recurrencia en las lecturas que la crítica regional hizo de esta novela, la tendencia a sugerir su carácter autobiográfico. En esta oportunidad no privilegiaremos esa línea de sentido, puesto que nos interesa, en cambio, enfocarnos en las posibles significaciones que adquieren las formas en que se elige reconstruir la vida de un personaje femenino, en tanto agente activo de un periodo histórico.

Para recuperar esas voces, emprende un derrotero por los lugares que Julia transitó en su vida, marcada por la persecución: Catamarca, Tucumán, Devoto, Trelew, México. En cada uno de esos lugares entrevista a personajes que la conocieron. Así se entretajan los decires de su primo, sus suegros, su ex marido, compañeros de prisión, amigas, ex compañeras, su niñera; los de su hija, nieta recuperada, de su delator y ex amante, y de la misma Julia, a través de cartas y unos escritos legados a Miguel, disimulados entre las hojas de un libro.

Miradas antagónicas, reproductoras de las condenas que el aparato dictatorial logró internalizar en buena parte de la población civil se mezclan con la enternecedora evocación de quienes mantuvieron con ella un vínculo afectivo, incluido el guionista-narrador de la novela.

En “La palabra en la novela”, Bajtín refiere a “la babilónica mezcla de lenguajes que se manifiesta en torno a cualquier objeto (...) que se entrelaza con el diálogo social que hay a su alrededor” (Bajtín, 1989: 96), a la que llama “plurilingüismo”. Esta condición, que se da especialmente en la novela, implica la representación artística de “puntos de vista específicos sobre el mundo” y permite la inclusión de diferentes tonos sociales. En *Un hilo rojo*, esto se traduce en la posibilidad de asistir al concierto social de la época no solo sobre la figura de Julia en tanto mujer y militante, sino también sobre los engranajes ideológicos de la dictadura y su permeabilidad en ciertos sectores de la sociedad civil.

La novela presenta en cada capítulo la posibilidad de conocer, por un lado, el contenido transcritto de las cintas que Miguel, desde 1974, recopiló para el documental y, por otro, una suerte de memorial, escrito con marcado lirismo, con que el productor cinematográfico asume, en tono confesional, su pasado, que es un pasado de amor por quien se encuentra ausente y desea *encontrar, besar, desenmordazar y regresar a la vida*, tal como se expresa en el epígrafe de la novela.<sup>21</sup> De esta manera, podemos leer en esta estrategia narrativa una especie de contrapunto que va desde el plano de lo público (las voces cuidadosamente registradas a los

---

<sup>21</sup> Se trata de los versos de Miguel Hernández pertenecientes a la “Elegía a Ramón Sijé” (un intertexto que repone inmediatamente el problema de la reconstrucción de la memoria de los que ya no están), que dicen: “Quiero minar la tierra hasta encontrarte/y besarte la noble calavera/y desenmordazarte y regresarte” (Rosenberg, 2012: 7).

fin del producto audiovisual) al fuero de lo íntimo (la escritura entrañable de Miguel que en sí misma recupera la voz poética de Julia, al transcribir algunos de sus poemas). Público y privado, documento y poesía se articulan, se complementan, posiblemente para indicar que la reconstrucción del pasado traumático del país no puede realizarse si no es abarcando los múltiples planos y registros de la memoria.

A través de estas perspectivas, se rearma la imagen de Julia, a menudo presentando zonas de su vida y de su carácter que se superponen y, a veces, se contradicen.

Un primer aspecto que llama la atención en la reconstrucción de la protagonista es la continua referencia a su corta edad en relación con su comprensión y vivencia de ciertas cuestiones políticas, sexuales y hasta existenciales. Varias personas informantes mencionan la no coincidencia de sus actos y decisiones con las expectativas que la sociedad reserva para las experiencias de tal franja etaria. Se va construyendo así la idea de ser una mujer que transgrede lo estipulado, en primer término, en relación con su edad. La testimoniante que abre la novela, una catamarqueña de 70 años que, desde un presente fechado en 1990, recuerda los años en que Julia se refugió junto a su esposo en el pueblo, asegura:

Ella se quejaba siempre de que cuando viajaban perdían mucho tiempo. Esa frase, la de perder tiempo, era la que más usaba. Sentía que su tiempo pasaba más rápido que el de los demás (Rosenberg, 2012: 16).

Más allá de que la testimoniante manifiesta una consideración más profunda de los hechos al abrir su campo de percepciones a las creencias ancestrales, al plano de lo mítico y de lo etéreo, no deja de notar el desfasaje temporal de la mujer-objeto-de-indagación que es evidente para todos los entrevistados. Otro ejemplo se encuentra en la voz de José, el amante y delator de Julia, un *topo*,<sup>22</sup> según la jerga bélica que, inmiscuido en las actividades del partido,

---

<sup>22</sup> Se trata de la figura del “infiltrado”.

se enreda con ella en un juego erótico. La representación de la relación erótica del captor (en este caso, del delator) con su víctima se tratará con mayor profundidad en el apartado siguiente de la tesis. Sin embargo, baste aquí señalar como diferencia entre los abordajes de esta figura, que en la novela de Rosenberg la historia se conoce básicamente a través la perspectiva del ex infiltrado y siempre bajo la sospecha de Miguel, que es el personaje que le hace la entrevista. La tensión que entre ambos hombres sigue vigente, vale también para una reflexión profunda sobre el estatuto de veracidad del testimonio del perpetrador, pero también, en un sentido amplio, de los testimonios en general. En la voz de José, los recuerdos de la relación son expresados de la siguiente manera:

Me volvía loco. También frente al partido llevábamos en secreto nuestros encuentros. Ella me abrazaba, se desnudaba lentamente y nos pasábamos las tardes libres besándonos y haciendo el amor. Lo hacíamos como si la vida se acabara al día siguiente, como si en cualquier momento fuéramos a separarnos para siempre. Fue sorprendente encontrar una mujer tan joven, no tenía más de diecisiete años, aunque siempre supe que se aumentaba la edad, hablándome y explicándome lo que le gustaba y lo que no le gustaba, cómo debía hacerlo. Yo no estaba acostumbrado, pero ella decía siempre que eso eran taras, que la vergüenza era una cosa que nos habían inculcado para hacernos infelices (Rosenberg, 2012: 32).

Pero no es solamente en el terreno de lo sexual donde esta precocidad descentra las miradas. Una compañera de cautiverio, durante el tiempo en que Julia se ve recluida en una cárcel por protagonizar un robo bancario millonario para la causa, es quien nota el nivel de compromiso político y la madurez de las lecturas que la joven puede hacer en relación con la situación del país y su condición de presa política:

Me dijo que ya tenía un abogado muy bueno, pero que no creía que la fueran a soltar porque el tema no era solo el robo del banco sino un asunto político, que no había ninguna prueba en su contra, pero que la cosa era directamente con el Poder ejecutivo, es decir con los militares. No era sencillo; podían tenerlos sin juicio el tiempo que quisieran o aplicarles eso que ella llamaba la ley de fugas. Fusilarlos.

Me lo decía con una tranquilidad que daba miedo, y apenas tenía dieciocho años (Rosenberg, 2012: 53-54).

Resulta interesante aquí cruzar estas imágenes que articulan la personalidad disidente de la protagonista con las representaciones sobre las “mujeres militantes” que circulaban, tanto en la sociedad en general como en las mismas organizaciones “político-militares” argentinas. Al respecto, Alejandra Oberti ofrece una panorámica de los modos en que dichas mujeres asumieron diferentes grados de activismo y militancia durante la década del setenta en algunos grupos políticos como lo fueron Montoneros y el PRT-ERP. De esta forma, explora los relatos de la militancia a través de un corpus de documentos elaborados por las mismas organizaciones o escritos y audios testimoniales que fueran producidos por los propios agentes, tanto en la época de referencia como en la actualidad, bajo una mirada retrospectiva. De acuerdo a su perspectiva, a través de dicha selección textual “se puede acceder a todo un universo de significaciones que permite comprender mejor las dimensiones subjetivas de esta militancia” (Oberti, 2015: 27).

La activa participación política de grupos que se enfrentaban a las prácticas de corte autoritario, las hondas transformaciones referidas a las formas de organización de la cotidianidad, los lazos familiares y las prácticas sexuales tal como estaban cristalizadas en la época eran acompañadas por la aparición en la escena pública de grupos feministas. Esto propició la convocatoria de las organizaciones del proceso revolucionario hacia las mujeres, que -a los ojos de Oberti- fueron transformadas por la militancia “tanto cuanto ellas perturbaron con su género las estructuras políticas y militares donde se insertaron” (Oberti, 2015: 16).

Si bien aparece como un objetivo destacado de tales organizaciones, el combate a los modos de política y de vida marcados por la ideología burguesa (Cfr. Oberti, 2015: 33 y ss.) y aunque de ello se desprende que dentro de esta finalidad mayor, la constitución familiar y los roles dentro de esta institución debían ser revisados necesariamente, la familia siguió constituyendo la “célula política” que aseguraba, mediante la pareja, toda actividad revolucionaria. Según

nota la autora a partir de la revisión de las referencias a estos temas en las publicaciones de los organismos en cuestión:

Pareja y familia se transforman en un solo e idéntico cuerpo sin que medie transición alguna. Esta condensación de dos elementos -pareja y familia- que a nivel semántico son diferentes sirve a nivel argumentativo para señalar que el lugar de la sexualidad es la familia. Y esto se relaciona directamente con otro punto de condensación: “la revolución sexual” (Oberti, 2015: 40).

Además de esta fuerte prescripción que parecía tender a evitar conflictos entre los cuadros por desencuentros amorosos, las valoraciones del potencial femenino que se revelan en los textos visitados por esta autora oscilan entre la pretensión de una simetría entre varones y mujeres para el desarrollo de las actividades revolucionarias (armadas) y un relegamiento de éstas a solo constituir el seguro de la adecuada higiene de los espacios y de las demás actividades domésticas. Un punto extremo de la oscilación lo constituyen las representaciones de las militantes como la “alegría” y sostén moral de los hombres, debido a que el ideal que circulaba en las publicaciones presentaba a “la guerrillera” como “joven y hermosa”. A raíz de estas representaciones en conflicto, Oberti concluye:

La tarea de celebrar a las mujeres militantes que realizan ambas organizaciones, el esfuerzo por integrarlas en igualdad con los militantes varones encuentra un límite en la diferencia (irreductible) de género. Es así que la promesa de equiparación se transforma en un imposible, en algo que está siempre diferido y la huella de ese otro que es “la mujer” no cesa de perturbar con su diferencia al *hombre nuevo* (Oberti, 2015: 122).

Desde estas consideraciones, volver a la imagen de Julia que estos dos últimos testimoniantes arman en la narración, nos permite advertir que no sólo es la variable etaria la que funciona aquí mostrando un sujeto femenino “disidente” de los cánones de comportamiento de la época referenciada, sino que son las representaciones de los escenarios (el sexual, el político)

que ocupa desde un rol transgresor los que se ven profundamente afectados por su presencia. Así pueden reinterpretarse tanto la incomodidad de José cuando Julia toma las riendas de las relaciones sexuales al indicar “lo que le gustaba y lo que no le gustaba”; como el asombro de la compañera de prisión ante los análisis políticos de la protagonista.

En este último sentido, el de la práctica de la política -en el más estricto significado del término-, la novela, a través del testimonio de Cristina, amiga de Julia y también ex militante, ya asentada en Madrid luego del exilio, muestra un análisis de las organizaciones desde el punto de vista de ambas. Aunque no de manera explícita, la lectura crítica parece ser generada desde una posición de género. Acaso el “militarismo” atado a los valores, modos y actores del discurso patriarcal, al modo ‘gesta heroica’ que detentaban los grupos revolucionarios solo constituía un reverso de las mismas lógicas y violencias que se procuraba contrarrestar. La jerarquización como método incapaz de propiciar la simetría (social y particularmente de género) parece ser la clave de los patrones organizacionales que estas mujeres señalan en tanto graves defectos de los grupos a los que pertenecían:

Nunca, ni ella ni yo pudimos aceptar ese espíritu tan militarista que se fue colando; veíamos que era como si la cara, los métodos del enemigo hubieran impregnado nuestras formas de actuar. Ella hablaba de burocracia, yo de verticalismo. En los Montos sobre todo fue impresionante, fierros a ultranza, como el país mismo. Por eso no me extraña que la dictadura haya conseguido transformar a la gente en ganado, no hubo tiempo de crear nada que nos permitiera romper con esas formas y ser solidarios de verdad (Rosenberg, 2012: 157).

Análogas a estas consideraciones expresadas en la ficción, los testimonios de quienes asumieron efectivamente la militancia por esos años han sido sistematizados por Oberti. De acuerdo a la autora, el combate que asumieron las organizaciones se orientó contra el liberalismo y el individualismo, mientras que “la desigualdad entre los géneros no tuvo una propedéutica similar” (Oberti, 2015: 2019). Así, por ejemplo, Pilar Calveiro en una entrevista que le realiza Ana Amado declara:

Mi percepción personal es que las mujeres fuimos mucho más críticas con la “línea oficial”, más cuestionadoras de las conducciones y las jerarquías internas, más agudas para percibir las contradicciones entre el discurso de las organizaciones y la realidad política circundante, menos disciplinadas que los hombres. Creo que un hecho significativo al respecto es que una sola mujer llegó a ser miembro de la Conducción Nacional de Montoneros (Amado citada por Oberti, 2015: 208).

Para seguir destacando las prácticas “ex-céntricas” que son atribuidas a Julia por los testimoniantes, una ex amiga y compañera de colegio señala, desde la mirada obediente al “deber ser” de la época, las transgresiones de Julia en relación con las múltiples prescripciones para esa edad:

No podía ser normal, la familia no dejó que ella creciera a un ritmo adecuado. Casi todas nosotras nos quedamos en Tucumán, terminamos nuestras carreras, nos casamos, fuimos haciendo una vida más o menos ordenada, seguimos viéndonos de vez en cuando, en fin, lo que todo el mundo hace.

Julia siempre estuvo metida con gente mayor, copiando cosas que no iban para nada con su edad: hablaba de sexo, de religión, de política y claro eso hacía que los chicos con los que empezábamos a salir se asustaran (Rosenberg, 2012: 69).

La ex suegra de Julia, en dupla con su marido, también opina sobre la joven, esta vez no solo justificando la excentricidad de su comportamiento a través de las particularidades de su familia, sino también por cierta insanidad mental que, según se desprende de sus dichos, trascendía el ‘arreglo’ propio de la edad. “Loca como una cabra”, “estaba como para internarla”, “deberían haberla metido directamente en el psiquiátrico. No estaba normal”, “era una déspota”, “esta marciana”, son algunas de las frases con las que califican a Julia durante su testimonio ante Miguel. El no acomodamiento a los cánones hegemónicos del “ser mujer”, “ser esposa” y “ser madre” ingresa en el relato de los suegros con calificaciones que la posicionan como “agente del mal”, casi como una sentencia bíblica, siendo una auténtica “hija de Eva”:

-Ella desarmó esta familia, ella fue la que influyó en Javier, que era un buen hijo. Imagínese, un chico formado en la Universidad católica, con un doctorado en Harvard, caer en manos de una mocosa arbitraria y tan loca, tan malvada. Para ella no existía la familia, ni el respeto por los mayores, era un desastre (Rosenberg, 2012: 120).

Se hace evidente aquí cómo haber participado en el ámbito político supuso para las mujeres el abandono de aquellos “lugares” (maternidad, tareas domésticas, sujeción a imperativos morales) que han sido tradicionalmente atribuidos a la feminidad con un carácter exclusivo y excluyente, para construir nuevas habilidades a partir de habitar otros territorios (políticos y militares). Frente a un discurso que propende al cuestionamiento de la potencia femenina para desempeñarse en órdenes que tradicionalmente fueran dominados por los hombres, como los que aquí fuimos relevando en la novela, y teniendo en cuenta que el grado de cuestionamiento en la época referenciada por el texto de Rosenberg trascendió lo meramente discursivo, para avanzar materialmente sobre los cuerpos a través de su quiebre bajo tortura y desaparición; la reconstrucción de personajes que encarnan la militancia (aún y sobre todo aceptando los solapamientos y las controversias que los definen) deben interpretarse como un contundente acto de resistencia.

En el caso de Julia, su configuración en la trama como “alteridad extrema” que hasta acá se evidenció a través de la transgresión a las prácticas reservadas para las mujeres y particularmente a las de su edad, también se asienta en la mención a su ascendencia judía. No es desconocida la exacerbada práctica antisemita que fue desplegada con insistencia por los agentes de la represión, tal como quedó documentado en el informe de la CONADEP y que fuera investigado por numerosos estudios, entre los que destacamos el de Edy Kaufman,<sup>23</sup> donde se plantean distintas formas en que el antisemitismo fue desplegado durante la dictadura. Aunque no constituyó una práctica explícita de gobierno, sí se facilitó institucionalmente al

---

<sup>23</sup> Nos referimos al capítulo “La dimensión antisemita de la represión”, incluido en el *Reporte de la Comisión Interministerial sobre los desaparecidos judíos en Argentina* de 2003.

no sancionar los abusos basados en actitudes racistas y de odio hacia los judíos que cometían los miembros de sus fuerzas, sean cuales fueren sus rangos. Además, salvo pocos casos, los atentados contra lugares privativos de la comunidad judía no fueron repudiados por la Junta militar y las adhesiones al pensamiento nazi de algunos jefes no era desconocido. Kaufman advierte que son varias las investigaciones llevadas a cabo por distintos organismos nacionales e internacionales que lograron demostrar que la tortura recibida por los detenidos judíos era ciertamente peor, puesto que estaban expuestos a “tratos adicionales” que contemplaban humillaciones relacionadas con su origen étnico-religioso. Así, diversos testimonios llegaron a expresarlo:

Blanca Brecher, que estuvo presa en la cárcel de Olmos, atestiguó que le fue dicho que ella era torturada con mayor intensidad que otros presos, por ser judía. Eduardo Grutzky informó que un torturador de nombre Iglesias lo golpeó brutaemente en su boca, ojos y en su miembro viril, mientras le gritaba insultos antisemitas (Kaufman, 2003: 8).

En la novela, sin embargo, el tratamiento destinado a Julia dentro de las cárceles no se diferencia por su ascendencia -como sí queda de manifiesto en *Procedimiento...* de Susana Romano Sued-, sino por el carácter de “presa política”. Es en el testimonio de conocidos que su judaísmo surge como aspecto diferencial, aunque éste fuese un condimento *sui generis*, ya que la protagonista declara ser atea y su familia tampoco es presentada como practicante de la religión y las tradiciones hebreas. Julia es ubicada, de esa manera, en la zona de mayor indeterminación posible, pues su alteridad es llevada al extremo por resultar inclasificable. Así lo expresa su ex compañera de colegio:

Julia no hizo la comunión, debió de haberse sentido mal la pobre, viéndonos a nosotras y ayudando con los trajes y los peinados. Son cosas que marcan, no cabe duda, traumas de la infancia; decía que no le importaba, que era atea y que Dios no existía. Es lógico, en su casa no tenían las mismas costumbres que en las nuestras, pero lo raro era que les daba lo mismo. Celebraban la Navidad y el año nuevo en diciembre como

todo el mundo, y después volvían a celebrarlo. Todo dos veces. Julia decía que eso era suerte, a mí me pareció siempre, y lo repito, la ceremonia de la confusión, o se es católico, o se es judío (Rosenberg, 2012: 70).

La explicación de esta condición peculiar de la familia es expresada a través de lo que podríamos llamar “genealogía de la negación”, no solo hacia la pertenencia judía sino fundamentalmente hacia la adscripción al comunismo. Tales negaciones operan en el abuelo de Julia, Isaías Berenstein, exiliado de origen ruso que lleva sobre sí, por un lado, el peso de un padre que fuera perseguido a causa de su militancia política en el país de origen y también en el que se refugia y, por otro, el mandato de su madre de alejarse de cualquier actividad que lo involucrara con la vida partidaria, para evitar los riesgos a los que fueron expuestos por su padre.

Las señales políticas que a principios de los años ‘70 anunciaban la represión eran sistemáticamente leídas por Isaías, ya que despertaban sus memorias de la guerra en Rusia. Rumores, el individualismo del *sálvese quien pueda*, comentarios pro milicia, miradas despectivas hacia las clases populares y condena a los grupos socialistas, además de una nieta presa por esa última causa, eran motivos suficientes para sumir a Isaías en el ostracismo y los recuerdos:

Se sintió tremendamente solo, como si estuviera viviendo otra vez en Kiev, cuando los vecinos lo denunciaron y se llevaron a su padre, que era el profesor de literatura más respetado del Gymnasium. Su madre fue a rogar a los condes de Nubinski, de cuyos hijos era preceptor, y éstos le salvaron la vida; al poco tiempo, y después de la muerte de sus hermanos, tuvieron que marcharse.

Largas tardes alrededor del samovar escuchando a su padre hablar sobre los avances de la revolución bolchevique. Él era diferente, había heredado el miedo de la madre, que siempre le decía: “Tú no, Isaías, déjale hablar y piensa en el futuro. Nosotros ya lo hemos pagado caro y si tu padre sigue hablando así nos van a volver a echar y entonces nos quedaremos sin nada. Estudia, estudia, que ese es tu trabajo” (Rosenberg, 2012: 81 -82).

Dentro de los parientes de Julia, Marcos Berenstein, su primo, adscribe a este mandato familiar de mantenerse “al margen” de las prácticas políticas, colocándose en una posición diametralmente opuesta a la de ella. Su atención completa en temas empresariales y sus acciones colaboracionistas con la cúpula militar lo llevaron a recibir por parte de su prima, abuelos y tío el mote de “El Familiar”, ese ser de la mitología popular noroesteña que se asociaba a las muertes ocurridas en los ingenios, donde la explotación de los obreros llegaba a los extremos de comprometer sus vidas. De acuerdo con las narraciones populares, las muertes adquirirían un tinte sacrificial, eran las ofrendas que el dueño del ingenio realizaba para asegurar la bonanza económica de la empresa. De allí que esta especie de “pacto demoníaco” en pos del “progreso” fuera asignado a la imagen de Marcos. La relación entre Julia y él se fue deteriorando con el tiempo de acuerdo a la implicación de cada uno en los asuntos de su interés (para Julia, la política; para Marcos, el negocio familiar), según su mismo testimonio, hasta llegar a ser totalmente irreconciliable:

Comprendí que estaba definitivamente perdida, y nos arrastraba a todos sin querer a una historia tenebrosa; la familia debía darle también un escarmiento, nos ponía a todos en una situación peligrosa, jugaba con nuestro nombre, con nuestra tranquilidad y con la responsabilidad de nuestra empresa. Loca, loca y malvada. Nunca más volvimos a vernos, pero cumplí con advertirle, no me siento en deuda con nada (Rosenberg, 2012: 47).

Una mirada más amorosa sobre Julia la ejercen Javier, su ex esposo y padre de Federico y de Natalia, y Miguel, el narrador de la novela.

En la entrevista, Javier reconstruye los “intrincados caminos del amor” (Rosenberg, 2012: 143) que lo acercaron a Julia, quien fuera su primer contacto al llegar a Tucumán para encontrarse con la izquierda trotskista y empezar a concretar sus ideales revolucionarios. El amor a primera vista, la rápida decisión de casarse movidos por la urgencia de la joven de independizarse de su familia siendo menor de edad, la militancia en común, los años de cárcel

que los separaron irremediablemente como pareja y los posteriores esfuerzos inútiles por mantenerse unidos para la crianza del hijo en común son referencias que balizan el recorrido compartido, que termina en un triángulo amoroso tácitamente consentido hasta el viaje de Julia a Bolivia junto con un tercer vértice, Pedro. En su charla con Miguel, expresa con un dejo de frustración:

Las cosas se fueron pudriendo. No pude superar los celos y empecé a intervenir en su vida. Pensaba que con veinticuatro años que tenía entonces no sabía nada y quise ser definitivamente su padre. Un fracaso (Rosenberg, 2012: 149).

Instado por Javier a formar parte del “club de los damnificados, de los viudos melancólicos” (Rosenberg, 2012: 151), Miguel invoca como un privilegio el haber desempeñado el rol de amigo de la infancia de Julia, pero dentro de la escritura íntima de la novela se revela -a modo de diario o de cartas- un amor desconocedor de temporalidades, circunstancias y hasta de la muerte misma. Encarnando las partes más cargadas de lirismo, la escritura de Miguel entrelaza los devaneos amorosos con la situación política del país donde permaneció resistiendo como pudo los embates del terrorismo de Estado:

Cuentan cosas que ya sabíamos, pesadillas antiguas. Me pregunto con qué derecho legitiman al asesino los asesinos con la sórdida metafísica del Estado, prolongando el miedo y haciendo crecer la desolación en todos los rincones. Te toco en las hojas que flotan y se arremolinan rabiosas en las corrientes del agua de adentro, para terminar en el puerto de estas letras, mojándome los pies y hundiendo las manos en los bolsillos sin fondo, y “tan solo, amor, que hasta mi cuarto solo sube la vieja escalera que craquea” (Rosenberg, 2012: 49).

La historia que da nombre a la novela se presenta como la escritura de la propia Julia, disimulada entre las páginas de un libro. La narración aparece referida en varias oportunidades y en diferentes planos metafóricos:

Vi a los cazadores caminando durante días detrás de ellas tratando de alcanzarlas. Por fin una se apartó de la manada mientras el resto desaparecía entre las nubes de polvo. El que iba delante estiró el brazo. Los otros agarraron la punta del hilo del que colgaban trapos también rojos y entre todos empezaron a cercarla como si tocaran el cielo con las manos.

La vicuña quedó paralizada.

Ellos se fueron aproximando, clavaron cuatro estacas y anudaron los hilos. El animal quebró las patas, dobló mansamente la cabeza y se dispuso a dejar que lo ataran mirando fijamente su miedo rojo, sólo un hilo, flotando (Rosenberg, 2012: 101).

La vicuña permite ser cazada por los hombres que la rodean tan solo por el efecto que un hilo rojo causa en ella, casi como un elemento hipnótico, paralizante. Igual que ese hilo rojo, el miedo acecha a Julia ante la persecución militar, penetra sus pensamientos hasta dominarla, hasta quebrarla, y ella escribe la escena, acaso como premonición de su muerte:

### **1.2.1976**

#### **Animal**

Cuando tengo miedo soy un animal completo. Se desatan mecanismos que no puedo controlar, no duermo, no como, el corazón palpita más fuerte, los ruidos se amplifican, sudo sin cesar como si con el olor pudiera espantar a los cazadores. Como una vicuña asustada, sé que no veo nada real y que las glándulas mandan sobre mí. Ella se paraliza cuando ve un hilo rojo, yo me espanto cuando oigo el ruido de una puerta o llega la noche. Ya no veo la noche, ya no tengo cielo (Rosenberg, 2012: 102).

Pero también la novela da cuenta de una sociedad entera paralizada bajo el miedo, dominada por el hilo rojo: Miguel no pudo salvar a su amada; Javier abdicó ante las presiones familiares y los roles sociales; Isaías queda sin poder visitar a su nieta más querida, presa en el sur, por condicionamientos económicos y anímicos; José se rinde doblemente, entregando primero a “su” pelada a la muerte y luego autorrecluyéndose, dominado por la culpa; Marcos sigue el camino del “deber ser” que el régimen planteaba como el deseable; la ex compañera de

Julia y su ex suegra aceptan el *statu quo* político y, fundamentalmente, patriarcal... Todos los personajes parecen ser dominados por alguna hebra del hilo rojo, de ese sistema que posiciona a las personas como víctimas, como meros títeres manejados por tramas invisibles. Denise León afirma que “*Un hilo rojo* es también la escritura del fracaso de esa revolución social que querían alcanzar por asalto los grupos armados de los años ‘60 y ‘70” (León, 2016: 118). Sin embargo, podríamos leerla como un espejo que muestra también el fracaso de la sociedad en general, la sumisión frente a imágenes que la dictadura supo internalizar a fuerza de muerte y desapariciones aleccionadoras, como la de Julia. En este sentido, el fuerte cuestionamiento social que la novela constituye apunta a las responsabilidades civiles por la muerte de la protagonista -en ausencia- del documental. Julia es representada, a través de una estrategia “coral” (Aráoz, 2010), como una mujer que se anima a ser radicalmente otra, más allá de los condicionamientos etarios, sexuales, religiosos, familiares, de clase, políticos y raciales que la sociedad del momento sostenía.

De manera similar a la novela de Rosenberg se trama *La mujer en cuestión* (2003/2009),<sup>24</sup> de María Teresa Andruetto, tal como mencionamos al comienzo de este apartado. En este caso, el personaje cuya identidad se reconstruye es Eva Mondino Freiberg, una superviviente de los centros de detención cuya vida es asediada por un “informante” que actúa por encargo sin que se sepa de quién ni para qué. El enigma finalmente no se despeja y ello permite múltiples lecturas, entre las que la sensación paranoica ante el panóptico implacable impuesto por la dictadura no es menor.

---

<sup>24</sup> Tomamos aquí estas dos fechas, no solo atendiendo a la reedición de la obra sino, fundamentalmente, a una modificación que se produce entre la primera versión y la segunda. De acuerdo con la propia autora, esta variante que consiste en una breve antesala, casi de tipo paratextual, al inicio de la novela en la que el informante aclara algunos aspectos de la investigación (el contrato por el cual realiza el informe, la naturaleza del pedido, los límites de la investigación a pesar de la rigurosidad aplicada al trabajo, la ineludible implicación subjetiva del informante en el resultado) se debió a una sugerencia que le hiciera un escritor al cual ella admiraba y a quien acudiera a pedirle opinión sobre el texto. Sin embargo, en la segunda edición consideró, ya con mayor autonomía y seguridad en sus decisiones narrativas, que no era necesario el agregado y que, además, modificaba el efecto de lectura que, como escritora, pretendía provocar.

Por haber sobrevivido, Eva no solo es escudriñada en relación con su “coherencia militante”, sino también alrededor de su falta de sujeción al rol reservado a las mujeres de ese momento. Así, por ejemplo, es cuestionada por su forma de vestir, sus casi nulos cuidados de belleza, sus prácticas sexuales y sus intereses políticos:

Si Eva hubiera llevado el pelo corto, sin duda habría pasado por ser “una chica modosa y educada (Rinaldo Mondino), pero con el pelo a los hombros en una cabeza enrulada como era la suya, tenía el aspecto de una hippie, no era como nosotras (Alicia Finchelman). (Andruetto, 2009: 26).

Eva Mondino ha dado siempre la impresión de estar orgullosa de ser quien es (N. del I.: hay abundantes testimonios al respecto), orgullosa incluso de lo que ella llama su “libertad mental y sexual” (Andruetto, 2009: 73).

El grado de escudriñamiento a que llega el informante sobre aspectos de la vida de Eva que resultan anodinos (como los colores de tinturas para el cabello que ha usado o la calidad de las cremas consumidas) ameritó que la crítica pudiese leer esos gestos en clave paródica (Cfr. Arán, 2010). Aun así, el contraste con hechos de grave factura como la apropiación del hijo de la mujer en cuestión (y hasta la puesta en duda de su nacimiento por parte de algunos testimoniados) resulta altamente significativo, en tanto podría entenderse como correlato de la pugna entre un discurso minimizador de los actos cometidos por los agentes de la dictadura y otro develador del trauma social, aquello que pareciera ser indigerible y, por tanto, olvidable.

Carlos Hernán Sosa, quien lee la novela como una forma de revisar el pasado, entiende que el abordaje elegido<sup>25</sup> podría ser considerado como una estrategia de escritura “más alusiva” para que el tratamiento de estos hechos traumáticos se realice de un modo “lo menos desgarrador posible” (Sosa, 2007: 91). De esta forma, además, se eludirían las interpretaciones “orgánicas” de la historia. Asimismo, señala que quizás como un rasgo del escepticismo posmoderno,

---

<sup>25</sup> Sosa (2007) entiende que la novela realiza una irreverente apropiación de los rasgos del policial, puesto que en la trama es el mismo informante quien constantemente pone en cuestión su capacidad de asumir una mirada objetiva sobre los hechos y, como manifestación extrema, reconoce la imposibilidad de ofrecer datos concluyentes en tanto resultados de su investigación.

la perspectiva no maniquea asumida, la fragmentación y la relativización de los puntos de vista que el texto se arroga constituirían una manera de plantear que las prácticas autoritarias implementadas en la dictadura siguen vigentes, con otros ropajes, en una sociedad con régimen democrático.

En este sentido, el acceso del informante a una serie de documentos privados (cartas), a información laboral y la recurrencia a testimoniantes que van reconstruyendo la figura de Eva Mondino Freiberg hasta sus mínimos detalles es, cuanto menos, inquietante. Remite, pese al tono paródico o quizás a través de la misma hipérbole, no sólo al accionar de los servicios militares de “inteligencia”, sino también a las prácticas de delación, tan utilizadas sobre integrantes de la sociedad civil, como por sobre miembros de los cuadros militantes durante la dictadura.

A diferencia de la estrategia de presentación de las voces que la novela de Rosenberg privilegiaba, en esta, por tratarse de un informe, el encargado de elaborarlo arma, cual *puzzle*, las distintas posiciones sobre la mujer en cuestión, que tomando como pretexto a Eva avanzan casi siempre sobre aspectos de la sociedad del momento referenciado. De esta manera, sobre la delación se expresa:

En relación al asunto de la hostilidad, las acusaciones, gratuitas o no, y las delaciones, este informante ha recogido testimonio de diversas personas, vinculadas y no vinculadas a Eva, que sostienen que más que tener motivos personales contra el destinatario de esos insultos, quienes proferían aquellas ofensas buscaban de ese modo exorcizarse, entendiendo que al decirle a una persona cosas así u otras de significado equivalente, se liberaban de algún modo de ser considerados tales por otros (...) a su vez, Alberto Delfino, de 49 años (...) sostiene que una acusación de ese tipo era el tono natural en esa época y que “se operaba en cadena” acusando A a B, B a C, C a D y así (Andruetto, 2009: 41).

Pampa Arán sostiene que las novelas que tematizan la dictadura militar deben sortear dilemas en relación con el balance entre el procesamiento artístico, “refractario” del texto y las “implicancias ideológicas y políticas del tema” (Arán, 2009: 163) y que al hacerlo logran un efecto

que ha denominado “realismo intranquilo” ya que permite la formulación de cuestionamientos desestabilizantes “sobre la dimensión ética y subjetiva de la búsqueda de la verdad” (Arán, 2009: 164) sea a través del dramatismo o de la parodia, para referirse narrativamente a lo ominoso (Arán, 2010: 43). En este sentido, el hecho de no revelarse en la novela la identidad del mandante nos permite formular varios interrogantes que van, en su sucesión, incrementando el efecto siniestro: ¿Se trata de alguien en particular, de efectiva existencia? De ser así ¿quién puede estar interesado en la vida de una ex militante?; ¿es acaso una velada alusión al poder en general?; ¿da cuenta de las pervivencias de mecanismos dictatoriales en tiempos de democracia?

Particularmente en lo referente a este texto, Pampa Arán considera que la novela o más precisamente, la *nouvelle*, se aleja de las formas vanguardistas antimiméticas así como de los rasgos del realismo tradicional, apelando a un modo de representación que, al recuperar la “trama de voces orales”, reconstruye las subjetividades y “los tipos de identidades que los terribles acontecimientos produjeron en los actores sociales” (Arán, 2009: 163). Así, gracias a los múltiples recorridos que la trama permite, a sus espacios de contradicción y de no dichos, se muestran las transformaciones sociales ocurridas a partir de la dictadura: “las utopías de una generación, las heridas en el cuerpo social y todos los modos imperfectos de sutura, de amnesia, de exculpación, de ignorancia, de duda, que dejan soterrados los núcleos del duelo y la discordia” (Arán, 2006: 186).

Si bien ambas novelas reconstruyen una identidad femenina y militante, en el caso del texto de Andruetto, el informante procede a su tarea de manera inversa a la forma de trabajo de Miguel, el cineasta pergeñado por Rosenberg. Mientras este último va desde el afecto hacia la recuperación de la figura de Julia, el informante asienta su trabajo en la búsqueda constante de la objetividad, aunque para ello deba acudir a las distintas miradas que los sujetos cercanos o conocidos de Eva podían aportar sobre la mujer-objeto del discurso. Esta pretensión científicista, se transparenta en el remedo infructuoso de un tono aséptico en la escritura:

Quien esto escribe, carece, como es de comprender, de una imagen completa y veraz de todo lo concerniente a la vida material y espiritual de Eva, pese a que no ha ahorrado a ella la información, de la manera más objetiva, para escribir un informe ajustado a la realidad, lo que es decir a las necesidades del mandante (aun cuando quien redacta este informe no sepa hasta qué punto los asuntos de la mujer en cuestión son ya de conocimiento del mismo), hasta dibujar un perfil cercano a la verdad, pues he aquí el problema principal: saber quién es, quién fue y cómo fue esta mujer en las distintas etapas de su vida (Andruetto, 2009: 33).

La situación risible en la que desemboca la investigación ya que, pese a su minuciosidad no logra aportar datos fehacientes, tal vez dé cuenta de una crítica a las formas de reconstrucción del pasado que niegan los entretelones, las posiciones subjetivas sobre lo vivido, los choques de sentido de las percepciones, en suma, la asunción de la conflictividad social y la polivalencia de las representaciones discursivas encaradas sobre ésta. También es posible que el texto postule que, en cierto sentido, son estos caminos, más sinuosos y menos “cientificistas”, los modos adecuados de aproximarse a un objeto ya desvanecido, como es el pasado. Y es que reconstruir una vida inevitablemente enfrenta, como reflexiona Leonor Arfuch, a “la inquietante verdad que anida en cada biografía: que nuestra vida no nos pertenece por entero, que somos en la medida en que interactuamos y que toda biografía es indefectiblemente *colectiva*, entramada en el devenir de un tiempo histórico, compartido” (Arfuch, 2018: 167. Subrayado en el original). Acaso también la consideración resulte válida para cuestionar la veridicción del relato histórico.

De igual manera a como sucede con otras obras que abordaremos en el apartado siguiente de la tesis, el texto narrativo que aquí nos ocupa cuenta con una reescritura teatral.<sup>26</sup> No parece desacertado inferir que las problemáticas históricas textualizadas reclaman una puesta en escena, quizás como forma de corporizar lo representado verbalmente, tal vez como una manera de poner ante los ojos y los otros sentidos del cuerpo social aquello que ha sido negado o ignorado. Podría pensarse que la escenificación de los relatos funciona de manera análoga a las fotografías que,

---

<sup>26</sup> En el apartado siguiente, al abordarse dos textos que presentan esta particularidad de ser reescritos de forma teatral, se desarrollará con mayor detalle el concepto.

como *artefactos ideológicos*,<sup>27</sup> las madres de desaparecidos oponían públicamente a la ausencia en las plazas, en monumentos y actos conmemorativos: la “visualidad” se transforma en un ejercicio necesario para “recuperar las imágenes, los rostros, los momentos, las expresiones cotidianas de la vida que pronto se tornaron en sombras” (Arfuch, 2014: 75).

En este caso particular, el texto teatral titulado *Diría nadie la última palabra* (2009), entre cuyas autoras<sup>28</sup> se incluye a Andruetto, asume la problemática de la apropiación cognoscitiva del pasado de manera diferente a como lo hace la versión narrativa, pues quien informa es mujer y la investigación que le es encomendada se enfoca sobre otras cuatro mujeres, de las cuales una es Eva. A diferencia de la novela, en la reescritura teatral el objetivo de la indagación, como se verá más adelante, es claro. En cuanto a la estructura asumida por el texto, no presenta la división tradicional en actos y escenas, sino que está dividido en siete partes que se denominan “coágulos”, de los cuales la mayoría presenta subtítulos para anticipar la acción.

El nombre metafórico que asume el grupo autoral, esto es, E.V.A. (Estudio de valuación de ADN) resignifica la división escénica aludida, pues remite al valor identitario de la sangre,<sup>29</sup> a la prueba de la filiación, a un análisis de constatación bioquímico. Se trata de un estudio que se realiza con posterioridad a los hechos, en el que la noción del tiempo transcurrido se difumina en la tónica futurista que adquiere la disposición anti-ilusionista del escenario, que remeda el efecto de una obra de ciencia ficción distópica. La primera didascalia especifica:

---

<sup>27</sup> Utilizamos este término tal como lo plantean Paola Cortés Rocca y Martín Kohan, cuando afirman que: “la fotografía es un artefacto ideológico que, al igual que todo sistema de signos, construye representaciones, exhibe valores y creencias que fundamentan prácticas. Pero además, posee un rasgo particular que la diferencia de otros discursos: las características inmanentes de la técnica -la reproducción de los códigos perceptivos- señala a la fotografía como un objeto mimético en el que la naturalización de lo representado se exagera. Si la palabra realiza infinitas torsiones para dar cuenta de algo que le es ajeno -el cuerpo-, *la dimensión ideológica de lo visual no es sino inscripción en una corporalidad*” (1998:14. Subrayado en el original).

<sup>28</sup> Además de María Teresa Andruetto, participaron en la reescritura teatral Florencia Cisnero, Alejandra del Valle Toledo y Ana Guillermina Yukelson.

<sup>29</sup> Los cuatro casos que se indagan se refieren a la apropiación de bebés durante la dictadura. Cada uno de ellos, en el presente de la obra, tendría 27 años. Aparecen fichados los padres biológicos y, en algunos casos, identificado el apellido de los apropiadores a través del nombre del apropiado. El caso del hijo de Eva no cuenta con una ficha como los demás y, por el curso de la obra, pareciera ser el que presenta mayores situaciones nebulosas, incluso, en relación a la veracidad de su nacimiento.

En un sector del escenario, Eva se encuentra dentro de un tipo de cámara Gessel (**espacio Z**) sentada en una silla, a su lado una mesa y un vaso de agua. Lleva puestos auriculares con un micrófono y habla todo el tiempo a cámara. Hace un tiempo que está hablando, un tiempo anterior a la llegada de los espectadores.

En otro lugar del escenario, un espacio a modo de auditorio futurista (**espacio X**), será el espacio de la Informante. Ella expondrá a la audiencia el caso Cosido 1, 2° cuerpo. (VVAA, 2009: 2. Subrayado en el original)

Este juego especular entre pasado y futuro (el futuro escudriñando el pasado, el pasado amenazando con reiterarse en el futuro) puede sugerir la necesidad de realizar la “lectura” de los hechos representados en un sentido doble. Por un lado, tomando una dirección prospectiva de los hechos recuperados por la memoria y, por otro, atendiendo a “la actualidad” del pasado, es decir, observando la permanencia de los núcleos duros del pensamiento de la dictadura en las prácticas sociales vigentes aún después de recuperada la democracia. El texto, así, provoca tanto un efecto aleccionador como también interpela a los lectores/espectadores al colocar frente a ellos aquellas prácticas que replican acriticamente.

En relación con el pseudónimo del grupo autoral, E.V.A., éste se reproduce en la ficción teatral no solo por el nombre del personaje en cuestión, sino a través de la denominación de un expediente que se individualiza respecto del cuerpo de la investigación prioritaria. El texto dice, en boca de la investigadora:

**La Informante:**

El Expediente E.V.A es un desprendimiento del cuerpo principal de la investigación madre, por el cual este organismo de evaluación convoca a la mujer de marras, así como a otras ex detenidas para interrogarlas acerca de asuntos relacionados con niños cuyos casos están en estudio. Este desprendimiento: Cosido 1 Segundo Cuerpo de la Investigación Principal se ha abocado al seguimiento de cuatro mujeres de mediana edad de determinadas y parecidas circunstancias de vida (VVAA, 2009: 3-4).

Como se puede observar, no solo por los guiños (“desprendimiento del cuerpo principal de la investigación madre”), sino por focalizar en mujeres, ex detenidas, aparece una fuerte ligazón con problemáticas femeninas: por un lado, debido al foco puesto en mujeres que han atravesado situaciones vitales de similar calibre en relación con la maternidad, pero además, por el hecho de que las transcurrieron en un periodo delicado de la historia, como lo fue la dictadura.

La reiteración del hecho que las aúna y objetivo del informe (“asuntos relacionados con niños que están en estudio”) produce el efecto de generalización: ¿es un suceso recurrente en relación con las mujeres que experimentaron el cautiverio durante la dictadura? ¿Se refiere a la situación de maternidad en general en el sentido de aludir metafórica y perversamente al mandato bíblico destinado a las mujeres a través de Eva, sobre parir con dolor? Y la forma de enunciarlo: ¿en qué medida se vincula con los eufemismos que, dentro del lenguaje normativizado durante este periodo, se utilizaban para maquillar las situaciones de abuso y violencia sucedidas cada vez con mayor sistematicidad frente a los ojos cegados de la sociedad civil?

No olvidemos que el régimen dictatorial, entre otras estrategias de dominación que puso en juego, utilizó un “aparato lingüístico” como “una forma de legitimación de la acción punitiva contra los llamados subversivos, esos otros considerados como extraños, inmorales, peligrosos, culpables y subhumanos” (Martínez Cabrera, 2012: 115). Así, Marguerite Feitlowitz concluye, luego de su indagación por lo que denominó un “léxico de terror”, que las cúpulas militares mantenían una preocupación planificada sobre del uso y control del lenguaje, que evidenciaban en los numerosos discursos multiplicados por diferentes medios como proclamas, diarios, revistas, radio y televisión. El claro objetivo de este uso insistente no era otro que la sociedad “internalizara y replicara esos mensajes, actuando como caja de resonancia del discurso oficial” (Copani, 2013: 43). Ricardo Piglia también refiere a la utilización estatal de la lengua durante esos años como un “doble juego siniestro”, donde se manifestaba la herencia de los usos higienistas que diferentes instancias del poder -a lo largo de la historia en Argentina-

emplearon para disciplinar del cuerpo de la nación. A través de este *uso otro* del lenguaje, sin nombrar directamente, se nombraba el horror:

En la época de la dictadura, circulaba un tipo de relato «médico»: el país estaba enfermo, un virus lo había corrompido, era necesario realizar una intervención drástica. El Estado militar se autodefinía como el único cirujano capaz de operar, sin postergaciones y sin demagogia. Para sobrevivir, la sociedad tenía que soportar esa cirugía mayor. Algunas zonas debían ser operadas sin anestesia. Ése era el núcleo del relato: país desahuciado y un equipo de médicos dispuestos a todo para salvarle la vida. En verdad, ese relato venía a encubrir una realidad criminal, de cuerpos mutilados y operaciones sangrientas. Pero al mismo tiempo la aludía explícitamente. Decía todo y no decía nada: la estructura del relato de terror (Piglia, 2000: 113-114).

No parece equivocado suponer que en la pretensión de generalizar la lógica dictatorial en la población civil, las cúpulas se valieran de discursos fuertemente arraigados en la cultura, como lo es el bíblico. La fuerza ilocutiva del mensaje que tiene a Eva como destinataria arquetípica del castigo divino, por incursionar en saberes vedados al hombre, resulta un efectivo justificativo para las atrocidades que fueran propinadas a las cautivas embarazadas. Habían “perdido el paraíso” y los centros de detención constituían infiernos terrenales, los lugares adecuados para el cumplimiento de la sentencia o para la purga de los pecados. De esta manera, fundamentadas por la fuerza de lo religioso y aminoradas eufemísticamente, la tortura, las condiciones de alumbramiento indignas y la apropiación de los niños nacidos en cautiverio aparecen cifradas en estas estrategias de representación teatral.

E.V.A. también, a nivel de la historia, remite extratextualmente a la participación de las mujeres en el ámbito público a través del ejercicio de la política: es la representación de la toma enérgica de la palabra, el usufructo de un margen de acción fuera del rol tradicionalmente asignado a una “primera dama”, el logro del voto femenino a partir de la insinuada figura de Eva Duarte. En la obra de teatro no aparecen explicadas las supuestas razones del nombre de la protagonista, tan solo se observa una sutil alusión en el currículo de la mujer en cuestión,

que es proyectado al inicio del coágulo 3 a modo infografía en el fondo de la escena y leído por la informante. Allí se percibe una tensión entre la orientación política del padre y la actitud de la madre:

- > Familia:
  - Padre radical.
  - Madre antiperonista.

Problemas entre el padre y la madre.

Problemas de Eva con su madre (VVAA, 2009: 6).

Sin embargo, en la novela, la alusión del texto teatral encuentra mayores fundamentos. La tensión entre los progenitores de Eva parece haber sido el detonante para la elección, por parte de la madre, de ese nombre, como refiere el ex marido de la mujer en cuestión frente al informante:

Yo al viejo no lo conocí (...) por lo que sé, era un gorila, como ella, que se las daba de revolucionaria y le daban asco las camisetas traspiradas, qué quiere que le diga, ser gorila y llamarse Eva es bastante ridículo ¿no le parece? A la pregunta hecha por este informante al ex marido de Eva, sobre las razones de ésta para ponerle ese nombre a su hija siendo también antiperonista, el mismo responde con un estruendoso “¡para cagarlo al viejo, qué va a ser, si ella era tan reaccionaria como él” (Andruetto, 2009: 24).

En la ficción, el nacimiento de la protagonista coincide con el periodo inmediatamente posterior a la muerte de Eva Duarte de Perón, cuando su figura alcanzaba el estatuto de ícono (Cfr. Andruetto 2009: 26). Por ello no resultan detalles menores estas superposiciones de sentido que convoca el homónimo. Cortés Rocca y Kohan (1998), en *Imágenes de vida, relatos de muerte...*, se ocuparon de analizar el tránsito que la figura de Eva Duarte realiza hasta entronizarse en el imaginario social argentino, sobre la base de todas las contradicciones

y disputas que suscita(ba). Así, a partir de la iconografía (mayormente fotografías y entramados ficcionales), avanzan sobre los sentidos que el cuerpo (vivo y muerto) de Eva provoca. Los autores consideran que:

*Abordar la figura de Eva Perón es entonces preguntarse por la articulación entre cuerpo y política (...) Su nombre, indisociable de su imagen, de su figura y de su estilo, es un significante que inicia una cadena: el recorrido por la historia política nacional en la que desfilan otros cuerpos, los que aparecen en la escena pública -los de las patas en la fuente-, los de la lucha política, y también los cuerpos que desaparecen en manos de la violencia de la dictadura (Rocca y Kohan, 1998: 15. Subrayado en el original).*

Resulta factible ubicar a Eva Mondino Freiberg en esa cadena imaginaria de imágenes de mujeres, por cuanto ella también irrumpe en el espacio público de la militancia y es precisamente su cuerpo, en ocasiones usado como receptor de la violencia estatal y en otras circunstancias utilizado como arma (ya que de acuerdo a algunos testimonios recabados por el informante Eva habría accedido a tener relaciones sexuales con un agente de la dictadura, el profesor Milovic, a cambio de información; aunque este vínculo no es aseverado fehacientemente por los consultados)<sup>30</sup> o como vehículo para la transgresión (Eva va a contracorriente de la moda y de las normas consuetudinarias sobre el aspecto femenino de la época, como lo es la depilación o el estilo de vestimenta imperante), el que se ofrece como objeto de opinión y juicio a los testimoniantes inquiridos.

Podríamos afirmar, entonces, que E.V.A. constituye una clave de lectura; es la clave que lleva de los relatos prototípicos de la cultura hacia la historia de ficción representada, pasando por el pseudónimo del grupo de autoras y el talante público de la protagonista que se inmiscuye (corpóreamente) en el terreno de la política, tal como más de una vez notan los testimoniantes

---

<sup>30</sup> Nótese que esta escena de negociación corporal de las mujeres se reitera en algunos de los textos seleccionados para este corpus, como en el caso de *Paisaje de final de época*, donde Águeda mantiene un vínculo sexual con el Jefe de Policía de Tucumán para conseguir datos sobre el paradero de su amante y ex seminarista. Sobre esta historia, ahondaremos el análisis en la siguiente parte de la tesis, en la que exploramos los escenarios de la traición.

desde una mirada descalificadora. De esta manera se solapan significados que se atribuyen, en un sentido amplio, al significante “mujer”, tensionándolo con las experiencias particulares, con las identidades que, con nombre y apellido, se encuentran en la encrucijada de aceptar el estigma a través de una identificación con la representación que lo sostiene y las prácticas transgresoras de tales ideas socialmente extendidas.

Un dato que no queremos dejar de mencionar ni de relacionar con este último planteo y que se encuentra presente tanto en la novela como en el texto teatral es la aparición de la propia Eva como testimoniante. En la figura que ella misma construye sobre sí es posible advertir la declinación de las prácticas de militancia y de las convicciones que la motorizaban. En la reescritura dramática esta condición se exagera en el hecho de aparecer insistentes declaraciones de la urgente necesidad de recibir un pago, puesto que se hace explícito (en ambos textos) que la protagonista accedió a prestar testimonio principalmente para recibir a cambio una suma de dinero y no por un ejercicio de justicia histórica. En la novela, la colaboración con el misterioso informante complejiza la actitud de la protagonista; en el texto dramático, es parte de un proceso estatal, y la suma responde a lo que jurídicamente le correspondía por haber estado detenida en el campo La Ribera.<sup>31</sup>

¿Cuándo cree usted que saldrá mi expediente? En Secretaría me dijeron que aproximadamente en diciembre... ¿Antes que los tribunales entren en feria?... Sería muy importante para mí... pasa que tengo que devolver la casa y debería hacerle algunos arreglos ¿me comprende?... Disculpe, puedo preguntarle por el monto del primer pago... bueno eso me permitiría ordenar mis cosas y... pagar algunas deudas que tengo (VVAA, 2009: 16).

La condición actual de Eva como una mujer que “ha abandonado casi todo lo que hace tiempo la entusiasmaba y subsiste de lo que cosecha en su pequeña huerta, de la venta *free lance*

---

<sup>31</sup> Es de destacar que, en la reescritura teatral, la investigación reviste carácter oficial. Parece, al estar judicializada, ser parte de las políticas estatales de “reparación” histórica. En la novela, como se señaló, la procedencia del mandato a investigar está cubierto de un halo siniestro.

de papelería comercial a domicilio y del tejido” (Andruetto, 2009: 151); es decir, de una vida que no parece distar de la que podría llevar adelante cualquier persona que solo desea sobrevivir en el contexto de una sociedad neoliberal como la de los primeros años del siglo XXI, permite preguntarnos acerca de qué es lo que socialmente se espera de la vida de un sujeto (en este caso, femenino) que atravesó un pasado traumático de manera protagónica y cómo se elaboró colectivamente (en el caso de haberse realizado) la representación de los supervivientes.<sup>32</sup> En relación con esto, Hugo Vezzetti, al hacer un balance de las memorias de la militancia, considera que la sobrevivencia como figura fue el terreno de notables pugnas de sentido:

Los sobrevivientes de la militancia han enfrentado las dificultades nacidas de la posición casi imposible del *aparecido*, cargados de sospechas, atravesados con mandatos y demandas contradictorios. Asimilados al espacio del horror del que fueron víctimas, han aparecido al mismo tiempo como portadores indeseados de una verdad que muchos prefieren eludir (Vezzetti, 2012: 207. Subrayado en el original).

Así, la obra de teatro -aunque de forma más amable que la versión narrativa, por enmarcar la colaboración de Eva en un proceso judicial- tanto como la novela no eluden la controversia que cubre como manto la condición del superviviente. Eva no solamente es puesta en duda en su maternidad (se discute si efectivamente tuvo un hijo), en el conocimiento de la paternidad de ese supuesto hijo, en las circunstancias de la “pérdida” del bebé; sino que también es sutilmente señalada como cómplice (por colaboración o por omisión de datos) de la apropiación del hijo de su amiga Pacha Freytes por parte del profesor Milovic. De ahí que quede, a criterio del lector o del espectador dirimir si el abandono de la militancia de Eva se debe al equivalente abandono de las convicciones que la habrían impulsado a la participación política en su juventud, o a las profundas heridas emocionales que el periodo de cautiverio en La Ribera le reportó.

---

<sup>32</sup> Un aspecto de estas representaciones será abordado en la segunda parte de esta tesis.

Como podemos apreciar, los textos literarios aquí estudiados no asumen una posición doxática<sup>33</sup> ante los hechos históricos representados y, más bien, tallan las cartas (diferentes discursos sociales) y las colocan sobre la mesa para que los jugadores (lectores/espectadores), armen sus propios combinados.

Para sintetizar y atendiendo a los rasgos comunes en la configuración de los personajes femeninos de los textos seleccionados para este apartado, podríamos decir que tanto Julia como Eva son de ascendencia judía, aunque se declaren ateas. Pese a que su condición de judías no reviste en la trama mayores dimensiones, el hecho de ser un rasgo marcado de sus identidades nos lleva a preguntarnos cómo la variable racial y religiosa que fue vectora del régimen totalitario nazi emerge en la lógica dictatorial de nuestro país. Asimismo, resulta interesante notar el peso del discurso religioso en la sociedad argentina. Al superponerse con la dimensión moral, los preceptos cristianos de la religión hegemónica funcionan como parámetro del deber ser social.

En el terreno de lo familiar, las protagonistas son percibidas como el resultado de familias “atípicas”, raras, ya sea por constituir una familia mixta (de madre judía y padre católico) como por estar conformada por familiares que se consideran “excéntricos”, tal como el abuelo de Julia o su abuela Aída.

Por otra parte, Julia y Eva son rechazadas por sus familias políticas, por ser consideradas (acorde con la metáfora de la salud de la República, utilizada por la dictadura) como factores de contagio, peligrosas por eso mismo y transgresoras del *statu quo* en varios órdenes, pero principalmente en el rol de mujer dentro de una relación amorosa.

En cuanto a la imagen social que se construye a través de su entorno cercano, son blanco de rumores e insultos en relación con su vida sexual y sus elecciones políticas. Por último, destacamos que ambas abandonan la actividad militante hacia el final de su vida o de su juventud y se atisba en la construcción de esa actualidad, un tono de desencanto.

---

<sup>33</sup> Retomamos aquí a Marc Angenot cuando dice: “La lógica de la hegemonía dóxica es el consenso, el sentido común, la opinión pública, el espíritu cívico” (Angenot, 2010: 71. Subrayado en el original).

Atendiendo a todos estos rasgos tal vez sea posible observar en estas caracterizaciones compartidas la doble estigmatización a la que están expuestos estos personajes. Pues, tal como afirma Victoria Álvarez:

Por una parte es expresión de la violencia ejercida masivamente por las fuerzas de seguridad contra los y las militantes populares y, por otra parte, se inscribe en una violencia de largo alcance que se ejerce sobre los cuerpos de las mujeres. Las militantes eran “doblemente subversivas” ya que no sólo cuestionaban el orden social sino que también cuestionaban los estereotipos de la familia occidental y cristiana que los militares querían imponer/reforzar (Álvarez, 2015: 74).

### *Cuando los papeles hablan*

En este apartado nos detendremos en la lectura de dos novelas cuya estrategia discursiva también es la fragmentación, pero a diferencia de la reconstrucción “coral” efectuada fundamentalmente a través de testimoniantes, como lo fuera en el caso de los textos analizados con antelación, en estos son los “papeles”: documentos judiciales, cartas y fotografías los que asumen el rol de “dicentes”. De esta forma, tanto *Procedimiento. Memoria de La Perla y La Ribera* de Susana Romano Sued (2007) como *Paisaje de final de época*, de Gloria Lisé (2012) van anudando, casi tallando, estos escritos que con distintas justificaciones aparecen en escena.

Para comenzar, podemos decir que la novela de Romano Sued abre múltiples posibilidades de sentido al centrarse en un punto clave de la violencia ejercida durante la Dictadura: los centros de detención en su fuero más íntimo, focalizados desde dentro. En ese escenario, que funciona como testigo de las operaciones del horror, una voz en tercera persona menciona que ha descubierto un atado de papeles envuelto en pedazos rasgados de tela. Son esos los documentos que, previo pacto narrativo, se erigen como los testimoniantes.

El significado de “procedimiento”, entonces, aparece en primera instancia asociado con ese artificio que procura el establecimiento de la verosimilitud del relato que sería análogo a una manera de poner en discusión el estatuto de lo literario frente a la reconstrucción del pasado histórico, una disquisición extendida de la eterna querrela entre mimesis y realidad, entre representación y referente. Sin embargo, el título de la novela aparece como altamente plurisémico. Sus sentidos se van actualizando en distintos niveles. ¿A qué “procedimiento” se refiere? ¿Al que corresponde a la dimensión lingüística, de cincelamiento del lenguaje para representar lo ominoso?<sup>34</sup> ¿Acaso alude al procedimiento de las torturas, al de los arrestos, a mecanismos de desaparición tales como los “vuelos de la muerte” no pocas veces referidos en el texto? ¿Se referirá a los modos en que el discurso estatal imponía una versión de los hechos? ¿O a las versiones subterráneas que buscaban las sombras y las fronteras para transmitirse? ¿Tendrá relación con las técnicas que las cautivas ponían en funcionamiento para sobrevivir? ¿Hará referencia a las formas en que los supervivientes sobrellevan la vida después del horror? Todas esas capas de significación resultan posibles, porque lo que queda claro en la novela es que nadie o nada que haya experimentado alguno de esos procedimientos queda indemne a este palimpsesto.

De esta manera es posible recuperar el cuerpo, y particularmente el femenino como uno de los ejes que estructuran el relato; relato despojado -consideramos necesario explicitarlo- de linealidad y de lógica causal. En tanto “campo de efectivización de ciertas políticas” o bien en su doble valencia de “objetos del poder del Estado” y forma de “resistencia” ante las políticas del olvido, tal como analiza Patricia Rotger (2000), los cuerpos que aparecen tras del golpe se inscriben en un abanico de posibilidades del que participa esta novela a su manera. Pero en todos los casos, la atención puesta en la corporalidad femenina marca, no un pasaje de lo privado a lo público, sino la evidencia de lo público y colectivo que entraña lo privado, es decir, la no diferenciación entre estas dos esferas (Cfr. Horne, 2011: 159).

---

<sup>34</sup> La novela incluye referencias metatextuales a este tipo de *procedimiento*, de las cuales se reproduce una: “Acá olvidos se afinan en tramos repetidos de historias formando colecciones de fechas vacías en relieve, esquirladas semejantes a deltas, islotes inconexos de escuálidas gramáticas y carente narración” (Romano Sued, 2012: 56).

Razonamiento análogo es posible hacer en relación con el carácter de los campos de concentración como espacios de lo misterioso gótico que, en esta novela, es presentado desde dentro, tal como marcan los deícticos.

De esta manera, cuerpos clandestinos, torturados, sufrientes, silenciados; cuerpos parlantes, cuerpos vejados sexualmente, cuerpos en trance de sumisión, pariendo y yacientes se atisban en escenas agudas de sentidos; acompañadas de olores y ruidos que pueblan los calabozos y pasillos. La particular organización del espacio a través de deícticos impone en la narración una especie de contrapunteo que enfrenta el “acá”, poblado de cuerpos -imaginariamente mutilados- que sufren y resisten con un “allá”, descriptor de la indiferencia social ante las atrocidades del Régimen y de los propios soldados y civiles colaboradores:

Acá muslos, pantorrillas, muñecas, cuellos arados, rastrillados por hilos vivientes, ardientes, de cobre, por latas llenas de herrumbre dejando su excavadura tallada en tobillos sin piel, sobre ingles lastimadas, desgarrando tela y epitelios. (Romano Sued, 2012: 41)

Allá mujeres pulcras, ornadas con afeites, pintándose labios, mejillas, uñas color de sangre profunda y de espaldas a miserias jolgorios bellepoc.

Acá escudando ingles sin pausa, aguantando, infertilidad rogando (Romano Sued, 2012: 57).

La escritura fragmentaria -como se puede apreciar en los ejemplos- conforma una escritura del despojo que construye muy pocos personajes identificables, pues las víctimas aparecen fundidas en la masa de cuerpos, salvo por un caso que destaca, se caracteriza y se añora cuando le alcanza el exterminio. Es la figura de “Ella” que, como exponente de la resistencia, especie de líder femenino que alecciona a las demás cautivas en los mecanismos de supervivencia, insta a sus compañeras a la lucha por mantener la dignidad:

Empieza Ella brincando arrullando instalándose materna, tocando cabezas, cuellos hombros, cinturas siluetas caricias de energético consuelo provoca pequeños dolores hundiendo nudillos y yemas en cuerpos

vencidos. Tenemos gratitud por suspensión brevísima de tiempo de inminencia. Severa nos arropa austera y bella y Ella prescribe dormir obligatorio, manutención del sueño, higiene y disciplina (Romano Sued, 2012: 69).

Así, frente a lo que busca provocar la tortura, esto es, la “confesión”, el establecimiento de jerarquías, la despolitización del cuerpo, el quiebre y vaciamiento de la identidad (Cfr. Rotger, 2000), los cuerpos femeninos de *Procedimiento...* resisten, oponiendo sentidos al que se quiere establecer como único, aunque en ocasiones esto los lleve a transar con la lógica del torturador:

Tras rehusar escapes, rescates, huidas, amanece. Nadamos en silencio de través entre fosos, sobornamos a guardias, penetramos entregando porciones de cuerpos (Romano Sued, 2012: 88).

Acá procedimientos de noches de días creciendo en eficacia, perfectos, mejores, ganamos en pericia con tripas florecidas de miedo rugiendo en armonía con cada puntapié (Romano Sued, 2012: 95).

Los escenarios de la traición se vuelven patentes en el entramado narrativo. En ocasiones se configuran de manera indiciaria tras acciones “colaboracionistas” de mujeres como parteras, escribanas, torturadoras o prostitutas que evocan la novela de Liliana Heker, la cual década atrás de la de Romano Sued instaló una polémica con larga vigencia.<sup>35</sup> De esta forma es posible decir que la inscripción de cuerpos genéricamente marcados en el texto, permite pensar, por un lado, en la complejización del campo de representaciones de lo femenino en la sociedad y, por otra parte, en cómo se reestructuran las relaciones entre mujeres, Estado y violencia política a partir de roles que claramente discuten los moldes reservados por el discurso oficial como límites del ser y del hacer femeninos.

---

<sup>35</sup> La polémica a la que se alude fue canalizada inicialmente por el suplemento literario *La Voz del Interior*, en donde distintos intelectuales debatieron alrededor de las lecturas que la novela convocaba. Un artículo de Héctor Schmucler (1997), publicado en la revista *El ojo mocho*, sintetiza las acusaciones que se dirigían a Heker hasta ese momento. Años más tarde, Rogelio Demarchi (2003) las relativizaría con interrogantes sobre la responsabilidad que le cabe al autor en relación con la ideología de cada uno de sus personajes y sobre la necesidad de que el tono literario de este tipo de relatos sea, en todos los casos, trágico.

La narración, entonces, en forma discontinua, fragmentaria y caótica, como los recuerdos que se agolpan, como los trozos de papeles sueltos y amontonados, entrama una serie de voces, en la mayoría de los casos, innominadas.

Pese a las imprecisiones que abundan (las tópicos espaciales constituyen una), es posible identificar posiciones enunciativas, tal como figura en el capítulo “Día uno, hora de cuarenta y tres mujeres a mediodía”:

-¡HOY ES FIESTA, ES PATRIA, VIVA!

-Nuestra patria debe ser honrada. Subordinación, valor, sacrificio.

(Acá festejos plenos de voces moduladas en bronquios con asma, entrando a mi conciencia).

(Se adentran en mis oídos igual que compañeros por mí reconocidos, conozco profesores, condiscípulos, mensajeros cooperando en nuestro bienestar).

(...) Ansias de desmemoria se plantan en nosotros (...). (Romano Sued, 2012: 83).

De esta forma, la novela permite entrever cómo torturadores, colaboracionistas de la sociedad civil, miembros del cuerpo eclesiástico y cautivas tensan -en el espacio atroz de los centros clandestinos de detención- los modos de entender la historia. Es que, como afirma Hugo Vezzetti, “la memoria se constituye en arena de una lucha en la que entran en conflicto narraciones que compiten por los sentidos del pasado, pero siempre dicen más sobre las posiciones y las apuestas en el presente” (Vezzetti, 2012: 193). Por eso *Procedimiento*, en el gesto de entregar a los lectores (a la sociedad), un puñado de papeles rasgados, les ofrece juntamente con ellos la menuda tarea de leer y repararlos para atisbar cuáles podrían ser los sentidos que sirvan para recomponer -pese a las rasgaduras insalvables- esta experiencia traumática de la historia argentina. Los modos de hacerlo también corren por cuenta del lectorado, aunque la novela se configura en un interesante ejemplo cuando ensaya formas finamente planificadas de expresar

el horror a través del lenguaje. La palabra literaria, en este sentido, es la herramienta para decir lo que la historia, desde la lógica y los órdenes discursivos que la regulan, calla.

Haciéndose eco del envío, Emilia Deffis se pregunta, en un libro que asedia novelas posdictatoriales producidas en la doble marginalidad geográfica y cultural, si “la ficción narrativa puede, tras los imperativos éticos surgidos como consecuencia de la última dictadura militar en la Argentina imaginar una sociedad que rompa el círculo vicioso de la violencia y la amnesia” (Deffis, 2010: 149). Este interrogante resulta válido también para la novela de Gloria Lisé que nos interesa comentar en lo que sigue si es que atendemos a su insistencia en la concepción cíclica del tiempo y de la historia, que adquiere cuerpo en la novela a través de referencias a los ciclos de la naturaleza, tanto como a los culturales (por ejemplo, las fiestas populares, el calendario agrario de las comunidades andinas o incluso la liturgia católica). Otros ciclos que se registran son las etapas de la vida, los derroteros profesionales, la alternancia entre totalitarismos y democracias, la memoria y el olvido de la historia reciente, instalados o derogados mediante leyes.

No es un dato menor que, en el inicio de la novela, la voz de uno de los personajes femeninos describa las características del febrero estival en Salta, mes del carnaval, de las últimas cosechas de uva, puerta a la cuaresma, tiempo de las lluvias: “todo queda lavado, listo para recomenzar cuando seca la lluvia del verano” (Lisé, 2012: 13).

Es que de finales anudados a comienzos está poblada la novela, que urde los hilos comunicantes de varias historias inauguradas en la época dictatorial argentina, en el norte del país, y continuadas a lo largo de décadas posteriores en sus diferentes derivaciones. Así, focalizaremos a continuación en aquellas que dan cuenta de las figuras construidas por el cruce entre poder estatal y las posiciones femeninas. Particularmente exploraremos cómo en una figura, la de “abogada” (de hecho, de derecho, simbólico-poética), se cifra un profundo cuestionamiento a la posibilidad de justicia en un país cuya “formación nacional” se asienta en prácticas de violencia patriarcal (Cfr. Segato, 2007).

Así es como, en tal urdimbre de microhistorias, es posible también observar la discontinuidad y superposición de tiempos en el delineado de estos personajes femeninos. Dos perfiles de abogadas surcan otras historias entramadas en la novela. La primera, enfocada en una letrada que se encuentra en la recta final de su carrera profesional y que, en dicha coyuntura, debe enfrentarse a la tarea de ser la defensora de un agente ligado a la represión (el “colaboracionista” Molina). La segunda, una novata a la que casi por casualidad se le asigna la representación de dos hermanos, hijos de desaparecidos, en el caso de apropiación ilegal del inmueble de sus padres.

En cuanto a la “defensora” del primer caso, su historia aparece localizada en el año 2006, luego de que se reabrieran las causas que habían sido suspendidas por la ley de Punto final. En su caracterización, aparece signada por las cargas y el encierro impuestos por la abogacía, como empleada del Poder Judicial. Su conciencia sobre la historia continental la lleva a mirar -en el largo tiempo- las luchas independentistas, las inmigraciones de las que ella es fruto por ser nieta de judíos, el enmudecimiento de los pueblos del cono sur ante los regímenes totalitarios, las complicidades del aparato jurídico con estos... Sin embargo, presa de la “letra” y pese a sus convicciones, termina prestando “obediencia debida” a las leyes y permitiendo el sobreseimiento de su defendido. Este caso, el último de su ejercicio como defensora Oficial N° 5, instala la pregunta por la posibilidad que tiene el sistema judicial argentino para impartir Justicia, más aún cuando en ella misma siente el peso de la ofensiva declaración del represor cuando éste se refiere a los “blancos de la lucha armada” contra los que arremetió como colaborador del Estado:

¡...si hubieran ganado los comunistas dónde estaríamos con todos los derechos humanos! ¡Marxistas, castristas, freudianos, apátridas, en resumen, todos unos rusos, judíos miserables! Mire doctora, lo que más me saca no es toda esta mierda que acabo de explicar, es que todos estos que nos mandaron, que eran oficiales de carrera (...) se llenaron de guita y la metieron en cuentas en Suiza y hasta en el culo se metieron la guita, y ahora tienen grandes abogados que los defienden y viven a todo trapo y yo soy un ciruja ¡Un ciruja hijo de puta!

—¿Otro café para que se tranquilice? Si me permite... ¿esos que se llenaron de guita, como usted dice, que dieron las órdenes y que ahora no lo defienden, éstos, eran judíos también? (Lisé, 2012: 179).

La desconfianza en los alcances de la ley que la defensora experimenta al recordar este caso, con “repugnancia, el estómago revuelto” (Lisé, 2012: 188), se subraya con las paradojas que otros personajes “letrados” remarcan respecto del hecho de estudiar abogacía justamente cuando el estado de derecho estaba suspendido. Así, conversan la hermana y la amiga de Águeda<sup>36</sup> mientras rememoran sus épocas de facultad:

A veces pienso que después de un día entero de estudiar cómo eran las leyes, todo eso que la civilización había conseguido y que dejábamos durmiendo en los libros para seguir al otro día era lo que nos hacía dar la pálida, volver al mundo de verdad, en el que vivíamos, la dictadura en Tucumán que convertía todo lo que estudiábamos en letra muerta (Lisé, 2012: 36).

Por otra parte, la abogada novata Karina Pérez, patrocinante letrada de Juan Virgilio Acosta Ovejero y de su hermana, acepta el caso de estos jóvenes humildes “de campo adentro” con el deseo de “hacerse de reputación” en su ámbito, ganar la experiencia necesaria para llegar a igualarse a su querellante, el Dr. Esteban Caso, a quien considera “un perro de caza, un doberman (alguien que se maneja por la justicia) como un tiburón” (Lisé, 2012: 106).

De esta manera se ve implicada en la búsqueda de justicia sobre un asunto que se remonta a la dictadura, cuando los agentes del aparato represor del Estado irrumpen en la vivienda de un matrimonio para secuestrarlo por su relación con la acción pastoral del cura Víctor Manuel. Los hijos del matrimonio son resguardados por una vecina que, junto con el cura, los lleva a los

---

<sup>36</sup> Águeda es la segunda defensora que mencionaremos. Trabajaremos sobre su figura también en otro apartado de la tesis, pero aquí baste decir que se trata de una profesora de piano que, tras vivir una corta historia de amor con un ex alumno y ex seminarista, se ve desolada por la desaparición de éste bajo el régimen de persecución militar. Su vida, desde ese momento y hasta su muerte, se dedica a la recuperación de ese hombre y, en ese camino, a la lucha por la aparición de otras personas.

parajes interiores de Tucumán donde viven sus abuelos maternos. El inmueble de la ciudad de Salta, tras tiempo de estar abandonado, es progresivamente usurpado por un vecino colindante, quien manifestando haberlo adquirido, abre allí una carnicería. Un trámite de posesión veinteañal lleva a la apertura del caso, que sirve para desnudar las redes de complicidades entre quienes, voluntariamente o no, lucraron con los bienes de los desaparecidos.

No podemos dejar de notar los argumentos que invoca el abogado querellante de este caso para justificar la causa de posesión veinteañal del usurpador: “Se acreditan los requisitos previstos en la antigua legislación aplicable, heredada del Derecho Romano, traspasada por la Colonia española, receptada por Dalmacio Vélez Sársfield en el Código Civil” (Lisé, 2012: 103).

Se explicita, de esta manera, una genealogía que, en un sentido más solapado, da cuenta de un proceso en el que la cultura -letrada- occidental se posiciona por encima de los derechos ancestrales de las comunidades aborígenes sobre la tierra. El episodio en que Juan Virgilio se presenta en el juzgado con la cédula de notificación es clave para entenderlo, acaso trae los ecos memoriosos del encuentro de Cajamarca, las multiplicadas historias que pueblan las crónicas de Indias, en las que el valor de la “letra” se impone sobre las vidas y los bienes de los “naturales”. Así, sin manejar las formalidades de la práctica jurídica, solicita al personal administrativo, en vano, un encuentro con el juez:

El empleado, ya con escasa paciencia, le repetía que no era como decía el papel que tuviera que hablar con el juez personalmente, sino que había un juicio, un proceso en un expediente, al parecer, complicado, que lo tenía como ‘demandado’ y que un abogado lo tenía que representar... (Lisé, 2012: 74).

Mario Rufer, en un artículo que explora las relaciones entre tiempo, nación e historia para desentrañar las continuidades en la reproducción de las asimetrías, señala la posibilidad de situar el inicio y consolidación del terrorismo de estado en la expropiación de tierras indígenas

y el exterminio de los pueblos, actos emprendidos por los agentes de la llamada “Campaña del Desierto”. Más allá de la asincronía<sup>37</sup> y justamente por lo que ella entraña, sería posible entender el episodio de violencia patrimonial representado en la novela en conexión con la “genética del estado nacional” (Rufer, 2010: 28) o, en palabras de Rufer, “la continuidad de la modernidad como proyecto desaparecedor” (Rufer, 2010: 27).

De esta manera, la pregunta por lo justo sigue impregnando las historias que la novela urde, esta vez en torno a la efectiva constitución plural de un país que, sin embargo, no atiende a tal pluralidad desde la dimensión jurídica, por ejemplo.

El lenguaje narrativo, entonces, evoca a través del engranaje de historias fragmentadas -referidas sintéticamente más arriba- problemáticas de honda raigambre social, que implican -como hemos visto- no solo la sumisión y marginación a la que estuvieron (y están) expuestos los pueblos indígenas; los estigmas que los inmigrantes judíos todavía cargan como herencia de las persecuciones -incluso anteriores- a las del nazismo y la maquinaria del aparato represivo, aún funcionando en los juicios reiniciados a los represores, a través de la delación, la complicidad del cuerpo letrado, el silenci(amient)o y desacreditación de los testigos. Una abogada en sus inicios y otra en el final de su carrera se muestran incapaces (pese a ganar los casos) de modificar el entramado de injusticias antes referido.

Siguiendo el derrotero de los eventos extratextuales que toma la novela como hitos, es en 2005 cuando se reabren los juicios a los represores y por ello, a la muerte de Águeda en 2000, no siendo todavía pruebas suficientes para condenar a los agentes del terrorismo de Estado, los

---

<sup>37</sup> Rufer señala al respecto: «El anacronismo deja al descubierto la noción teológica y teleológica que identifica el tiempo-historia con la eternidad y con el movimiento hacia delante: o sea, con reminiscencias cristianas por más secularizado que se conciba, y con la forma histórica del capital como desarrollo. Retomo aquí las palabras de Rancière: “no hay anacronismos, hay anacronías: formas de nociones y significaciones que toman el tiempo a contrapelo, que hacen circular sentidos de una manera que escapa a toda contemporaneidad, a toda forma de identidad del tiempo consigo mismo”» (Rufer, 2010: 27). En este sentido, es posible observar que la concepción de los pueblos originarios como “atrasados” responde a una operación lógica de raigambre occidental que pone como vara el tiempo y los signos que desde esa lógica se concibieron para identificar el “desarrollo”. El tiempo circular que propone la novela, entonces, constituye una forma otra de concebir la existencia (de las sociedades, de las personas, de la tierra).

papeles celosamente guardados por ella vuelven a manos de la amiga de su hermana menor, que cierra el círculo con la posibilidad de que la potencia del discurso literario absorba esa memoria testimoniante para que el ciclo tenga continuidad:

¿Qué te parece si le entrego todo eso a una persona que se ocupe del tema de los derechos humanos? Conozco de vista a una señora que es poeta y que siempre está en los actos por los desaparecidos, una tal Kuky algo así se llama, la veo en la tele a veces, aparece hablando desde hace años. De última pienso que ella, que sabe escribir y en Salta es muy reconocida (...) con esas cartas que quedaron, esas fotos, los diarios, bueno eso que Águeda guardaba, ella vuelva toda esta historia de tu hermana, del cura, toda nuestra historia, todo lo que pasó, lo que nos pasó, en un cuento, aunque sea unos versos, para que algo quede, para que algo nos quede... (Lisé, 2012: 190).

Resulta necesario explicitar que Teresa “Kuky” Leonardi Herrán (1938-2019), fue efectivamente una poeta y filósofa salteña que, además de su importante producción literaria, tuvo una marcada militancia en favor de los Derechos Humanos. Su vida fue signada por el terrorismo de Estado y su obra lírica así lo textualiza, por eso sus poemas aparecen tallados en la novela, acaso como la materia vinculante de las historias que se intercalan. Dice Zulma Palermo en el prólogo a la *Poesía reunida* de Teresa, que su escritura da forma a una voz femenina que busca “abrazar (proteger) y abrasar (incendiar) el mundo en la doble vertiente de la dación (a los desheredados de la tierra) y de la resistencia (a los designios de quienes los arrojan a la intemperie)” (Palermo, 2012: 10). Esa voz, en una dimensión de mujer-madre, adopta “una inflexión casi imperativa, apelando al no-olvido, esa otra forma de la muerte” (Palermo, 2012: 17).

Así es como, al introducir esta referencia extratextual, la misma novela se autorrepresenta como parte de un movimiento circular por el que se enlaza las memorias sociales, los hechos históricos (los negados y los reconocidos) con la fuerza perlocutiva de la palabra poética, que se erige como canal para las memorias heterogéneas del pasado reciente. El discurso literario absorbe las representaciones de sujetos y hechos históricos bajo sus leyes, siempre difusas de

una realidad otra, para devolverlos como lectura crítica a la sociedad de la que emergió. Es en este gesto de “hacer justicia” a la memoria por parte de la fuerza poético-simbólica de la palabra, que aparece delineada la última figura de “abogada” que señalaremos en este análisis.

Así, de acuerdo con el derrotero de lectura aquí planteado, podemos decir que esta novela desgrana una serie de aspectos que merecen ser sintetizados.

En primer lugar, presenta una suerte de “ética de lo impune” al narrar situaciones en las que el aparato jurídico no puede condenar a los culpables, pues funciona para evitarlo mediante el argumento de la falta de pruebas. Esto queda patente en la figura del “desaparecido”, que se valora en su doble atributo de víctima y -paradójicamente- salvación de su victimario, por revestir el carácter de cuerpo ausente. No en vano afirma Vezzetti que los desaparecidos no sólo son el símbolo “de una profunda fractura de la trama social”, sino que también constituyen “el problema fundamental en la construcción de la democracia” (Vezzetti, 2012: 11). En este sentido, el rol de las “letradas” instala la pregunta sobre la posibilidad de incidir sobre un engranaje jurídico viciado de complicidades y silencios.

En segundo lugar, la novela subraya la fuerza de lo cíclico en los distintos órdenes de la vida. De esta forma y pese a lo abyecto de ciertos periodos que parecen repetirse *ad infinitum*, también implica la posibilidad del resurgimiento y de un nuevo inicio, como lo manifiestan los versos de Teresa Leonardi que abren como epígrafe la novela, cuando expresan: “Allí donde la muerte sembró sus mil semillas/ brota esta brisa un viento de huracán futuro/ que edifique azules moradas para el hombre”.

Asimismo, y en relación con la fuerza que adquiere -como acabamos de señalar- la palabra poética, otro aspecto a resaltar en el texto de Lisé es el poder disruptor del olvido que reviste la literatura, en relación con otros discursos igualmente presentes en la trama. En efecto, discursos como el jurídico o el histórico se revelan en el universo novelístico como productos de sectores interesados.

Finalmente, a partir de lo considerado, se desprende que otra potencialidad del discurso literario que se destaca en la novela es la de entramar una memoria plural, que no cancela las tensiones ni las contradicciones propias de la posdictadura en Argentina. En este sentido podemos afirmar que si, como señala Fernando Reati, “cada texto no es ya una voz unitaria, sino un encuentro dialógico entre distintas voces en esencia antagónicas, bajo el código compartido del discurso narrativo” (Reati, 1992: 18), *Paisaje de final de época* responde a ese concepto, en tanto constituye un concierto de versiones y voces disímiles que, en la imposibilidad de síntesis, construyen ese lugar imposible de asir, pero necesario de asediar, que es el pasado.

### ***Identidades (femeninas, históricas) como proceso, fisura y ambivalencia***

Para delinear el corolario de esta primera parte, podemos decir que a partir del universo textual que construyen las novelas de esta serie, nos hemos preguntado por la relación existente entre las opciones temáticas (reconstrucción identitaria de mujeres militantes) y narrativas (estructuras fragmentarias como estrategia de composición de los relatos) con la particularidad de que el contexto evocado por las novelas corresponde a un periodo particularmente sensible de la historia argentina. No es posible dejar de notar aquí que esta referencia -a una época en que los conflictos sociales de larga data en el país se vieron profundamente acentuados y, por tanto, profundamente acentuadas también las posiciones ideológicas que confluían en los distintos escenarios sociales- en tanto proceso de conmemoración, constituye una apuesta por la pluralidad, por hacer evidentes las fisuras, por mostrar los sentidos inacabados (e inacabables) atribuibles al devenir histórico.

Dice Beatriz Sarlo que, frente al monólogo practicado por el autoritarismo, “aparece un modelo comunicativo que tiende a la perspectivización y al entramado de discursos” y que, por ello, “las ficciones se presentan, con frecuencia, como versiones, e intentos de rodear, desde ángulos diferentes, una totalidad que, por definición, no puede ser presentada por

completo” (Sarlo, 1987: 43). Acaso en estas novelas se cifre una forma de mantener vivas y en su complejidad esas memorias que resisten a ser presionadas por los residuos del discurso dictatorial, todavía presentes en nuestras sociedades. Y acaso también sean el lugar por donde, a través de fisuras del sentido, se responda a la forma que tomó el patriarcado en el cono sur para imponer con su violencia marcial el estatuto de inaudibilidad social sobre las prácticas “memorables” de las mujeres.



## 2. FRONTERAS DE LA TRAICIÓN. DE LOS ESCENARIOS HISTÓRICOS A LA REPRESENTACIÓN POLÉMICA



## 2. Fronteras de la traición. De los escenarios históricos a la representación polémica

En el marco de las indagaciones ya presentadas en torno a las representaciones literarias de la última dictadura militar, nos interesa reparar en la figura de la “traición” en tanto relato que matiza las lecturas monolíticas de los hechos históricos, es decir, aquellas que delinean una imagen modélica de militancia en el contexto de los movimientos políticos contrahegemónicos y que condenan como actos aberrantes y excepcionales la delación y el “paso de bando”.

Fernando Reati establece una secuencia de novelas que, si bien coinciden en representar la dictadura, difieren en estrategias narrativas y posicionamientos frente a los hechos históricos, debido a que “el tema mismo cambia proteicamente de forma década tras década, al impulso de las transformaciones políticas y culturales, prácticas individuales y normativas oficiales sobre derechos humanos, y distintas sensibilidades generacionales” (Reati, 2013: 82).

De acuerdo con tal secuencia, en los '90, década en que se funda la organización H.I.J.O.S. y que, además, comienzan a hacerse públicas las confesiones de los ex torturadores, según analiza Leonor Arfuch<sup>38</sup>, la militancia aparece revestida de caracteres heroicos. Sin embargo, emergen zonas de matices en la narrativa que dan cuenta de las complejidades de la historia política del país y, como contracara del héroe militante, de sus mismas filas se desprende la figura del traidor. Fisurando el relato de las convicciones del militante, las narraciones van poniendo en juego mecanismos de construcción de los personajes que implican el debate en torno a culpabilidades y redenciones de quienes se sospechaba “acordaron” con los torturadores la propia supervivencia. Ese supuesto “acuerdo” iba desde la denuncia de compañeros, pasando por la colaboración activa en maniobras militares hasta la figura extrema de la relación erótica,

---

<sup>38</sup> Nos referimos a su artículo “Confesiones, conmemoraciones”, publicado en la revista Punto de Vista, Nro. 52. de agosto de 1995, donde haciendo un paralelismo entre las formas de conmemoración del Holocausto nazi y la dictadura en Argentina, refiere -a propósito de los diez años del Juicio a las Juntas- a las particularidades que entrañó la confesión de ex represores en el contexto jurídico.

textualizada paradigmáticamente por *El fin de la historia* (1996), de Liliana Heker<sup>39</sup> y por cuentos que aportan otros matices, igualmente polémicos, tales como los casos de “Simetrías” (1993) y “Cuarta versión” (1982) de Luisa Valenzuela. Notemos que en ambos casos son mujeres las que toman un tema disponible pero no frecuentado por la literatura argentina del momento, para exponerlo al debate público. Y son dos escritoras que ocupan un lugar central en el campo literario no sólo por pertenecer a círculos metropolitanos de difusión cultural, sino también por los contactos de los que ambas gozaban ya que no es desconocida la precoz participación de Liliana Heker en las reuniones de la revista *El grillo de papel* y el acompañamiento que recibió de Abelardo Castillo allí, ni la familiar pertenencia de Valenzuela a un entorno de escritores por donde figuras emblemáticas pululaban.

Quizás sea por esa posición central que, sobre todo en el caso del texto más tardío, la polémica no demoró en eclosionar, puesto que no sólo ponía sobre la mesa (pública) un tema tabú como el sexo, sino que, además, socavaba los relatos aglutinadores sobre la militancia. Sobre este punto baste mencionar la respuesta de Héctor Schmucler, quien apunta directamente sobre la escritora como causante del “malestar” que la lectura de la novela le supuso, al convertir la tragedia en “divertimento literario” (Schmucler, 1997: 10). Más allá de las exigencias morales sobre lo literario que esta acusación implica (Cfr. Sosa, 2008), es importante destacar que la opacidad (análoga a la miopía de la escritora ficcionalizada) que asume la forma del tratamiento de esta temática, de profundo dolor social, permite una lectura menos direccionada por el monologismo, muchas veces teñido de buenas intenciones.

---

<sup>39</sup> Al respecto, José Di Marco (2010) considera que la novela de Heker: “Además de discutir la doctrina posmoderna que postula triunfal el fin de las ideologías emancipadoras, debate con el ‘relato progresista’ (y las diversas versiones del mismo) que instala a los militantes de los ‘70 en el altar de los héroes inmaculados. Polemiza la ética sacrificial que los llevó, en muchos casos, a la autoaniquilación. Desafía la concepción y una práctica de la memoria que reivindica en bloque el proceder de las organizaciones armadas y la ideología que la sustentaba, una cosmovisión que optó por la violencia como única vía de cambio social” (Di Marco, 2010: 6). Asimismo, se registran diferentes tratamientos de la polémica: Reati (2006, 2013), Longoni (2007), por nombrar dos de los más representativos para esta indagación.

Particularmente, en esta parte de la tesis, nos centraremos en primera instancia en una variante de “la traición”, manifestada en la relación erótica entre el represor y su víctima; puesto que sobre esta última no solamente pesa la condena ética de los ámbitos militantes, sino también recae el imperativo moral que se impone a las mujeres (Cfr. Segato, 2006). Claramente, entonces, en el vínculo captor-víctima se cifra, por un lado, “un mundo dominado por represores hombres, insertos en un pensamiento donde el cuerpo de la mujer es apropiable” y, por otro, el modo como “la moral cristiano-occidental prescribía un lugar muy preciso para la mujer, desafiado por las militantes” (Marini, 2016: 214).

En los textos literarios que conforman el corpus delimitado para este apartado -“Los rastros de lo que era” (2002), cuento de María Teresa Andruetto; *Enero* (2005),<sup>40</sup> su reescritura teatral y *Paisaje de final de época* (2012), novela de la salteña Gloria Lisé- resulta posible apreciar una gama cromática que permite otros recorridos para la reflexión sobre los abusos cometidos por los agentes del aparato dictatorial y las huellas que dejaron en las víctimas y en la sociedad, en tanto emergen en un contexto de reivindicaciones jurídicas y simbólicas, de eclosión testimonial y de cuantiosa producción de otros géneros (como el testimonio o el cinematográfico), igualmente recuperadores de las memorias plurales sobre el periodo histórico de referencia.

De esta manera, poner la mirada en la textualización de los cuerpos femeninos y la construcción de la sexualidad en un contexto posdictatorial, avanza en la indagación de las relaciones que se establecen entre “mujer” y Estado, así como entre la violencia política y la crisis del sistema de género en estos textos literarios de autoría femenina poco frecuentados por la crítica, para aportar a la constitución de un canon más plural, que -en este caso- atienda a la variable de género. El fin de mayor generalidad que se persigue con este recorte pretende colaborar con la construcción de la plurivocidad, en el concierto social que significa la crítica (literaria).

---

<sup>40</sup> Referenciamos la edición del 2005 pero reconocemos la existencia del texto ya en 2001, cuando fue estrenado en el Teatro Nacional Cervantes de Buenos Aires.

En una segunda instancia de este apartado, avanzaremos sobre la representación del superviviente desde el posicionamiento de la familia y los afectos cercanos, a partir de dos textos inéditos de Gloria Lisé: “Alfredo Leales” (cuento) y “Leales” (texto dramático), fechados en 2010. En ellos nos interesa revisar la especularización de los homenajes conmemorativos que la agenda pública fue instalando a finales del siglo XX, con las formas en que el regreso de los detenidos en los campos fue gestionado por sus círculos más íntimos. Las diferentes perspectivas y las tramas de los vínculos que aquí se ponen en tensión, sin dudas, dan cuenta de la estructura del sentimiento<sup>41</sup> que aún, durante las décadas de 1990 y 2000, opera sobre los rastros de este pasado traumático en el presente.

### *Memoria de la violencia y estigmas de la traición en el cuerpo de las mujeres*

“Los rastros de lo que era”, cuento inicialmente publicado en la antología *Todo movimiento es cacería*, en 2002 y luego reeditado en 2012 en el volumen *Cacería* constituye la base sobre la que María Teresa Andruetto escribe *Enero*, obra de teatro que fuera seleccionada para participar del ciclo “Teatro por la identidad”, en la provincia de Córdoba. Este dato no resulta de menor importancia debido a que, por tratarse de textos que transcriben un periodo clave de la historia reciente, puede entenderse como una serie de “traducciones” desde los hechos efectivamente ocurridos en el plano sociohistórico (recuperación de la historia de las supervivientes de los centros de detención de Córdoba durante la última dictadura militar); al lenguaje literario (a través de una narración breve o cuento) y, posteriormente, al lenguaje teatral, que “escenifica” los hechos<sup>42</sup> y, al ser representado, en el fenómeno dramático del

---

<sup>41</sup> Esta noción williamsiana hace alusión al conglomerado inestable de componentes ideológicos en vías de estructuración. Supone la posibilidad de observar, al modo de una radiografía, un momento sociocultural en el que resulta perceptible una particular dinámica previa a que las ideologías se sedimenten y cristalicen (Cfr. Williams, 2000).

<sup>42</sup> Lo que aquí mencionamos de modo general como “traducción”, atendiendo al carácter sígnico de los fenómenos “traspolados” a diferentes modalidades discursivas, ha sido explorado con mayor especificidad por Marcela Sosa y Graciela Balestrino en *El bisel del espejo* (1997). Allí desandan principalmente las propuestas de Genette, Laurette y Pfister a fin de proponer el concepto de *reescritura* como el más adecuado para designar los procesos de reconfiguración del texto fuente o, tal como retoman de la terminología genettiana, del *hipotexto*. De acuerdo

“convivio”, retorna a la sociedad en forma de experiencia (de expectación) aportando a una nueva modelización de la subjetividad del público.

Recordemos que según Jorge Dubatti: “En el teatro el cuerpo del actor, el del técnico y el del espectador participan de la misma zona de experiencia. Con sus risas, con su silencio o con su llanto, con sus protestas, el espectador influye en el trabajo del actor teatral, construye la poésis convivial” (Dubatti, 2015: 47). Por esto mismo, en las sucesivas mediatizaciones, la palabra literaria adquiere “una lisibilidad social”, concepto acuñado por Edmond Cros que designa “la aptitud del signo textual para transcribir lo social, para leer lo real como si se tratara de un cursor” (Maristany, 1999: 181).<sup>43</sup> Pero también -y fundamentalmente- es interesante considerar la circularidad de este fenómeno, por el que el discurso literario devuelve construcciones discursivas a la sociedad, que pueden operar como refuerzos del monologismo o inscribirse en una “dinámica de transgresión” (Maristany, 1999: 181), y que permiten la emergencia de voces disonantes respecto de los discursos dominantes acerca del pasado dictatorial. Desde nuestro punto de vista, el corpus delineado para su estudio en esta sección constituye un claro ejemplo de aquellos que se inscriben en la dinámica de transgresión, puesto que -a partir de distintas modalidades discursivas o procedimientos escriturales- orbitan alrededor de temáticas que aún suscitan profundas polémicas por ser asuntos que recién entrado el siglo XXI comenzaron a tener mayor audibilidad social, especialmente gracias a los avances en materia jurídica y política y el acompañamiento de los medios masivos de comunicación.

---

con la propuesta taxonómica de las autoras, el caso de *Enero* sería una “intrareescritura”, en el sentido de que el hipotexto pertenece a la misma autora, e “intermodal”, ya que se trata de un pasaje de la modalidad narrativa (el hipotexto es un cuento) al lenguaje dramático. De igual manera sucede con los textos de Gloria Lisé que aquí se tratarán, el cuento “Alfredo Leales” ha sido reescrito en una modalidad dramática en “Leales.

<sup>43</sup> Otra traducción posible del término es la de “legibilidad social”, aportada por Susana Gómez (2003) quien especifica que se trata de “esa traslación de sentido desde lo social a los textos” (3). Este concepto implica, como afirma E. Cros, que la visibilidad social de la obra literaria supera en amplitud la mirada acotada del escritor por cuanto -a partir del concepto goldmaniano de “no consciente”- postula la existencia de sujetos colectivos que representan los discursos de las distintas posiciones ideológicas vigentes en la sociedad en que el escritor se arraiga. De esta manera “al reproducir las prácticas sociales y discursivas de los sujetos colectivos, estamos diciendo mucho más de lo que sabemos o deseamos; generalmente estamos reproduciendo los valores sociales de diferentes sujetos colectivos” (Cros, 2011: 7). Asimismo, tal multiacentuación es transcripta en “la forma” de los textos, por ejemplo, en el nivel del material discursivo, el léxico seleccionado, las frases hechas, etc.

Los textos seleccionados de María Teresa Andruetto escenifican las contradicciones que vive una ex detenida y exiliada en torno a la forma de establecer los lazos amorosos. El recuerdo del sometimiento sexual por parte de su captor se extiende como espectro paradójico del cual huye pero que también se instaura como objeto de deseo. Cobra así sentido la definición del centro de detención como “un espacio impreciso (...) suspendido por fuera de las lógicas conocidas, de las identidades reconocibles. Una realidad fuera del mundo, una ficción” (Longoni, 2007: 89), que instaura un nuevo “orden cotidiano” para quienes lo habitan.

La protagonista del cuento se llama Iris. Su nombre, asociado claramente con la capacidad de ver, remite a la figura de testigo directo. Los verbos que marcan la acción de este personaje subrayan tal idea; en la narración encontramos numerosos ejemplos de este uso: “Iris mira”, “ve”, “vio”, “se miró el brazo”, “la habían obligado a mirar”, “ya no iría a verla”, “tenía los ojos vacíos”, “la mirada en algún punto lejos” (Andruetto, 2012: 37-47). Sin embargo, y simétricamente a la imposibilidad del personaje de “decir” la experiencia, la insistencia en el sentido de la vista parece remitir también al contexto de invisibilidad (inaudibilidad) en el que -aún en democracia- se encontraron los testimonios de las víctimas de abusos de orden sexual, producto de haber sido “habitantes” de ese espacio de múltiples violencias.

La secuencia inicial ubica a la protagonista en un bar aledaño a la terminal de ómnibus, en la ciudad de Buenos Aires. Una rápida descripción de la sordidez del lugar (presencia de borrachos tendidos en las mesas, ventiladores que no espantan el calor ni las moscas) parece sugerirlo como un “lugar inadecuado” para una mujer sola. A continuación, la voz narradora señala que han pasado ocho años desde que Iris se exilió en Francia, allí conoció a quien se convertiría en su marido, una especie de guardián por el que se sentía protegida pero, paradójicamente, cautiva:

Ahora que lo pensaba, ella comprendía que -por amor- Antoine le había concedido todo, que estaba siempre dispuesto a satisfacer sus deseos, todos los deseos excepto el de regresar. Cada vez que Iris hablaba de regresar, Antoine entraba en pánico, tanto que ella llegó a pensar que había algo más que deseos de cuidarla... (Andruetto, 2012: 41).

De forma análoga al agobio de una siesta de enero en un bar con escasa ventilación, como el que es descrito al comienzo del cuento, la idea de aprisionamiento en la relación matrimonial es referenciada en varias ocasiones y cada vez con mayor intensidad. Así, Antoine pasa de ser “un hombre con una bondad extrema” (Andruetto, 2012: 40) a convertirse en alguien incapaz de comprenderla y cuyo amor “le llegaba a veces como un ahogo” (Andruetto, 2012: 41). La reiteración pone también en evidencia el paralelismo que existe entre los espacios evocados (el bar agobiante, el centro de detención / la habitación donde Iris tenía encuentros amorosos con su captor) y las relaciones amorosas mismas (con Antoine, con el represor). En todos los casos, la protagonista se ve compelida a soportar, sin poder ejercer otra decisión que escapar de una situación de ahogo (gracias al vínculo con su captor conserva la vida y posteriormente se exilia), para ingresar en otra (la sobreprotección de Antoine) y en otra (el reencuentro con el agente de la dictadura para recordar la situación inicial). Parece, así, sugerirse desde el recurso especular una imposibilidad de salida: una vez experimentada la situación extrema que instaló el régimen dictatorial, la protagonista (y, por proyección, cualquier superviviente) se ve atrapada en el círculo del eterno retorno al horror.

La sensación de encierro se agudiza con la certeza de no ser comprendida, no solo por parte de su pareja, sino también por parte de su entorno, constituido por sus pocos amigos en Francia y su madre agonizante, “muerta en vida”, en Argentina. A los ojos de Iris ellos no serían capaces de entender lo que experimentó como detenida en dictadura y es por eso que encuentra refugio en el mutismo, forma que el cuento asume para cifrar la inaudibilidad social de las supervivientes al cautiverio. De esta manera, se entabla un curioso juego de posibilidad/imposibilidad entre Iris y su círculo de afectos: mientras ella -obsesivamente- observa el pasado sin lograr expresarlo; su entorno no puede verla/comprenderla ni tampoco ver/decir ese pasado dictatorial que no solo afecta a Iris como víctima más evidente, sino que los incluye también, como parte de la sociedad que la ha atravesado o sufre aún sus consecuencias.

Ante la imposibilidad, la necesidad de volver y el secreto deseo de reencontrarse con su victimario pareciera constituir la única posibilidad de comunicación para Iris:

Recordó lo que ella había hecho a cambio de promesas que la mantuvieron viva (...) Esto era algo que Antoine no comprendía porque -ahora lo sabe- para su madre, para Antoine, para sus compañeros, para ella misma, era imposible comprender que había dicho que sí, que había estado con él y había hecho aquellas cosas que hizo para seguir viva (Andruetto, 2012: 46).

En este sentido, se difumina la pretensión de justificar el encuentro bajo los parámetros de lo azaroso y más bien se sugiere un pacto previo, que se desliza en ciertos pasajes textuales: “No sabe por qué se ha metido a ese bar que en otro tiempo frecuentaba” (Andruetto, 2012: 39), ya que sin mayores explicaciones, aparece en ese espacio el ex captor, a quien la protagonista identifica por indicios materiales, no exentos de erotismo, como la presión de sus dedos en el hombro, la textura de la voz, la forma de proximidad. Esto último escenifica la forma de adaptación de un lenguaje al campo de detención, lugar en que “la mirada” de Iris se encontraba vedada y la comunicación se establecía mediante otras codificaciones, que la protagonista vuelve a reconocer.

El uso de la focalización interna permite la permeabilidad de los pensamientos de Iris al narrador que, en posición heterodiegética, subraya la omnisciencia atribuida por la protagonista a su captor en sentido estricto y -más ampliamente- al aparato dictatorial, cuyas redes de “inteligencia” no parecen haber dejado de funcionar luego de restituida la democracia. Así, en el cuento se menciona en dos oportunidades que “El Negro”, como se menciona al ex represor, inexplicablemente ha enviado cosas a Iris en el exilio:

Lo escuchó preguntar si recibía las cartas y los regalos que le mandaba, pero no quiso contestar (...) Él le preguntó nuevamente por las cartas, por las que desde hacía años le mandaba y que -sin que ella supiera cómo- habían llegado regularmente a todas las casas de todas las ciudades donde había vivido (Andruetto, 2012: 46).

Además, esta idea de omnipotencia atribuida a los agentes de la represión se refuerza con la elección de la voz narrativa, que podría dar cuenta de la internalización del poder del aparato represor del Estado para vigilar/controlar a la población, más allá de levantado el régimen de facto.

En Iris, la sumisión ante el poder del orden dictatorial se manifiesta en la capacidad de supervivencia de ese vínculo erótico -trabado en una situación de extrema violencia-. Las huellas de los abusos que la protagonista sufrió durante su detención no se han borrado y emergen como pesadillas pero, paradójicamente, como un irrefrenable deseo:

Desde hacía años, Iris no pensaba en otra cosa. Lo había hecho primero con horror, a espaldas de Antoine, sin confesar a nadie esos sentimientos que le habían ido creciendo, ramificándose en cada carta, temida primero y después -no sabía ella por qué razón- esperada. (Andruetto, 2012: 42)

De esta forma, Iris, sentada frente a su ex captor, cede ante su poder, ante el miedo y el simultáneo deseo que ese hombre representa en su vida. La trama se torna iterativa en la imposibilidad de escapatoria cuando explicita cómo las imágenes de la tortura que la habían obligado a presenciar y los gritos permanecieron con ella siempre. Se delinea así una fémica “libre” (no hay situación material que le impida irse del bar y, además, el país recuperó el sistema democrático y, con ello, los derechos individuales) pero, a la vez, cautiva:

Midió las horas que la separaban del momento en que quedaría despojada de toda raíz; calculó también la distancia hasta la puerta y hasta el hombre que despachaba tras la barra, imaginó una maniobra y supo que ni un milagro alteraría el ritmo de las cosas (Andruetto, 2012: 45).

La situación final del cuento muestra el momento exacto en que Iris “se quiebra”, dejando de lado la “entereza” que se había propuesto aparentar. Sin capacidad de mirar por tener sus “ojos vacíos”, cede al deseo de dibujar con su dedo los labios del captor y se abandona al llanto:

Se largó a llorar sin importarle que la viera así, repitiendo que por qué a ella, que por qué la había elegido a ella. Echada sobre la mesa, mojado con sus lágrimas la fórmica como el borracho que dormía un poco más allá, Iris repitió esa frase hasta perder las fuerzas, mientras él le acariciaba el pelo. Bajo la caricia, ella temblaba, empapada en sudor (Andruetto, 2012: 47).

Cierra la historia la fragilidad del personaje, reiterando la escena que se advierte al principio: hay cuerpos humanos rendidos (al alcohol) sobre la mesa. La voluntad en ellos se encuentra anulada, igual que el sentido de la vida, de ahí puede explicarse la insistencia en la pregunta que formula Iris. Esa pregunta encierra otras múltiples que es posible pronunciar en un nivel más general, extratextual: ¿cómo reconstruir la dignidad humana cuando ha sido quebrada por la tortura y el forzamiento a renunciar a las convicciones políticas y éticas?; ¿cómo seguir cuando lo que daba consuelo en el horror era el abrazo de uno de sus agentes?;<sup>44</sup> ¿cómo vivir con la controversia instalada en el recuerdo y en el propio cuerpo?

La inexorable atmósfera agobiante que el cuento construye a partir de las estrategias señaladas con antelación se refuerza a través del título. El pasado se hace presente en los rastros que ha dejado, poniendo en cuestión el valor del pretérito que cierra el sintagma.

El pasado es reactualizado por la protagonista en las huellas traumáticas que aún se alojan en el recuerdo. El horror no acabó, es un cuarto sin salida donde la identidad de quienes sufrieron el sometimiento extremo en los centros de detención no logra recomponerse.

Es en este sentido que la escritura de Andruetto, como señalara Candela Marini, “nos enfrenta a algo que preferiríamos evitar: los males cotidianos en una sociedad

---

<sup>44</sup> Interesante resulta aquí hacer referencia al epígrafe del cuento, unos versos de Paul Celan que funcionan como contraste del clima asfixiante pincelado por el cuento y la soledad extrema de la protagonista: “Donde hay hielo, hay frescor para dos./ Para dos: por eso te hice venir”. El tono amoroso del poema abriendo la historia hace foco en la controversial posibilidad del amor entre un represor y su víctima, poniendo en el centro de la cuestión que tal vínculo acaso llegara a ser la salida para ambos, regidos por un orden que privilegia el odio y la anulación del otro. La construcción de un “nosotros” dentro de los centros de tortura que atraviesa, no sin complejidades, las fronteras político-ideológicas fisura, también, las figuras míticas de los militantes y represores, según las lecturas de la coyuntura que sostienen los grupos de militancia por la defensa de los derechos humanos.

heredera de violaciones y abusos, en lucha consigo misma” (Marini, 2016: 207) y devela las interseccionalidades (en este caso, género, memoria y política) que imposibilitan separar dictadura y democracia por cuanto las violencias del pasado continúan manifestándose como opresiones en el presente.

La obra teatral -incluida en el ciclo Teatro por la Identidad, de Córdoba- resulta más incisiva que el cuento en este punto, ya que pone en escena, en el espacio público de un bar -espacio que en las didascalias se señala como habitado por hombres/muñecos rendidos y en el que Iris es la única mujer- una situación de sometimiento:

*Enero argentino. (Córdoba, Argentina ¿1985?). Estridencia. Un ambiente de bar: se trata de un bar de hombres, hay un billar y hombres jugando al billar, a las cartas o dados, también bebidas y botellas vacías. Entre las mesas, otras mesas sobre las que hay muñecos articulados (o acaso actores laxos echados sobre las mesas con los cuerpos muertos, dejándose hacer, como si fueran muñecos) y junto a ellos, de pie, hombres vestidos de negro, de un modo neutro, con el pelo corto o engominado y lentes oscuros, movilizándolo con movimientos mecánicos a los muñecos / actores (Andruetto, 2005: 9)<sup>45</sup>*

Notemos que, en esta reescritura compuesta por cuatro actos, el título privilegia el sentido de la exasperación y el agobio, ya que elige el mes en que el calor en el cono sur logra su mayor fuerza y, por tanto, resulta asfixiante. En el contexto de ese clima general, extremado en el microespacio de un bar, se produce el reencuentro de “El Negro” -como aparece mencionado- con su víctima. Debido al cambio de género literario, en esta versión naturalmente toma mayor protagonismo la materialidad de las voces de los personajes, que adquieren visos inquietantes al elevar su tono de modo amenazante, desesperado o al bajarlo, denotando la más radical sumisión, de manera similar, parece sugerirse, a como se producía en la sala de tortura.

---

<sup>45</sup> Todas las acotaciones se encuentran, en el original, dispuestas en cursiva.

Otras voces en off, además de las de los dos protagonistas, aparecen escenificadas. Se trata de aquellas de familiares y amigos, que superponen puntos de vista sobre la decisión de Iris de volver a Argentina y lo hacen de un modo vertiginoso e igualmente agobiante para la protagonista. Así lo prescriben las acotaciones:

*El puzzle de voces articula lo dulce, lo imperativo, lo burlón, lo irónico, lo comprensivo, lo violento, y puede incluir risas, sollozos... hasta que esas voces, esas palabras, la enloquecen (Andruetto, 2005: 11).*

Por otra parte, y trayendo reminiscencias del coro trágico, aparecen intermitentemente en los cuatro actos de la obra dos voces en off, que retoman versos de la poesía de Paul Celan, quizás abriendo horizontes a otra experiencia del horror que marcó no solo el universo escritural de ese autor<sup>46</sup>, sino también su propio derrotero vital.<sup>47</sup> En la obra, el discurso poético a menudo disrumpe los diálogos, obligando a apreciar con mayor profundidad la escena. Permite advertir que no se trata simplemente de una ex detenida que, por necesidad, se reencuentra con quien fuese su captor. Señala que existen tramas sutiles que conectan a los personajes, que remiten a ese pasado ominoso compartido, que permiten comprobar que esos hechos, alojados en la memoria, ocurrieron y que construyeron subjetividades fragmentadas, en conflicto permanente, por contener en sí los discursos subyacentes a las prácticas de esa época oscura.

---

<sup>46</sup> De acuerdo con Virginia Moratiel (2018) el objetivo escriturario del autor consistió en “crear una lengua que reflejase la fractura del tiempo progresivo y lineal. Pretende poner de manifiesto la dimensión espectral de un presente en situación de duelo, que lucha contra el olvido y, a la vez, abre a una temporalidad diferente todavía por realizar: la de la *utopía*. Para ello, introdujo blancos en el cuerpo textual, usó síncopas y acortó los versos reduciéndolos en ocasiones a una sílaba o incluso a una letra, eludió los nexos lingüísticos reemplazándolos por yuxtaposiciones, utilizó una puntuación disruptiva que interrumpía el ritmo y la métrica (ya sea mediante guiones o puntos suspensivos), creó neologismos inventando nombres compuestos para aumentar la pluralidad significativa, siempre dentro de un marco de paradojas y bruscos cambios de sentido, que remiten a un lenguaje roto, mutilado: el de la alucinación y la locura. (Texto de circulación virtual, consultado en: <https://elvelodelalechuzacom/2018/11/01/paul-celan-cuando-el-horror-quebra-la-palabra/>).

<sup>47</sup> Cabe recordar que el epígrafe del cuento también consistía en unos versos de este autor, que aparecen igualmente citados en la reescritura teatral, junto a otros que -modificados o literales, como señala en una nota la autora- van acompañando el clima general de la obra.

Para marcar la relevancia que adquiere tal discurso poético es necesario mencionar que en el primer acto, los personajes no emiten diálogo alguno y las únicas voces que se escuchan (en off) -además de la de Antoine y de las amigas de Iris, que son las que cierran el acto, como señalamos más arriba- son las dos prescriptas en el paratexto para asumir los versos de Paul Celan (voz “oscura, amenazante” de un hombre y voz de mujer-niña, “asustada”).

Acaso forzando un pacto de lectura con los espectadores, esas dos voces remiten a la plurisignificatividad del universo poético e invitan a notar cómo las huellas del Holocausto, de la dictadura, “entradas a fuerza de sangre”, quedaron inscriptas en la letra de los poemas y de la obra teatral, cual formas en que el horror puede ser “dicho”.

En este marco que, claramente, no admite lecturas simplistas se inscribe la relación de Iris con El Negro. Si en el cuento resultaba factible entrever en la escena final cierta ternura entre esos dos personajes, esa posibilidad en la obra de teatro aparenta estar cancelada. El antiguo captor, según prescribe la detallada información de las didascalias es presentado al inicio a través de muestras tímidas de su pasado como represor:

*El Negro es un hombre que ha pasado largo los cuarenta, ha de tener entre diez y quince años más que ella, es morocho, arrogante, bien plantado, buen mozo. Tiene una elegancia desproporcionada para el sitio y la hora (tal vez lleva un traje de hilo color crema o verde agua, zapatos con cordones, su vestimenta le da una leve reminiscencia de gánster de los años treinta pero no debe dejar de ser un hombre de hoy muy bien vestido). Tiene el pelo bien cortado, gestos seguros, es evidente que está acostumbrado a mandar. Es un violento, pero debiéramos tener mucho cuidado para no transmitir una sensación grosera, demasiado explícita, de violencia. Se trata de un violento controlado y sutil, se trata de un sádico, naturalmente (Andruetto, 2005: 12).*

Sin embargo, desde el acto II, cuando entra en escena, va asumiendo -progresiva y ferozmente- el carácter impune de un torturador, en un proceso paralelo a como se va despojando de partes de su vestuario. Podría pensarse, entonces, en un trayecto de pérdida de la civilidad o de los caracteres humanos que se produce en la medida en que el personaje se quita partes del

“traje”, un desvelamiento que revela el rostro del horror, aquello que quería disimularse. En otra línea de sentido, puede interpretarse que -como la ropa que cubre en democracia a uno de los represores- el horror de la dictadura y sus cómplices continúa ahí, camuflado entre nosotros.

Esa performance, que es un viraje del personaje al sadismo, a lo perverso, se efectúa sobre la base de la sumisión de Iris. Un personaje crece en poder mientras el otro decrece. Pero ambos de “deshumanizan” igualmente. En una de las últimas didascalias se lee:

*El Negro toma a Iris de un brazo, la arrastra hasta la mesa. Ella se deja trasladar como un bulto, como un cuerpo sin vida. Es, de alguna manera, ya un cuerpo sin vida. La carga sobre la mesa y la convierte en un muñeco desarticulado como los otros que estaban en escena y lo manipula como si fuera una cosa (Andruetto, 2005: 23).*

En este sentido, un apartado especial merece la forma en que se traba el diálogo entre Iris y “El Negro”, puesto que son diversas las acotaciones que indican maneras de marcar la asimetría en ellos, aunque se destaca aquella que prescribe un tono didáctico moralizante en el (¿ex?) represor. El personaje se expresa “en tono de maestro”, “en maestro ciruela”, separando las palabras en sílabas, reiterando una y otra vez las preguntas somete a Iris para que, a fuerza de una mimesis brutal, “aprenda” que su lugar es el de la subordinación, el de la “obediencia”. La lección es internalizada, pues llega al extremo de la anulación de la palabra, la voluntad y el pensamiento del personaje femenino que, igual que los cuerpos inertes de las otras mesas, queda tendido, a merced del poder de “El Negro”:

*Está ella laxa sobre la mesa, con las piernas y brazos colgando y El Negro manipulando el cuerpo / cadáver, dueño de Iris. Mientras todo lo demás se desarma en escena, a la vista del público, entran los tramoyistas y sacan todo en sucesivas tandas, dejan solo la mesa donde está echada Iris, donde “opera” El Negro. Finalmente cuando queda solo eso, antes del apagón, se escucha la voz en off:*

Voz 2: Quizás venga un verdugo y otra vez nos lata un corazón.  
(Andruetto, 2005: 24)

El tono didáctico-moralizante y de carácter unidireccional que, como señalamos, se entrevé en los diálogos, las modulaciones y la cadencia de la voz del captor, evoca reminiscencias de las prácticas escolares, trasvasada en una pedagogía del infierno. No resultaría desacertado, entonces, entender en esas estrategias una alusión a los centros clandestinos de detención como aquellos lugares donde se pretendía la “re-educación” de quienes eran considerados “subversivos” a los “valores” que el sistema dictatorial consideraba correctos. No casualmente el apelativo impuesto a uno de estos centros clandestinos de detención en Córdoba era “La Escuelita”.

Bajo la premisa de “la letra con sangre entra” que mixtura dos órdenes, el del ámbito didáctico y el del universo marcial, en estos centros de detención, los métodos de aleccionamiento se traducían en prácticas de tortura como las que se escenifican en la obra: aturdimiento, dominación mediante la fuerza, quema de la piel de los cautivos con cigarrillos. El texto teatral da cuenta, aquí, de las condiciones necesarias -según señala Vezzetti- para que en los campos de detención y exterminio argentinos se produzca la dilución de las inhibiciones morales que permitieron las matanzas organizadas, a saber:

que la violencia sea *autorizada* por órdenes reconocidas; que las prácticas violentas se conviertan en *rutinarias* y respondan a indicaciones y roles precisos; que las víctimas sean previamente *deshumanizadas* por definiciones ideológicas y prácticas de adoctrinamiento (Vezzetti, 2002: 178. Destacado en el original).

Además de estas condiciones generales, es necesario atender al carácter femenino del personaje, en cuyo caso se incluye el sometimiento sexual como parte de las estrategias de aleccionamiento. Al respecto de los *modus operandi* del sistema concentracionario, Vezzetti menciona que la “cultura de los hombres en acción”, de los “machos”, en los campos, se manifestaba con las mujeres de acuerdo al grado de docilidad que presentaran. En caso de falta de ella, podían aplicarse los castigos más duros, en cambio, ante una actitud de debilidad,

se activaban variaciones patológicas del erotismo: “desde la protección salvadora a la servidumbre sexual o la fascinación amorosa” (Vezzetti, 2002: 178). Asimismo, en este espacio donde la impunidad estaba garantizada para los perpetradores,<sup>48</sup> abriendo con ello un potencial ilimitado de experiencias de degradación de los otros, no es extraño que surgieran prácticas de paternalismo, que -lejos de reivindicar el vínculo filial en su cariz de amoroso cuidado- remiten al autoritarismo y la asimetría insalvable entre captores y víctimas. En el texto teatral, asoma el discurso paternalista no exento de cinismo cuando Iris expresa sentirse igual de incomprendida y no escuchada como el narrador lo señalaba en el cuento:

El NEGRO: (*Irónico*) ¡Oh! ¡Qué malos son todos con la pobre Iris!

¡Venga! (*Irónico, falsamente protector*) ¡Venga con su papi!  
(*y la toma y la levanta hacia él*) (Andruetto, 2005: 23)

Cabe destacar que en la reescritura teatral, a diferencia de lo que se sugiere en el cuento, Iris aparece, de cierta manera, exceptuada de la sospecha de traición al ser escenificadas de manera explícita las modalidades de sometimiento a que fuera expuesta en el campo de detención. La misma atmósfera asfixiante que se delineaba en el cuento, en la obra se recrea en la mente de la protagonista al final del segundo acto, cuando progresivamente se iluminan partes de la escena (el hombre de la barra, la valija, las demás mesas) para apagarse inmediatamente, significando la imposibilidad de escapatoria a la situación. Una voz en off, que es la de Iris, cierra el acto subrayando su inexorable (y, según la acotación, desesperada) sumisión:

-“Cinco pasos a la barra no puedo Diez pasos a la puerta no puedo Cincuenta pasos a la esquina no puedo Cien pasos a la terminal no puedo Un millón de pasos a Madrid a París a Marsella a Lyon a los Pirineos a Grenoble no puedo...” (Andruetto, 2005: 15).

---

<sup>48</sup> Para ampliar este aspecto, cfr. Vezzetti, 2002: 177.

De esa forma y progresivamente, la protagonista se ve acorralada, sin posibilidad de articular palabra ni de arriesgar una acción propia. Sucede al finalizar el tercer acto, cuando tras rebelarse infructuosamente a las preguntas y solicitudes del represor, va refugiándose en el silencio, haciendo solo señas con la cabeza hasta quedar como “autómata / autista”, de acuerdo a las indicaciones didascálicas. Ya en el cuarto acto, cuando las presiones de El Negro para la sumisión sexual de Iris llegan a su clímax, vemos al personaje femenino quedar en una posición “laxa”, dejándose hacer y arrastrar, quedando tendida sobre la mesa, como si solo fuese un cuerpo, como se pudo observar en el pasaje final de la obra, citado más arriba.

Andruetto, según Marini (2016), recrea aquellas situaciones que al finalizar la dictadura no fueron retomadas por la “memoria dominante” y, particularmente, como sucede en estos textos, prioriza un focalización en la violencia de género que, en relación con el tratamiento de este tema, había sido con frecuencia invisibilizada socialmente. Así, tal como detalla Victoria Álvarez (2015), las prácticas del terrorismo de Estado que se ejercieron sobre los cuerpos de las mujeres no encontraron inmediatamente el terreno propicio para ser oídas luego de recuperada la democracia. En base a una serie de testimonios a ex detenidas, Álvarez recupera una serie de ejemplos mediante los que es posible observar esa inaudibilidad social. Por ejemplo, durante los juicios a los represores se diluyeron las vejaciones hacia las mujeres detrás de la figura de “tormento”, en los círculos cercanos se prefería el silencio y hasta para los propios sobrevivientes varones constituía una “vergüenza” no haber actuado como “héroes” al presenciar o saber de las violaciones a las compañeras. Es por esta razón que el personaje del cuento y texto teatral, Iris, se siente incomprendida por su círculo más cercano e incapaz de explicar la pulsión de regresar al país donde fue detenida y torturada y -más aún- la inusitada necesidad del encuentro con su captor. La frase final de la obra teatral subraya esa paradójal situación del deseo de huir pero a la vez también el de revivir esa experiencia traumática, acaso como la única forma de sentir que se ha vivido, y que a pesar de todo se ha sobrevivido.

La vida social del personaje trasunta entonces entre el automatismo (“tener los ojos vacíos”, como dice el cuento) y el anclaje en ese pasado inenarrable para el resto de la sociedad. La memoria de los abusos sexuales sufridos queda recluida en el espacio de lo íntimo, allí donde solo ingresa el otro sujeto participante de tal pasado, donde solo con él puede “recrearse”. Dice Victoria Álvarez respecto de los testimonios de supervivientes de centros de detención, por ella analizados:

La adscripción de lo sexual al mundo privado, no solo (se efectúa) como si el abuso fuera terroríficamente individual sino también como si no fuera parte de un plan sistemático de degradación y deshumanización. El pensar la violencia sexual en esta clave, la aleja del testimonio, la convierte en un horror privado y personal. Establece una frontera entre lo decible y lo indecible, convierte a estos padecimientos en algo no confesable al mundo exterior (Álvarez, 2015: 73).

De vuelta en la obra, a través del juego de voces mencionado con antelación que, en definitiva, representa también un juego de discursos (escolar, militar, patriarcal) en el que el Negro opera a la vez como maestro, superior, padre y amante, se atisba otro dato relevante: los campos de concentración, pese a sus dinámicas propias, a las lógicas de excepción que suponía esa “zona gris”, al decir de Primo Levi, son productos de una sociedad y por tal, resulta imprescindible indagar, más que en los aspectos diferenciales, en aquellos que suponen una continuidad con lo que se encontraba vigente en la sociedad del momento. Para Pilar Calveiro, tales continuidades estaban representadas por la facciosidad, el revanchismo, la obediencia y el oportunismo comprobables tanto en los actos de adhesión por parte de sectores civiles de la sociedad con el régimen dictatorial y sus sistemas de aniquilación como en la aceptación pasiva y naturalización de esas “reglas de juego” (Vezzetti, 2002: 180). Podríamos decir que era una suerte de “Obediencia Debida” de raigambre social que direccionaba las actitudes de amplios sectores de la población argentina.

Por tanto, al devolver imágenes de la tortura efectuada en un espacio público a los espectadores teatrales, *Enero* no cancela la polémica que instalara la mitificación del militante desaparecido como héroe y su contracara, los supervivientes como traidores. Incluso, y pese a extremar los rasgos del represor, tampoco clausura monológicamente el carácter del Negro, puesto que se rescata en la obra un instante donde él parece consternado al verla, donde acaso recupera, como una brisa, su humanidad cuando Iris parece enloquecer y delirar:

IRIS: No era yo... esa no era yo, yo... le digo a Antoine que no era yo, le juro (*ahora pareciera hablarle al público, a todos*) que no era yo... es el cuerpo que... a veces dice cosas... habla contra nosotros, habla... como hablan los cuerpos cuando hablan. ¿Ustedes (*es ya el discurso de una persona que enloquece*) saben eso? ¿Hablan sus cuerpos? ¿Qué dicen?

EL NEGRO: (*Él la ha agarrado, la ha apresado, parece conmovido ahora, hasta que la calma*) Hablan Iris (Andruetto, 2005: 23).

Sin embargo, esa ráfaga resulta efímera y él termina arrastrando a su objeto de deseo y “operando en la mesa” sobre el cuerpo de Iris, de idéntica manera a lo que hacen los personajes sombríos del resto de la escena. Tal vez como el Hamlet shakesperiano, el texto señala la posibilidad de elección de otro devenir histórico justamente en el punto en que esta reescritura parece cancelar, a diferencia de la ambigüedad que propicia el cuento: la posibilidad de amor entre dos sujetos, separados no solo por diferencias político- ideológicas sino también por un sistema que se impuso para remarcar tales diferenciaciones como insalvables.

La obra de teatro, en ese sentido, haciendo uso de las mayores potencialidades conviviales de la puesta dramática, puede *forzar* al espectador a ver, a oír, a enfrentarse con esas memorias descarnadas y controversiales; a incomodarlo frente a ello para ser capaz de actuar a contrapelo de la sociedad indiferente que prefirió el “olvido”, el “punto final”, el silencio; y, finalmente, a hacerse cargo -en la esfera de lo público- de estos tipos de violencia (el abuso sexual a mujeres en

los campos de detención, la condena e indiferencia sociales, el imperativo moral que pesa sobre ellas), que anteriormente no fueron -o, en términos traumáticos, no pudieron ser- visibilizadas como problemáticas de género. La dinámica social de reconstrucción de la memoria colectiva, que opera en relación con este aspecto puntual, es un asunto que, tal como afirma Fernando Reati, continúa en un pleno ejercicio de revisión, debido a la no clausura de las incomodidades significativas que se ponen en juego:

La recurrente representación de los “amores prohibidos” entre prisioneras y torturadores prueba que ese proceso de revisión del pasado no ha terminado aún. Se trata de una compleja y larguísima discusión sobre el trauma infligido por el terrorismo de Estado a la sociedad argentina toda, toda vez que los verdaderos “amores prohibidos” no son los de unas pocas y desafortunadas mujeres con sus torturadores, sino los de un país entero envuelto en ambivalencias y contradicciones (Reati, 2006: 31).

El texto y -una manera más contundente-, el espectáculo<sup>49</sup> devuelven el problema sin digerir a los lectores/espectadores, a la sociedad, para que éstos realicen el trabajo de dirimir cómo hacerse cargo de los aspectos no procesados de esta experiencia traumática y de aquellos núcleos duros discursivos que ayudaron a sostener el régimen represor y –no es desacertado considerar debido a las fuertes tensiones que se manifiestan sobre todo en las fechas conmemorativas<sup>50</sup>- que aún son mantenidos en el horizonte ideológico de la población. Sin dudas, es una invitación a que la sociedad en general aborde estos temas sin restarles su complejidad inherente.

---

<sup>49</sup> De acuerdo a lo vertido en la entrevista realizada al actor Cristian Cavo, miembro del cuerpo actoral que puso en escena la obra “Enero”, la puesta resultó fuerte tanto en la representación (en varias oportunidades alude a la dificultad que experimentó al momento de involucrarse “en un texto tan desgarrador”), como en la recepción (a raíz de que resultaba revulsivo ver la tortura y el sadismo, incomodaba), pero, según su consideración, constituyó una experiencia catártica. Se incluye la entrevista completa en el anexo.

<sup>50</sup> Mencionaremos como ejemplo los incidentes ocurridos a propósito de cumplirse cuarenta y dos años del último Golpe Militar, cuando las organizaciones de Derechos Humanos de Salta denunciaron que los pañuelos que habían pintado, respondiendo a una consigna conmemorativa nacional, en las plazas de la ciudad, habían sido borrados. Esta situación registró, además, réplicas en algunas escuelas secundarias del ámbito público.

### ***Vínculos, lealtades y mitificaciones polémicas***

*Paisaje de final de época* (2012) es la segunda novela de Gloria Lisé que tematiza la última dictadura militar. Estructuralmente hablando, se puede afirmar que posee un carácter fragmentario, pues se construye alrededor de varias historias, ocurridas en múltiples temporalidades e intercaladas a lo largo del texto y conectadas entre sí, cual rompecabezas que es necesario organizar a través de la lectura que pueda urdir el lector. Una de las líneas argumentales que toma particular relevancia es la de Águeda, una profesora de piano enamorada del más talentoso de sus alumnos, aquel que -tras dejar la música- emprende el camino del sacerdocio, y dentro de éste, toma la opción por los pobres que, el contexto de los años '70, había visto surgir a través de la Teología de la Liberación.

La historia de amor se va delineando a través del profundo respeto existente entre ambos personajes que, pese a llevar caminos separados, mantienen una asidua comunicación por carta y sostienen el acompañamiento en los momentos importantes de la vida (sobre todo, de la vida religiosa del muchacho):

Ella siguió de cerca su carrera, y aunque lo reñía por “cabezón”, asistió a cada uno de sus votos y a su ordenación en la iglesia de San Francisco, lo escuchó en misa cada vez que pasó por Tucumán y mantuvo con él una correspondencia que sólo se vio interrumpida en muy pocos periodos, pero en la que ambos pudieron expresar la tensión que los unía, que era la de un hombre y una mujer, al parecer convocados por la misma vocación musical (Lisé, 2012: 54).

Este acompañamiento mutuo se convierte en una garantía vital de modo que, cuando, perseguido por sus ideas “tercermundistas” y por el compromiso con la gente, el cura abandona los hábitos, acude a la casa de Águeda en busca de refugio y es en el brevísimo tiempo en que permanece allí que pueden concretar el amor largamente demorado y se hacen las promesas de futuro que la época y los vientos que corrían les permiten:

Cuando vuelva quiero que me acompañés a viajar, tengo amigos por todas partes, quiero llevarte al Cuzco, pasar por Titicaca, verte en el portal de Tiahuanaco. Voy a hacerte ahí una foto, o un dibujo, vamos a ver juntos la salida del sol como la vieron los antiguos. Te propongo viajar unidos por los lugares y las personas, quiero ser tu fiel servidor, venerarte con este amor por todo lo que me diste, por todo lo que voy a darte, hasta tanto te dejo esta cruz (...) desde aquí me doy a vos. Es mi promesa ¿la aceptás?

-Acepto -dijo Águeda-. Sos cura, no hay caso. Estás acostumbrado a la celebración de los matrimonios (Lisé, 2012: 72).

Consideramos relevante referir con detalle a la intensidad de la relación entre los personajes para que pueda comprenderse, más adelante, la polémica en torno a la lealtad hacia estas promesas de amor, que quedan en suspenso con la desaparición de Víctor Manuel, como se llama el ex sacerdote, y se evocan con cada acción de Águeda en pos de recuperarlo.

A tal fin, ella emprende una suerte de militancia, tímida al inicio por estar replegada en el dolor; más atrevida luego, cuando vence los reparos “morales” y decide, como plan, vincularse sexualmente con el Jefe de Policía de Tucumán a cambio de información y esperanza. La textualización de ese vínculo coloca en el centro de la cuestión el cuerpo de las mujeres y representa, como en este caso, las formas que puede revestir la política en el campo de la sexualidad. En la novela, el cuerpo de Águeda constituye arma estratégica:

Un día, después de mucho averiguar sin obtener respuesta de los escasos contactos que él le había dejado, se ajustó el mejor vestido, se calzó los tacos negros que hacían juego con la cartera de charol, se abrió el escote, se puso las últimas gotas de perfume francés que alguna vez había logrado comprar... y se dijo frente al ropero de luna. ‘Ahora vas a ser una puta, la puta más grande que pueda existir, porque ahora todo vale y no vas a llorar... Ellos dicen que es la guerra, será que es y yo salgo a pelearla, no tengo más que esto que soy, y se lo voy a consagrar a él, y me lo va a tener que perdonar... (Lisé, 2012: 94)

No es posible, en este punto, dejar de subrayar que en la historia de Águeda se produce, no sin sarcasmo, una especie de paralelismo entre la simbólica ceremonia matrimonial que protagonizara con Víctor Manuel la última vez que lo viera, cuando él acudió a ella en busca de ayuda, y la escena que cierra el capítulo en que la observamos acercarse a la Jefatura de Policía para pedir colaboración al Turco Omar. Se pincela, así, la típica imagen de los novios emergiendo por el atrio, una vez consumado el rito:

Los azahares de los naranjos que daban sombra en la puerta de la Jefatura de calle Junín embriagaban. Salieron juntos, parecían dos novios bajando dichosos por las escaleras de la iglesia. Campanas nupciales le sonaban al Jefe de la Policía Provincial (Lisé, 2012: 100).

En esa tensión producida por el hecho de que Águeda se entrega por igual, aunque con distinto propósito a ambos hombres, se traba la figura de la traición que se sobreimprime en su conciencia y que emerge en una noche de borrachera con su hermana y su amiga cuando éstas se encuentran tan prontas a recibirse como la dictadura lo está de finalizar. La historia de Águeda sale así a la luz frente a sus hermanas, de la misma manera que lo hará, una vez que ella muera, a partir de los papeles que guardaba.

De regreso a la relación de la profesora con el Jefe de policía, hay que notar que, pese a sus intentos, la guerra que ella emprende con su cuerpo es enfrentada con otras estrategias que no puede ver o se niega a asumir:

El Turco Omar le hizo creer que había intercedido por Víctor, que lo tenía localizado (...) Águeda le creyó, durante todo un año, era muy convincente y por eso se entregó a sus apetitos sexuales a fin de obtener información y poder entregar a Víctor lo que pudiera faltarle, hasta llegó a hacerlo con un sentido de gratitud. Llegó a convencerse de que por momentos estaba con su verdadero amor, que su presencia en el cuerpo de este otro hombre era una especie de milagro que sucedía porque ella hacía el amor para salvarlo (Lisé, 2012: 141-142).

Es posible advertir que el vínculo erótico se asienta en una base de ambivalentes sentimientos, puesto que estar con ese hombre “energúmeno, lascivo, baboso, como Águeda lo recordaba” (Lisé, 2012: 95) es paradójicamente lo que más acerca a la pianista a su amor ausente.

Se concreta así una doble derrota para el personaje femenino, quien no solo se siente sometida sexualmente por el Jefe de Policía, sino que también depuso su “imagen pública” al desafiar los imperativos morales que, siguiendo a Segato, pesan sobre las mujeres:

El acceso sexual se ve contaminado por el universo del daño y la crueldad -no solo apropiación de los cuerpos, su anexión qua territorios, sino su damnación-. Conquista, rapiña y violación como damnificación se asocian y así permanecen como ideas correlativas atravesando el periodo de la instalación de las repúblicas y hasta el presente. La pedagogía masculina y su mandato se transforman en pedagogía de la crueldad, funcional a la codicia expropiadora, porque la repetición de la escena violenta produce un efecto de normalización de un pasaje de crueldad y, con esto, promueve en la gente los bajos umbrales de empatía indispensables para la empresa predadora (Segato, 2016: 21)

De esta manera, bajo la apariencia de ser una fortalecida militante por los derechos humanos, mediadora en casos de desaparición, una especie de abogada de hecho frente a las consecuencias que la dictadura provocó en la trama social, se escondía su frustración y su vergüenza, acaso la autocondena por no ser leal al recuerdo de su amado, pese a proponérselo con las acciones acometidas. Estos sentimientos reprimidos afloran en la novela casi al finalizar la guerra de Malvinas, cuando el relato hegemónico también se va desarmando ante la vista de la ciudadanía:

Águeda lloraba por ser ella misma y por todo lo que se había guardado en todos estos años (...) -Me recontra cogió, me tomó por pelotuda. Ésta soy yo (...) la boluda más grande que pisó este país, aquí en el medio de tu patio (...) me tenés que hacer el monumento a la real pelotuda- y nos contó lo que había tenido que pasar para encontrar a Víctor Manuel y lo que lo había querido y lo quería y esperaba todavía (Lisé, 2012: 147)

Muerta a raíz de un cáncer, Agueduz, como la llama su hermana, sigue hablando a través de los papeles que deja como legado, “aunque solo sea para no olvidar” (Lisé, 2012: 51), tal como dice una de sus amigas. Es que el anclaje temporal de su muerte corresponde con un momento en que aún están en vigencia las leyes de Punto Final (N° 23.492, del año 1986) y Obediencia Debida (N° 23.521, del año 1987), por lo que el valor jurídico y testimonial de los documentos que atesoró como pruebas del terrorismo de Estado es inaudible y solo podrá ser advertido tiempo más adelante, tras la derogación de esta normativa enclavada en los vaivenes jurídicos de la transición democrática.

Cabe mencionar un último detalle. La historia se contextualiza en la ciudad de San Miguel de Tucumán, que históricamente fue conceptuada como la cuna de la Independencia nacional y, dentro del contexto regional del NOA, constituye la única capital provincial que ofrece en la universidad pública la carrera de Derecho. En efecto, la paradoja de estudiar abogacía en un contexto en el que las garantías constitucionales estaban suspendidas es señalada en la novela por los personajes Silvia y Mónica, que son las depositarias de los documentos recopilados y elaborados por Águeda. Además, la posibilidad de impartir justicia es puesta en cuestión también por las otras historias que componen esta novela-*puzzle* y con ello podríamos entrever que, en un ámbito donde la “legalidad” es relativizada, la apuesta por la reparación simbólica que la novela encarna es la manera en que se puede trascender las limitaciones que la red dictatorial sigue imponiendo pese a estar avanzada la vida democrática del país.

La escritura de Gloria Lisé también explora el tópico de la traición en otros textos: un cuento inédito titulado “Alfredo Leales” (2010) y su reescritura teatral, igualmente inédita -aunque sí fuera puesta en escena- “Leales” (2010).<sup>51</sup> Ambos textos representan, con variaciones que detallaremos más adelante, la historia de dos hermanos (Alfredo e Ignacio Leales) que, debido a su activa militancia durante los años 70, son perseguidos y apresados al salir de un

---

<sup>51</sup> Ambos textos fueron facilitados por la autora en versión borrador. En el caso del cuento “Alfredo Leales”, por encontrarse inédito y por pedido expreso de su autora, aquí solo se citarán los pasajes necesarios y no se incluirá en el anexo.

acto partidario. Mientras Alfredo es trasladado a cárceles “legales” y finalmente liberado en forma condicional ya avanzados los '80, Ignacio se considera desaparecido hasta que, en “los Juicios” públicos a los represores, alguien testimonia cómo fue tenido en cautiverio y, más tarde, fusilado.

Una pugna alrededor de la culpa se tensa en el hermano superviviente, culpa que es subrayada por la madre, cuyo hijo predilecto ha muerto. Culpa por no cumplir los mandatos sociales de la hombría, tan vigentes en la sociedad conservadora de Salta, que es donde se ambientan los textos. Culpa por no revestir los caracteres heroicos que sí fueran atribuidos a los desaparecidos. Esa culpa aparece cifrada no solo en la aparente parálisis del personaje, sino también en su mutismo, que no parece responder a discapacidad alguna, sino a la experiencia traumática vivida (y revivida a su regreso).

Los textos establecen un juego de temporalidades que se anclan en primer lugar, en un presente (fines de los años '90), cuando se institucionalizan los homenajes y monumentos a los desaparecidos; en segundo término, pivotean en diferentes momentos de un pasado evocado (los años de la dictadura, la recuperación de la democracia) y, por último, instalan un *tiempo-sin tiempo* en el que se ubica la presencia “fantasmática” del hermano muerto.

Esta cronología nos remite a los diferentes cambios sociales que permitieron la interpretación de la época oscura del país y de sus actores. Particularmente en relación con la representación de los desaparecidos, Emilio Crenzel (2010) considera que ésta revistió un carácter cambiante debido a su previsible religación con los procesos de construcción de la memoria social y de las intervenciones de diversos grupos que procuraron definir, modélicamente, sentidos sobre ese pasado en la escena pública. De esta forma, se mixturaron, en diferentes discursos -tal como en estos textos literarios que venimos comentado-: la idea de los desaparecidos que inaugurara la dictadura bajo la figura de una subversión extirpable, cual cáncer; junto con las representaciones vindicadoras de los militantes como “víctimas inocentes”, que fueron constituidas por los organismos de derechos humanos, circularon

durante la dictadura y se fueron expandiendo y reafirmando a través del informe de la CONADEP y de los numerosos registros cinematográficos y literarios que eclosionaron luego de recuperada la democracia.

Ana Longoni (2007), en la misma tónica, señala como estrategia de los movimientos de derechos humanos frente a la “teoría de los dos demonios”, que colocaba simétricamente los “bandos” enfrentados bélicamente, omitir el vínculo de muchas de las víctimas del terrorismo de Estado con prácticas de militancia revolucionaria previas al Golpe del ‘76. De esa manera, el mecanismo de considerar al desaparecido como víctima inocente, de acuerdo a la autora, pudo resultar obturador de un balance crítico de la experiencia durante la posdictadura.

Por otra parte, Longoni continúa indicando que esta imposibilidad crítica se reforzó en los '90 al operarse una especie de “mitificación” de procesos políticos cercanos como el cubano que, a través de la experiencia de la guerrilla y de agentes como el Che Guevara, permitía ahora la rememoración del desaparecido como militante pero revestido de visos heroicos y, por tanto, indiscutibles, por estar asociados a la fuerza aglutinadora del mito.

En la intersección de concepciones del desaparecido como “mártir y héroe” (Longoni, 2007: 28), la figura del sobreviviente adquiere el carácter de “héroe caído” y, desde una lógica binaria se instala la sospecha de la traición por el hecho de estar vivo. Longoni cita a Calveiro, a quien considera una voz de excepción que, ya a finales de los '90, se atreve a plantear panoramas más complejos, fuera del monologismo referido más arriba:

El sujeto que se evade (del campo) es, antes que héroe, sospechoso. Ha sido contaminado por el contacto con el Otro y su sobrevivencia desconcierta. El relato que hace del campo y de su fuga siempre resulta fantástico, increíble. (...) Transita en una zona vaga de incredibilidad. (Longoni, 2007: 30).

Tal sospecha apunta a desconocer que las razones de la supervivencia pueden ser múltiples, como sigue analizando Longoni. Además del azar como posibilidad, se registran testimonios en que se señala que los mismos agentes de las fuerzas represivas fueron en muchos casos quienes seleccionaron a sus “redimidos” (por ejemplo, lo manifestado por Susana Ramus, quien sobreviviera a su detención en la ESMA -Cfr. Ramus, 2000-), como también lo nota el personaje del cuento de Lisé, luego de atravesar los debates internos que los discursos de la culpabilización colaboraban en generar:

finalmente aceptaste lo que te había pasado: que ibas a vivir, que vivirías sin saber por qué, pero que en la perinola de la vida, la de la casualidad más loca, o la del cálculo de probabilidades, la rueda de la fortuna se había detenido en tu nombre y entonces quedaste anotado en el árbol de la vida, no porque fueras mejor que otros, no porque tuvieras un destino particular. Simplemente porque un milico, que firmaba con dificultad y tenía cabeza y rostro de simio, consideró que vos, Alfredo Leales, tenías que vivir, te gustara o no (Lisé, 2010: 7).

Como señala Elizabeth Jelin en una entrevista publicada vía web:

Una de las voces calladas durante un cierto tiempo es la voz de los sobrevivientes, es la voz de los militantes que estuvieron activos, que eran militantes políticos y que fueron secuestrados, que fueron víctimas y que de alguna manera sobrevivieron. La voz esa estaba bastante acallada, y esos son hombres y mujeres. Allí hay hombres y mujeres. Y esa voz estaba bastante callada sobre la base de aplicar una frase de sentido común argentino que es: “por algo será”, que se aplicaba durante la dictadura, si se lo llevaron a alguien “por algo será”, o sea, era militante. Entonces, ahora si alguien sobrevivió, algo habrá hecho para sobrevivir, por algo será que sobrevivió. Entonces, esta especie de sospecha hizo que esa voz fuera bastante acallada y muy poco presente en la esfera pública.<sup>52</sup>

---

<sup>52</sup> La entrevista, transcripta y publicada en la página web de la Universidad de Berlín, no se encuentra fechada ni registra datos de quien realizó la entrevista. Ante esta falta de datos, remitimos al enlace: [https://www.lai.fu-berlin.de/es/e-earning/projekte/frauen\\_konzepte/projektseiten/frauenbereich/jelin/transcrip/transcrip2/index.html](https://www.lai.fu-berlin.de/es/e-earning/projekte/frauen_konzepte/projektseiten/frauenbereich/jelin/transcrip/transcrip2/index.html)

Por ello, resulta necesario dimensionar que el carácter autoritario del sistema dictatorial también se ejercía en el plano de la sobrevivencia en los campos de detención y es hacia esa encrucijada que estos textos de Lisé nos conducen.

Retomando el tratamiento del discurso de la mitificación heroica de los desaparecidos, es claro que favoreció a que los supervivientes se vieran afectados no solo por la condena de quienes seguían sosteniendo la legitimidad de la acción de las Fuerzas Armadas en la supuesta “guerra interna”, sino por integrantes de sus propias organizaciones políticas y éste pareciera ser otro de los efectos nefastos de la represión estatal.

Pese a la posición “incómoda” en la que quedaron los supervivientes, lugar que -incluso- les restringió la posibilidad de salirse de una determinada “lógica” de los testimonios para no afectar los relatos hegemónicos, es rastreable en sus declaraciones, balances políticos y personales realizados en términos “que quizá no sean los que estamos preparados para escuchar” (Longoni, 2007: 35) si solo atendemos a la trama de causas y consecuencias (en tanto crimen y castigo) que restringe las posibilidades de pensar en las alternativas de las que se disponía.

El cuento de Lisé, en ese sentido, figurativiza en la mudez de Alfredo Leales esa inaudibilidad que señaláramos ya en el caso de *Enero*. A diferencia de la versión teatral, que escenifica a un Alfredo ya encerrado en su mutismo, casi como un parálítico;<sup>53</sup> en el cuento es posible visualizar la performance del personaje -filtrada a través del punto de vista de la narradora- partiendo de su rol militante de orador principal junto con su hermano y su amigo Ernesto, a su progresivo laconismo, que finalmente desemboca en la completa mudez. Así, al volver de su reclusión, una vez terminada la guerra de Malvinas, en la fiesta de recepción, es visto por los familiares e invitados como un “muerto en vida”:

---

<sup>53</sup> Una acotación señala en esta dirección de sentido: “CLARA está parada detrás de ALFREDO, que permanece en su asiento, ella sujeta la silla como si llevara una silla de ruedas...” (Lisé, 2010: 2).

Vos temías hablar y preguntar y comprendimos tu silencio, tus maneras frías y reprimidas de hablar y de moverte, tu tono bajo, tu mirada dirigida al piso, porque nunca más, Alfredo, volviste a mirarle los ojos a la gente ni a la vida. Alfredo Leales, el que antes había habitado en esa casa, ya estaba muerto.

-Me lo han muerto a mi chango- decía tu nana (Lisé, 2010: 7).

Ya hemos mencionado que el cuento se encuentra narrado por una voz femenina (el personaje de Clara en el texto teatral) que en esta versión aparece innominada. Asumiendo un tono confesional (lo que se confiesa es el amor hacia el protagonista, sistemáticamente ocultado a lo largo de los años), la narradora se dirige a Alfredo en una especie de carta, diálogo (pese al mutismo del hombre), acaso un monólogo interior. En el texto no se especifica el género del enunciado<sup>54</sup> que es presentado a los lectores. De esta manera, salvo los escasos diálogos que son reproducidos, conocemos las distintas posiciones enunciativas de los personajes mediante la perspectiva de la narradora:

Años después me confiaste que cada vez que te bañabas reconstruías tu cuerpo y tu alma, te armabas nuevamente, adquirirías identidad y entonces podías enfrentar el mundo que se te había vuelto tan ajeno y hostil y que cada día, cuando te mirabas al espejo al levantarte, no reconocías bien lo que tenías delante porque eras un montón de pedazos que apenas podían ser unidos por la aprensión, porque ya ni siquiera te quedaba el dolor (Lisé, 2010: 7).

En boca de esta mujer enamorada se articula la “memoria habitual” (Cfr. Jelin, 2011)<sup>55</sup> con la narrable, es decir, aquella de los hechos considerados históricamente “memorables”. Estas memorias atraviesan al personaje de Alfredo cual nudos dilemáticos que tensan su vida. Entre esos nudos, que se arman en torno al binomio *lealtad / traición*, podemos contar el referido a su

---

<sup>54</sup> Retomamos aquí el término bajtiniano “género discursivo” que se define como aquella matriz, más o menos flexible que responde a las necesidades discursivas de la esfera de la comunicación humana de la que es emergente (Cfr. Bajtín, 2008).

<sup>55</sup> Este concepto se trató con mayor detenimiento en la primera parte de la tesis.

pertenencia de clase, que se ve traicionada por la elección política de Alfredo y de Ignacio; a un nivel de sus propias filas, la traición al mandato de la *heroicidad*, provocada por la supervivencia del personaje y la deslealtad al mandato de la hombría, que se traba fundamentalmente por no haber concretado el amor (y la unión institucionalizada) con la narradora.

La indicación de la “clase” de la que procede Alfredo es clara, se trata de la oligarquía salteña, aquella que se reconoce por rasgos como la posesión de tierras, los arreglos matrimoniales, el desempeño de profesiones liberales, la conmemoración de rituales sociales y el mantenimiento de círculos con “gente decente”,<sup>56</sup> como ellos. La descripción de estos rasgos se encuentra desperdigada conforme avanza el relato, como en la escena cuando Alfredo regresa del cautiverio y la familia lo recibe con un agasajo:

Tu padre hizo una fiesta, te recibió con mucha carne. Ahora sí tenían sentido los chorizos que se habían hecho en la marcada del mes de julio, tenía sentido tu casa, la habitación de la calle Ameghino que rápidamente acondicionaron para tu vuelta, el asombro de los peones y las sirvientas y sus hijas que ahora también servían porque regresaba vivo, el segundo hijo de don Marcial Leales, tu padre, un señor de estancias y tabaco (Lisé, 2010: 3).

En el cuento, la pertenencia se traduce, también, en una gran carga de expectativas sobre el “hijo primogénito”, encargado de perpetuar la estirpe:

---

<sup>56</sup> Retomamos acá el concepto que aportara Gregorio Caro Figueroa en su libro *Historia de la gente decente en el Norte Argentino*, escrito en 1967 y publicado tres años más tarde. No desconocemos las críticas que este trabajo mereció, incluso por parte de su propio autor, sin embargo, los rasgos de la “clase” allí descripta nos parecen válidos por corresponder con representaciones de la “oligarquía salteña” que aún perviven. Tales rasgos residuales son perceptibles en los textos que nos ocupan, fundamentalmente en el delineado de la familia Leales como clan, como “unidad productiva” (Caro Figueroa, 1970: 204) y las prácticas que se observan como propias de la familia. Al respecto, importante resulta, en el libro de Caro Figueroa, el señalamiento de la “herencia colonial” de las prácticas oligárquicas, sobre todo en lo referido a las formas de organización y administración de sus fuentes económicas, centradas en el poder basado en la posesión de las tierras. Además, otros rasgos señalados son la función cultural, familiar y política de los clubes, como lo fuera el mítico Club “20 de febrero” de la capital salteña, que todavía funciona, y los rituales sociales como los “dominicales paseos” y “la vuelta del perro” (Caro Figueroa, 1970: 220), la tenencia de servidumbre con un trato semi familiar que, sin embargo, no adelgazaba las distancias jerárquicas y de clase.

Ya no estaba la cama en la habitación que toda la infancia compartieron, ni llenaba el aire con su porte de varón salteño, cínico y provocador a la galante manera de los hombres de estas tierras, bellamente erguido por las tardes cuando se le daba por montar el zaino que tu papá le había regalado a los dieciocho y los abuelos, la montura más hermosa que se pudo conseguir, porque él era el primero, la promesa de la familia Leales (Lisé, 2010: 4).

Tales expectativas, si bien se ven truncadas por la desaparición de Ignacio, siguen encendidas en la fuerza motorizante del mito que la muerte temprana del personaje construyó. En el cuento, el hermano mayor de los Leales es mentado fundamentalmente por la narradora, por la madre en estado de lucidez y ya fuera del “reino de los coherentes”, como apunta el texto, y por el mismo Alfredo. Los tres personajes aluden, con distintos matices, a cómo Ignacio cumplía a la perfección con todos los mandatos que social y familiarmente le eran impuestos, esto es, no solo revestía integralmente las condiciones que la “hidalguía” salteña requería en relación con el porte, sino que quedaron demostradas su valentía y fuerza política al resistir el quiebre ideológico a través de la muerte. Además, la narradora se encarga de señalar que dotó de descendencia masculina al clan Leales y que, asimismo, estuvo a punto de graduarse de doctor, profesión que en la historia del país supuso no solo un espacio de poder, sino también la marca de la superioridad social al ser, para las oleadas inmigratorias, un pasaje seguro de ascenso socioeconómico.

Por el contrario, Alfredo aparece como aquel que incumplió con sistematicidad cada uno de los mandatos hasta quedar anclado en el lugar de la impotencia y, desde la perspectiva del patriarcado,<sup>57</sup> podría decirse, hasta quedar “feminizado”.

---

<sup>57</sup> Nos asentamos en las consideraciones de Laura Rita Segato sobre el papel de la “atmósfera patriarcal”, que, de acuerdo a sus postulados funciona como “pedagogía primera, en la manutención y reproducción de todas las otras formas de poder y sujeción -la racial, la imperial, la de la colonial, la regional y la económica”-, pues sobre la base del patriarcado es donde “se construye el andamiaje jerárquico que organiza la sociedad, y por eso mismo ese sustrato es el más difícil de visibilizar” (Segato, 2010: 133).

Alfredo, quien sobrevive, lo hace en una situación de permanente incomodidad y progresiva anulación, proceso que encuentra su punto de inflexión en la imposibilidad de establecer una relación amorosa con la narradora, por encontrarse ésta ya comprometida con otro hombre, un viejo amigo de él, a quien creía desaparecido.

El personaje, que parece haber gastado su último arranque de vitalidad en el intento, es simbólicamente castrado por la sutil negativa de la mujer que, pese a amarlo, no puede traspasar las barreras de las convenciones sociales y familiares que la atan a esa otra relación no deseada, así como anteriormente la destinaban a ser esposa del mayor de los Leales. En el cuento, esto se manifiesta de manera contundente:

No sería este el primero ni el último de tus fracasos, ni de los míos. Y te dejé ir, y me arrepentí toda la vida.

Yo me casé como estaba convenido. Ignacio había muerto y otro hombre lo había reemplazado. Vos no contabas, como no contaste nunca (Lisé, 2010: 10).

El mandato de la virilidad que queda evidenciado en la relación trunca aparece también asociado a la valentía en el terreno de las luchas militantes. La rememoración de la escena en que los hermanos Leales se separan para huir de la persecución de las fuerzas militares incluye la reprimenda del mayor en este sentido: “Nada de mariconerías, Alfredo”, le decía al escaparse en una moto deteriorada.

En el contrapeso que constituyen los hermanos (en el cuento se retoma el significado etimológico de los nombres como un binomio: frío/fuego) cabe la pregunta sobre qué lealtades fueron mantenidas. Si valió más ser fieles a las prerrogativas de la clase de pertenencia del clan “Leales”, que son preexistentes a la dictadura, o su transgresión, mediante la militancia en pro de los grupos económica y socialmente oprimidos. La participación de los hermanos en las luchas sindicales que fueron parte del clima de recrudescimiento del orden conservador, a través de su brazo militar, es mencionada por la narradora como una paradoja:

¿Cómo era posible, Alfredo, que ustedes abrazaran una revolución que no necesitaban y que iba contra los intereses de su propia clase? Tu padre renegaba echándole la culpa a ese abuelo tuyo que desafió a toda la población de Anta<sup>58</sup> poniéndoles a sus diez hijos nombres de planetas y filósofos griegos, en vez de respetar a los santos, honrándolos en el día del nacimiento de sus múltiples herederos (Lisé, 2010: 3).

No nos resulta posible dejar de destacar aquí la yuxtaposición del discurso religioso<sup>59</sup> con el familiar, frecuente en el contexto evocado por el cuento. Es que la naturalización de las prácticas como la que se menciona en el fragmento, lleva impresa la fuerza del dogma.<sup>60</sup> Así, en el cuento se describe un conglomerado de situaciones y expectativas a las que Alfredo no se “acomoda”, por lo que va quedando al margen de ellas, casi como un exiliado en su propia casa, en su propio cuerpo.

El hermano que no fue leal a su clase y murió defendiendo intereses de las “clases subalternas”, sin embargo, es reconocido como héroe por la sociedad veinte años después de su desaparición. En el tiempo intermedio, la familia se recluye en el silencio, casi con el ímpetu de un tabú. Y es que, como señala Ana Longoni, en el espectro de actitudes que tomaron las familias de los desaparecidos se podía observar el “silencio estratégico”, dada la tendencia a culpabilizar y estigmatizar todo compromiso político, tendencia instalada por el discurso dictatorial (Longoni, 2010: 70). Pero más allá de la estigmatización social, el mandato del

---

<sup>58</sup> Se trata de un extenso departamento de la provincia de Salta, cuya ubicación al este le valió la denominación “umbral del Chaco”, por su particular geografía que combina amplias llanuras con serranías. Históricamente se constituyó en zona agrícola-ganadera, receptora de colonos.

<sup>59</sup> Sin ánimos de profundizar en la relación, pero haciendo una deriva interpretativa, valga aquí retomar la función de complicidad que en el proyecto colonial de la modernidad ejerció la Iglesia. Como dice Rita Segato: “El modelo colonial, característico de la modernidad, transformó conquistadores, administradores coloniales y agentes religiosos en socios de la misma empresa, en la cual la conquista bélica y la colonización forzada precedían la *mission civilisatrice*. Las misiones acompañaban el proceso de colonización colaborando en la domesticación de las nuevas fuerzas productivas recientemente incorporadas en las últimas filas del sistema capitalista en expansión” (Segato, 2007: 327). No sería equivocado, entonces, pensar en una continuidad de tales connivencias en el plano político.

<sup>60</sup> Aún hoy es posible notarlo en relación con otras “transgresiones” a ese orden que se considera “natural” por designio divino, como lo son la consecución de los derechos que atañen a las identidades sexuales, así como la lucha por la decisión personal de las mujeres en torno a la maternidad que supone la legalización del IVE (interrupción voluntaria del embarazo).

silencio parece obedecer a otras motivaciones, más longevas, tendientes a mantener el *statu quo*, el “buen nombre” familiar.

Así la familia se bate entre un silencio que “redime” al primogénito, mientras que culpa al superviviente. Un silencio que solo se explicita cuando la locura empuja a la madre a cometer un exabrupto:

Vi cuánto te esforzaste para convencerte de que no eras Ignacio, que eras Alfredo y te vi golpearte la cabeza cuando tu madre, demenciándose, comenzó a llamarte Ignacio y a decirte cuánto te había amado, que eras la luz de sus ojos y el sentido de su vida, el hijo que ella había preferido, escuché cuando te confesó que menos mal que te habías salvado vos Ignacio, que lo de Alfredo podía sobrellevarlo, pero no tu muerte (Lisé, 2010: 10).

Finalmente, con la “anulación” del personaje excéntrico respecto de las prácticas tradicionales del clan se permite la vuelta a la noria. La familia calla, la narradora se casa con quien le ofrece una vida de club social y rituales de clase, los monumentos se erigen en espacios de una sociedad que, al mitificar, museifica el pasado, anulándolo también en las posibilidades de su compeljización. La Iglesia que otrora fue cómplice se “paganiza”<sup>61</sup> para recordar a quienes eran considerados en los ’70 “el mal del pueblo” y la orquesta militar deja las marchas para tocar “valsecitos” sumamente descontextualizados de la ceremonia.

¿Qué efectos sociales tiene este tipo de conmemoraciones en el contexto neoliberal<sup>62</sup> de los 90? ¿Hasta dónde la sociedad está dispuesta a recordar y para qué? Parecieran ser éstas las preguntas que vinculan al cuento con su reescritura teatral.

---

<sup>61</sup> La narradora nota cómo, paradójicamente, el cura “sin sotana” que oficia la ceremonia de “bendición” del monumento a Ignacio Leales se apellida Pagano.

<sup>62</sup> Entendemos por “neoliberalización”, siguiendo a David Harvey, el proyecto político que procura “restablecer las condiciones para la acumulación del capital y restaurar el poder de las elites económicas” (2007: 20).

Para Brenda Werth, quien analiza las continuidades e innovaciones que el “Teatro por la Identidad” de los años ‘90 supuso respecto del proyecto “Teatro Abierto” de los ‘80 democráticos, este género resulta pertinente para:

analizar las representaciones culturales de la desaparición, porque las puestas en escena dependen de cuerpos para transmitir el sentido; pueden hacerlos visibles e invisibles, excluirlos, incluirlos, problematizarlos, yuxtaponerlos en el escenario con otros (Werth, 2010: 115).

En este sentido, “Leales”<sup>63</sup> pone en escena el cuerpo de Ignacio, suspendido en la vigorosidad de sus 25 años, sostenido *ad aeternum* en la fuerza, las convicciones y el optimismo de la militancia. En el polo opuesto, aparece Alfredo, ya consumido por los años, por las experiencias dolorosas que han dejado marcas en su cuerpo, que lo han inhabilitado para hablar y caminar. Lo relegaron al ostracismo y -desde un paradigma patriarcal- podríamos decir que, igual que sucede en el cuento, lo han “feminizado”.

Elizabeth Jelin revisa desde una lectura atenta al género cómo los agentes del sistema dictatorial afirmaban su masculinidad en la tortura, es decir, en la capacidad para generar dolor y sufrimiento. Así como en el apartado anterior pudimos observar qué significaciones adquirirían estas prácticas en el cuerpo de las mujeres, “para los hombres, la tortura y la prisión implicaban

---

<sup>63</sup> Se incluye al final una extensa entrevista realizada a la actriz y directora teatral salteña “Nena” Córdoba. En ella se refiere a las dificultades (éticas, políticas y estéticas) que le supuso -al grupo que dirige- la puesta teatral de *Leales*. Un dato que preferimos destacar en este momento es la recepción del público que -con los pocos elementos que la actriz puede conjugar con tan sólo una puesta en escena- percibió como negativa precisamente por la densidad de aspectos que, según expresó la directora; en Salta “causan urticaria”, tal como lo manifiestan las amenazas que recibió al poner en escena una adaptación de una novela de Graciela Bialet referida a la dictadura. En sus palabras: “En general, en Salta, el tema de los Derechos Humanos es una cosa que parece que fuera urticaria, produjera urticaria entre gran parte de la sociedad y la verdad que yo soy de esas que piensan que las amenazas vienen de los cobardes y que lo único que hacen es tratar de intimidarte y no. Confié, confié en que estábamos en un período de nuestro país en que era imposible que se vuelva a esas épocas oscuras en donde por hacer una temática, por abocarse una temática como ésta te puedan generar, te pueda generar violencia de algún tipo pero bueno sí, se sufren igual aunque de otra manera; camufladas en extorsiones, camuflada en gente que pierde el laburo por eso, en gente que es amenazada con sus familiares por eso, aunque no lo creas, eso ocurre en Salta; sí, ocurre en Salta”. Ver la entrevista completa en el anexo.

un acto de feminización, en el sentido de transformarlos en seres pasivos, impotentes y dependientes” (Jelin, 2011: 559).

El único acto que compone la obra teatral se encuentra dividido en diez escenas que alternan, según prescriben las didascalias, a Alfredo Leales y Clara en la década de los '90, con cincuenta y cuarenta y dos años respectivamente; a Alfredo joven, con veintiún años; a Ignacio con veinticinco años, trasuntando las dos temporalidades marcadas y la voz en off de la madre de los Leales, madura y también en su senectud. El paso de una escena a otra está marcado por apagones, que representan, acaso, flashes de la memoria, como una manera de significar que en el presente se actualiza permanentemente el pasado.

Así, Ignacio aparece juzgando desde su perspectiva extemporánea los acontecimientos del presente: el acto de homenaje que le hacen en una placita de un barrio marginal de Salta, donde nadie lo conoció, ante la presencia de ex compañeros que se fueron al exilio y ahora vuelven, ostentando logros académicos en universidades del exterior, en medio de los rituales y protocolos conmemorativos:

IGNACIO LEALES: (En escena) ¡Pero miren a mis compañeros, carajo! Llegan al acto con custodia, vienen con chofer, qué hijos de puta. Alfredo ¿vos estás viendo lo mismo que yo? ¿Y esas mamis? ¿Qué, son las secretarias? No se les asienta una mosca, qué pilchas. ¡Qué panzas tienen todos, carajo! Y ahí está Robertito ¡Flaco! ¡No hablé tanto que me chupan de nuevo, boludo! ¡Y esta vez no va a ser la cana, va a ser Satán, ese hijo de puta que duerme con el tenedor y prende el fuego! Che, hermano ¿A mí me tocará el cielo ya que me hacen el monumento? O como a todos los abogados ¿me tocarán las aguas termales? (Apagón, desaparece Ignacio) (Lisé, 2010b: 4).

La duplicación de la escena adquiere un carácter metateatral: Ignacio es espectador de lo escenificado a los fines de su homenaje como desaparecido y, a la vez, es expuesto ante la mirada del público. Se produce una comunión de cuerpos: los de los actores y los del público. De esta forma y por proyección, todo el cuerpo social se enfrenta a las significaciones de la conmemoración.

¿Qué sentido tiene recordar, conmemorar este pasado doloroso pero ajeno a las nuevas generaciones? Tal vez como una salida al extremo individualismo que instalan las políticas neoliberales, la obra de teatro parece invitar a construir -en presencia- una política del afecto consistente en que estas experiencias dolorosas del pasado nos pasen por el cuerpo y, así, nos involucren. Tal como afirma Sarah Babiker, si el objetivo de estos tiempos de neoliberalismo descarnado es que “el sufrimiento del cuerpo que tengo al lado no vibre en mí” (2016), la obra, por el contrario, nos hace pasar -a través de la mirada de Ignacio- por la culpa del superviviente, la indignación, la impotencia, la resignación tanto de él como de su círculo íntimo-familiar.

### *De cara a la representación literaria de lo irresuelto*

Los textos de María Teresa Andruetto analizados colocan a sus lectores de cara a esas tramas polémicas, los enfrentan a la complejidad de las situaciones, a la maraña de lo irresuelto y, acaso, irresoluble, como ocurre con el personaje de Iris, que no puede escapar de los fantasmas del pasado dictatorial. En el cuento, la focalización interna en el personaje permite revelar la doble opresión que sufre la protagonista: por un lado, lleva a costas el estigma de la traición por acceder a la entrega sexual a cambio de la huida del campo de detención, bajo las presiones del captor. Por otra parte, carga con la imposibilidad de relatar las vejaciones sufridas (reeditadas en el presente de la narración que transcurre en el contexto de un bar). La escena constituye una fuerte denuncia por cuanto los mecanismos de sujeción del cuerpo femenino que operaron durante la dictadura aparecen naturalizados en un espacio público y durante la democracia. La gestualidad desafiante, la violencia física por medio de quemaduras de cigarrillos, presiones y tironeos, la violencia verbal ejercida mediante recordatorios amenazantes son algunos de los actos que tienen lugar ante la vista indiferente de los clientes y dueño del bar. De esa manera, en palabras de Marini: “el control no es solo físico y limitado al proceso de la detención, es también psicológico y moral, y por eso el poder del represor parece no tener fin” (Marini, 2016: 216).

En *Enero*, se escenifica la continuidad de la violencia dictatorial en un lugar público, un lugar “de hombres” que Iris transgrede con su presencia. Acaso en la figura del bar se represente la transgresión de las mujeres militantes, que se inmiscuyen en el territorio de la política, considerado eminentemente masculino de acuerdo a los parámetros del discurso patriarcal. Es por ello que aparece su antiguo captor, para renovar la enseñanza sobre el lugar que Iris debiera ocupar: el de la sumisión. La gestualidad, la proxemia, la fuerza de lo paralingüístico que caracterizan al “Negro” se orientan al sometimiento, al recuerdo de los abusos sexuales, a la omnipotencia del dictador frente a una mujer que elige para aleccionar. Como señala Victoria Álvarez:

La violencia sexual que sufrieron las mujeres en el período del terrorismo de Estado no constituyó un fenómeno ni aislado ni nuevo. Su inscripción es doble: por una parte es expresión de la violencia ejercida masivamente por las fuerzas de seguridad contra los y las militantes populares y, por otra parte, se inscribe en una violencia de largo alcance que se ejerce sobre los cuerpos de las mujeres. Las militantes eran “doblemente subversivas” ya que no sólo cuestionaban el orden social sino que también cuestionaban los estereotipos de la familia occidental y cristiana que los militares querían imponer / reforzar (Álvarez, 2015: 74).

Apelar a lo privado fue lo que determinó estrategias y formas de legitimización que se desarrollarían durante esos años. Las formas en que se tensó la dinámica entre lo público y lo privado fue la frontera a franquear en las experiencias personales y grupales atravesadas en el tiempo que duró el régimen dictatorial según Ludmila da Silva Catela (2005). Es por ello que resulta interesante cómo, en la historia de Águeda, luego de su muerte, los papeles que recopiló y produjo durante la búsqueda incansable de Víctor Manuel hablan por ella, son llevados como testimonio para los juicios que se efectuaron luego de entrado el siglo XXI y, posteriormente, entregados a una escritora salteña para que no se olvide, para que se sepa, como dicen los personajes.

Tal “puesta en abismo” del valor de la palabra literaria remite al acto político que constituyen los textos seleccionados para esta parte de la tesis, pues también las reescrituras de

la historia de los hermanos Leales obligan a los lectores / espectadores a colocarse frente a las escenas que la sociedad prefirió evitar: el drama de los supervivientes, la gestión de los relatos de los desaparecidos, las políticas de la “desafectación”, invitándonos a involucrarnos en el dolor y asumirlo como parte del cuerpo social.

Erigida, así, como potente máquina para procesar o producir “percepciones”, un *perceptrón* -como propone Daniel Link- capaz de analizar las formas en que una sociedad se imagina a sí misma en un momento determinado (Link, 2003), la literatura nos enfrenta a los nudos polémicos de nuestro pasado reciente, nos obliga a digerirlos, a oírlos, pluralizando, con ello, las versiones de la historia, pues como afirma Nelly Richard, si queremos que el recuerdo de este pasado reciente tenga fuerza de interpretación en la actualidad, es necesaria una narración de ese pasado que mantenga las fisuras y permanezca inconclusa “para que dicha memoria renueve sus fuerzas de invocación y convocación públicas desde saltos y fracciones de relatos que llamarán a nuevos ensamblajes críticos” (Richard, 2017: 141).



### **3. FAMILIA Y TRAUMA. RECONSTRUCCIÓN DE LOS LAZOS FAMILIARES EN LA POSDICTADURA**



### 3. Familia y trauma. Reconstrucción de los lazos familiares en la posdictadura

La familia es entendida por Ana Amado y Nora Domínguez como aquella “compleja zona de los vínculos humanos donde la ligadura de los afectos se hace institución” (Amado y Domínguez, 2004: 13), debido a lo que no resulta extraño que haya funcionado como la matriz (conservadora y preservacionista) fundadora de innumerables ficciones de Occidente. Por considerarla una categoría simultáneamente discursiva, social y teórica, las autoras reconocen la imposibilidad de reducir el concepto a una noción acotada y, en virtud de ello, más bien la conciben como herramienta crítica que permite acceder a “las coordenadas que exhiben lo social y cultural desde sus fisuras” (Amado y Domínguez, 2004: 15) tanto como al “germen de la resistencia o los dilemas de un cambio” (Amado y Domínguez, 2004: 16).

Desde estas consideraciones puede decirse que, en cuanto operador conceptual en la historia de Occidente, la familia ha ocupado un lugar destacado en la articulación del ámbito público -representado por el Estado- y el ámbito privado, es decir, el mundo de los lazos consanguíneos-sociales. Marcos Zangrandi -para ilustrar este rol protagónico- se remonta a los postulados aristotélicos como documentos fundantes de dicha relación puesto que entiende que, a través de los pares de relaciones que se dan al interior de la familia de ese momento (entre el señor y los esclavos; entre el marido y la esposa y entre el padre y sus hijos), se observa cómo “la construcción política se articula inevitablemente a partir de la instancia familiar” (Zangrandi, 2016: 136), replicando su desigualdad y la estructura jerárquica de base.

Otro hito que revisita Zangrandi para ilustrar la correlación familia-Estado es *El contrato Social*, de Jean-Jacques Rousseau. En esta obra, no ya como contigüidad, pero sí asumiendo un carácter representacional, la familia aparece planteada en términos de microcosmos que luego se proyecta -a través de los descendientes- en la estructura de poder que es la escena pública. De esta manera, en el mundo moderno, la familia asume el rol de “ente reproductivo, epicentro moral o (...) núcleo articulador de clase” y pese a lo tácito de su funcionamiento, su análisis resulta ineludible por hallarse en ésta “los primeros modelos de la organización social” (Zangrandi, 2016: 136).

Sobre la base de ambos antecedentes, el autor explora los vínculos conceptuales entre familia y Estado que se reinscriben en novelas argentinas<sup>64</sup> de diferente corte ideológico, escritas a mitad del siglo XX y en el transcurso de la década de 1950, entendiendo que tales años constituyeron “un periodo en el que comenzaron a visibilizarse los rasgos de secularización, privacidad y distensión de los lazos familiares” (Zangrandi, 2016: 9) resultantes de la dinámica tradición/modernización. Además, analiza cómo se produce la transición de la familia extensa a una “nuclear” y conyugal, en la que la cantidad de miembros se reduce en proporción inversa al crecimiento de la urbanización.

Para un recorrido diacrónico similar, Amado y Domínguez persiguen el derrotero que puede construirse alrededor de la noción de “familia” en Argentina, a partir de sus albores como Estado-Nación, puesto que -de acuerdo con las autoras- “imaginar una nación siempre implicó imaginar un tipo de familia [por ofrecer ésta], según aquellos que forjaban su diseño, la versión idealizada de una ficción de por sí utópica” (Amado y Domínguez, 2004: 20). Una década antes de ese estudio, Doris Sommer, atraída por la resistencia que los escritores del Boom de la novela latinoamericana oponían a las “ficciones fundacionales”, dedica importantes esfuerzos a indagar la “inextricable (...) relación que existe entre la política y la ficción en la historia de la construcción de una nación” (Sommer, 1993: 22), tomando como objeto de estudio precisamente esos textos que, en el afán de negar, los autores de Boom terminaban instaurando como referencias imprescindibles. El corpus, formado por “romances” de distintos países latinoamericanos, permitió a la autora ejemplificar las formas en que lo que ella denominó “las retóricas del amor” sirvió de zócalo a los proyectos políticos que se orientaban a cohesionar comunidades mediante el sentimiento de “unidad nacional”. La operación se concretaba estableciendo una mutua alegoría entre “pasión heterosexual y los Estados hegemónicos (...) como si cada discurso estuviera arraigado en la supuesta estabilidad del otro” (Sommer, 1993: 48).

---

<sup>64</sup> Zangrandi construye, en su libro, fundamentalmente una serie literaria integrada por la producción narrativa de Manuel Mujica Lainez, Beatriz Guido y David Viñas.

Esta misma preocupación sobre la cuestión familiar es la que Amado y Domínguez perciben como un rasgo del periodo fundacional del Estado argentino moderno, por observar cómo a partir de 1880 ocupaba el centro de los debates y de las proyecciones sociales y políticas. Basten como ejemplos los “cuentos de educación y matrimonio” que Josefina Ludmer sistematiza en *El cuerpo del delito. Un manual* (1999), un conjunto de textos producidos por una “coalición cultural” de varones del 80 (Miguel Cané, Lucio V. López, Eduardo Wilde, Eugenio Cambaceres) que, siendo conductores políticos en distintos cargos de gestión estatal moderna, también ejercieron el poder a nivel de las representaciones; abonando el campo de la literatura destinada a formar parte de los programas educativos que preparaban al “ciudadano argentino”, según los valores que ese mismo *establishment* fijaba en el campo jurídico (con la ley de matrimonio civil y la de ley de educación universal, laica, gratuita y obligatoria, entre otros). Estas historias articulan en la ficción no solo el gesto de autorrepresentación personal y de clase de estos “señoritos” como dirigentes, patricios y varones (con las premisas de omnipotencia que esto suponía, tanto en el ámbito de la política donde se “medían” con sus pares, como en el terreno amoroso donde se jactaban de someter a las mujeres a leyes que ellos -sin reparos- estaban habilitados a transgredir), sino también las programáticas de corte eurocéntrico -al menos- en dos sentidos: el racial y el cultural. En efecto, las marcas del intelectual cosmopolita que abreva en París se mixtura con los rasgos de dandy que se atisban en la construcción de la imagen como conductor político y esposo. Asentados así en estos nuevos valores, levados al calor de los empujes de la modernización de los imaginarios sociales en la transición de siglo, las representaciones matrimoniales encontraban sustento ideológico no sólo ya en el discurso católico, sino también en las premisas económicas de la burguesía.

Bajo el imperio de estas variables sociohistóricas, la familia pasó a constituir “un objeto, a la vez cuestionado como existente y proyectado como a construir” (Vezzetti citado por Amado y Domínguez, 2012: 20-21), de modo que se definía mediante el engarzamiento de cuestiones relacionadas con el sexo, la clase, la raza y sus derivas, es decir, la procreación biológica y social, la heredad del patrimonio y la pureza de sangre puesto que el fenómeno era considerado

a través del prisma del positivismo científico, que permitía la construcción de “un modelo de ribetes sólidos” (Amado y Domínguez, 2004: 21) para la mentalidad de la época.

En ese contexto, por percibir en las oleadas inmigratorias -heterogéneas y tan diferentes del ideal que se impulsaba- una amenaza a la cohesión nacional, la intervención estatal fue insistente, no solo en lo que respecta a los ciudadanos de clases acomodadas, sino especialmente con aquellos sectores poblacionales marginales como los inmigrantes, el sector obrero, los criollos pobres y las disidencias sexuales. Hacia ellos fueron dirigidas la mayor cantidad de políticas intervencionistas, ejercidas por medio de entidades regulatorias disciplinantes (como el orden educativo, los programas higienistas y las restricciones inmigratorias), que perseguían la imposición del proyecto modernizador del estado en términos imaginarios, al diseñar de forma excluyente una nación argentina homogénea (blanca, heterosexual, letrada).<sup>65</sup>

Siguiendo esta línea de sentido, en tanto indicador de las transformaciones y continuidades sociopolíticas, nos parece oportuno observar los debates en torno a esta construcción conceptual paradigmática de la familia burguesa en la sociedad argentina, en el momento en que el concepto se pone en crisis por la acción de distintos discursos revisionistas que fueron progresivamente tomando fuerza. Un ejemplo de ello lo constituye el feminismo, que -con posterioridad a la consecución del voto femenino- alcanzó una manifestación social importante en la década del '70 a través de las consignas de liberación sexual y emancipación de las mujeres del terreno meramente hogareño. Tales transformaciones sociales encontraron resistencia no solo en las prácticas naturalizadas que permeaban la dinámica social, sino también -como vimos en la primera parte de la tesis- en las nuevas esferas de acción que se abrían a la participación de las mujeres, en las que los puntos “teóricos” de partida sobre la igualdad entre la compañera y el compañero militantes se topaban con prejuicios de orden genérico alrededor de la (no) fuerza femenina, la pericia exclusiva para lo doméstico y la maternidad y crianza como destinos intransferibles.

---

<sup>65</sup> Este proyecto se materializa a través de las políticas culturales del Centenario, tal como sistematizaron Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo en su ineludible volumen *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, y más recientemente Miguel Dalmaroni, en *Una república de las letras. Lugones, Rojas, Payró. Escritores argentinos y estado*.

Otros discursos que se materializaron en reclamos sindicales y militancia política fueron justamente los que entronizaban como antecedentes las luchas revolucionarias latinoamericanas, en especial y como ejemplo paradigmático, la de la Revolución cubana, tal como se vio en la segunda parte de esta tesis, en relación con la construcción de la figura heroica del militante, a imagen y semejanza del “Che” Guevara.

En ese contexto de reajustes resulta innegable que la acción del terrorismo de Estado paralizó de manera contundente las transformaciones que comenzaban a operarse en general en la sociedad y particularmente en torno a las configuraciones imaginarias sobre los lazos de familia. La Dictadura, en este sentido, puede entenderse como una forma de reimponer “la ley del padre”,<sup>66</sup> significando esto no solo la representación de la figura paterna como cabeza, sino también la restauración de las fuerzas conservadoras de la sociedad, tradicionalmente detentadas por la oligarquía, las organizaciones por medio de las que ejercían su poderío económico y el discurso católico como sustento religioso y moral de tal supremacía.<sup>67</sup>

Así, la amenaza al *status quo* conservador que un siglo antes se percibía en la inmigración, en los años '70 aparece representada por las ideas revolucionarias que suponían no únicamente la crisis de las formas tradicionales de organización y manejo del poder político sino, además,

---

<sup>66</sup> Es sabida la apropiación que el feminismo hizo de algunos postulados freudianos-lacanianos en relación con la construcción de la sexualidad y la división de roles genérico-sexuales. Ya el llamado feminismo de la “segunda ola” y particularmente de escuela francesa (Cfr. Toril Moi, 1988) utilizó ciertos conceptos que el movimiento recursivo de las teorías feministas no tardó en revisar críticamente. Uno de los postulados que resultó altamente explicativo es el vinculado con el proceso de imposición del “mandato” paterno como límite de las pulsiones pre edípicas. En efecto, la llamada “ley del padre” entiende que “todos los niños y niñas deben acceder al lenguaje a través de la crisis del complejo de Edipo, tras la cual el género califica necesariamente la subjetividad de los humanos como masculina o femenina. Se presupone que quienes ocupan la posición masculina poseen el falo, el cual les asigna simbólicamente un estatus privilegiado en la atribución de significado. Se atribuye esta consideración al falo por ser el objeto del deseo de la madre, objeto que tanto el niño como la niña desean ser” (Ferguson, 2003: 165). De esta forma, es posible observar cómo, a partir de un procedimiento generado en el seno familiar (mediante el que también se rigen las dinámicas culturalmente lícitas de parentesco) se entiende, por analogía, la imposición de otras jerarquías sociales más amplias que consideran el poder como un atributo exclusivamente patriarcal.

<sup>67</sup> Elizabeth Jelin se refiere a esta articulación especificando cómo: «En Argentina y en otros países latinoamericanos, la Iglesia Católica ha sido un actor cultural poderoso desde la época colonial. Su punto de vista central concibe a la familia “natural” como “célula básica” de la sociedad, y contiene una fuerte tradición cultural del “*Marianismo*” (la primacía cultural de la maternidad encarnada en la figura de la Virgen María). Este conjunto de creencias ha guiado las políticas y programas del Estado argentino en relación con la vida familiar y la relación entre familia y esfera pública» (Jelin, 2011: 562).

de los modos de distribución económica, por lo que la implementación de mecanismos de cooperación laboral o monetaria o el impulso de actividades de autogeneración de bienes o ingresos eran etiquetados también como subversivos.<sup>68</sup> Asimismo, de manera cercana a la forma en que a fines del siglo XIX se usó el discurso médico como soporte regulador de las políticas en torno a la maternidad, la higiene y la puericultura en tanto regulaciones impuestas a la masa inmigratoria; durante el denominado Proceso de Reorganización Nacional se reedita la alianza, ahora médico-militar, para identificar como tumor extirpable, mediante el disciplinamiento de los cuerpos bajo secuestro, tortura y exterminio, toda iniciativa que se considerara sediciosa. La tarea se completaba con la apropiación de los bebés nacidos en cautiverio o expropiados en los procedimientos de captura de sus padres para ser “recuperados moralmente” gracias a la crianza por parte de familias de militares o gente “de bien”. En este sentido, no resulta sorprendente que Judith Filc se refiera a la imposición de esta “normativización” a través de la figura de la “violación” de la esfera privada por parte del Estado:

... todas las prácticas y los espacios (incluso los “privados”, y el hogar por sobre todo) fueron politizados y abiertos, por lo tanto, a la penetración estatal.

Así es como la imposición del estado de excepción fundada en razones de “seguridad nacional” trazó una frontera *intranacional* que separaba a los argentinos “verdaderos” de los “falsos”, es decir, a los “apátridas” que habían “infiltrado” la nación. Estos “no ciudadanos” -y por ende “no sujetos”- podían ser secuestrados y “desaparecidos” para garantizar la seguridad en la nación. Tanto los detenidos-desaparecidos como los bebés apropiados perdieron el nombre y lugar de pertenencia (Filc, 2004: 208).

---

<sup>68</sup> En este punto, resulta atinado convocar algunas escenas del film ítalo-argentino *Garage Olimpo* (1999) de Marco Bechis, en el cual se representa la persecución durante la última dictadura argentina a las acciones solidarias llevadas a cabo por un grupo de jóvenes y destinadas a los menos favorecidos de la sociedad. El individualismo emerge como vía de salvación de las familias y de las personas y supone un repliegue al núcleo primario de los lazos consanguíneos y la asunción de una posición liberal frente a la economía. Los esfuerzos cooperativos/desinteresados que se emprenden más allá del seno familiar son vistos como sospechosos y consecuentemente son aniquilados. En la película, particularmente, se observa cómo se tensa el vínculo entre el personaje-víctima de secuestro por parte de las fuerzas parapoliciales (una joven que ejerce gratuitamente de maestra en un barrio marginal), su madre (una extranjera europea de “buena reputación” que es ignorada por sus influentes contactos al mencionar el secuestro de la hija) y su captor (un supuesto inquilino de ambas que -pese a haberlas denunciado y a participar de la tortura de la hija- está enamorado de la joven e intenta formar con ella una familia nuclear en el espacio del cautiverio). Los bandos (revolucionarios y militares) resultan ser, finalmente, fuerzas irreconciliables que -en su choque- desembocan en muerte, sea por operaciones de plantado de bombas caseras en casas de jefes militares o por los “vuelos de la muerte” que se aplican a los “detenidos políticos”, como los llamaban.

Es la idea de “falsos” argentinos<sup>69</sup> la que permite entender la aparente paradoja que implica, en el discurso militar, la asunción simultánea, por un lado, de una defensa de la familia tradicional como el germen máspreciado de la sensibilidad patriótica y, por otro, la rotura de los vínculos familiares derivada de sus sistemáticas prácticas de exterminio físico y de persecución ideológica. Este último tipo de persecución, en su dimensión performativa, generaba una separación parental a nivel simbólico, puesto que aquellos miembros de la familia que efectivamente participaban de actividades políticas revolucionarias o que estaban cubiertos de un halo de sospecha de militancia eran segregados por sus propios parientes, encubiertos o silenciados en el relato familiar. Un ejemplo representacional de tal dinámica se puede observar en *Un hilo rojo*, cuando el primo y la suegra de Julia establecen una distancia moral y política con ella, distancia que finalmente justifica una expulsión de la familia al deshumanizarla: “Loca como una cabra” (Rosenberg, 2012: 120), “yo bregando con esta marciana” (Rosenberg, 2012: 121), como dice la suegra o retomando léxico del campo médico: “loca”, “perdida” y “enferma” tal cual expresa sobre ella su primo Marcos (Cfr. Rosenberg, 2012: 39-48).

Para abonar más aún la paradójica situación, es preciso notar que son los familiares (*madres y abuelas*, en un comienzo, e *hijos*, años después)<sup>70</sup> los que emprenden los reclamos ante organismos judiciales locales y extranjeros por la aparición con vida de los secuestrados y “desaparecidos”, imponiendo las consignas “Vivos los llevaron, vivos los queremos” y “Memoria, verdad y justicia”. Así, solo el “lazo familiar”, biológico, parece justificar la ocupación de la esfera pública para confrontar al Estado y no así otros intereses, no mediados por tales vínculos. Al respecto, Elizabeth Jelin explica:

---

<sup>69</sup> En este mismo sentido, Elizabeth Jelin afirma: «La imagen de la nación como la “Gran Familia Argentina” implicaba que sólo los buenos chicos-ciudadanos eran verdaderamente argentinos. El discurso oficial representaba a los ciudadanos como niños inmaduros que necesitaban la disciplina que les iba a imponer un padre fuerte» (Jelin, 2001: 561).

<sup>70</sup> El orden de creación de estas organizaciones es el siguiente: “Familiares de Detenidos y Desaparecidos por razones políticas”, en 1976; “Madres de Plaza de Mayo”, en 1977, ese mismo año, “Abuelas”, posteriormente, “Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio” (Arfuch señala su surgimiento en 1994, mientras que Basile, en 1996 y, finalmente “Herman@s”, en 2003. Cfr. Arfuch (2015: 823) y Basile (2019: 30).

¿Por qué debían ser planteadas en términos de parentesco las denuncias y demandas del movimiento de derechos humanos? En el contexto político de la dictadura, la represión y la censura, las organizaciones políticas y los sindicatos estaban suspendidos. El uso que el discurso dictatorial hacía de la familia como unidad natural de la organización social tuvo entonces su imagen en espejo en parte del movimiento de derechos humanos -la denuncia y protesta de los familiares era, de hecho, la única que podía ser expresada. Después de todo, eran madres que buscaban a sus hijos...- (Jelin, 2011: 561-562).

El “familismo”, al decir de esta autora, operó como marco interpretativo de los lazos sociales, entrañando en ese sentido el riesgo de erigir a los familiares como los únicos actores habilitados para la atención al pasado dictatorial y sus múltiples consecuencias en el presente y, por consiguiente, excluir a la ciudadanía más amplia de la responsabilidad de asumir también como propias las memorias de los tiempos de la represión (Cfr. Jelin, 2011: 568).

Pero más allá del riesgo marcado por Jelin, Teresa Basile (2019), retomando algunos análisis de Ana Amado (2003) en torno a las acciones ejecutadas desde el parentesco y a partir de su propia investigación sobre la narrativa de HIJOS, entiende que la resignificación de las dimensiones afectivas de los lazos consanguíneos posibilita invertir la “lógica jerárquica entre lo privado y lo público para liberar lo familiar de su atadura, empoderarlo y reconvertirlo en un dispositivo político” (Basile, 2019: 33).

Lo que en el terreno jurídico se generó para “rehacer los vínculos filiales deshechos por la dictadura” (Basile, 2019: 32), como sucede por ejemplo con la institucionalización de la búsqueda de los nietos apropiados, llevada adelante por las Abuelas y la consecuente restitución (reapropiación) de la identidad personal y familiar de los jóvenes recuperados; también se realiza en el orden de lo simbólico de variadas maneras. Famosa es la estrategia de instalar en la escena pública (en las legendarias marchas de las Madres alrededor de la Plaza de Mayo, originalmente) las imágenes de los hijos desaparecidos y asesinados por la dictadura o la intervención urbana que constituyó el “Siluetazo”, que consistió en empapelar con las

figuras de los cuerpos ausentes el espacio urbano<sup>71</sup>, por nombrar sólo las más conocidas. Ya en el terreno artístico, Lucila Quieto se valió del montaje para “suturar” los quiebres vinculares por causa del orden dictatorial en su muestra “Arqueologías de la ausencia” (1999).<sup>72</sup> Como afirma Natalia Fortuny, estas fotos: “reconstruyen la escena familiar imposible, el encuentro con su padre que no ha podido ser (“la foto que nunca tuve”), y a la vez constituyen un testimonio colectivo al presentar las fotos reconstruidas de (y para) otros hijos de desaparecidos” (Fortuny, 2013: 1). Más recientemente, la muestra fotográfica “Ausencias” (2015) de Gustavo Germano,<sup>73</sup> representa los desgarramientos filiales a partir del mecanismo de subrayar las faltas resultantes de la acción terrorista del Estado. Para ello contrasta fotografías tomadas a familias antes del Golpe militar con su saldo, materializado en la reedición de esas escenas repletas de ausencias, años después.

Habiendo planteado este recorrido sobre el cual se han ido sedimentando en la historia y la cultura argentinas diferentes modos de entramado sobre la familia en los imaginarios sociales, podemos aproximarnos ahora con mayores herramientas al abordaje de nuestro objeto de análisis.

La literatura argentina acompañó el derrotero de estas derivas y, durante el período que nos ocupa, eclosionaron textos sostenidos en el gesto de ofrecer una suerte de “reparación simbólica” de las fisuras que lesionaron el ámbito familiar o, en el de denunciarlas, desde la consideración de este problema como irresoluble. Podemos citar como ejemplos de esto

---

<sup>71</sup> Ana Longoni sitúa el inicio de esta práctica -luego extendida y recurrente- el 21 de setiembre de 1983 cuando, todavía en dictadura, tres artistas visuales con el apoyo de organismos de derechos humanos y militantes políticos, desplegaron este dispositivo visual como una forma de representar “la presencia de una ausencia” (Longoni, 2010: 50) en la Plaza de Mayo de la ciudad de Buenos Aires, un lugar central, altamente simbólico y rotundamente público.

<sup>72</sup> El ensayo fotográfico de Lucila Quieto (1977), hija de un militante desaparecido, consistió en una exposición itinerante que se realizó primero en Buenos Aires y luego, en distintas ciudades europeas. En ella, mediante la técnica del montaje, la artista recompone la ausencia de su padre en la escena familiar. Además, hace lo mismo con los padres desaparecidos de otros jóvenes, yuxtaponiendo temporalidades y rehaciendo la conjunción de cuerpos “a contramano del rumbo trágico que le dio la historia” (Amado, 2004:54).

<sup>73</sup> Se trata de una muestra presentada por primera vez en 2007 en Argentina, que ha tenido gran repercusión internacional y que pertenece al proyecto “Memoria social y ciudadana” del artista plástico, la cual puede visualizarse en su página web <http://www.gustavogermano.com/>.

último las producciones narrativas de la generación de H.I.J.O.S. que, en los bordes genéricos, plantearon estas temáticas muchas veces de manera revulsiva, irreverente y desenfadada. Haciendo una suerte de periodización, Teresa Basile considera dos momentos para comprender estas escrituras:

Uno inicial, en torno a la formación de la agrupación a mediados de la década de los 90, hegemonizado por la necesidad de testimoniar, de contar sus historias, de relatar sus preocupaciones, de establecer proyectos y asumir desafíos en el clima de impunidad de los gobiernos de Carlos Menem. Y una segunda etapa, ya iniciado el siglo XXI, en la cual las producciones se desvían [...] introducen la burla políticamente incorrecta. Este momento puede leerse sintéticamente en la secuencia escandida por *Los rubios* (2003) de Albertina Carri, *Los Topos* (2008) y *76* (2008) de Félix Bruzzone y *Diario de una princesa montonera-110 % Verdad* (2012) de Mariana Eva Pérez (Basile, 2019: 49).

Aunque contemporáneas a las publicaciones más descontracturadas de H.I.J.O.S., los textos que conforman el corpus que nos ocupará en esta última parte de la tesis se distancian de ese tratamiento irreverente, haciéndose cargo de los quiebres filiales más bien al modo de lo que Gabriel Gatti llamó *narrativas del sentido*, es decir, procurando la sutura, “reasociando lo que fue retaceado” (Gatti, 2011: 112). Es de esta forma que el corpus resuelve la tensión antes señalada entre el planteo de las soluciones utópicas y el desgarramiento irreversible.

Para ordenar el tratamiento de los textos, optamos por deslindar dos series literarias. La primera, “Hijas: línea materna y el regreso al origen”, marcada por relatos de y sobre hijas que sufren la disolución de los lazos familiares, nos permite explorar cuáles son las estrategias de resistencia que se ponen en marcha frente al orden disruptor que aplica la Dictadura en la sociedad, a través de las historias familiares de las protagonistas de las novelas *Viene clareando* (2005), de Gloria Lisé, y *Lengua madre* (2010) de María Teresa Andruetto.

La segunda serie, que denominamos “La línea paterna o el vínculo (im)posible”, nos permite atisbar la configuración de la imagen del padre en los relatos de búsqueda identitaria,

como sucede en el caso de *Los manchados* (2015) de María Teresa Andruetto, novela en que la protagonista de *Lengua madre*, esta vez, emprende la búsqueda de las raíces paternas. Para ello, cual personaje rulfiano, viaja al desértico pueblo de Tama -recuperando así la ambientación de la primera novela de Andruetto-, donde una serie de voces que invocan mitos, rumores, hechos históricos y ficciones que no se distancian demasiado de “la realidad” y son, en suma, la puerta de acceso al conocimiento de la cadena de violencia, orfandad y abandono que desde siglos atrás impide la trama afectiva entre padres e hijos/as. Asimismo, *La edad del barro* (2003), de Sara Rosenberg nos permite sumergirnos en un contexto posdictatorial en el que a fuerza de restricciones, sospechas y lodazales emerge la terrible constatación de que los hilos que movían el aparato militar durante la dictadura siguen tendidos y en pleno funcionamiento. Es un personaje “anómalo” (el hijo “discapacitado” de un ex jefe militar, ahora gobernador) el que nos permite develar no sólo esa realidad socioeconómica, sino también las prácticas sexuales inconfesables de su padre y cómo la “familia” aparenta ser la cortina necesaria para preservar una moral fuera de los cánones.

### ***Hijas: línea materna y el regreso al origen***

*¿Habrá querido desentrañarse  
en todas las lenguas  
que antes la dijeron  
o habrá sido sola,  
totalmente  
sola  
sin ser dicha?*

Luciana A. Mellado<sup>74</sup>

La primera novela que integra esta serie, *Viene clareando* (2005) de Gloria Lisé, se inaugura con un golpe, el del cuerpo deshecho de Atilio Sandoval, contra la vereda de la FOTIA, el 23 de marzo de 1976, ante la mirada estupefacta de su novia Berta. El texto plantea así, desde sus inicios, una problemática que encontraba en la época referida un punto extremo de tensión pero que, además, se prolongaba hacia atrás en el tiempo, conectándose con las luchas revolucionarias del siglo XX en Latinoamérica (en la novela se alude explícitamente a la entrega del Che Guevara a cambio de una “cabeza de chancho”; y más atrás aún, con la explotación y dominio de las poblaciones indígenas por parte del sistema colonial, como se verá más adelante. Podemos notar, también, la fuerza prospectiva del relato, ya que no es posible dejar de observar cercana una reedición de estas escenas, en la medida en que, por ejemplo, los trabajadores de los ingenios azucareros los siguen tomando en busca de reivindicaciones laborales o ante el grave problema de la propiedad de la tierra, que en los últimos años ha protagonizado el Estado argentino, de manera intervencionista, contra las comunidades indígenas a lo largo del país.

---

<sup>74</sup> Los versos que ofician de epígrafes tanto para este apartado como para el siguiente, corresponden al poemario, *Aquí no vive nadie*, de la poeta y profesora patagónica Luciana Mellado, publicado inicialmente en 2010 y reeditado en 2017, en versión artesanal.

A partir de ese golpe inaugural, en la novela, la protagonista, estudiante de medicina, novia del líder sindical asesinado por una bomba, asume tras tal muerte, la postura de “simulada” indiferencia que era muy usual en la época:

Berta miró su cabeza aplastada, y antes de que la sangre trajera olor de matadero, ella, que bien lo conocía, hizo lo que todos los que estaban allí: hizo como que no lo había visto, se acomodó una cara de nada sobre el rostro y cruzó la plaza. Al frente, la estatua de Hipólito Yrigoyen, con su traje sin bolsillos, porque era el presidente que nunca había robado, de espaldas al Palacio de Justicia, miraba hacia otra parte, como ella, que en ese instante se prometía que lo haría a perpetuidad (Lisé, 2005: 13).

Siguiendo el derrotero de muchos que atravesaron situaciones similares, Berta decide huir de Tucumán hacia el pueblo natal de su madre, en La Rioja, iniciando así el periplo que, paradójicamente, frente a sus objetivos de olvidar y escapar, le permite encontrarse con la memoria familiar y social, en la medida en que restituye historias negadas y voces silenciadas. Ese periplo emprendido por la protagonista podría ser entendido como una forma de traspasar distintos tipos de fronteras.

Recordemos que por *frontera* se entiende aquel «umbral donde se negocian procesos de integración, un lugar “bilingüe” que promueve adaptaciones, reelaboraciones y traducciones que reterritorializan un complejo colectivo» (Barei, 2012: 81). O, asimismo, como “un espacio geográfico (...) un límite existencial, y un punto de referencia cultural” (Deffis, 2010: 20).

Resulta pertinente aquí revisar cómo tales definiciones habilitan la construcción de sentidos en el relato que nos ocupa. En primer lugar, es importante remitir al circuito geográfico que el texto de Lisé evoca. Desde un Tucumán convulsionado por la violencia, Berta decide partir hacia una tierra casi desconocida pero entrañable por ser cuna de su madre; para ello hace un recorrido en micro con el que atraviesa Catamarca y Santiago del Estero para llegar al destino final que es La Rioja. Allí descubre a sus familiares -tía Avelina, Tristán Nepomuceno- los

mandatos familiares aún vigentes, la historia de su clan. Sin embargo, movida por las noticias terribles que le llegan desde Tucumán a través de cartas y mensajeros, Berta se ve obligada a “insiliarse”, figura que remite a la reclusión en las profundidades del país; en este caso, en Olpa, una localidad riojana.

El *insilio*, tal como expresa la definición de Fernando Reati, es la experiencia transitada “por aquellos que, si bien no habían sufrido la cárcel y el destierro, habían pasado los años del terror de Estado y las dictaduras militares viviendo como parias, dentro de sus propios países, en una especie de aislamiento e incomunicación que protegía su vida pero los alienaba de su entorno” (Reati, 2005: 185). En la situación del personaje de Berta, implica no solo esa incomunicación con su madre, hermanos y amigos, sino también -y paradójicamente- la oportunidad de restablecer el vínculo con la memoria más remota de su familia materna, al reponer genésicamente la historia de la ocupación de las tierras por parte de sus ancestros y la disputa territorial con los pobladores originarios.

Pero si el insilio, con todas las implicancias que asume en el caso de Berta, puede terminar significando una oportunidad de encuentro con la memoria familiar y social, no es la única figuración del exilio que propone *Viene clareando*, pues en la novela adquiere también otras connotaciones. Así es que, cuando la amenaza sobre todos los que se vincularon con Atilio Sandoval y sus luchas sindicales llega a un punto extremo, Berta se ve obligada a seguir los consejos de su madre: utilizar una herencia familiar para ir a Buenos Aires y, de allí, al exilio en España. La novela cierra con ese viaje inminente, sobre el que la vivencia compartida a nivel extradiscursivo nos abre posibles finales. Podríamos inferir que es justamente en ese final abierto donde se figura la profunda herida social que supone la errancia, el trauma del desgarramiento sin soldaduras en la sociedad argentina.

El derrotero geográfico de la protagonista, por tanto, se anuda con el problema de los vínculos, el “arraigo” y la construcción identitaria; cuestiones todas de las que la novela se hace cargo y formula andamiajes interpretativos. En este sentido, es pertinente reconsiderar el

concepto de “nomadía” (Forcinito, 2004), ya que por éste se entiende la circunstancia que los sujetos deben afrontar al transitar contextos represivos y de forzado olvido, cuando “la práctica de la memoria constituye subjetividades no sedentarias que están en constante movimiento de reinterpretación, atravesando fronteras impuestas por las normas de la territorialidad” (Forcinito, 2004: 14).

En Berta, el insilio y el exilio -que se suceden de este modo en la novela- aparecen no solo como formas de supervivencia frente al horror, sino también como fuertes instancias de cuestionamiento identitario, como se puede entrever en la carta que le redacta a su amiga Trini y que aparece intercalada entre capítulos:

Me fui de todo lo que era mi vida y ¿sabés Trini?, me hacés falta vos para acordarme de cómo volver a ser esa chica que fui, porque yo sé que vos serías capaz de dibujarme un mapa con letras inventadas para mí (Lisé, 2005: 104)

Acaso el final en suspenso, previo al exilio, refiera a los constantes avatares que la subjetividad expuesta a la nomadía debe enfrentar para reconstruirse social e individualmente. Identidades no suturadas que se baten entre el pasado que la memoria construye y un presente de limitaciones forzadas parecen ser aquellas signadas por la dictadura.

Ahora bien, si centramos el foco en la acepción de frontera en tanto límite existencial, podemos decir que aparece construida en la novela mediante diferentes procedimientos escriturales, unos a nivel de la diégesis y, otros, a nivel del relato.

En el plano diegético, la protagonista revisa, a partir de la situación extrema de la persecución en el marco del terrorismo de estado, su propio proyecto de vida, sus orígenes, la línea materna, la figura de su padre. Asumiendo en ocasiones la primera persona, el relato va haciendo foco en las distintas etapas vitales de Berta sin dejar de atender a las tensiones familiares que se cifran en problemáticas socioeconómicas, políticas y generacionales.

Ya desde la génesis, su madre, apenas asomando a la juventud, se fuga con un hombre mayor y con compromisos familiares previamente tomados. Ninguna de las familias de procedencia acepta la relación y la pareja se ve obligada a trasladarse a Tucumán, donde simétricamente al auge y caída del peronismo (del cual el padre era agente comprometido) atraviesan importantes vaivenes económicos y sociales. La protagonista registra y lo pone en relato de la siguiente manera:

Embarazó a mi madre, que tenía dieciséis años, violando la confianza que los hermanos le habían prodigado y se la llevó escapada de la casa. El padre, don Celestino, la dio por muerta, obligó a la esposa a llevar luto por su hija y a pedir por ella en las misas de difuntos. Todos los hermanos, incluida Avelina por las dudas, sufrieron castigos por lo que sabían y no dijeron y por lo que debían haber sabido y no avisaron (Lisé, 2005: 47).

Berta, por ser resultado de esa relación no admitida, aparece como un “entre” las dos familias, medio bastarda para la una (la familia paterna, Rojas del Pino), medio negada en la otra (los Riera, por la línea materna), superviviente de los imperativos de época que sus padres rehuyeron. Así lo expresa ella misma:

Ésta soy yo, eso diré de mí en La Rioja, es el resumen de mi vida, mi vida que se explica por las cosas que les han pasado a los otros, mi vida que es la de mi padre y la de mi madre, la de mis abuelos y la del hombre que perdí. Y yo soy los otros, y estoy hecha de otros odios y de otras vergüenzas y de otras pasiones que no son las mías (Lisé, 2005: 29).

Al morir su padre, la protagonista se ve entre dos historias, la de cada uno de sus progenitores, sin hallar en ellas sentido para sí. Tanto la religiosidad y la “superstición” de la madre como la militancia del padre adquirirían para la joven los mismos sesgos ficcionales. Por ejemplo, de esta forma se retrata la escena del velorio del padre:

Por lo bajo, rodeando al cajón, los muchachos le cantaron la “Marcha peronista” a las cuatro de la mañana, cuando ya se habían ido todos a dormir y mi mamá ni los escuchó concentrada como estaba, en la cabecera, en los misterios dolorosos y en los gozosos aferrada al rosario de plata, y yo me reí de verlos a todos tan idiotas, creyendo en cosas tan irreales, pura fantasía, para vivir (Lisé, 2005: 64).

Más adelante, el contexto en el que transcurre su adolescencia, desde el deceso de su padre, también aparece delineado como un espacio de fronteras en el que la pobreza generada por las derivas políticas y económicas de la región funciona como el criterio para la diferenciación social:

Ahí, en Mataderos, terminaba el campo, se acababan las quintas florecidas de azahares y aparecía la miseria de Tucumán. Los hijos del cierre de todos los ingenios, los del quiebre de todos los productores del campo, los hijos del verde, que ahora se hacinaban en una horma de villas oscuras, destartaladas, feas y brutales, alrededor de la gloriosa ciudad (Lisé, 2005: 23).

Sin embargo, la madre de Berta se resiste a ser encasillada en el lugar de la pobreza y apela al “linaje” de la niña, para que la fuerza de la sangre funcione como una especie de halo protector alrededor de la casa y de su hija. Así se multiplica el espacio de indefinición que parece signar a la protagonista:

Berta creció en ese barrio alejada de todo lo que el barrio fuera porque su madre se propuso que esa niña estaría allí de paso y que sería señora, de ninguna orilla, del centro, mejor aún... “doctora”. Y cada vez que Berta quiso mezclarse con los niños de esa Villa, su madre la traía a los libros y a la casa y cerrando la puerta tras de sí le decía:

-Acordate, vos no sos de esa gente, sos una Rojas del Pino (Lisé, 2005: 24).

Ya en la juventud, su posición frente a la militancia de su novio y amigos tampoco se encuentra definida. En efecto, Berta no ejerce un papel activo en las actividades políticas y mucho menos parece vincularse intelectualmente con tales búsquedas y convicciones. Sin embargo, es una joven que, pese a los mandatos maternos de dedicarse exclusivamente a conseguir un título (de “doctora”, cual deseo modelado de una generación que se afanó en el ascenso social y material a través de profesiones específicas) y a haber internalizado esos requerimientos como objetivos propios, se relaciona emocionalmente con un líder sindical, dedicado enteramente a sus luchas político gremiales. En el viaje hacia La Rioja, la voz de Berta asume un racconto necesario para reinterpretarse desde esa tibieza ideológica:

No he leído de política. No he discutido, no tengo opiniones, ni he asumido compromisos de ninguna clase con los partidos, ni con la sociedad, ni con la historia; no he participado en los movimientos de lucha o de pensamiento como lo han hecho casi todos mis compañeros y amigos. Solo me he esforzado por llegar a ser médica (...) Mi novio era como esos compañeros, y a veces discutíamos porque yo no comprendía, hasta que él se accidentó y falleció antes de que pudiéramos ponernos de acuerdo sobre todas esas cosas tan importantes para él (Lisé, 2005: 28).

En esta historia amorosa trunca parece reeditarse la relación con su padre, de quien opina que la abandonó en el '55, cuando priorizó la actividad política por sobre los compromisos parentales:

Mi padre no había sido un pecador ni una mala persona, solamente que había sido peronista y la patria había estado en su vida primero, después el “movimiento”, después los hombres, después mi madre, su mujer, después mis cuatro hermanos porque eran varones, y por último yo, la hija de mi madre, su hija (Lisé, 2005: 62).

En cada uno de estos espacios, la protagonista encuentra un umbral donde traducir(se) y delinear la propia imagen, aun frente al discurso patriarcal que no solo marca las jerarquías

familiares, sino que ubica a los hombres en el ámbito de la acción, en el de la esfera pública, definiéndolos como militantes y agentes políticos. Sin embargo, las muertes del padre y de Atilio colocan a las mujeres en la necesidad de asumir el rol de agentes, para lograr distintas formas de subsistencia (familiar y personal) y, en el caso de Berta, con sus estudios de medicina, aportar al bien social en La Rioja, haciendo de partera junto a la obstetra del pueblo. El camino de regreso hacia sí misma de la protagonista es lo que Zulma Palermo (2009) leyó en clave descolonial como la asunción de “un lugar de enunciación distinto”, en el que la afirmación de un “yo también soy” colabora con el proceso de “germinación y des-prendimiento” mediante el que se efectiviza un mandato liberador de las constricciones del género (Cfr. Palermo, 2009: 198-200). Al ejercer la labor de “partera”, junto a una extranjera afincada en aquel pueblo riojano, junto a “la loca”, la “otra”, Berta “da a luz” su propósito personal, un rol que en sí mismo es, metafóricamente hablando, reparatorio y reivindicador en relación con el contexto de muerte y rotura de vínculos familiares que la circunda. La joven es consciente de la época de destrucción que signa al país:

Sabía que en su patria se producía una matanza de miles, que miles de historias desgraciadas se silenciaban en otros tantos miles de casas, extendiéndose desde Tucumán, en que la represión indiscriminada había comenzado hacía dos años, como una mancha de petróleo hacia toda la república (Lisé, 2005: 122).

Y es a través de la posibilidad que encuentra de articular profesión con deseo propio y función social de relevancia lo que ayuda a que la vida se abra paso en medio de tanta muerte. Su rol de partera constituye, así, un potente y esperanzador signo de “renacimiento” tanto a nivel personal como en un sentido social.

En este punto, una mención aparte merece la figura de la obstetra del pueblo, ya que funciona como el espejo en que Berta puede descubrir, luego de un juego de distanciamientos y resistencias, su propia imagen. Si bien al principio no puede dejar de juzgar a la anciana en virtud

de su “excentricidad”,<sup>75</sup> manifestada tanto en su apariencia exterior -“Ese cuerpo... se fundaba sobre pies ya aplastados por el peso... había pasado los noventa y cinco kilos de peso... sus brazos musculosos evidenciaban trabajo y fortaleza, y terminaban en manos pequeñas de dedos cortos, regordetes y curtidos de soportar espadoles, lavandinas y el frío de los amaneceres...” (Lisé, 2005: 125)-, como en sus exagerados ademanes y forma de hablar -“Era una vieja repulsiva, odiosa, mal hablada, con una boca grosera en todos los aspectos” (Lisé, 2005: 129)-, es un parto difícil, múltiple, el primero en que Berta presta colaboración, lo que revela otra imagen de la armenia Lusaper Gregorian o también llamada Doña Lupe. Su pericia, la maestría con la que manejó a todo nivel la situación, la diligencia posterior al parto, la alegría en la celebración de la vida y su don humano, aparecen como rasgos desnudos frente a la potente observación de la protagonista. Es entonces cuando la joven logra percibir “que las dos eran astilla del mismo palo” (Lisé, 2005: 129). Finalmente, como si siguiera el movimiento de una figura espiralada en proceso de ascensión, la reputación de la mujer alcanza, a los ojos de Berta, un altísimo concepto:

Doña Lupe se puso otra vez su traje de fea, pero a Berta no la engañaría nunca más, porque sus oscuros ojos de armenia, hondos, profundos, vivaces, le habían revelado el valor y la fe en sí mismo de un pueblo que no bajó la cabeza ni los brazos, venciendo todos los desiertos a los que el odio los arrojó (Lisé, 2005: 132).

Lusaper parece haber encontrado la llave de la magia para ver con claridad los signos sociales que, cual *dejá vu*, auguran épocas nefastas, como cuando discute con la ingenuidad del tío de Berta sobre esas señales -para ella- inequívocas.<sup>76</sup> También un halo de magia la

---

<sup>75</sup> Retomamos acá el término, en el sentido que María Luisa Femenías le da, en relación con la posibilidad de visibilización que adquiere toda expresión no sujeta al paradigma genérico dominante o patriarcal (Cfr. Femenías, 2004).

<sup>76</sup> El fragmento inicial del diálogo se desarrolla así:

“-Tristán, vienen malos días, estos milicos no van a arreglar nada, a más de asesinos son ladrones.

-No Lupe, no se crea, van a traer el orden y la decencia a la Argentina, ya estábamos cansados de los políticos, hay que darles tiempo.

- Tristán, a esta vieja no le van a contar cómo son los asesinos. Lusaper Gregorian los ve venir de lejos. Éstos son locos, loquitos de la cabeza, ya va a ver viejo, son todos mierda estos tipos” (Lisé, 2005: 118).

cubre en las circunstancias más comprometidas de su profesión. De esta forma, y a modo de todo recorrido iniciático, la armenia elige a su discípula y la guía para traspasar el umbral de su valía, la ayuda a regresar al centro de su poder que es, justamente, la potencia creadora matricial. La joven estudiante de medicina, aquella que llegó al recóndito pueblo de La Rioja cubierta de miedo y aguantando años de llanto, finalmente vuelve a su origen (que es su familia antes ignorada, que es su sentido de vida, su talento, su valor en tanto mujer) y es desde este afianzamiento de lo femenino, de la asunción de su lugar en el mundo, que puede reencontrarse con su madre y espejarse también en ella. No es poco significativo que el cierre de la novela se realice a través de una carta que Berta dirige a su progenitora. La novela termina anudando así, pese a la incertidumbre que imprime la situación de exilio, la línea materna:

Ahora estoy volando, se ve un relámpago a lo lejos, dicen que en Madrid hace ocho grados bajo cero (...). No sé Madre si le mandaré esta carta y todas las cartas que fui escribiendo en mi corazón cada día, tal vez a ésta la tire como ya hice con muchas otras, pero le escribo, igual le escribo desde mi cabeza todo el tiempo y esta noche quería contarle lo último que hablamos con la partera.

Un día volvíamos con Lusaper de un parto y ella me dijo:

(...) Si hay un Dios está en nuestras manos cuando ayudamos a parir, si hay un milagro, fijate, pasa todo el tiempo. Asesinos hubo siempre, pero esto, y se miró las manos,...es más fuerte, les gana.

(...) ¿sabe, madre?, ahora que estoy en el aire, ahora que vuelo como usted quería, me miro las manos, mis manos que ya han pasado por muchas cosas y ¿sabe?, qué parecidas que son a las tuyas, Madre (Lisé, 2005: 156)

Por lo expuesto hasta acá podemos observar que, en la compleja trama de voces y perspectivas que se cruzan en la novela, el concierto social se hace perceptible develando una zona de fronteras donde la existencia individual de Berta sortea encrucijadas contextuales (la quita de libertades individuales por el régimen dictatorial, las pérdidas afectivas y humanas), culturales (los mandatos sobre la profesión y el “progreso” personal) y genéricas (las formas de modelización de “lo femenino” en la lógica patriarcal).

Pasando a otro orden de cosas, a nivel del relato, se observa una alternancia entre capítulos a cargo de un narrador heterodiegético, omnisciente, y otros, en los que la voz de la protagonista es rectora, a través de una especie de diario “oral”, o más bien “mental” ya que, por las circunstancias políticas, Berta no se anima a escribir. Aparecen incluidas, asimismo, cartas que -como vimos- prepara para su madre y para su mejor amiga y que luego, en la mayoría de los casos, quema. No resultaría desacertado aquí que relevemos los modos de conservación de la memoria en situaciones donde la escritura representa una tecnología en sí misma peligrosa (como también se textualiza en algunas novelas distópicas paradigmáticas, como *1984* de Orwell y *Fahrenheit 451* de Bradbury o, como vimos, en *Procedimiento...*, de Susana Romano Sued, a través del manojito de trizas de papel). En esos contextos represivos son las voces de los sobrevivientes las que se erigen como vehículos para la reposición de las historias silenciadas por el relato oficial. La pregunta por los estatutos de veridicción de tales testimonios resulta un capítulo aparte, sin embargo, tal como afirma Beatriz Sarlo: “La primera persona es indispensable para restituir aquello que fue borrado por la violencia del terrorismo de estado” (Sarlo, 2012: 162), aunque no es posible sustraerse de la necesidad de interrogar sobre las implicancias mismas de un relato interesado.

En este sentido, no podemos dejar de incorporar otros textos que plantean de manera similar la problemática de las versiones de la historia: traemos al ruedo un caso que ya revisamos, en *Paisajes de final de época* (2012), y el texto que trataremos a continuación, *Lengua madre* (2010), de María Teresa Andruetto; ya que, en ambas producciones, las cartas, los documentos judiciales, los recortes y hasta las fotografías entretienen historias personales con la comunitaria en tiempos de dictadura. Estos discursos personales corroen las miradas monolíticas sobre la época y hasta el silenciamiento que a nivel social se determinó, incluso, mediante la imposición estatal de ciertas leyes (como las de Obediencia Debida y Punto Final).

Para abordar la dimensión analítica que considera la frontera como punto de referencia cultural, consideraremos el trayecto que Berta realiza desde La Rioja a Olpa, donde se encuentra

con “el campo” que la familia Riera utiliza para el pastoreo y comercio, desde siglos previos. En la relación de su familia con los habitantes originarios, que Berta repone en parte a través de su amistad con “el Indio Fuentes” y, en parte, mediante los relatos o costumbres de los tíos, se hace evidente la pervivencia de las problemáticas que el sistema colonial inauguró socialmente. Así es como la toponimia indígena y la presencia del Indio Fuentes en las tierras que los Riera dicen suyas, develan esta problemática:

El Indio no parecía mucho mayor que Berta (...) como indio, no le hacía mella el clima de los Llanos y, según él estaba ahí porque siempre había estado, antes que todos esos Riera y sus cabras, antes que los curas y los gendarmes, antes que las sequías mismas, cuando la naturaleza había dispuesto que Olpa fuera tierra de bosques de quebrachos blancos, algarrobos, breas, tintinacos y chañares, y el puma no fuera un animal perseguido sino respetado y venerado. Antes que los blancos talaran todo lo que la Pachamama había previsto para sostener una selva donde no solo vivieran los árboles y los animales, sino su gente y sus espíritus, y sus viejos y viejas que habían llegado a mayores para enseñar lo que la voz de los antepasados les susurraba a los oídos, en cada fiesta, en cada recordatorio de la vida o la muerte (Lisé, 2005: 111)

Este conglomerado de voces y de posiciones ideológicas subyacentes a ellas,<sup>77</sup> nos permite, entonces, reconstruir cómo este texto nos coloca frente a las encrucijadas de la historia y nos muestra las conexiones con una memoria nacional -incluso anterior a la emergencia de los estados modernos- de violencia que no empieza en 1976 como el primer capítulo de la novela, sino que se remonta a una serie de actos de opresión y despojo de siglos, que es necesario desandar. Silvia Barei, desde la línea metacrítica de la decolonialidad, al subrayar las memorias en conflicto de los países que atravesaron procesos colonizadores, señala que la violencia de

---

<sup>77</sup> Recordemos aquí lo que Mijaíl Bajtín plantea: “La novela es la diversidad social organizada artísticamente, del lenguaje; y a veces, de lenguas y voces individuales (...) Esas relaciones y correlaciones espaciales entre los enunciados y los lenguajes, ese movimiento del tema a través de los lenguajes y discursos, sus fraccionamientos en las corrientes y gotas del plurilingüismo social, su dialogización, constituyen el aspecto característico del estilo novelesco” (Bajtín 1989: 81).

la modernidad se perpetúa más allá de las independencias decimonónicas y pervive en las sociedades bajo distintas formas, en las que “la dominación acentuó sus aspectos más sutiles o perversos de violación de los derechos humanos y acentuó, asimismo las diferencias de raza, de clase y de género” (Barei, 2012: 28).

Por su parte, Rita Segato coincide en que -como tecnologías de la modernidad- “conquista, rapiña y violación (...) se asocian” y permanecen hasta el presente. Además, destaca como variable explicativa de tal permanencia la matriz patriarcal, afirmando a la vez que son la pedagogía masculina y su mandato, transmutados en pedagogía de la crueldad y funcionales a la codicia expropiadora, lo que “en la repetición de la escena violenta produce un efecto de normalización de un paisaje de crueldad” (Segato, 2016: 21).

Siguiendo esta línea de sentido, adquieren relevancia la actitud “pasiva” del Indio Fuentes y sus ancestros frente a la apropiación “criolla”, así como su callada resistencia en tanto guardianes del cada vez más escaso bosque. Estas prácticas que aparentan tomar una postura de sumisión son, en cambio, profundamente transgresoras, en el sentido en que parecen sugerir cómo una actitud reactiva no sería el camino indicado para salir de la lógica colonial y patriarcal de dominación que ha constituido tradicionalmente la forma de hacer política. La actitud dialogante de Berta también sigue esa dirección, pues al ocupar el lugar de observadora y al sentirse paulatinamente más perteneciente a esa sociedad que antes consideraba ajena, se le hace evidente que la violencia se profundiza con cada acción -individual o colectiva- no sostenida por el respeto como eje rector o se disuelve por la vía contraria.

De este modo, el periplo de Berta desde un contexto convulsionado por la opresión dictatorial hacia otro donde las relaciones asimétricas aparecen silenciadas por estar naturalizadas -pero dolorosamente vigentes- constituye quizás una invitación a los lectores a ejercer una mirada que asedie el microcosmos social a fin de develar las prácticas violentas que, desde la colonia y con distintos ropajes, construyeron las estructuras en las que nos movemos y a las cuales

(consciente o inconscientemente) perpetuamos.<sup>78</sup> En este punto, resulta importante convocar las reflexiones de Antonio Cornejo Polar en torno a la constitución heteróclita de los ritmos temporales en los textos literarios pertenecientes al sistema de la literatura latinoamericana. El crítico afirma:

En más de una ocasión creo haber podido leer los textos como espacios lingüísticos en los que (...) actúan tiempos (...) variados, o si se quiere, que son históricamente densos por ser portadores de tiempos y ritmos sociales que se hunden verticalmente en su propia constitución, resonando en y con voces que pueden estar separadas entre sí por siglos de distancia (Cornejo Polar, 2011: 11).

Son justamente la densidad histórica que señalara el estudioso peruano y el solapamiento de temporalidades, los que nos permiten advertir -funcionando en la hechura narrativa de *Viene clareando*- claves (sociales) de lectura que pueden constituir superficies refractarias donde -como Berta- mirarnos (y encontrarnos).

En un orden metafórico, el “regreso” de Berta a la tierra de origen de sus ancestros tanto como su empatía con el Indio de Olpa pueden ser entendidos como un llamamiento a la no separación, al reconocimiento de la población indígena y sus variadas cosmovisiones como parte constitutiva de la “totalidad contradictoria”<sup>79</sup> (Cornejo Polar, 2011) del país.

Pero también este reencuentro nos remite al redescubrimiento de las raíces genealógicas, territoriales y comunitarias, al ser-uno-con-la-tierra, encontrando en ella -como sucedió con su rol de partera- una profunda relación con la dimensión de lo femenino. Aunque refiriéndose

---

<sup>78</sup> Sobre esta cuestión, no es desatinado recordar la constancia con que la escritura de mujeres, ya desde el siglo XIX, propicia un espacio de discusión y descentramiento de aspectos capitales que la imposición del proceso colonial y la emergencia del estado moderno solaparon. Dos textos críticos relevantes, como los de Denegri (2018) y Masiello (1997), apuntan precisamente a destacar esa acción corrosiva de los planteos fundacionales de dichas escrituras -en más de un sentido contrahegemónicas- desde mediados del siglo XIX.

<sup>79</sup> Cornejo Polar se distancia contundentemente de aquellas perspectivas en las que la persecución del constructo identitario (nacional, continental) se asienta sobre los presupuestos de homogeneidad y coherencia y, por el contrario, funda una conceptualización de la literatura latinoamericana (precisamente de la andina) sobre la base de la experiencia inestable de una “configuración [social] diversa y múltiple conflictiva” (Cornejo Polar, 2014: 7).

a coplas de las quebradas jujeñas Zulma Palermo, en diálogo con María Rosa Lojo y María Eduarda Mirande observan esta misma relación:

Entre la Pachamama y la mujer -lo cósmico y lo humano- se tiende un correlato originado en el principio de fecundidad y en la identificación de ambas como dadoras y sustentadoras de vida: la mujer siembra (hijos y semillas) y cría sus guaguas; la tierra recibe la simiente, la hace crecer y la transforma en alimento. Ambas están involucradas en un círculo de sustentador@s-sustentad@s que l@s vincula en tanto “madres nutricias” (Palermo, Lojo, Mirande, 2014: 6).

Como señala Hugo Vezzetti, en clave bajtiniana, “la memoria se constituye en arena de una lucha en la que entran en conflicto narraciones que compiten por los sentidos del pasado, pero siempre dicen más sobre las posiciones y las apuestas en el presente” (Vezzetti, 2012: 193). En este sentido, como afirma Liliana Massara, en su libro *Escrituras del ‘yo’ en color sepia* (2013), el valor de la escritura literaria de las mujeres -tal la de Gloria Lisé que acá revisamos- estaría en su aporte a la plurivocidad, tanto en la tarea de reconstrucción de una memoria histórica con mayores matices como en la participación del debate identitario que signa tanto al país como a Latinoamérica en su conjunto. Y es que novelas como *Viene Clareando* asumen el trabajo de la memoria, pero también el de la admisión de las responsabilidades -o las “complicidades- de la sociedad, al “enfrentar como problema mayor el de la genealogía de la cultura de la violencia y de la ilegalización de las instituciones y el Estado” (Vezzetti, 2012: 42).

Acaso el camino propuesto por Rita Segato, de no traducir lo doméstico al lenguaje de lo público sino aportar a la domesticación de la política (Cfr. Segato, 2016: 25) resulte el más acorde con la mirada que nos devuelve la novela de Lisé, por medio del derrotero de Berta que colabora con el descentramiento de su mirada sobre lo social. La palabra literaria, en este caso, desenmascara y denuncia el carácter ficcional, en tanto “constructos”, de los relatos que modelan los imaginarios sociales (Cfr. Maristany, 1999: 180) y constituye, en definitiva, una

posible forma de volver a mirar(nos) en perspectiva y sentirnos “arte y parte” del complejo territorio social que habitamos.

La segunda novela que conforma esta serie, *Lengua madre* (2010), igual que otras novelas de María Teresa Andruetto, pertenece al tipo de narrativas que Nelly Richard califica como aquellas “que buscan romper ese calce identificatorio con representaciones de identidad preestructuradas y que llevan la relación estética entre subjetividad y lenguaje a planos de discontinuidad y de ruptura crítica” (Richard, 1996: 743). Y es que, luego de la explosión de testimonios de las víctimas y de una primera germinación de relatos sobre la “guerra sucia en Argentina” que, como ya analizara Jorgelina Corbatta, “figura, escruta y busca explicar (...) la causalidad que la determinó” (Corbatta, 2010: 39), esta novela también explora, de manera insistente, en los huecos que el imperativo del silencio sobre la última dictadura militar ha dejado en la sociedad argentina.

Publicada en el año 2010 y con una primera circulación manuscrita que le valió lecturas como la que formalizara en 2007 *Pampa Arán* en torno a las estrategias de “montaje retórico”, la historia trata de la reconstrucción de la línea generacional materna de Julieta, una joven provinciana nacida durante el exilio interior de su madre en la Patagonia, debido a la persecución sufrida durante la última dictadura militar argentina. Separada de su progenitora y criada por su abuela en el pueblo natal de la primera, su niñez y adolescencia estuvieron marcadas por la ausencia de su madre y el deseo -oscilante- de estar con ella.

Ante una serie de imperativos trasvasados por las convenciones familiares: vaciar la casa de su madre ya muerta, leer las cartas que le ha dejado e indicado no tirar sin antes ver, la protagonista realiza un periplo que la lleva desde Alemania, lugar donde se encuentra desde hace tiempo completando sus estudios de doctorado, hasta un remoto pueblo al sur de la Argentina, donde su madre decidió permanecer pese a la restitución de la democracia. Con un sentimiento de orfandad que la endurece pero a la vez la impulsa -por funcionar como una incógnita que rítmicamente aparece en sus pensamientos- la voz de esta joven, que los lectores conocemos

a través del estilo indirecto libre y mediante las cartas que en su niñez mandara a su madre, encuentra su punto de inflexión en las revelaciones que otros personajes le aportan.

Ya hacia 1987, Beatriz Sarlo identificaba tempranamente en la narrativa “de la dictadura” una propensión a la “perspectivización y al entramado de discursos”, como modo estratégico de reacción al monólogo autoritario que el régimen había querido imponer. Gracias a tal tendencia, según la autora, “las ficciones se presentan, con frecuencia, como versiones e intentos de rodear, desde ángulos diferentes, una totalidad que, por definición, no puede ser presentada por completo” (Sarlo, 1987: 43); o, como afirma Emilia Deffis, como perspectivas que procuran instalar “una memoria plural y socialmente activa” (Deffis, 2016: 226).

En la novela de Andruetto, ese juego de perspectivas tiene un eje vertebrador en tres miradas femeninas (abuela-madre-hija/nieta) que se conjugan y entrecruzan desde la letra y la imagen para reconstruir un pasado difuso, pese a la distancia que impone la muerte. Julieta, la única sobreviviente de esa línea generacional lleva adelante la empresa de recomponer su historia escurridiza, mediante cartas, notas y fotografías legadas por su madre al morir:

Su madre es un gran agujero negro para ella. Sigue siéndolo incluso ahora que ha hurgado en sus cosas y ha entrado en su intimidad de esta manera (...) Su madre le pidió que abriera esa caja (...) Ella lo hizo y ¿qué encontró? Cartas de su abuela, de algunos amigos, de su padre, las suyas garabateadas con letra de niña, pero de su madre nada (Andruetto, 2010: 145).

La voz ausente de la madre, solo referida por las cartas de otros y por el testimonio de la gente que la conoció, va tomando progresivamente cuerpo en el recuerdo de Julieta, a tal punto que la protagonista tiene la sensación de “haber hecho nacer a su madre” (Andruetto, 2010: 15). Tal corporización sumada al movimiento de desandar el pasado que realiza Julieta, produce una inversión de la cadena generacional descendente. La hija ahora es madre, mientras que la madre pasa a ser hija, o hermana:

Ella sabe que tuvo una abuela que hizo de madre y que la madre que tuvo fue de algún modo su hermana, hasta que llegó el día en que una madre enfermó hasta morir y después enfermó la otra y ella devino para siempre huérfana (Andruetto, 2010: 156).

Por otra parte, cabe preguntar por el papel de Ema, primer eslabón de esta cadena familiar: mientras cumplió el rol de madre para Julieta, pese a ser su abuela ¿Actuó como madre para Julia? Un movimiento pendular que va desde el reconocimiento de su vínculo materno con respecto a esta última hasta el corrimiento de ese rol está inscripto en las cartas dirigidas su hija que, a veces, aparecen firmadas con un cariñoso “tu madre” y otras, sencillamente, con un desapegado nombre de pila.

En sintonía con tal vacilación, en la escritura epistolar de Ema se evidencian curvaturas oscilantes entre el cariño, la nostalgia, el sentimiento de carga, el reproche y la acusación, que muestran igualmente los embates frente al rol. Es Julia una hija que no se ajusta al programa de vida de sus padres:

Ponete una mano en el corazón: ¿cuántas veces te rogué, te supliqué, que no te metieras en cosas raras y no me hiciste caso?, porque si no te hubieras metido en el bendito asunto, y que te hubieras dedicado nomás a estudiar como tantas chicas que conozco, no te habría pasado nada (Andruetto, 2010: 148).

Aunque, como expresa Fernando Reati, “el aspecto más impactante de la tecnología de la represión” ha sido la “desaparición de los cuerpos” (Reati, 1992: 26), mediante acciones que van desde la incineración hasta el entierro en fosas clandestinas aún en la actualidad en proceso de identificación, existieron dentro de esas formas de “matar el cuerpo social” otras técnicas que no por menos espectaculares han tenido menor eficacia en el plan de desarticular la disidencia y el pensamiento plural. El establecimiento del terror en todas las esferas provocó, por ejemplo, “la autocensura que conduce al silencio; la concepción de la diferencia como enfermedad que

debe ser erradicada (...); el control represivo que (...) expulsa a los individuos de la esfera pública, negándoles toda expresión o diálogo” (Masiello citada por Corbatta, 2010: 27).

El pensamiento de Ema parece ser producto de esas formas de control social -entre otras variables- y desemboca en el establecimiento de prácticas vitales pretendidamente asépticas y neutras en términos ideológicos, tendientes a la búsqueda de bienestar económico familiar. Acaso este pensamiento entronque con el imperativo del progreso que signó a la masa inmigratoria europea (en donde el universo literario de la novela ancla líneas de sentido importantes) y que, por transformación de ella, moldeó lo que habría de configurarse como la clase media argentina, instituyéndose como su destino. Este proyecto familiar, iniciado por el padre de Julia, Stefano,<sup>80</sup> uno de los personajes de la novela, parece clausurar el establecimiento de otras tramas de solidaridad más allá de los límites que la sangre impone. De allí que Ema considere insensato el actuar de Julia, meterse con “esas ideas” en vez de estudiar “como tantas chicas”, buscar un marido y conseguir la felicidad que ella sí supo tramar:

Nosotros no estamos mal, creo que estamos un poco mejor que el año pasado, somos menos en casa, el auto es nuevo, hicimos arreglos de albañilería; en fin, son cosas que ni soñábamos y si vendemos algún animal, va a ser casi de sobra (Andruetto, 2010: 136)

Así como Ema no sale de los límites de una especie de ensimismamiento familiar, también Julia experimenta la reclusión, esta vez física, en un sótano de Trelew, situación que la obliga a enviar a su hija nacida durante esta forma de destierro, hacia Córdoba, con su abuela. Y es que la novela, a fuerza de esta fragmentación de voces y miradas, instala ante la percepción

---

<sup>80</sup> Andruetto dedicó otra novela para revisar la figura de un personaje homónimo, *Stefano* (1997), donde se persigue el derrotero prototípico del inmigrante italiano de posguerra llegado a América, desde el abandono de la aldea hasta su incorporación conflictiva al mundo sociohistórico de la Argentina, en la primera mitad del siglo XX. El argumento de este relato se encuentra referido en *Lengua madre*: “Cree que la tristeza -como tantas otras cosas- se hereda. Fue educada en ese pueblo bajo la tutela de un hombre que perdió a su padre en la guerra, que se trasplantó a otro país, que arrastró el dolor de perder a su familia y que llevó ese dolor a todas partes” (Andruetto, 2010: 63).

de los lectores una red de complejas y múltiples derivas que la dictadura inauguró en la sociedad argentina. Así, aparecen referidos de forma elíptica o más explícita secuestros y desapariciones, como el que narra desde su particular óptica y sensibilidad Ema, en una de las cartas:

Ayer fuimos con la tía Catalina a Córdoba (...) Resulta que bajamos en la terminal y fuimos caminando por el boulevard hacia el centro y en eso vemos que unos tipos arrastraban a una chica hacia un auto y la chica gritaba ¡me secuestran! ¡me secuestran!, gritaba desesperada pobrecita, no te imaginás cómo gritaba, hija, pero los tipos nada, la metieron en un Falcon y arrancaron que se las pelaban para el otro lado del río (Andruetto, 2010: 170-171)

Pero también *Lengua madre*, y con la potencia que imprime en tono poético la anáfora, textualiza el exilio interior, menos visible en las estadísticas e informes reconstruidos por la posdictadura. Así, es la escritura punzante de Julia la que transcribe las limitaciones impuestas por el insilio, término que -como hemos visto anteriormente- se acuñara para nombrar esta situación no menos violenta que las muertes físicas:

(Trelew/1976)

*No puedo salir a ver el sol/ No puedo ir a la casa de nadie/ No puedo caminar por la calle/ No puedo hacer las compras/ No puedo sentarme en un bar/ No puedo hablar con extraños/ No puedo hablar **con nadie**/ No puedo manejar un auto/ No puedo comprar un libro/ No puedo comprar un paquete de arroz ni de fideos/ No puedo ocuparme de nadie/ No puedo quedarme atorada en el tráfico/ No puedo contar lo que me pasa/ No puedo hacer una excursión/ No puedo decir que estoy viva/ No puedo quedarme mucho tiempo dormida/ No puedo saber lo que piensa la gente, lo que hace, lo que siente/ No puedo, no puedo, no puedo... (Andruetto, 2010: 189. Destacado en el original)*

Emilia Deffis considera que, análogamente al silencio, el insilio en tanto figura silencia a Julia, «la hace “desaparecer” (...) la vuelve invisible y muda» (Deffis, 2016: 242). Corinne Pubill, por su parte, también subraya la condición de silenciado de quien sufre el insilio y anuda

ese silencio al miedo constante, omnipresente de las personas que, como la misma Andruetto sostiene, deben vivir en estado permanente de camuflaje (Cfr. Pubill, 2009). Como puede advertirse, es este un lugar de silencio y de impotencia que se irradia, más allá del insiliado, hacia su propia familia.

Dos textos insertos más adelante constituyen variaciones de esa misma estructura poética y dan cuenta -la una a raíz del insilio de la madre; la otra, por el “exilio”<sup>81</sup> de la hija- de las rasgaduras afectivas que estas situaciones, por causa de las contingencias de dos ¿distintos? momentos históricos, provocaron:

(Trelew/1979)

*No puedo ver a Julieta/ No puedo tenerla en los brazos/ No puedo darle la teta/ No puedo sacarla a pasear/ No puedo comprarle un chupete/ No puedo morderle los talones/ No puedo llevarla a la casa de nadie/ No puedo mirarla a los ojos/ No puedo rallarle una manzana/ No puedo tenerla a upa/ No puedo comprarle una muñeca/ No puedo limpiarle la caca/ No puedo quedarme dormida acunándola/ No puedo contarle lo que me pasa/ No puedo hacer una excursión/ No puedo decirle que estoy viva/ Que la quiero.../ No puedo saber lo que piensa, ni ver lo que hace, lo que siente/ No puedo, no puedo, no puedo... (Andruetto, 2010: 192. Destacado en el original)*

No pudo seguir el tratamiento de su madre, ni su agonía... No pudo entrar a su habitación del sanatorio, ni verla agonizar, ni mirarla a los ojos. No pudo tomarla de la mano que estaba laxa sobre la cama y besársela, como hizo su tía Lina. No pudo hacer que sonara un moderato de Schubert.

Por razones que ahora le cuesta medir, por razones que ni siquiera puede comprender, no pudo (Andruetto, 2010: 104).

La imposibilidad física en el primer caso se espeja en la imposibilidad afectiva posterior, deudora de los deseos infantiles de tener a su mamá consigo y no entender otras razones

---

<sup>81</sup> En relación con esto, Francisco Brignole considera que incluir en la novela la figura del extendido “exilio voluntario” de Julieta constituye “una estrategia narrativa que le permite a la autora acercarse al pasado argentino reciente desde un lugar imparcial y así romper con el maniqueísmo propio de los relatos más comprometidos” (Brignole, 2016: 274).

que las llamadas del cuerpo/lengua maternos. Ese mismo sentimiento de orfandad es el que arrastra la protagonista durante su juventud y que se acentúa en ocasión de las muertes:

... ella sabe que tuvo una abuela que hizo de madre y que la madre que tuvo fue de algún modo su hermana, hasta que llegó el día en que una madre enfermó hasta morir y después enfermó la otra y ella devino para siempre huérfana (Andruetto, 2010: 156).

Son éstas, también, las consecuencias del insilio que funcionan, años después, democracia mediante, de modo silencioso sobre los vínculos interpersonales. Como afirma Francisco Brignole, retomando los aportes de Sandra Lorenzano, la figura del insilio permite a Andruetto presentar una mirada particular sobre la maternidad, signada por “la apatía, la distancia, la distracción y el abandono” (Brignole, 2016: 69). Imagen materna que se orienta en dirección contraria a la que fuera el bastión de la unidad familiar en el discurso nacionalista y conservador de los militares pero que -a la vez- aparece denunciada como la consecuencia misma del accionar represor del Estado sobre las familias. La literatura, como expresa con lucidez Nora Domínguez, resulta el sitio ideal donde “los modelos maternos se resquebrajan, pero sobre todo se singularizan” (Domínguez, 2007: 349).

En otras de las cartas recibidas por Julia, Tito, un ex camarada, se pronuncia sobre la invisibilización de esta otra forma de exterminio que el aparato represor desencadenó a fin de imponer el terror social. Puntualmente su alegato encuentra un anclaje extratextual en la sanción de la ley 24.043 -vigente desde enero de 1992- mediante la cual se reconocía el derecho a un resarcimiento económico a quienes, en el periodo que va de 1976 hasta la restitución de la democracia, luego de haber estado detenidos, hubieran podido exiliarse. Dice Tito en la novela:

¿Y a nosotros?, ¿quién nos paga, Julia, por los años de miedo escondidos acá adentro, sin salir a la noche y a veces encerrados también durante el día, desaparecidos para que no nos desaparecieran?... ¿quién les paga o nos paga por nuestros amores muertos, o idos, a tantos que perdimos

amigos o parejas? (...) También nosotros hemos sido “desaparecidos”, tal vez más que los que se exiliaron y pudieron mostrarse en otra parte... Nos desaparecimos de todas partes -¿Nunca has pensado en ello?- y desde entonces hasta ahora la vida ha sido una sucesión de salidas a la luz y de nuevos ocultamientos, tratando de vernos y que nos vean (Andruetto, 2010: 204).

Contrariamente a la fuerte representación del compromiso en Julia, el último personaje de esta línea generacional es presentado inicialmente bajo los semas de la apatía y el aislamiento. Julieta se ha alejado de su país natal, está haciendo su carrera de posgrado en Alemania, rehúye volver a visitar a su madre enferma, sin embargo emprende el camino de regreso “de Munich a Trelew, de la esfera profesional a la privada, de la escritura académica a la lectura familiar, del no saber al conocimiento y revelación de sí misma” (tal como apuntara Susana Rodríguez).<sup>82</sup> El narrador da cuenta del sentimiento de errancia que domina a la protagonista:

Necesitó estar lejos, extrañarlo todo, para sentirse como en su casa y al mismo tiempo no puede decir que Munich sea su casa, ni que Baviera sea su patria. Así es como ella se convirtió en una mujer ambulante, sin territorio, sin patria, sin padre.

Sin padres (Andruetto, 2010: 60).

No resulta desacertado observar también cómo en la figura de Julieta-investigadora se traman las formas que adquirió la intelectualidad en la década de 1990, luego de que la efervescencia por la recuperación de la democracia cediera y los debates perdieran protagonismo en la esfera pública. Atrás quedó la imagen del intelectual faro o de pretensiones gramscianas, Julieta aparece desligada del rol que tradicionalmente vinculaba indagación con experiencia vital. En este caso, la presencia del intelectual que la configuración literaria del personaje permite revisar podría entenderse como correlato ficcional de lo que Roxana Patiño señala en

---

<sup>82</sup> Rodríguez, Susana, “La escritora en cuestión” en: <http://www.teresaandruetto.com.ar/lengua-madre.htm> (última consulta: 10/08/2015).

torno a la transformación ocurrida en el campo intelectual argentino, que entiende como época de profundos repliegues, como “el retiro de los intelectuales a espacios institucionalizados y la pérdida del caudal crítico efectivo y no solo retórico de sus intervenciones” (Patiño, 2003: 5).

Julieta, entonces, busca distanciarse de su pasado, lo hace radicándose en el exterior y busca encaminar su proyecto doctoral hacia una autora, Doris Lessing, igualmente extranjera. Sus intereses académicos sobre la escritura femenina pretenden limitarse a la constitución de esa escritura, pero el objeto de estudio impacta de manera especular sobre ella de otra manera:

No se puede decir que tiene cierto compromiso social. Ni mucho ni poco. No lo tiene. Si el mundo está o no en sus cabales, si la gente vive bien o mal, a ella qué le importa. Bastante tiene con lo suyo. Y sin embargo, a la hora de elegir una escritora para su tesis sobre el discurso femenino, eligió a Lessing (Andruetto, 2010: 47).

Un momento no menor en la performance de Julieta lo constituye justamente su serie de encuentros con la autora. En otro idioma y atravesada por la vivencia de experiencias políticas diferentes en África, Lessing responde a las entrevistas de un modo que trasciende su obra e impregna de sentido la propia historia de la protagonista hasta el punto de significar para ella el cobijo maternal. La experiencia se sobrepone así a la pretensión meramente academicista:

No puede evitar agradecerle que hablando del frío le haya calentado el alma. Del deseo de ser cobijada sabrán tanto más los refugiados, los que sobrevivieron como su madre escondidos en pozos o en sótanos, los presos de todo pelaje, los desaparecidos en medio de la peor intemperie... sin embargo esa mujer alegre que ha pasado los ochenta, con su calidez, con sus ojos siempre húmedos mirando al frente, la abrigó a ella (Andruetto, 2010: 190).

Y así como la densidad de su historia personal se filtra en sus prácticas de investigación -cada vez más permeables- el aparato teórico que supo construir en la academia funciona como lentes para la lectura de la escritura familiar, con lo que se advierte que aquellos espacios que

la protagonista se esforzaba en disociar, emergen íntimamente unidos, contaminándose a cada paso, dando valor a la experiencia de ambos campos:

Le llama la atención el ritmo de escritura de su abuela, trata de concentrarse para reconocerlo, para descubrir el deseo oscuro, la opaca intención de su madre que las recibía... Es como un trabajo que hace, casi podría decir, y lo hace siguiendo reglas del lenguaje, teorías de la lectura que ha aprendido de sus profesores (Andruetto, 2010: 144).

Otra estrategia que sostiene estructuralmente la novela es la incorporación de fotografías, duplicadas algunas veces por la descripción verbal que se hace de ellas y en ocasiones, por la reiteración misma de la imagen. Maurice Halbwachs (2004) en su clásico estudio sobre la memoria colectiva señala la condición siempre en movimiento de las imágenes que se tienen del pasado y apunta que, en relación con las personas que desaparecieron físicamente, la mutación se vuelve más intensa, debido a que la imagen pierde la fijación y queda a merced de las evocaciones y de las propias transformaciones de pensamiento experimentadas por el sujeto evocante.

En algún sentido, estas particularidades recordatorias que propician las imágenes serán reactivadas por la mirada de Julieta que se encuentra con las fotos de sus familiares y de ella misma en la infancia o adolescencia. Las imágenes la interpelan y al revelar algunas que su madre conservó en rollos, (re)des-vela parte del pasado que la memoria relegó y que ahora puede activar, movilizada por el estímulo visual:

Había llegado desde Munich el día anterior, recuerda haber colocado esa mañana, después del desayuno, la máquina en su sitio, haber hecho foco sobre su madre y su abuela, ambas en la cama grande donde su abuela estaba apoyada sobre almohadones, y después de haber corrido a colocarse junto a ellas, antes de que la máquina descerrajara un fogonazo sobre las tres, abrazadas su madre y ella a su abuela, sonriendo pese a todo. Y ahí estaban para siempre las dos, cobijando y al cobijo de la gran madre (Andruetto, 2010: 184).

Y es que la foto como espectro -como diría Barthes (1990)- constituye una forma por la que podemos mirar de afuera y desde dentro a la vez, dentro y fuera de la imagen y de la historia, colocando el pasado, también, desde esos parámetros difusos, en el presente. Susan Sontag refiere también a esta potencialidad icónica:

Las fotografías son un modo de apresar una realidad que se considera recalcitrante e inaccesible, de imponerle que se detenga. O bien amplían una realidad que se percibe reducida, vaciada, perecedera, remota. No se puede poseer la realidad, se puede poseer (y ser poseído por) imágenes (Sontag, 2006: 229).

El periplo que realiza Julieta es complejo, como ya hemos señalado, y son las imágenes -que como las cartas encuentran el orden provisorio que la protagonista puede darles- las que alinean en la frontera de la inquietud las figuras de su madre y de su abuela, tanto como las de ella misma. Dice el narrador en un pasaje lo que pareciera salir de boca misma de Julieta: “No se libera uno de las cosas evitándolas, hay que atravesarlas” (Andruetto, 2010: 144), y es por eso que el ojo de esta última integrante de la línea generacional queda atravesado de las imágenes y de los recuerdos que esas imágenes convocan. Voces y fotografías que la arrojan a un terreno cenagoso desde donde finalmente emergerá ella misma con mirada renovada. Es que como expresara Susana Romano Sued a propósito de *Kodak*, un poemario de Andruetto:

El arte (...) no pacifica, no provee serenidad al espíritu, más bien lo que arroja, a través de su mirada devuelta, es una antagonista, ni siquiera un doble, una suerte de fantasma inquietante, siniestro, que desfamiliariza el mundo de la casa, de los seres, del entorno cotidiano.

Se trata del diferimiento de lo real, que es emplazado en un umbral y que suspende en el lector toda sensación esperable, puesto que el espectáculo de la muerte se hace soportable por estar replicado en el arte (Romano Sued, 2003: 246).

Las radiaciones de esos cuerpos que estuvieron allí, que vivieron, como rayos diferidos de los astros, al decir de Barthes, funcionan en la novela como el cordón umbilical que aparecía cortado al principio de la historia. La luz, por tanto y siguiendo la perspectiva barthesiana “es el medio carnal, una piel” (Barthes, 1990: 142-143) a compartir con aquellos que fueron fotografiados. Las tres mujeres de *Lengua madre* pueden reconstruir una matriz de sentido que echa luz sobre la historia familiar pero también colectiva que les ha tocado en suerte. Y la imagen montada en el relato juega un rol especial en ello.

Fragmentariedad, numerosas líneas de fuga, múltiples puntos de refracción de la memoria (la familiar, la personal, la colectiva) son los efectos que produce la lectura de esta novela de Andruetto. El lector, como Julieta, se encuentra frente a diversos documentos y testimonios que, al resistirse a ser reconstruidos de acuerdo a un orden, de ninguna manera pueden conformar un panorama homogéneo, ni una versión absoluta de la historia reciente argentina.

Es que en el afán de búsqueda conjunta de una identidad que ha sido diezmada por el accionar totalitario ningún camino parece certero, ni lineal, y el ritmo que impone la memoria, como el de la novela, se apoya en la recursividad, en la resonancia del pasado sobre el presente. No hay puntos finales ni adhesión a la política del olvido. El impulso de una memoria que desarticula los límites de la experiencia personal se impone para solapar las fronteras entre los personajes, integrar sus experiencias vitales y apostar a una forma de reconstrucción más plural, más compleja del pasado, como puede advertirse en el juego que va cerrando la narración:

Su madre, su abuela, ella.

Su madre, su abuela.

Su madre, ella.

Ella (Andruetto, 2010: 229).

Junto con la incorporación de cartas, que multiplican el valor de la deixis estableciendo un espacio liminal para la reconstrucción identitaria al vincular a la destinataria real (Julia) con la receptora tardía (Julieta) y con un público ampliado (los lectores), la novela también explota el montaje de las fotos en el relato. El espacio de liminalidad que se instituye con esta estrategia atañe al poder referencial de la imagen, a la reaparición de las imágenes, a la borradura del tiempo. Hacia el final de la novela volvemos a ver dos fotos en las que el paisaje (la perspectiva de una calle provinciana) reúne a tres generaciones femeninas, separadas por las circunstancias históricas y por la muerte. La potencia de la iconicidad que el arte imprime a través de la tecnología fotográfica permite suspender el efecto de percepción del tiempo. Este juego, también, pareciera rearmar el lazo generacional roto por el exilio (interior y exterior) que sucesivamente se impuso en sus vidas<sup>83</sup>. Una emotiva escena que resulta un punto de inflexión en la búsqueda de Julieta es la entrevista que tiene con Lidia de Guerrero, la mujer que albergó en su sótano a Julia durante su insilio en Trelew; la cuñada de Juan, el hombre que ayudó en el parto, en el nacimiento de Julieta. La escena tiene el valor del renacimiento, por cuanto el llanto de la protagonista sella un cordón afectivo con su madre, una actitud empática que vuelve a anudarlas gracias a conocer a través de la voz de Lidia las condiciones de vida de Julia durante su reclusión en aquel sótano:

Iba a agradecerle, con qué palabras, pero no hubo palabras. Puso la cabeza sobre su falda y se largó a llorar. El llanto sordo de un comienzo enseguida se volvió agudo, desconsolado (...) y quedaron largo rato las dos abrazadas, una llorando en la falda de la otra (Andruetto, 2010: 163).

---

<sup>83</sup> Si bien el corpus que nos ocupa no incluye textos de autores exiliados, al abordar esta problemática resultan relevantes las consideraciones referidas a la condición del exilio, como instancia de experiencia vital, de algunos críticos que han abordado el periodo de la dictadura. Se destacan por ejemplo los aportes de José Luis de Diego (2000 y 2003), quien ha elaborado estudios sistemáticos sobre un corpus de escritores de dictadura exiliados de Argentina, donde es posible recuperar un mapa de los autores que “se fueron” y reponer aspectos claves de una experiencia traumática y recurrente en nuestra historia nacional que, en algún punto, puede recuperarse en el destino del exilio voluntario de Julieta.

No podemos dejar de destacar aquí la relación del derrotero de Julieta con el de Berta, en *Viene clareando*. Mientras la tucumana cierra la novela con su exilio hacia Europa y en el vuelo recupera simbólica y paradójicamente la cercanía con su madre, Julieta retorna de ese continente al propio y de su ciudad de crianza a su pueblo natal, pueblo que fue el refugio y tumba de su madre. Dos viajes que, más allá de las direcciones contrarias, llevan a un mismo destino: la restitución del vínculo madre-hija, trascendiendo las distancias físicas en un caso y la muerte, en el otro.

### *La línea paterna o el vínculo (im)posible*

*No se sabe por qué se emprende el viaje,  
se busca un padre o se busca un hijo  
la sombra de una lengua que diga que existimos*

Luciana A. Mellado.

La búsqueda reconstructiva que -como pudimos observar- emprende exitosamente Julieta en *Lengua madre* tiene su reverso en una novela anterior, *La ingratitud* (1990),<sup>84</sup> de Matilde Sánchez, texto que ha despertado el interés de la crítica por muchos motivos, pero principalmente por el hecho de constituir una textualidad en la que puede observarse cómo «la articulación entre nacimiento, territorio y nación se quiebra, obstaculizándose así la constitución del “sujeto” en varios sentidos» (Filc, 2004: 198). La historia planteada trata de una joven que, debido a la dictadura, tiene que exiliarse y para ello elige el país de origen de su padre (que también es un exiliado alemán, que llegó a Argentina en ocasión del Holocausto). Allí, la protagonista vive de las ayudas que los contactos del padre le pueden ofrecer. En esa estadía,

---

<sup>84</sup> Beatriz Sarlo advierte que, si bien esta novela fue publicada en 1992 por la pequeña editorial Ada Korn (nosotros registramos una edición dos años antes, por esa misma gráfica), fue escrita durante el año 1986 (Cfr. Sarlo, 2012).

la joven (significativamente innominada) orienta su existencia en torno al establecimiento de comunicaciones de calidad<sup>85</sup> con su padre. Sin embargo, por la laconicidad del progenitor, como por su posterior enfermedad y otras situaciones más oscuras que quedan cubiertas por el velo de la duda,<sup>86</sup> esas comunicaciones son cada vez más pobres, espaciadas, insignificantes. La situación lleva a la hija a un estado de “anorexia” no solo física sino también social y dispara en ella deseos suicidas que, finalmente, se concretan.

Este relato podría entenderse en términos alegóricos como la condición de anomia en la que quedó la sociedad argentina, para la que “la figura del padre” que representaba el Estado ya no cumple el papel ideal -de contención imaginaria e institucional- que otrora detentaba. En la novela, el padre, por incapacidad o por no quererlo, no ofrece la contención afectiva que la hija necesita y, si bien -aunque escasamente- puede solventar las necesidades materiales de la hija en el exilio, ésta percibe que cada atención se brinda “retaceada”, a desgano o por obligación.

Como puede advertirse, la sutura de los lazos filiales, en esta novela, no puede establecerse (la protagonista, al exiliarse, debe alejarse de su padre; luego, no es retribuida satisfactoriamente en la comunicación epistolar que se afana en establecer con su padre, ni posteriormente en las comunicaciones telefónicas). Todos los obstáculos para la generación del vínculo pleno, esto es, el laconismo paterno, la mediación de “su amiga” en las llamadas y la imposición de documentos legales que transmiten la quita de los derechos hereditarios llegan a su punto de mayor expresión con la muerte del padre. La atmósfera de ilegalidad que se cubre bajo el manto de la legalidad a través de la figura del abogado del padre, quien telefónicamente le informa sobre los detalles documentales, es notada por la hija que, de

---

<sup>85</sup> La calidad a la que nos referimos no sólo aplica a la relevancia en el contenido de la comunicación (relevancia que en este caso se relaciona con el nivel de afecto puesto en juego en la conversación) sino que también es reconocible, hasta en ciertos detalles, como la búsqueda de las cabinas telefónicas adecuadas desde donde llamar o la elección de finos papeles por parte de la hija para la escritura de las misivas que dirige al padre.

<sup>86</sup> Casi al final de las comunicaciones telefónicas, aparece en escena la voz de una supuesta amiga del padre, quien toma la palabra por él e informa a la hija sobre la cada vez más delicada situación de salud del hombre. Esta mujer acompaña los reportes con consejos que tienden a que la hija desista de comunicarse telefónicamente para no agitar los nervios del enfermo. La situación se resuelve con la muerte del padre y la aparente quita de los derechos hereditarios de la hija, ordenada por su progenitor.

todas maneras, opta por la abulia y la autodestrucción al fantasear el cese -por su parte- de todo consumo y la práctica de la autofagia.

Tal vez la novela, en clave alegórica como dijimos, nos refiera aspectos residuales de una sociedad posdictatorial que, naturalizando los vejámenes y carencias a que fue sometida, no encuentra motivos suficientes para reclamar por sus derechos, pues todos los relatos en los cuales se creía se han desvanecido con la figura del Estado/padre.<sup>87</sup> Lo que se retrata aquí de manera refractaria, ¿prefigura acaso la sociedad neoliberal instalada hacia los '90, en la que el consumo parece ser inexorable destino que, no obstante, es incapaz de recomponer los vacíos con los que cargan los individuos?<sup>88</sup>

Así, de acuerdo con este relato, la restitución vincular por vía paterna se trunca, al anteponerse la imposibilidad de la expresión de los afectos. Más de una década después, *La edad del barro* (2003) de Sara Rosenberg (escritora tucumana exiliada en Europa), nos permite observar desde dentro cómo ¿se traman? los lazos en la familia de un ex dictador.

La novela, de la boca de uno de sus personajes, provee su propia clave de lectura cuando afirma “todo [está] relacionado” (Rosenberg, 2003: 54), ya que, aunque presenta una serie de historias aparentemente disímiles y paralelas, progresivamente se van develando las imbricaciones que mantienen entre sí por causa de las condiciones históricas que las marcan con trazo indeleble.

---

<sup>87</sup> Fernando Reati, en relación con una serie literaria de novelas de posdictadura centrada en las genealogías y paternidades, considera que las figuras de orfandad, recurrentes en la literatura de este periodo, se vinculan con la imposición de políticas neoliberales y la desaparición del Estado benefactor que se profundiza desde que, en 1989, Carlos Menem asume la presidencia de Argentina e implementa medidas económicas de fuerte apertura al comercio exterior que dejaron los mercados locales en situación de vulnerabilidad, trayendo como consecuencia el empobrecimiento de grandes sectores de la población (Cfr. Reati, 2008: 172).

<sup>88</sup> La capacidad anticipatoria del discurso literario -en este caso desde la temática de la ciencia ficción-, justamente en lo referido al neoliberalismo en Argentina, es tratado por Fernando Reati en su libro *Postales del porvenir*, donde afirma que “además de servir de memoria no oficial de una comunidad al revelarnos los secretos del pasado, la literatura es también su *memoria del futuro* porque revela lo que está por pasar o podría pasar si nos descuidamos” (Reati, 2003: 218).

En la novela, de este modo, se entremezclan distintas historias. La que abre el relato cuenta el fracasado regreso al país de un biólogo, catedrático de Montpellier, hijo del exilio,<sup>89</sup> que buscará demostrar cómo la destrucción del subsuelo debido a la contaminación de fertilizantes y residuos de las desidiosas fábricas anticipa un futuro nefasto para los seres humanos a través del termómetro que constituyen las ranas o, como él las llama, “nuestros abismales abuelos” (Rosenberg, 2003: 229). La preocupación principal de Francisco Jofre es cómo conseguir presupuesto (crédito también en el sentido de credibilidad científica) de su universidad de procedencia, que se rige más bien por criterios empresariales, afectada como se encuentra por “la guerra brutal y silenciosa de las patentes” (Rosenberg, 2003: 132) llevada adelante por las grandes multinacionales farmacéuticas y agrotecnológicas. Consciente de que se alinea “del lado de los perdedores”, se afanará en que las ranas Dorset crezcan y se reproduzcan, para convertirse al menos en “un simple estudioso de la catástrofe” (Rosenberg, 2003: 132).

Por otro lado, se textualiza el declive de un matrimonio en el que la comunicación ya no parece posible, debido a que el lenguaje que a cada miembro de la pareja le permite interpretar el mundo se encuentra en las antípodas. Mientras él (Diego) sostiene una fe ciega en las posibilidades de la ciencia para el bienestar comunitario y por ello secunda a Francisco en su proyecto de investigación; ella (Angélica) se hunde cada vez más en los crípticos mensajes que le destinan una hermandad “virtual”: el tarot, el I Ching y las voces de sus fallecidos hermano y madre. En ese contexto conyugal de incomunicación, el cansancio que le suma la vida de enfermera en el psiquiátrico solo se ve superado por el interés que le despiertan las cartas de un misterioso interno del hospital, dirigidas a ella en un lenguaje tan críptico como el de la *new age*.

---

<sup>89</sup> El personaje aclara que se fue a vivir a Francia a los siete años, que él no se exilió en el sentido estricto del término, pero que su madre sí emigró por esas razones. Casi hacia al final de la novela cita «una frase que su madre solía repetir como si fuera una parte de una vieja historia. “Siempre extrañarás el aire que has respirado en la infancia, pero no hay crecimiento semejante al que se produce cuando uno cambia de medio (...)” Y añadía: “Vos crecerás aquí, estudiarás, y ningún milico tendrá derecho a tirarte la puerta abajo...”» (Rosenberg, 2003: 231).

En una situación de avanzada decadencia, el hospital y sus habitantes se van desmoronando como las paredes, carcomidos por la humedad y la desidia. El director del psiquiátrico se dirime entre la resignación de sus sueños de grandeza, ubicados en California, y la sensación de impotencia por ver morir a los internos a falta de insumos y presupuesto. El personal, desbordado por las condiciones de hacinamiento de los pacientes, transita los pasillos dándoles órdenes y reteniéndolos apenas dentro de los límites del edificio y de la vida.

Uno de los internos, Alejandro Aróstegui, esconde tras su mudez y su sigilo terribles secretos. Su historia es la que nos permite que observemos la familia de un ex dictador, ahora gobernador electo democráticamente, como un escenario en el que el vínculo afectivo padre-hijo resulta imposible por doble vía. En efecto, por la vía del padre, se observa cómo la relación filial es destruida a fuerza de actos violentos expresados mediante gritos, maltrato físico, golpes que dejan groseras cicatrices en el rostro del muchacho o la orden de reclusión permanente en lugares no visibles de la casa o en los hospicios adonde el joven es mandado. El deseo de “borrar” a este hijo “anómalo”<sup>90</sup> se representa de manera contundente en el gesto de -mediante un programa de edición fotográfica- elidirlo de los retratos familiares.

La pulsión filicida que es perceptible en tal gesto, es identificada por Elsa Drucaroff como una “mancha temática” recurrente en la generación que pertenece a lo que ella denominó Nueva Narrativa Argentina. Si bien Rosenberg se ubica de acuerdo a la misma taxonomización de Drucaroff como parte de la Generación de la militancia, el tratamiento literario más complejo del pasado histórico, que podemos apreciar en ésta y otras de sus novelas, hace que el abordaje de estas aristas más urticantes no resulte un aspecto disonante en su escritura. De esta forma, la actitud del padre de Alejandro -actitud que será también adoptada por la madre del joven-

---

<sup>90</sup> Si bien no se lo especifica, se entiende que el muchacho sufre algún tipo de discapacidad física o mental que, por ejemplo, lo vuelve a los ojos de la mucama un “monstruo” o que genera en la madre un profundo sentimiento de rechazo, como se puede observar en el siguiente pasaje: “Hacia el esfuerzo de volver a ponerse de pie para sujetarla del brazo y trataba de sonreírle, aunque seguramente hiciera una mueca que ella evitaría mientras lo empujaba antes de darse la vuelta y desaparecer” (Rosenberg, 2003: 26). No podemos dejar de destacar aquí la presencia subliminal de algunos resortes kafkianos en la escena.

es similar a la que la investigadora identifica como una “escalofriante evidencia” en los textos de autores más jóvenes, esto es, la figuración de padres que “desean, cuando no producen activamente o se sugiere que han producido, *la no existencia* de sus hijos, su ausencia radical, su no subjetividad, su muerte” (Drucaroff, 2011: 336. Destacado en el original).

Rafael Aróstegui reniega “de ese hijo imbécil, del que por fin se habían deshecho” (Rosenberg, 2003: 128) y explica -justifica, se desentiende- el defecto genético por herencia de su esposa, a la que le atribuye una bisabuela que, violada por los indios y posteriormente diagnosticada con demencia, parió un hijo mestizo, el abuelo de Teresa Aróstegui. Por eso no siente resquemor al sentenciar que es hijo de ella, no de él, y que “Alejandro no existe ni existió. Es un asunto concluido” (Rosenberg, 2003: 130).

Por la vía del hijo, asimismo, la imposibilidad de establecer el vínculo filial se expresa a través de dos aspectos. En primer lugar, por un deseo del joven de volverse imperceptible, no sólo escondiéndose o adoptando una actitud escurridiza, sino también callando, hasta el punto de simular una mudez permanente.<sup>91</sup> En segundo lugar, mediante la refundación de su identidad cuando, por no contar con documentación probatoria por haber sido abandonado de manera clandestina en la puerta del hospicio, ni querer revelar él mismo su nombre, el director del psiquiátrico decide atribuirle la identidad de un paciente fallecido, Fermín Caicedo, a los fines de cumplir con las formalidades del ingreso. Es notable aquí el movimiento inverso que realiza el personaje respecto de los procesos de recuperación de la identidad de los nietos apropiados que llevaron adelante la agrupación Abuelas de Plaza de Mayo. Y es que este tipo de filiación, la del personaje, resulta “incómoda” y por eso, cuando descubre en los periódicos acumulados en el hospital un suplemento titulado “Historia gráfica de la

---

<sup>91</sup> Esta actitud, que es similar a la que adopta Alfredo Leales, personaje del cuento homónimo de Gloria Lisé, como vimos en la segunda parte de la tesis, nos permite pensar acerca de situaciones que, por diversas razones, quedan fuera de los relatos dominantes sobre las víctimas de la dictadura. Así, tanto la figura del sobreviviente -que resulta manchada por el estigma de la impotencia o la traición- como la de los hijos de los dictadores son aún aspectos poco abordados por los discursos que, hasta el momento, han ensayado balances -con sus previsibles clausuras- respecto de ese pasado reciente.

familia” -que se refería a la suya- al recordar con miedo las escenas retratadas y al constatar que “lo habían borrado” de las fotos, la afirmación de su nueva identidad -prestada por un muerto- oficia como bálsamo, como el modo de negar la genealogía de la que no se quiere sentir parte: “-Soy Fermín Caicedo- susurró, y el miedo se fue haciendo delgado, casi transparente” (Rosenberg, 2003: 172).

Teniendo en cuenta esto, podríamos incluir la novela de Rosenberg en el tipo de narraciones que “presentan voces incómodas en relación a sus filiaciones” entendiendo junto con Victoria Daona que: «La idea de “incomodidad” es una categoría analítica (...) estrechamente ligada a la noción de transmisión, en tanto los (...) narradores [o los personajes] son depositarios de linajes familiares con los que no saben cómo lidiar» (Daona, 2017: 29).

Así como el hijo negado del gobernador Aróstegui sintió placer al enterarse de que su padre había sido detenido en Roma por “los juicios pendientes”, cuando había viajado para firmar el contrato de la construcción de una polémica carretera<sup>92</sup> y “no podía controlar su boca que se distendía hasta los bordes” (Rosenberg, 2003: 28), de la misma manera se experimentó cuando fue rebautizado con el nombre de un NN:

Desde que le han dado un nombre los días tienen mañanas, tardes y noches. Está bien ser Fermín, puede permanecer despierto y ellos sólo se acercan cuando los piensa, cuando voluntariamente los busca (...) Huérfano y sin proximidad orgánica con ellos el tiempo ha empezado a existir, a pesar del hambre y del frío a veces (Rosenberg, 2003: 85).

---

<sup>92</sup> La oposición de los pobladores a una carretera que, para construirse debe expropiar fincas, destruir por la tala el bosque que sobrevivió a los negocios agrícolas y, además, aparece como la cortina para la instalación de un cementerio radioactivo en la zona (como se desprende de una involuntaria confesión que hace la esposa de Aróstegui a Angélica, cuando ésta le lee el tarot) es otra de las tramas de la novela. Si bien reconocemos su vital importancia -pues además de intersectar las historias que componen la narración, genera el tendido de una “red” de habitantes que, a través de adhesiones de figuras de poder y difusión de documentales, logrará ejercer una fuerte resistencia a las pretensiones del gobernador-, en esta oportunidad privilegiaremos el tratamiento de los vínculos filiales como eje de lectura.

*La edad del barro*, entonces, se ofrece como la oportunidad para descubrir una trama de hipocresía, análoga a la que impera en una sociedad que “¿ha recuperado?” la democracia. El juego de apariencias y solapamientos va visibilizándose sutilmente, como sucede con los secretos familiares del gobernador, otrora miembro de las cúpulas militares. Es la mujer de Aróstegui la que, no pudiendo soportar más la imposibilidad de confesarse, le cuenta al médico que su marido “no es un hombre”, aunque sí es católico y un gran defensor de la familia como espacio sagrado. Mientras la madre detalla escenas de travestismo y solicitudes sexuales desviadas, *contra naturam*, protagonizadas por su marido, el hijo las escucha escondido y rememora otras que ha podido presenciar:

No comprendió por qué a la madre le afectaba tanto la conducta del padre, si él lo había visto muchas veces lamer con fruición los pies del Cristo del Veneno, colgado en su oficina, mientras su secretario lo sujetaba con fuerza del pelo como si lo estuviera cabalgando y lo llevaba de rodillas hasta el gran cuadro de San Jorge y el dragón (...) ¿Cuál de los dos sería el padre cuando el secretario lo cabalgaba? ¿Y quién era cuando se acercaba a él, sin poder romper su resistencia muda? (Rosenberg, 2003: 82).

El ojo testigo de la verdad se confrontará con la imposibilidad de decirla, con una mudez autoimpuesta como estrategia para sobrevivir gracias a la que la escritura cifrada será el canal elegido para la expresión de lo oculto. De esta forma, se suma a una actividad que es desarrollada, compulsivamente, a lo largo de toda la novela, porque los personajes de *La edad del barro* escriben en busca de soluciones para su/la vida.

Francisco, por ejemplo, redacta cartas al rector de la universidad de Montpellier y a sus colegas, esperando que alguna institución solvente un proyecto de gran valor ecológico y comunitario, pero de escaso impacto ganancial en términos económicos. Diego escribe compulsivamente informes a los ministerios. Sistematiza datos que muestran el grado progresivo de contaminación de aguas y subsuelos de la zona. También dirige solicitudes de suministros a las autoridades, ante cuyo silencio solo puede observar “la humedad, los insectos y las ratas

que [devoran] los papeles y los libros del centro de documentación orográfica” (Rosenberg, 2003: 69). Angélica, por su parte, escribe correos electrónicos al hermano Lock -miembro de una ONG “espiritual” que se dedica al acompañamiento “espiritual” de quienes han perdido un ser querido- para compartirle los problemas existenciales que atraviesa y sus inquietudes esotéricas, pero no se satisface con las respuestas que recibe, indefectiblemente acompañadas de publicidades de productos funerarios y otros enseres de índole espiritual. Entonces busca otro tipo de comunicaciones, invoca a los astros, a los arcanos y a la sabiduría oriental.

Alejandro, como ya anticipamos, escribe en los papeles que encuentra y que luego esconde cuidadosamente, la palabra “in-so-len-cia”<sup>93</sup> que, según sus recuerdos familiares, usaron para definirlo. También dibuja orificios, los nueve del cuerpo humano, sitios de paso, como los considera. Escribe, dibuja y oculta todo hasta que una persona aparece como destinataria confiable y entonces comienza a redactarle cada vez más largas cartas, siempre indescifrables. La compulsión escrituraria de los personajes que, inmersos en un paisaje desolador, intentan entablar comunicación aun sabiendo de antemano que no habrá nadie del otro lado capaz de salvarlos, genera como efecto de lectura una sensación de absurdo, que sobrevuela y parece definir las tramas de todas las historias referidas. Acaso a través de la figura de una comunicación trunca e inservible, se represente la omnipresencia de un capitalismo descarnado, orden dominante para el cual las vidas son números útiles solo para cerrar balances gananciales, bienes de uso y no interlocutores válidos. Es que, como afirma Fernando Reati:

Las políticas neoliberales, imbuidas como están en el mito de la autorregulación del mercado, no invierten en capital humano y dejan a grandes capas de la población libradas a un “sálvese quien pueda” que abdica “de toda pretensión solidaria, de todo esfuerzo colectivo”,

---

<sup>93</sup> A lo largo de la novela aparecen desperdigadas numerosas referencias a esta palabra, de las cuales elegimos una por su carácter develador: “Dijeron que no obedecía. Dijeron que no tendría que haber visto y, sobre todo, dijeron que no tendría que haberlo dicho. A nadie (...). Ahora que por fin se han alejado, hay una palabra que opera como una llave y gira en su paladar, redonda, casi perfecta: insolencia (...) En la casa no había quedado nadie capaz de ejercerla. Tal vez, gracias a ella las escenas repetidas incansablemente, como si fueran la misma y única, aparecían ahora separadas por el bisturí de su insolencia, que entonces solía cortarlas sin que él se diera ni cuenta, y después, casi inmediatamente, recibía el golpe o el grito” (Rosenberg, 2003: 23-24).

lo cual conduce irremediamente a la fragmentación social, el individualismo, la anomia y en última instancia al fracaso como sociedad (Reati, 2003: 27-28).

Igual que una letanía, distintos personajes afirman “en este país se publica todo, se habla de todo, se dice cómo y por qué suceden las cosas, pero nunca los juicios se resuelven a favor nuestro” (Rosenberg, 2003: 163), aludiendo así a la mascarada que constituye la libertad de expresión y el sistema de justicia siempre inclinado para el lado de los poderosos. En este sentido, la novela, como otros textos emergentes luego del último régimen militar, exhibe su condición posdictatorial como «una marca de pertenencia: la “democracia de la derrota”, es decir, la de una nación atravesada por la impunidad y los fantasmas -muertos insepultos-, que acumuló frustraciones hasta tocar un fondo nunca antes imaginado» (Drucaroff, 2012: 7).

La imagen del ahogado en un lago donde también se descomponen los cadáveres de quienes fatalmente experimentaron el terrorismo de estado cierra la novela, sintetizando así en un solo lugar el poder nefasto de las multinacionales que contaminan y que expropián; las tramas de corrupción que pese a provenir de épocas supuestamente superadas siguen funcionando y la violencia (patriarcal) que se condensa en una fuerte pulsión filicida. Dos indigentes descubren el cadáver y, sin querer ver su rostro, lo despojan de cuanto les parece utilizable. También sortean su pantalón, trayendo con este acto reminiscencias bíblicas, pues prefiguran la escena de la crucifixión y expoliación, al azar, de las vestimentas de Cristo.

Unas horas antes de su muerte, Alejandro observaba cómo Francisco y sus compañeros festejaban. Montpellier finalmente otorgaba el préstamo y la lucha contra la carretera y el cementerio radioactivo parecía llegar a buen destino. Y además, a la algarabía por estas inauditas buenas noticias se sumaba la epifanía de descubrir, a modo de *insight*, que los valores químicos del lago del hospicio, arrojados por los insistentes informes de Diego significaban la presencia de restos humanos descomponiéndose en su interior: los cuerpos de los desaparecidos en tiempos de dictadura. El joven testigo no se inmuta ante este descubrimiento, pues conocía

la acidez del lago: “demasiado barro y podredumbre”.<sup>94</sup> También, junto a su compañero de sala, “había visto restos de cuerdas deshechas en la orilla, hilos más que cuerdas, roídos por el tiempo y por el agua, pedazos de ropa y de cuero, botones, trozos de zapatillas de goma” (Rosenberg, 2003: 227).

Pero en un país donde las apariencias suelen encubrir ciénagas pestilentes, la imagen del cierre de la novela adquiere, cuanto menos, un carácter de advertencia. Con sus brazos abiertos en la superficie, el cuerpo de Alejandro Aróstegui (devenido Fermín) flota, mostrando que el hilo, en Argentina, suele cortarse siempre por lo más fino.

En *Los manchados* (2015) de María Teresa Andruetto, segunda novela de esta serie, también se reafirma la imposibilidad de reconocimiento y de vínculo afectivo entre padre e hija. En efecto, Julieta, la misma protagonista de *Lengua madre*, se propone investigar y reponer en la línea paterna el casi completo vacío de información al que se ve condenada por la escasa comunicación con Nicolás, un padre al que no conoce personalmente, como declara en varias oportunidades, ante la sorpresa de la gente.<sup>95</sup>

Y es para reponer ese vacío que, igual que el protagonista de *Pedro Páramo*, emprende un viaje hacia un pueblo recóndito del “interior” del país, una zona del norte argentino que -por la toponimia y las referencias históricas que el texto ofrece- podríamos ubicar en La Rioja. En *Los manchados*, ese pueblo es Tama, título que lleva otra novela de María Teresa Andruetto, publicada en 1992. La evidente relación entre los tres textos narrativos -porque además de compartir personajes, algunos pasajes de *Tama* aparecen transcritos en *Los manchados*,

---

<sup>94</sup> Resulta pertinente en este punto mencionar la compulsión del personaje alrededor de “la Barrosa”, un personaje mítico de la región, con visos siniestros, que él ubica en el lago cercano al psiquiátrico y que a veces identifica con su propia madre. En sueños que lo asedian, Alejandro es testigo de cómo la Barrosa expulsa cuerpos que tiene escondidos en su interior.

<sup>95</sup> Citamos a modo de ejemplo las voces de Arminda: “Me dice que Nicolás es su padre pero que no lo ha visto nunca...? ¿Entonces quiere decir que no lo conoce?” (Andruetto, 2015: 75); la de Rosa: “Ah, me dice que no estuvo casado con su mamá, con su mamá tampoco estuvo..., o sea que tampoco usted se crió con él... Mire cómo vienen a ser las cosas” (Andruetto, 2015: 160); y la de Emérita: “Imagino el dolor que usted tendrá, señorita Julieta, tener a su padre tan lejos y no haberse criado con él” (Andruetto, 2015: 31).

así como el hecho de que también se ficcionaliza su autora y las condiciones de producción de esa novela- llevó a que Nora Domínguez las considere una trilogía,<sup>96</sup> un territorio en el que:

Las líneas genealógicas que se tienden para ligar cuerpos, lenguas y tiempos (...) nacen alteradas, cuestionan la sucesión, desbaratan las biografías y abren resquicios por donde la historia política, referida a diferentes momentos históricos, juega explícita o secreta, directa o tangencialmente, para orientar la búsqueda de lo que falta nombrar (Domínguez, 2016: 42).

Utilizando la misma estrategia narrativa fragmentaria que da cuerpo a *La mujer en cuestión*, esta novela intercala las voces de habitantes del pueblo de Tama y alrededores que son interrogados por Julieta a propósito de la relación que tuvieron con su padre. Un dato relevante es que la mayor parte de las voces que componen la novela son femeninas. Se trata de mujeres que acogieron a su padre como si fuera un hijo en algunos casos, mujeres que tuvieron una relación (sexual)<sup>97</sup> con él, vecinas, conocidas, gente del pueblo que cuenta rumores, secretos, leyendas. Así, retaceado en los dichos ajenos, entremezclado en las tramas pueblerinas, se terminará prefigurando ese padre.

María José Punte asedió conceptualmente las texturas del secreto en las tramas familiares (y, por ende, sociales) entendiéndolo, siguiendo a Bachelard, como un cofre, una tecnología de la vida íntima que, a la vez que protege los “tesoros” de la memoria, invita a su apertura (bajo el símbolo de las llaves) o a su asedio (mediante el ojo de la cerradura). La autora entiende que la memoria es la proveedora de un “material en bruto” y que por ello son las narrativas las encargadas de configurar la liminalidad entre lo que se dice y lo que “se deja afuera”:

---

<sup>96</sup> Emilia Perassi va más allá de esta consideración, puesto que entiende que toda la obra de María Teresa Andruetto es “un vasto relato coral en proceso de expansión” en el que emergen “núcleos discursivos” de manera recurrente, por ser una espiral construida sobre “movimientos sucesivos de reanudación y amplificación en temas simbólicos, personajes, estructuras anecdóticas” (Perassi, 2016: 111).

<sup>97</sup> Una de las entrevistadas por Julieta es Rosa, que cuenta cómo, siendo poco más que niña, conoce a Nicolás en el momento en que sus padres, desalojados por el patrón, se refugian en el bosque. Rosa relata el único y sorprendente encuentro sexual que mantuvo con Nicolás, del cual nació un hijo enfermo, que falleció meses después. También cuenta que luego de esa breve iniciación sexual, no mantuvo otra con ningún hombre.

Los secretos de familia representan la otra cara de aquella a la que se considera la versión pública. Abarca todo lo que no encaja en el fluir de la narrativa familiar, sean éstos personajes o eventos, y que resultan eliminados sin piedad (Punte, 2018: 109-110).

Los secretos, en *Los manchados*, son invitados a salir del cofre por el efecto de “familiaridad” que Julieta suscita en sus ocasionales entrevistados,<sup>98</sup> pero se cuidan de hacer “ruido” y más bien apelan al rumoreo, al tono confesional, haciendo visible con esa asunción de “una voz baja” la dinámica de poder que se entabla entre los discursos, dinámica en la que estos “secretos”, evidentemente, no ocupan una posición hegemónica. Las “verdades” que los secretos confesos develan, sin embargo, no se subordinan totalmente al orden de lo decible, operan como tensores de tal orden bajo el imperativo descrito por Marc Angenot cuando dice “*et ego* (yo también tengo algo que decir)”, por lo que se vuelve necesario “hacerse escuchar a través de ese rumor, ese barullo, esa facticidad omnipresente” (Angenot, 2010: 61).

Todo ese conglomerado de decires permite reconstruir la madeja de prácticas culturales derivadas de un orden patriarcal, desde aquellas grandilocuentes hazañas de caudillos, impresas en libros celosamente guardados en la biblioteca municipal hasta esas que no pueden ser dichas -como vimos- más que con la textura difusa del rumor o bajo el manto protector de la ficción literaria.

Entre el cúmulo de voces femeninas, solo dos hombres toman la palabra en la novela, Elpidio Melitón Brizuela, director del Archivo Histórico de la Región Noroeste y Pepe, quien con su esposa Emérita, dieron albergue a Nicolás por tres años, acercándose al rol de padres postizos. Ambos hombres, como se verá, asumen una posición excéntrica en relación con las otras figuras masculinas que aparecen delineadas en la novela y es, tal vez por ello, que se “ganan” un lugar en el concierto coral que conforma la investigación de Julieta.

---

<sup>98</sup> Numerosos son los pasajes que dan cuenta de esa aseveración, sin embargo, solo a los fines de ejemplificar, transcribimos uno de ellos, el de Emérita: “Le confieso que la semana pasada, cuando usted llegó a esta casa, señorita Julieta, yo le desconfiaba un poco (...) Pero, como le digo, eso fue solo al comienzo porque enseguida nomás me pareció que merecía confianza” (Andruetto, 2015: 30).

En el caso de Elpidio, es interesante observar cómo la “curva tonal” de su intervención en la novela, progresivamente, va adoptando un tono confesional a la vez que también va abandonando lo protocolar que singularizaba su modo de hablar. Lo que confiesa Elpidio es su propósito de escribir otra historia para Tama, una que permita “conocer el revés de la tortilla” (Andruetto, 2015: 58) porque la que se ha enseñado, según su parecer, “la han contado los asesinos de nuestros abuelos. La contaron a su manera y conveniencia, por cierto, aunque en las coplas y en las chayas nosotros siempre supimos quién era cada quién” (Andruetto, 2015: 58-59).

Pepe, por su parte, es quien cierra la novela, refiriéndose sobre todo al estado de salud de su esposa Emérita, quien repentinamente desarrolla una enfermedad mental. Ante la demencia, Pepe aprovecha la conversación con Julieta para desahogarse, comentarle sobre su pena, sobre los secretos que carga y pedirle que contacte a Nicolás, pues él ya no tiene fuerzas para hacerlo. La imagen de hombre que configura en su decir es la de un compañero que, a la par de la mujer, se ocupa de las cuestiones de la casa y pensión que administran. Un hombre que al recorrer la historia de su esposa y las sospechas de que sea la verdadera madre de Nicolás, se muestra comprensivo -“Seguro ella no sabía que le iba a tocar en la vida un hombre como yo, porque, no es por decir, yo con gusto le hubiera criado el hijo de otro hombre” (Andruetto, 2015: 179)-; acepta que el valor de la mujer no pasa por el himen conservado, sino por ella misma y por el espacio de cariño que, simétricamente, supieron construirse -“nos hicimos muy compañeros, cada vez más compañeros, y todo lo hacíamos juntos” (Andruetto, 2015: 179)-.

Las del Elpidio y Pepe son figuras masculinas muy distantes de la mayoría que hallamos en la novela, como las de los héroes locales<sup>99</sup>, tal el caso del Chacho Peñaloza, que muere sangrientamente y a traición, degollado. También se registra la referencia a criollos que llegan de otras zonas, hombres que se autoerigen como “representantes” del pueblo y que arrogándose

---

<sup>99</sup> Resulta oportuno, en este punto, traer a colación los planteos de Rita Segato en torno a los fundadores de la patria, sobre lo que afirma: «El sujeto fundador de las repúblicas de nuestro continente, es decir, el “criollo”, no es tal paladín de la democracia y la soberanía como la historia publicita, sino el sujeto de cuatro características que refrendan su exterioridad con relación a la vida: es racista, misógino, homofóbico y especista» (Segato, 2006: 25).

ese papel, establecen acuerdos con Inglaterra, mediante los cuales empresas de ese país pueden explotar la mina de oro que ocultaban los nevados tameños. Otros perfiles de hombres se valen de la violencia y de la traición para mantener su posición, económica en un caso, familiar en otro. Se trata, por un lado, de un autoproclamado ingeniero, supuesto padre de Nicolás y abuelo de Julieta que -amparado por el orden dictatorial- se dedica a la delación y la entrega de supuestos subversivos y, por otro, del “Manchado”, marido violento de Nicolasa (presunta madre de Nicolás), a quien las prácticas consuetudinarias de jerarquía hogareña le permitían controlar y ordenar qué cosas podía hacer y decir “su” mujer.

En este ambiente, que nos trae ecos de Comala, todos los habitantes (se) sospechan ser parientes y las paternidades, en sí, constituyen un terreno de inseguridades. Las genealogías son escurridizas y, en todos los casos, hipotéticas, como ilustra la escritora del pueblo, Milagro Linares, autora de *Tama*:

Lo que sucede es que, como le decía, soy hija natural de una Linares, bisnieta de Martirio Linares, hija de madre soltera en una tierra donde son madres solteras todas, todos hijos e hijas sin padre conocido, porque aquí, en este desierto, el padre no es más que el nombre de un nombre... Un nombre que nuestra madre nos transmite, *Sos hija del hijo de fulano o de mengano*, nos dicen, y después ya nada... nada de nada, ni una presencia de hombre, nada..., y hay que aprender a vivir con esa mancha (Andruetto, 2015: 88. Destacado en el original).

El lugar social de las mujeres en la historia de Tama parece no haberse modificado con el paso de los tiempos: relatos de orfandad, bastardía y sucesivos abandonos arrojan a las mujeres a la servidumbre (doméstica y sexual), “porque antes era así (...) cuando se trabajaba en servicio, tanto el dueño de casa como los señores que llegaban de visita podían hacer cualquier cosa con una” (Andruetto, 2015: 78), como expresa el personaje de Arminda. Hay múltiples escenas relatadas o sugeridas en que los “patrones” (el médico, el abogado) abusan sexualmente de las mujeres que trabajan en su casa, incluso si éstas apenas superan la infancia, como el impactante fragmento de *Tama*, que se transcribe:

Entró y se encontró con esa sala enorme y con ese señor viejo, gordo y calvo al que un chaleco de casimir le tapaba, pese al calor de la siesta, el vientre (...) él le ordenó que no se moviera y mandó a la sirvienta a los traseros de la casa. Lo que vino después fue dejarse tocar por esa mano vieja y perfumada y sentir el semen chorreándole en las piernas por primera vez. Cuando él se recompuso, se dejó caer desbraguetado sobre la pana del sillón. Ella se alisó el vestido sin saber si debía irse o quedarse, hasta que empezó a caminar hacia la puerta. Él no la detuvo, sólo preguntó los años que tenía.

-Voy para catorce- dijo ella (Andruetto, 2015: 135).

Las capas sucesivas de prácticas naturalizadas alrededor de los “privilegios” de los hombres (sobre todo de los que concentran el poder económico y simbólico) incluyen también el proceder con los hijos resultantes de esos abusos -he aquí otro señalamiento analógico al cosmos latifundista en el cual reina Pedro Páramo-, como se puede entrever en el parlamento de Petrona Paula, cuando se refiere a los orígenes genealógicos de Nicolás:

Las dos muchachas, la que tenía manchas de viruela y tuvo esa niña que vendría a ser Nicolasa y la otra, esa hija de Martirio que no conocí, en lugar de quedarse donde estaban, como madres de leche de esas guaguas que iban a criar los patrones, como propias de ellos, ellas no, fíjese usted, al parecer se pusieron de acuerdo y se marcharon con sus retoños por los campos (Andruetto, 2015: 104).

La prostitución es otra posibilidad generalizada para las mujeres, sobre todo para aquellas que, con “hijos de solteras”, no encuentran oportunidad de casarse debido a la pretensión social de la virginidad femenina hasta el matrimonio. Así el “honor” medieval, al parecer, sigue vigente en Tama, de la misma manera que siguen vigentes las derivaciones de otras prácticas con iguales orígenes medievales.<sup>100</sup> En la novela se relatan numerosas historias de mujeres que,

---

<sup>100</sup> Por ejemplo, las violaciones a las que son sometidas las mujeres que desempeñan tareas de servidumbre y que están referidas en la novela traen reminiscencias de algunas de las prácticas que los señores feudales normalizaban con la fuerza de lo consuetudinario. Así, aunque haya polémica entre los medievalistas en relación con la existencia del “derecho de pernada”, por no hallarse fuentes que respalden documentalmente tal ejercicio, esta figura -que remite a la posibilidad que tenía el señor feudal de acceder a la primera relación carnal de las esposas de sus sirvientes, en la noche misma del casamiento- es análoga al desparpajo con que los patrones delineados en *Los*

a falta de otra salida -pues “cuando se es pobre (...) no se puede elegir”- terminan ejerciendo el comercio sexual, tal la historia de Martirio Linares, que “se aquerenció en una casa de citas, porque ahí terminaban muchas veces las muchachas que parían en solteras” (Andruetto, 2015: 106), como sentencia Petrona Paula. En relación con esta actividad, un personaje importante del pueblo que emerge en las entrevistas es “la Jandra”, una mujer muy hermosa que, en su vejez, abrió un prostíbulo, “una casa donde *cobijaba* a las muchachas que trabajaban en estas cuestiones” (Andruetto, 2015: 107. El destacado es nuestro). Notemos cómo el verbo utilizado da cuenta de una red de colaboración entre las mujeres frente a la condición de vulnerabilidad que se prefigura gracias al “orden” del patriarcado. Pareciera sugerirse que hasta en situaciones de explotación, el vínculo femenino opera como el útero que alberga y protege,<sup>101</sup> o también podría afirmarse como expresa sobre este punto Corine Pubill que: “Estas mujeres se convierten en seres capaces de articularse en medio de siempre acechantes fuerzas masculinas antagónicas” (Pubill, 2016: 175).

Otro vértice de las acotadas posibilidades de supervivencia para las mujeres es la vida religiosa. Tal como lo expresa la hermana Dora, pues en su experiencia infantil el ingreso a la vida consagrada fue un camino al que la orfandad la empujó sin consideraciones:

Entré al convento cuando era todavía una criatura y, pasado un tiempo, cuando me di cuenta de lo definitivo de mis votos, cuando ya nada había para hacer, me enfadé mucho con Dios y con mi madre, cristiana por demás (Andruetto, 2015: 131).

---

*manchados* desvirgan a las jóvenes que ingresan como sirvientas bajo su tutela o, al hecho de que, pese a tener mujer y amantes, también se saciaban sexualmente con “otras muchachas de la casa porque no le(s) menguaba el vicio”, como reseña Petrona Paula en el relato (Andruetto, 2015: 102). Sobre el “derecho de pernada” puede consultarse el texto de Reyna Pastor (1986).

<sup>101</sup> Sobre este aspecto resulta pertinente mencionar que en la novela se percibe la recurrencia de dos imágenes femeninas como protectoras o salvadoras: una del ámbito religioso (Santa Rita, patrona de las causas imposibles) y otra proveniente del terreno político nacional (Eva Duarte de Perón, “madre de los humildes”). En este último caso, la fuerza de la figura “es desestabilizadora ya que transgrede las convenciones y las limitaciones asignadas a su clase social y género sexual”, según analiza Viviana Plotnik (2003: 64).

El convento aparece como otro espacio fuertemente estructurado por normas patriarcales, donde el rol de las religiosas se sigue definiendo a través de lo servil:

Me ocupaba de las cuestiones personales de Monseñor, la atención de la ropa, el planchado de almidón de las carpetas del altar y el registro de las misas y bautismos en el libro de entrada, todo eso lo hacía yo (Andruetto, 2015: 132-133).

La novela también permite observar que la institución religiosa se ve atravesada por el poder político, cuando a instancias del asesinato de dos miembros de la congregación y de otras muertes y desapariciones, el obispo emprende una investigación personal que pretende enviar al Papa, pero no llega a hacerlo pues aparentemente sufre un accidente automovilístico y muere.<sup>102</sup> La carpeta resultante de la investigación por la que “la espiral se [iba] cerrando” desaparece y las monjas, que tratan de alertar a las autoridades sobre ello, son conminadas al silencio por sus superiores:

Se apersonó en la casa de las hermanas el Cardenal, él mismo por sus propios medios. Apareció con su secretario y con otro padre del obispado y así como así, dijo que quería saber lo que pensábamos nosotras sobre el accidente, y después de muchas vueltas, charla que te charla y blin y blan, terminó diciendo que las hermanas teníamos que acabar con ese asunto, que lo pasado pisado. *Aquí no se habla más de Monseñor, dijo, muerto el perro se acabó la rabia*. Eso nos dijo, ¿puede creerlo? (Andruetto, 2015: 129. Destacado en el original).

Una sola mujer, Milagro Linares, que paga el precio de irse del pueblo por muchos años tras la pérdida de sus familiares directos, logra ser maestra y es la que escribe la novela sobre

---

<sup>102</sup> Los datos, ficcionalizados aquí, remiten sin dudas a la muerte de Enrique Angelelli, obispo de La Rioja, acaecida el 4 de agosto de 1976. En esa ocasión, el discurso oficial -incluso el que la propia Iglesia Católica adoptó a través del sucesor de Angelelli- justificó el fatal desenlace como un accidente automovilístico. La hipótesis tuvo poca aceptación en el entorno del religioso puesto que se conocía que éste se encontraba -como también lo textualiza la historia de Andruetto- sumido en la investigación sobre la muerte de otros sacerdotes y laicos que habían tomado, como él, la opción por los pobres. En el año 2014, se dictó sentencia por este crimen, condenando al represor Luciano Benjamín Menéndez como el responsable del asesinato del obispo.

Tama. Como su nombre, el camino que inaugura esta joven, es decir, la posibilidad de educarse, la autonomía económica, la capacidad de usar la “letra” para registrar una historia a contrapelo de la oficial y que ésta haya ingresado a la biblioteca del Archivo histórico, resulta para muchos inaudito. Su presencia allí tensa la forma de concebir la historia, puesto que la del pueblo, bajo la ley masculina, se escribe en dos movimientos: por una parte, el oficial, que resguardado en los anaqueles del museo histórico, construye una heroicidad monumental, una versión cohesionada del pasado y, por otra parte, el relato a contrapelo de esa historia que se va gestando en reuniones secretas presididas por Elpidio, donde el revisionismo es el eje vertebrador de los hechos. Sin embargo, en ambas direcciones discursivas hay una sola posibilidad de construcción de sentido: se dicotomizan las posiciones y una es subrayada como la aceptable, la hegemónica, así, sin fisuras. Porque como afirma Marc Angenot:

[La] representación de la realidad (...) contribuye en buena medida a *hacer la realidad...* y la historia (...) [R]epresentar lo real es ordenarlo y homogeneizarlo (...) Representación implica *también* desde el comienzo ignorar, dejar en la sombra y legitimar este ocultamiento: vivencias de las clases inferiores, miserias sexuales y violencias íntimas... (Angenot, 2010: 64. Destacados en el original).

Frente a tal pretensión, la novela de Milagro Linares constituye un libro en que la lógica maniquea no ejerce su poderío. Es el relato literario que la mujer escribió luego de recibir las confesiones y secretos de otras mujeres del pueblo, las historias que se tejen en los cuartos, en las trastiendas, en los despachos de los patrones cuando se cierran a las funciones públicas y se destinan a esas acciones que no se admiten públicamente. Podemos entender que las voces de los personajes, enunciadas desde la cotidianeidad, actúan como ladrillos refractarios de la memoria, o como afirma Roxana Patiño (2003) a propósito de las narrativas de los ‘90: como un espejo trizado que se resiste a la mera restauración de sus partes. Aunque en esa fragmentación permiten visibilizar la tensión entre lo individual y lo colectivo. En consonancia con lo que afirma Carlos Pacheco a propósito de la fuerza desestabilizadora que entraña el abordaje

ficcional de la historia, podemos decir que es este tipo de narración, como la de Andruetto (y como la que, en la ficción, se atribuye a Milagro), la que se erige “capaz de mostrar el pasado como esa quimera retrospectiva y cuestionadora que inventamos para preguntarnos tenazmente quiénes somos, mientras nos buscamos afanosos en su esquivo azogue” (Pacheco, 1999: 15).

Los hombres del pueblo, tanto en la novela ficcionalizada como en los decires de las entrevistadas, como hemos visto, son retratados en sus complejos pliegues y su motor para la acción, esto es, la búsqueda y mantenimiento del dominio (sexual, político, económico, familiar) es develado en sus resortes más íntimos. Es que son los ojos de quienes sufren ese dominio los que no se cierran cuando las luces del ámbito público se apagan. Así, particularmente Nicolás, padre de Julieta, se ubica como figura central de las conversaciones y aunque en principio la imagen que las voces construyen de él es positiva, ya que depende en gran medida de la idealización que cada quien operó sobre el hombre (otrora muchacho), la confrontación con los datos que ofrece Julieta va produciendo la caída de los velos. De este modo, progresivamente, las personas cambian el buen concepto que le atribuían, comienzan a buscar justificaciones para el accionar disonante que van descubriendo y, finalmente, terminan condenándolo bajo el sema de la ingratitud. Emérita ofrece un ejemplo de ello:

Durante el tiempo que su papá estuvo con nosotros (...) hemos hecho de todo por escucharle las penas, por hacer la vista gorda, por tratar, dentro de lo que se podía de que no le pasara nada. Aunque ahora que usted me dice que está bien, me da por pensar que ha sido un poco ingrato con nosotros, porque nunca ha regresado para contarnos cómo es su vida en otra parte (Andruetto, 2015:35).

Una certeza se desprende de todas las conversaciones que entabla Julieta: Nicolás nunca mencionó haber sido padre, pese a haberse puesto en contacto con algunas personas del pueblo, posteriormente al nacimiento de ella. Esta misma situación que representa la falta de compromiso con el rol paterno ya aparecía insinuada en *Lengua madre*, cada vez que en las cartas a Julia, el hombre preguntaba (en los últimos renglones) por “la nena” o simplemente

por “Julieta”. Tampoco podía leerse palabra de afecto alguna al referirse a ella e incluso, en el correo electrónico que puede leerse casi al final de la novela, él firma con su nombre de pila y asume un tono desapegado, disonante con el momento que atravesaba Julieta al estar desarmando la casa de su madre muerta, en Trelew.

Si, como afirma Ana Amado: “La vuelta al origen conlleva para los hijos, tensados entre el deber y la demanda, interrogantes que someten a entredicho la legalidad del nombre, la garantía de una filiación o la legitimación obediente de una herencia” (Amado, 2004: 57), ¿qué filiación se entabla cuando el reconocimiento y el deseo no son recíprocos? De manera análoga a la protagonista innominada de *La ingratitud*, Julieta no escatima esfuerzos para suturar un vínculo que creía roto por acción de la dictadura militar, aunque, como finalmente descubrirá, el desgarró se debe también a causas más antiguas, atávicas se podría decir, pues implican la imposición de un orden (el patriarcal) por el que no se permite que los afectos “contaminen” el ámbito de lo masculino. El dolor de Julieta por esta “orfandad” a la que la arroja la apatía del padre se registra en lo dicho por las entrevistadas al respecto, como en el caso de la hermana Dora:

¿Qué me dice?, ¿Qué no conoce a su papá?, ¿Qué es su papá y no lo conoce?, ¿que nunca le ha visto esa mancha en el brazo ni lo ha visto tampoco a él...? Bueno, bueno, no se ponga así..., paciencia..., no llore, hija mía, no llore... no llore más, tome por favor este poquito de agua... La vida es un misterio que solo el señor conoce, hija, porque usted se parece mucho a Nicolás, en los rasgos y en los gestos... Es que eso de vivir o no vivir juntos no tiene nada que ver (Andruetto, 2015: 130-131).

Como dice Nora Domínguez: “En los contextos actuales (...) los centros de poder religiosos o políticos siguen apostando a imágenes idealizadas de familia” (Domínguez, 2016: 39); frente a ello, la novela deja claro el carácter ficcional (en el sentido más laxo del término) de esa apuesta ideológica, pues lo que se esconde tras su mascarada son siglos de prácticas violentas contra las mujeres (abandono, orfandad, abusos sexuales sufridos desde temprana edad, servidumbre, derecho de “pernada”, prostitución, maternidades no deseadas, maternidades

solitarias y vergonzantes) que las dejan en una situación de extrema vulnerabilidad y ante las cuales la recuperación del poder sobre sí mismas (cuerpo, vida, destino) aun a costa de las rasgadas, aparece como la clave de salida a ese círculo de explotación. *Los manchados* ha permitido -a través de un viaje geográfico hacia “el interior”<sup>103</sup> del país- recorrer los pliegues temporales que se evidencian en la coexistencia de mitos, supersticiones, prácticas políticas y sociales que se confunden, se mixturán y justifican unas a otras.

Esta novela, también, nos ha permitido atisbar un escenario en el que “no hay lugar para reconstrucciones épicas ni exaltación de conductas heroicas” (Vezzetti, 2012: 182) pues al articular hilos de secretos, rumores y otros géneros de lo íntimo y confesional, el registro coral confecciona un reverso poroso para la historia local (y nacional, podríamos decir), pretendidamente libre de fisuras. En ese concierto, el hecho de que la voz de un hombre cierre la novela -la de un hombre que asume una postura excéntrica respecto de la que el paradigma del patriarcado le reserva- constituye un gesto esperanzador, la tímida prueba de que otra configuración social parece posible.

---

<sup>103</sup> Queremos jugar acá con el espesor semántico que esta palabra convoca.



## CONCLUSIONES



## Conclusiones

En el recorrido propuesto por este trabajo de investigación hemos podido apreciar cómo los textos literarios que conforman nuestro corpus -en su mayoría narrativos- textualizan, de una forma alejada de la doxa, problemáticas relacionadas con las incidencias traumáticas que durante la última dictadura militar argentina dislocaron el tejido social. Esas formas particulares de tratamiento se tensan -para alcanzar sus rasgos más distintivos- alrededor de las configuraciones de las “mujeres” o sujetos feminizados emergentes que proponen estos textos; y, por ello, permiten apreciar un abanico de posiciones enunciativas que, por una parte, desarticulan los mandatos epocales sobre lo que implica ser/hacer/pensar/sentir en clave femenina y, por otra, dan cuenta del vínculo existente entre esas posiciones y el poder estatal, ya sea durante los años durante los cuales funcionó el régimen dictatorial autoproclamado como “Proceso” o ya en los tiempos de restauración democrática.

De esta manera, la lectura contrastiva del corpus nos permitió reconocer la presencia de configuraciones literarias de mujeres militantes -en *Un hilo rojo* (1998), *La mujer en cuestión* (2005), *Diría nadie la última palabra* (2009) y *Paisaje de final de época* (2012)-, que ponían en cuestión los roles preestablecidos socialmente. En principio, disentían con los mandatos residuales de la figura del “ángel del hogar”, a partir de la cual debían ceñirse a las pretensiones familiares a las que se las relegaba en el ámbito familiar (como hija obediente, esposa abnegada entregada al cuidado y atención de marido e hijos). No parece casual que un aspecto insidiosamente observado en los personajes femeninos que emergen de estas series sea el sexual, puesto que, como vimos, las transformaciones sociales derivadas del avance propiciado por los diversos debates feministas, durante las décadas de 1960 y 1970, impactaron en la distribución social de los géneros sexuales a nivel de roles y a nivel simbólico. Dichas situaciones renovadoras se vieron agresivamente truncadas con el advenimiento de la

dictadura, en tanto que el régimen recrudesció el discurso familista y católico para imponer, por la fuerza, la ley del padre.

Por otra parte, además, estas representaciones disidentes de las mujeres rebatían con intensidad las expectativas solapadoras de lo femenino en el terreno del desempeño público, en relación con la posibilidad de proseguir y alcanzar sus estudios -una ocupación o profesión- o, en otro aspecto no menor, prefigurarlas como entidades autosuficientes para poder determinar los temas de su interés y hasta las formas de vestir y de relacionarse en sociedad. Mención especial merece el modo en que estas narrativas permiten rescatar -en el sentido potente de poner a la luz aquello que otras discursividades no advirtieron o decidieron no referir- la participación de las mujeres en el ámbito de la lucha política y armada durante el periodo. En este punto, algunas secciones del corpus reponen las dificultades que mediaron en las inserciones, dentro de las propias organizaciones políticas a las que pertenecían las mujeres, pues habrían de verse afectadas por una presencia que salía de los cánones y que debatía internamente los roles tradicionalmente secundarios a los que se las recluía.

Con sus matices, en estos textos se transcriben, también, los saldos de estas violentas imposiciones donde son los cuerpos femeninos los que develan, a través de las marcas indelebles de este trauma, la pervivencia de un orden que -en muchos sentidos- sigue vigente más allá de la década del '70 y que se imbrica con las formas en que, históricamente, se gestionaron las prácticas políticas en nuestro país.

Con la finalidad de poner en primer plano una discusión polémica sobre los usos de la palabra, hemos podido observar que un gran porcentaje de los textos que conforman el corpus asume una estructura “coral”, en tanto se presentan como una hilación de voces y decires, escrituras e imágenes que, en forma discontinua y aparentemente azarosa, configuran una especie de sinfonía en la que pueden escucharse variadas posiciones sociales respecto de diferentes dimensiones vinculadas con la última dictadura militar argentina. Así, en la reconstrucción identitaria de los personajes de las novelas, la preferencia formal ha sido

la fragmentación pues, como pudimos advertir, resulta el procedimiento más eficaz para sugerir la necesidad de una mirada múltiple sobre las complejidades inherentes a ese pasado traumático y sus consecuencias latentes en los imaginarios sociales del presente. La voluntad de romper con los discursos monolíticos e introducir temas polémicos, especialmente en lo que se refiere a ciertos aspectos no tratados y/o posiciones incómodas, se explicaría -como afirma Marc Angenot- en que:

No se puede dissociar lo que se dice de la *manera* en que se lo dice, el *lugar* desde el que se lo dice, los *finés* diversos que persigue, los *públicos* a los cuales se dirige. Estudiar los discursos sociales es tratar de conocer las disposiciones activas y los gustos receptivos frente a esos discursos (Angenot, 2010: 75).

En este punto es importante recordar que todas las autoras de los textos que constituyen el corpus atravesaron directamente la experiencia de la dictadura en su juventud, algunas sufriendo el encarcelamiento y la tortura, otras habiendo sido empujadas al insilio o al exilio, o estudiando en la universidad con las restricciones que la suspensión del Estado de derecho implicaba. Esta condición compartida no sólo influye en la construcción de un lugar de cierta legitimidad para el tratamiento de las problemáticas planteadas, sino que, en relación con los fines a los que alude la cita de Angenot, podríamos pensar en una voluntad de propiciar debates serios y abiertos sobre cuestiones que -inmediatamente con la posdictadura- resultaban de dificultosa recepción y, por tanto, de dificultoso abordaje. Cuando subrayamos que el enfoque literario en estos casos se realiza de manera seria, aludimos a una actitud de reverencia ante el tema que no es la que prima en otras narrativas (como algunas de las que continúan integrándose actualmente a las narrativas de H.I.J.O.S.) donde, en muchos casos, se elige la vía del absurdo, la parodia y el humor para la representación del pasado reciente. A esto debemos sumar que ninguno de los textos de nuestro recorte asume el propósito de disolver a los lectores las posibilidades de construir, aún, los sentidos.

Desde la misma preocupación sobre las “maneras y el lugar” desde donde se dicen estos temas, Nelly Richard se pregunta: “¿En qué lenguaje hacer oír la desesperación del recuerdo (...) en un contexto donde tanto el recuerdo como la actualidad han sido banalizados por las técnicas deshistoriadoras de un presente mediático que ha roto toda ligadura individual y colectiva entre *política* y *sensibilidad*?” (Richard, 2017: 24. Destacado en el original). Movilizados por este interrogante, podemos arriesgar que el corpus analizado permite reconstruir varias respuestas, que van desde la imposibilidad de comunicación de la experiencia traumática, hasta la búsqueda activa de otras versiones y la empresa de reconstrucción de los lazos afectivos en los cuales el lenguaje filial se propone como el hilo de sutura de una herida que es, a la vez, individual y social.

Este arco de posibilidades se ilustra, en primer lugar, con el caso de los supervivientes que, (auto) condenados como traidores guardan fidelidad al silencio en el que -más agresivamente o con la lentitud de los días provincianos- se van anonadando. Ejemplo de ello es la actitud casi incomprensible de Iris -en “Los rastros de lo que era” (2001)-, al abandonar una vida de tranquilidad en Francia para volver a encontrarse con su captor y reeditar las escenas ero-tanáticas que habría vivido durante su detención en los centros clandestinos. También lo es la callada angustia y aparente parálisis de Alfredo Leales -“Alfredo Leales” (2010)-, que se va esclerosando a la sombra del amor de dos mujeres (madre y novia) por su hermano desaparecido. Interesante es, en este punto, recuperar las reescrituras teatrales de ambos cuentos -*Enero* (2005) y *Leales* (2010)-. La necesidad de representar “lo inaudible”, aquello que no se quiere ver o que cuesta escenificar -por haber sido perpetrado en la más siniestra intimidad del cautiverio o en la privacidad de una casa familiar-, ante un público que recién recupera la zona de derechos y de libre expresión democrática y que no sabe muy bien todavía cómo habitarla, es un gesto de enorme valentía, una apuesta política por romper las historias edulcoradas de la militancia poniendo sobre la mesa, a modo de indiscernibles claroscuros, las escenas de la traición. Tal vez lo más interesante es el efecto especular que dichas escenas generan en el convivio de la representación dramática, pues al estar frente a los

espectadores, les devuelven esa misma imagen como interpelación: ¿a qué (ha) guarda(do) lealtad la sociedad que atravesó la dictadura?; ¿a quién(es) ha traicionado bajo actitudes de condena, exclusión o falta de escucha?; ¿qué relato se construyó sobre el periodo y hasta qué punto ese relato admite la dimensión polémica para poder ser examinado con los lentes de la madurez democrática?

Otra respuesta al interrogante de la investigadora chilena que nos sirve de disparador es la que ofrece *Procedimiento. Memoria de La Perla y La Ribera* (2007), de Susana Romano Sued. En sus páginas, como hemos visto, se suceden sin orden cronológico ni causal una serie de articulaciones lingüísticas que, por las definiciones gramaticales anómalas que utiliza, provoca un efecto de perplejidad. Volviendo sobre el tópico ancestral de la superposición del cuerpo en la letra, la obra propone un decir entremezclado, de igual manera a como los cuerpos femeninos se hacinaban en los campos clandestinos de detención, estos fragmentos relatan con una modalidad *sui generis* -rozando la dimensión poética del lenguaje- escenas de horror, desesperanza y resistencia sufridas cotidianamente en estos espacios siniestros, donde el desgarramiento duele en clave femenina.

El lenguaje de los afectos y particularmente el de los afectos filiales es otra forma de activa respuesta que un grupo de novelas del corpus modeló con insistencia-*Un hilo rojo* (1998), *Viene clareando* (2005), *Lengua madre* (2010), *Los manchados* (2015)-. La búsqueda de la lengua materna y la persecución de la voz de un padre donde los personajes se puedan sentir “nombrados” son los caminos que fundamentalmente “las hijas” emprendieron. En *Lengua madre*, por ejemplo, la comunicación se establece, pese a la distancia que marca la muerte, a través los papeles íntimos que su madre le deja como legado (cartas familiares, recortes, fotografías, anuncios) y es que como se afirma en la misma novela “nada informa mejor de un país que estas cartas familiares, esas vidas sencillas dando cuenta de sí” (Andruetto, 2010: 225).

En esta historia el doble insilio de Julia -podríamos considerarlo un insilio dentro del insilio en tanto el personaje no sólo se protegió en las lejanías patagónicas sino que, a

la vez, allí estuvo recluida en un sótano- y la apelación a los lazos familiares para la crianza de Julieta, que permite a esta última continuar en la órbita de la familia a pesar de sufrir la separación (física y posteriormente emocional) respecto de la madre, constituyen estrategias de resistencia frente al orden disruptor de los vínculos de sangre aplicado sistemáticamente por la dictadura. Tales mecanismos, sin embargo, no escapan a los desgarros afectivos, que son los que llegan a ser suturados gracias a los papeles en los que se conjugan las voces de la madre, de la abuela, de la hija/hermana/nieta.

Lo mismo, aunque en sentido inverso y mediado por el exilio, sucede en *Viene clareando* de Gloria Lisé, relato en el que el encuentro filial se produce también por vía epistolar y en el reencuentro con las tierras, historias y herencias simbólicas de los ancestros. Como señalamos, una figura potente que emerge en la novela es la de la partera, rol que termina asumiendo la propia Berta casi al final de su estadía en Olpa. La resignificación de su abandonada vocación médica a través de las prácticas de acompañar los alumbramientos, en el contexto desolador que la muerte, la persecución y la violencia del orden dictatorial imprimían, es una forma en que la novela prefigura la salida a los tiempos de ignominia generalizada. La fuerza de lo matricial, finalmente, permite que el personaje de Berta encuentre su rol en tanto agente social y mujer (auto)situada en el mundo.

En *Los manchados*, en cambio, la búsqueda de la línea paterna se efectúa por medio de mujeres, pues el padre (como un eco rulfiano) no aparece por sí mismo en la trama sino solo referido, y su letra no tiene las marcas de compromiso paterno que Julieta espera. En *Lengua madre*, la hija lo expresa así:

Su padre, piensa ella -no su madre, pero sí su padre-, actúa como alguien cuya conciencia se ha escindido de su pasado, alguien que no permitió que su dolor diera frutos e hizo que otros -su madre, sus abuelos, ella por sobre todo- pagaran el precio. Y así, de ese modo, ella vive, ha tenido que seguir, continuando como si nada pasara la serie de acciones que llamamos vida. (Andruetto, 2010: 213. Destacados en el original)

La ligadura, para lograrse, debe buscar otros derroteros. El padre, esa figura esquiva y desdibujada, acaso simboliza el encuentro imposible de lo masculino con la zona de afectos mientras se someta al orden *falo-logo-céntrico* que impone el paradigma patriarcal. Resuena aquí la escritura de Matilde Sánchez en *La ingratitud* (1990), novela en que la incomunicación padre-hija desemboca en la disolución de ésta, en sus ganas de desaparecer mediante la autofagia, por medio del ahorro de todo signo vital, sola y muda, en el extranjero. Igual mudez autoimpuesta se observa en el personaje central de *La edad del barro* (2003). Un deseo de negar la sangre emerge en el joven Alejandro Aróstegui al ser testigo no sólo de la violenta rigidez con que su padre administra la vida familiar, sino también aquellos pliegues de la vida de su progenitor que no pueden “salir a flote”, por ser prácticas no coherentes con el discurso familiar y religioso que dice profesar. Escenarios sexuales inconfesables y asesinatos a sangre fría son los temas que, cifradamente, el joven recluso en un psiquiátrico escribe y dibuja de manera compulsiva y también, el ser portador de esos secretos, es la causa de que su padre lo desconozca como hijo y, más bien, lo considere un enemigo.

De esta forma, el deseo nunca satisfecho de una hija que escudriña la laconicidad del padre en busca de una mínima muestra de afecto, o el impulso filicida del gobernador Aróstegui junto al placer que experimenta su hijo cuando se sabe borrado de la genealogía del ex dictador, nos lleva a pensar en el orden de lo masculino, en aquel mandato que prohíbe la expresión de la emocionalidad en los hombres en pos de sostener la imagen viril, como analiza Segato (2016).

Una suerte de reverso a tal mandato de virilidad, lo constituirían las propuestas que retoman la línea materna, la potencia matricial como signo de un renacimiento social. El orden patriarcal, históricamente, ha conducido a la violencia, a la muerte, al silenciamiento -como se transcribe y se refracta literariamente en el corpus-, por eso el camino de reparación que inicia Julieta en *Los manchados* debe buscar lo masculino (el padre) a través de lo femenino (su supuesta abuela, las madres sustitutas, las mujeres del pueblo). Se trataría, entonces, de reponer lo silenciado, lo familiar, aquello proscrito de la historia por estar relacionado con los afectos;

como hace Miguel, el documentalista de *Un hilo rojo*, al procurar reconstruir la figura de Julia, su amor de juventud, y testimoniarlo también a través de una escritura marcadamente amorosa.

Estas apuestas reparadoras en lo simbólico, sin embargo, no son ingenuas. Exploran la herida, la auscultan y la remueven no sin dolor. Eligen la afectividad familiar, la ruptura de los lazos familiares, el desgarramiento de la memoria casera, como estrategia para reponer el valor de lo “menor” como otro lugar de enunciación legítimo que disputa su decir con otras formas grandilocuentes de contar la dictadura: la militancia política de relieves épicos, la lucha despersonalizada por las utopías sociales... Por otra parte, en esta tarea ingrata de volver a decir, extraen lo descompuesto, lo que no se quisiera ver para, por fin, propiciar la cicatrización. Pues, como Ana Amado sugiere: “La noción de identidad ronda el destino de los huérfanos de la violencia y desafía a la comunidad desde el fondo oscuro que supera la racionalidad de los montajes legales pensados para la soldadura social” (Amado, 2004: 51).

Y es que las marcas que ha dejado este periodo son indelebles y las sucesivas leyes y vías de reparación legal se han mostrado insuficientes y, muchas veces, injustas como se representa literariamente en *Paisaje de final de época* (2012), de Gloria Lisé. Así, el camino de la aceptación de las distintas “verdades”, de la polémica, de los recuerdos entrecortados y de los revulsivos por vía de los afectos parece ser la apuesta potente que los textos de este corpus proponen.

Termino<sup>104</sup> de escribir esta tesis al calor de rotundos y graves estallidos sociales en distintos puntos de América Latina: Ecuador protagonizó un fuerte enfrentamiento de los pueblos indígenas que se pronunciaron por la derogación de un decreto que avanzaba sobre sus derechos, diluyéndolos; en Uruguay, al grito de “nunca más”, miles de personas tomaron las calles para oponerse a la reforma que permitiría la militarización de las calles y otras medidas que reeditan la ola de dictaduras pasadas en el Cono Sur durante la década de 1970. En Perú y Haití también se registraron levantamientos populares y, en Chile, país que se construía como un “oasis” económico a costa de mantener la brecha social, explotó el fragor de la población hastiada de aumentos en los servicios básicos. En casi todos los casos, la respuesta estatal inmediata fue la represión. Imágenes de una crueldad que parece inaudita en el contexto de los cimientos democráticos rápidamente se viralizaron pese al silencio de los medios locales oficiales y traspusieron las fronteras. Ataques espontáneos de brigadas militares a civiles, captura y violación de mujeres, ataque a niños, brutales golpizas y hasta tiros a quemarropa rasgaban nuestra mirada, nuestra posición de meros espectadores, interpelándonos, mostrándonos cuán frágil es el estado de derecho, cómo fácilmente los presidentes pueden ejercer el autoritarismo y declararse “en guerra” con la población que representan. Estas imágenes que conmocionan y estas interpelaciones que sacuden son también las que he encontrado en las páginas de los textos literarios que constituyen nuestro “objeto de estudio”. El poder de refracción ideológicamente activo de la literatura, de lente agudo en el que el tiempo parece suspenderse en un constante presente puede ser escalofriante.

Por su parte, en Argentina, varios candidatos a la presidencia reivindican el accionar de las dictaduras militares en nombre del orden, de la justicia y, entonces, las paradojas y el régimen de enunciación lucen vestidos nuevos que, apenas, ocultan viejos ropajes. Las problemáticas que a lo largo de esta tesis se analizaron siguen, evidentemente, presentes en los discursos y en las prácticas políticas de nuestro país. Preciso es mirarlas, visibilizarlas como primer paso para

---

<sup>104</sup> Recupero la primera persona del singular en esta parte, aún a riesgo de romper la línea enunciativa elegida, para significar con ello la fuerte implicación personal y el impacto subjetivo que los hechos referenciados me suponen.

desmontarlas y avanzar, esta vez sí, hacia la posición en que nuestro devenir no se rija por el mito del eterno retorno al ciclo de la violencia.

---

Roxana Elizabet Juárez

DNI 27.096.239



## BIBLIOGRAFÍA



## Bibliografía

### Corpus de trabajo

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

----- (2005) *Enero*, Córdoba: Del cíclope.

----- (2009) *La mujer en cuestión*, Buenos Aires: De Bolsillo.

----- (2010) *Lengua madre*, Buenos Aires: Mondadori.

----- (2012 [2002]) “Los rastros de lo que era” en *Cacería*, Buenos Aires: Mondadori.

----- (2015) *Los manchados*, Buenos Aires: Random House.

Lisé, Goría (2005) *Viene clareando*, Buenos Aires: Leviatán.

----- (2010) “Alfredo Leales”. Texto inédito.

----- (2010b) “Leales”. Texto inédito.

----- (2012) *Paisaje de final de época*, Salta: Fondo Editorial Secretaría de Cultura de la Provincia de Salta.

Romano Sued, Susana (2012 [2007]) *Procedimiento. Memoria de La Perla y La Ribera*. Buenos Aires: Milena Caserola.

Rosenberg, Sara (2003) *La edad del barro*, Barcelona: Destino.

----- (2012 [1998]) *Un hilo rojo*, San Miguel de Tucumán: El cruce cartonero.

VVAA (2009) *Diría nadie la última palabra*. Texto inédito.

### Otros textos literarios consultados

Andruetto, María Teresa (2003) *Tama*, Córdoba: Alción.

----- (2012) *Stefano*, Buenos Aires: Sudamericana.

Heker, Liliana (2010 [1996]) *El fin de la historia*, Buenos Aires: Alfaguara.

Mellado, Luciana A. (2017) *Aquí no vive nadie*, Comodoro Rivadavia: Peces del desierto.

Sánchez, Matilde (1990) *La ingratitud*, Buenos Aires: Ada Korn Editora.

Valenzuela, Luisa (2007) “Simetrías” y “Cuarta versión” en *Cuentos completos y uno más*, Buenos Aires: Alfaguara.

## Bibliografía teórico- crítica

Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz (1997) “La Argentina del Centenario, campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos”, en *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires: Ariel, pp. 161-199.

Angenot, Marc (2010) *El discurso social. Los límites de lo pensable y lo decible*, Argentina: Siglo XXI Editores.

Arfuch, Leonor “Confesiones, conmemoraciones” en *Punto de Vista* N° 52, Buenos Aires, agosto de 1995.

----- “(Auto)biografía, memoria e historia” en *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*, ISSN 2362-2075, N° 1, marzo 2014, pp. 68-81.

----- (2018) *La vida narrada. Memoria, subjetividad y política*, Villa María: Eduvim.

----- (2005) “Problemáticas de la identidad” en Arfuch, L. (Comp.) *Identidades, sujetos y subjetividades*, Buenos Aires: Prometeo.

Bajtín, Mijail (1989) *Teoría y estética de la novela*, Madrid: Taurus. Barthes, Roland (1990) *La cámara lúcida*, Buenos Aires: Paidós.

----- (2003) *Problemas de la poética de Dostoievski*, México: FCE, 2003.

----- ([1982] 2008) “El problema de los géneros discursivos” en *Estética de la creación verbal*, Buenos Aires: Siglo XXI.

----- (2011) *Las fronteras del discurso*, Buenos Aires: La cuarenta.

Balderston, Daniel et al. (1987) *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, Buenos Aires: Alianza, 1987.

Balestrino, Graciela y Marcela Sosa (1997) *El bisel del espejo*, Salta: CeSICA-CIUNSa.

Barcelona, Mariana y Sandra Curetti (2011) (Comp.) *Memoria, literatura y política en Córdoba. Estudios sobre la transición democrática (II)*, Villa María: Eduvim.

Barei, Silvia y Adriana Boria (2006) “Territorios afines: sociocrítica y feminismo” en *Arte poética*, N° 27, 1, Primavera, México: UNAM.

Barei, Silvia (2012) *Culturas en conflicto*, Córdoba: Ferreyra Editor.

Barthes, Roland (1990) *La cámara lúcida*, Buenos Aires: Paidós.

Caro Figueroa, Gregorio (1970) *Historia de la gente decente en el Norte Argentino. De Güemes a Patrón Costas*, Buenos Aires: Ediciones del Mar Dulce.

Cornejo Polar, Antonio (2011) *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*, Lima: Latinoamericana ediciones.

Cortés Rocca, Paola y Martín Kohan (1998) *Imágenes de vida, relatos de muerte. Eva Perón: cuerpo y política*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

- Cros, Edmond (2011) “Hacia una sociocrítica del texto”, consultado en <http://www.scielo.org.co/pdf/laplb/n31/0121-8530-laplb-31-00001.pdf>.
- Dalmaroni, Miguel (2006) *Una república de las letras. Lugones, Rojas, Payró. Escritores argentinos y estado*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- De Diego, José Luis (2003) *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina. (1970-1986)*, La Plata, Al Margen.
- Demarchi, Rogelio (2003) *De la crítica de la ficción a la ficción de la crítica*, Universidad de Michigan: EMCOR.
- Denegri, Francisca (2018) *El abanico y la cigarrera. La primera generación de mujeres ilustradas en el Perú*, Lima: Ceques.
- Dubatti, Jorge (2015) Convivio y tecnovivio: el teatro entre infancia y babelismo, *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 9, 44-54.
- Femenías, María Luisa (2004) “Lectura excéntrica y cambio de paradigma: des-invilización de los a-priori históricos de género” en *Imprevue*, 1&2:207-226.
- Forcinito, Ana (2004) *Memorias y nomadías: Géneros y cuerpos en los márgenes del posfeminismo*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.
- Gómez, Susana (2010) “Presentación” en Arán, Pampa (Dir.) *Interpelaciones. Hacia una teoría crítica de la escritura sobre la dictadura y la memoria*. Córdoba: Centro de Estudios avanzados, (pp. 7-12).
- Halbwachs, Maurice ([1968] 2004) *La memoria colectiva*. Trad. de Inés Sancho Arroyo, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Hall, Stuart ([1989] 2010) “Etnicidad: identidad y diferencia”. En: Stuart Hall, *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. pp. 339-348. Popayán-Lima-Quito: Envión Editores-IEP- Instituto Pensar-Universidad Andina Simón Bolívar.
- ([1996] 2003) “Introducción: ¿Quién necesita ‘identidad’?” En: Stuart Hall y Paul du Gay (eds.), *Cuestiones de Identidad*. pp. 13-39. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Horne, Luz (2011) *Literaturas reales. Transformaciones del realismo en la narrativa latinoamericana contemporánea*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Jelin, Elizabeth y Susana Kauffman (2006) (Comps.) *Subjetividad y figuras de la memoria*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Jelin, Elizabeth (2010) *Pan y afectos: la transformación de las familias*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Kaufman, Edy (2003) “La dimensión antisemita de la represión” en *Reporte de la Comisión Interministerial sobre los desaparecidos judíos en Argentina*, Ministerio de las Relaciones del Exterior de Israel. Disponible en: <http://www.mfa.gov.il/desaparecidos>.
- Lechner, Norbert y Pedro Güell (2006) “La construcción social de las memorias en la transición chilena” en Jelin, Elizabeth y Susana Kauffman (Comps.) *Subjetividad y figuras de la memoria*, Buenos Aires: Siglo XXI.

- Link, Daniel (2003) *Cómo se lee y otras intervenciones críticas*, Buenos Aires: Norma.
- López, Irene (2018) *Discursos identitarios en el folclore de Salta. Las producciones de Gustavo "Cuchi" Leguizamón y Juan José Botelli*, Salta: EUNSa.
- Ludmer, Josefina (1999) "Los sujetos del Estado liberal. Cuentos de educación y matrimonio" en *El cuerpo del delito. Un manual*, Buenos Aires: Perfil Libros.
- Masiello, Francine (1997) *Entre civilización y barbarie. Mujeres, Nación y Cultura literaria en la Argentina moderna*, Rosario: Beatriz Viterbo.
- Pacheco, Carlos (1999) "Reinventar el pasado: la ficción como historia alternativa de América Latina" en *Voz y escritura*, Mérida.
- Palermo, Zulma "Una escritura de fronteras: Salta en el NOA" en *Inti. Revista de literatura hispánica*, vol. 1, N° 52-53, 2000-2001.
- (2006) *Cuerpo(s) de mujer. Representación simbólica y crítica cultural*, Córdoba: Ferreyra Editor.
- "Colonialidad del poder y género: una historia local" en *Sociocriticism*, Vol. XXVII, 1 y 2, 2012.
- Pastor, Reyna (1986) "Para una historia social de la mujer hispano-medieval. Problemática y puntos de vista" en *La condición de la mujer en la Edad Media*, Universidad Complutense: Casa de Velazquez, pp 186-214.
- Patiño, Roxana (2003) *Narrativas políticas e identidades intelectuales en Argentina (1990-2000)*, University of Maryland, College Park.
- (2003b) "Intelectuales, literatura y política: reformas de la tradición en las revistas culturales argentinas de los noventa" en *VVAA Umbrales y catástrofes: literatura argentina de los '90*, Córdoba: Epoké.
- Piglia, Ricardo (2000) *Crítica y ficción*, Buenos Aires: Seix Barral.
- Plotnik, Viviana (2003) *Cuerpo femenino, duelo y nación. Un estudio sobre Eva Perón como personaje literario*, Buenos Aires: Corregidor.
- Reati, Fernando (1992) *Nombrar lo innombrable*, Buenos Aires: Legasa.
- (2006) *Postales del porvenir. La literatura de anticipación en la Argentina neoliberal (1985-1999)*, Buenos Aires: Biblos.
- Richard, Nelly (1994) *La insubordinación de los signos*, Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- "Feminismo, experiencia y representación" en *Revista Iberoamericana*, Vol. LXII, Núms. 176-177, Julio- Diciembre 1996; 733-744.
- (2017) *Latencias y sobresaltos de la memoria inconclusa (Chile: 1990-2015)*, Villa María: Eduvim.
- Rufer, Mario "La temporalidad como política: nación, formas de pasado y perspectivas poscoloniales" en *Memoria y sociedad 14*, N° 28, 2010: 11-31.

- Sarlo, Beatriz (1987) “Política, ideología y figuración literaria” en Balderston, Daniel et al. *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, Buenos Aires: Alianza.
- (2012) *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- (2016) *Tiempo presente. Notas sobre el cambio de una cultura*, Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Segato, Rita (2007) *La Nación y sus Otros: raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de políticas de la identidad*, Buenos Aires: Prometeo.
- (2010) “El derecho a nombrar el sufrimiento en el Derecho” en Etchegoyen, Aldo (Comp.) *Voces y silencios de la discriminación. Acceso a la justicia. Conferencia 2009*, Buenos Aires: El Mono Armado, pp. 132- 150.
- (2016) *La guerra contra las mujeres*, versión on line de “Traficante de sueños”.
- Sommer, Doris (2004) “Romance irresistible” en *Ficciones fundacionales*, Bogotá: FCE.
- Sontag, Susan (2006) *Sobre la fotografía*, Trad. de Carlos Gardhini, México: Alfaguara.
- Vezzetti, Hugo ([2002] 2012) *Pasado y Presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Williams, Raymond (2000) *Marxismo y literatura*, Barcelona: Ediciones Península.
- Zangrandi, Marcos (2016) *Familias póstumas. Literatura argentina, fuego, peronismo*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: EGodot Argentina.

### **Bibliografía específica**

- Álvarez, Victoria (2015) “Género y violencia: memoria de la represión sobre los cuerpos de las mujeres” en *Revista Nómada*, Julio, Nro. 19, 63-83.
- Amado, Ana “Herencias, generaciones y duelo en las políticas de la memoria”, *Revista Iberoamericana*, Vol. LXIX, N| 202, enero-marzo de 2003, pp. 137-153.
- “Memoria, parentesco y familia” en *Debate Feminista*. “Heridas, muertes, duelos”, Año 14, vol. 28, octubre de 2003b, ISSN 2594-066X [http://www.debatefeminista.pueg.unam.mx/wp-content/uploads/2016/03/articulos/028\\_03.pdf](http://www.debatefeminista.pueg.unam.mx/wp-content/uploads/2016/03/articulos/028_03.pdf)
- (2004) “Órdenes de la memoria y desórdenes de la ficción” Amado, Ana y Nora Domínguez (comp.) en *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*, Buenos Aires: Paidós.
- Arán, Pampa “María Teresa Andruetto: devenir mujer en la escritura” en *Escritos* N° 19, Universidad Nacional de Córdoba, 2006, pp. 181- 188.
- (2009) “La mujer en cuestión: género de historia/género de vida/género femenino” en Andruetto, María Teresa *La mujer en cuestión*, Buenos Aires: De Bolsillo.
- (2010) “El relato de la dictadura en la novela argentina” en *Interpelaciones. Hacia una teoría crítica de las escrituras sobre la dictadura y la memoria*. Córdoba: Centro de Estudios avanzados, (p.31-134).

Aráoz, Isabel “Una narrativa de la memoria: desenmordazar la voz secuestrada” en *Letralia*, Año XV, n° 241, noviembre de 2010. URL: <https://letralia.com/241/ensayo02.htm> (recuperado el 15/08/ 2018).

Arfuch, Leonor “Memoria, testimonio, autoficción. Narrativas de infancia en dictadura” en *Kamchatka N°6. Avatares del Testimonio en América Latina*, Diciembre de 2015, ISSN: 2340-1869, pp. 817-834.

Babiker, Sarah “Pedagogía de la crueldad en un mundo de dueños” en *Diagonal periódico digital*, 05/07/16, en <https://www.diagonalperiodico.net/cuerpo/30739-pedagogia-la-crueldad-mundo-duenos.html>.

Basile, Teresa (2019) *Infancias. La narrativa argentina de HIJOS*, Villa María: Eduvim.

Bracamonte, Jorge (2016) “Memorias de la catástrofe dictatorial y sus reelaboraciones” en en Pubill, Corine y Francisco Brignole (Eds.) *Miradas desobedientes. María Teresa Andruetto ante la crítica*, Valencia: Albatros.

Brignole, Francisco (2016) “Volviendo a casa: exilio y género en *Lengua madre*” en Pubill, Corine y Francisco Brignole (Eds.) *Miradas desobedientes. María Teresa Andruetto ante la crítica*, Valencia: Albatros.

Copani, Andrea “Comentario bibliográfico. Feitlowitz, Marguerite: A Lexicon of Terror. Argentina and the Legacies of Torture” en *Rey desnudo. Revista de libros*, Año 2, N° 3, primavera 2013, ISSN 2314-1204, pp. 39-49.

Corbatta, Jorgelina (2010) *Narrativas de la guerra sucia en Argentina (Piglia, Saer, Valenzuela, Puig)*, Buenos Aires: Corregidor.

Cortés Rocca, Paola y Martín Kohan (1998) *Imágenes de vida, relatos de muerte. Eva Perón: cuerpo y política*, Buenos Aires: Beatriz Viterbo.

Crenzel, Emilio (2010) “Memorias y representaciones de los desaparecidos en Argentina, 1083-2008” y “La víctima inocente: de la lucha antidictatorial al relato del *Nunca Más*” en Crenzel, Emilio (Coord.) *Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1983 – 2008)*, Buenos Aires: Biblos.

Daona, Victoria “Filiaciones incómodas y subjetividad: Una lectura de *Los Topos*, de Félix Bruzzone; *Una misma noche*, de Leopoldo Brizuela y *Una muchacha muy bella*, de Julián López en Telar, Nro. 19 (julio-diciembre/2017), ISSN 1668-2963, pp.25-49.

Da Silva Catela, Ludmila (2005) “Formas de la memoria. Etnografía de las marcas, usos y reinterpretaciones de las memorias políticas en Argentina” en *Territorios en conflicto ¿por qué y para qué hacer memoria?*, Santiago de Chile: Diván, pp. 12-29.

De Diego, José Luis (2000) “Relatos atravesados por los exilios”, en Jitrik, Noé (Dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 11, Buenos Aires, Emecé, pp. 431-458.

----- (2003). *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo?: Intelectuales y escritores en Argentina [1970-1986]*. La Plata: Al Margen.

Deffis, Emilia (2010) *Figuraciones de lo ominoso. Memoria histórica y novela posdictatorial*, Buenos Aires: Biblos.

----- (2016) “‘Mirar hasta comprender’: la escritura de María Teresa Andruetto en *Cacería y Lengua Madre*” en Pubill, Corine y Francisco Brignole (Eds.) *Miradas desobedientes. María Teresa Andruetto ante la crítica*, Valencia: Albatros.

Di Marco, José “Sobre complicidades y traiciones. Acerca de *Villa* y *El fin de la historia*” en *Revista Borradores*, Vol. X/XI, Año 2009-2010. En <http://www.unrc.edu.ar/publicar/borradores/Borradores.htm>.

Domínguez, Nora “Salidas de madre para salirse de madre” en *Revista Iberoamericana*, N° 202, Enero – Marzo de 2003, ISSN 2154-4794, pp. 165-181.

----- (2007) *De donde vienen los niños. Maternidad y escritura en la cultura argentina*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

----- (2016) “Lengua -cuerpo-madre: una relación problemática en escritoras argentinas contemporáneas” en Pubill, Corine y Francisco Brignole (Eds.) *Miradas desobedientes. María Teresa Andruetto ante la crítica*, Valencia: Albatros.

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

----- (2012) “Lo que se viene” en Drucaroff, E. (Comp.) *Panorama interzona. Narrativas emergentes de la Argentina*, Buenos Aires: Interzona Editora.

Ecker, Gisela (1986) (Ed.) *Estética feminista*, Barcelona: Icaria.

Filc, Judith (2004) “Desafiliación, extranjería y relato biográfico en la novela de la posdictadura” en Amado, Ana y Nora Domínguez (comp.) en *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*, Buenos Aires: Paidós.

Fortuny, Natalia “El montaje de la memoria: las fotografías reconstruidas de la argentina Lucila Quieto” en *Dossier de Arteamérica*, Casa de las Américas, Cuba, 2013. En: [https://ri.conicet.gov.ar/admin/bitstream/11336/27466/2/CONICET\\_Digital\\_Nro.91e15f9d-c27b-4b25-aad9-dc70e93cf649\\_A.pdf](https://ri.conicet.gov.ar/admin/bitstream/11336/27466/2/CONICET_Digital_Nro.91e15f9d-c27b-4b25-aad9-dc70e93cf649_A.pdf) [Última consulta: 01/10/19].

Gatti, Gabriel (2011) *Identidades desaparecidas. Peleas por el sentido en los mundos de la desaparición forzada*, Buenos Aires: Prometeo Libros.

Gerbaudo, Analía (2016) *Políticas de exhumación. Las clases de los críticos en la universidad argentina de la posdictadura (1984-1986)*, Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento.

----- “Subjetividad y esfera pública: el género y los sentidos de familia en las memorias de la represión” en *Política y sociedad*, 2011, Vol. 48 Núm. 3: 555-569.

Gómez, Susana (2003) Interlegibilidad y ethos político: Tránsitos ensayísticos de las polémicas políticas de J. Cortázar [En línea]. V° Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria, 13 al 16 de agosto de 2003, La Plata. Polémicas literarias, críticas y culturales. Disponible en: [http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.24/ev.24.pdf](http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.24/ev.24.pdf)

Harvey, David (2007) *Breve historia del neoliberalismo*, Madrid: Akal.

Jelin, Elizabeth “Subjetividad y esfera pública: el género y los sentidos de familia en las memorias de la represión” en *Política y sociedad*, 2011, Vol. 48 Núm. 3: 555-569.

Jelin, Elizabeth y Susana Kauffman (2006) (Comps.) *Subjetividad y figuras de la memoria*, Buenos Aires: Siglo XXI.

Juárez, Roxana (2016) “Procedimiento(s) de la memoria: cuerpos, tiempo y voces en la narrativa de la dictadura”, presentada en las “VI Jornadas del Norte argentino de Estudios Literarios y Lingüísticos”, 14,15 y 16 de setiembre de 2016, San Salvador de Jujuy, Universidad Nacional de Jujuy.

Kamenzain, Tamara. “Profanar lo improfanable”. Ñ (31 de diciembre de 2010).

Kaufman, Edy (2003) “La dimensión antisemita de la represión” Consultado el 10/05/2018 en <http://www.elcasosaiegh.com.ar/images/stories/sitio-web/notas/kaufman.pdf>.

Kohan, Martín (2016) “La falsa esperanza” en en Pubill, Corine y Francisco Brignole (Eds.) *Miradas desobedientes. María Teresa Andruetto ante la crítica*, Valencia: Albatros.

León, Denise “Las dos vidas de Julia o *Sobre un hilo rojo* de Sara Rosenberg” *Revista Telar*, n. 2-3, pp. 115-124, sep. 2016. ISSN 1668-3633. URL: <<http://revistatelar.ct.unt.edu.ar/index.php/revistatelar/article/view/249>>, (recuperado el 17/08/2018).

Longoni, Ana (2007) *Traiciones. La figura del traidor en los relatos de sobrevivientes de la represión*, Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.

----- (2010) “Fotos y siluetas: dos estrategias contrastantes en la representación de los desaparecidos” en Crenzel, Emilio (Coord.) *Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1983 – 2008)*, Buenos Aires: Biblos.

Marini, Candela (2016) “Pasados que no pasan: la violencia en la Argentina de ayer y hoy en *Cacería*”, en Pubill, Corinne y Francisco Brignole (Eds.) *Miradas desobedientes. María Teresa Andruetto ante la crítica*, Valencia: Albatros Ediciones.

Maristany, José (1999) *Narraciones peligrosas: resistencia y adhesión en las novelas del Proceso*, Buenos Aires: Biblos.

Martínez Cabrera, E. (2012), “Hablar al hueco: silencio y memoria en la última dictadura argentina” [artículo en línea], *452°F. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, n° 6, pp. 105-122, <https://www.452f.com/index.php/erika-martinez/> (recuperado el 16/07/2019).

Massara, Liliana (2013) *Escrituras del ‘yo’ en color sepia. Mujer, identidad y memoria en la literatura argentina*, San Miguel de Tucumán: UNT.

Monteleone, Jorge (2018) “Introducción” en Jitrik, Noé (Dir.) *Historia crítica de la Literatura Argentina. Una literatura en aflicción*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Emecé.

Moratiel, Virginia (2018) “Paul Celan: Cuando el horror quiebra la palabra” en *El vuelo de la lechuza*, sitio web, disponible en <https://elvuelodelalechuza.com/2018/11/01/paul-celan-cuando-el-horror-quiebra-la-palabra/> (recuperado el 23/05/ 2019).

Nofal, Rossana (2010) “Desaparecidos, militantes y soldados: de la literatura testimonial a los partes de guerra” en Crenzel, Emilio (Coord.) *Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1983 – 2008)*, Buenos Aires: Biblos.

- Oberti, Alejandra (2015) *Las revolucionarias*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Edhasa.
- Palermo, Z.; Lojo, M. R. y M. E. Mirande (2014) “De la des(de)colonialidad del género: lugar social del decir” (Paper).
- Perassi, Emilia (2016) “Figuración de ausencias en la narrativa de María Teresa Andruetto” en Pubill, Corinne y Francisco Brignole (Eds.) *Miradas desobedientes. María Teresa Andruetto ante la crítica*, Valencia: Albatros.
- Pubill, Corinne. “Insilio y representación de la memoria en *Lengua madre* de María Teresa Andruetto.” *The Free Library* 01 January 2009. 10 December 2017 <<https://www.thefreelibrary.com/Insilio+y+representacion+de+la+memoria+en+Lengua+madre+de+Maria...-a0279463229>>.
- Punte, María José (2018) *Topografías del estallido. Figuras de infancia en la literatura argentina*, Buenos Aires: Corregidor.
- Reati, Fernando “Exilio tras exilios en Argentina: vivir en los noventa después de la cárcel y el destierro”. *Aves de paso: autores latinoamericanos entre el exilio y la transculturación (1970-2002)*, Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert. 185-196, 2005.
- (2006) “Historias de amores prohibidos: prisioneras y torturadores en el imaginario argentino posdictadura” en *Insula 711* (Marzo 2006). Web.
- (2008) “De padres muertos y enfermos: paternidades, genealogías y ausencias en la novela argentina de posdictadura” en *VVAA Literatura, política y sociedad: construcciones de sentido en la Hispanoamérica contemporánea*, Pittsburg: ILLI, pp. 169-187.
- (2013) “Culpables e inocentes, héroes y traidores, cómplices y espectadores: representaciones de la violencia política en Argentina desde 1980 hasta el presente” en De Vivanco Roca Rey, Lucero (Ed.) *Memorias en tinta. Ensayos sobre la representación de la violencia política en Argentina, Chile y Perú*, Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, pp. 81-106.
- Rodríguez, Susana “La escritora en cuestión” en <http://www.teresaandruetto.com.ar/lengua-madre.htm>, última consulta: 10/08/2015).
- Romano Sued (2003) “El umbral de la mirada: Kodak de María Teresa Andruetto” en *VVAA Umbrales y catástrofes: literatura argentina de los '90*, Córdoba: Epoké.
- Rosier, Mary (2013) “Violencia política y resistencia en la obra de Sara Rosenberg: de *Un hilo rojo* a *Contraluz*” en De Vivanco Roca Rey, Lucero (Ed.) *Memorias en tinta. Ensayos sobre la representación de la violencia política en Argentina, Chile y Perú*, Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, pp. 196-212.
- Rotger, Patricia “Prácticas narrativas de la memoria: violencia y género en escritoras argentinas” en *Revista Escribas*, N° de Presentación, UNC, octubre de 2000.
- “Narrativas de la memoria: apuntes literarios a un mapa a treinta y cinco años del golpe” en *Estudios*, N° 25 -ISSN 0328-185X (Enero-Junio 2011).
- (2014) *Memorias sin tiempo. Prácticas narrativas de la memoria en escritoras argentinas de la posdictadura*, Córdoba: Comunicarte.

Sarlo, Beatriz (2012) *Ficciones argentinas. 33 ensayos*, Buenos Aires: Mardulce.

Schmucler, Héctor “Sobre *El fin de la historia*, novela de Liliana Heker” en *El ojo mocho*, 1997, n° 9/10.

Sequeira, Jazmín y María P. Del Prato (2010) “La representación (imposible) de los desaparecidos. Procedimientos y discursos poético/políticos del teatro contemporáneo sobre la última dictadura militar” en Arán, Pampa (Dir.) *Interpelaciones. Hacia una teoría crítica de las escrituras sobre la dictadura y la memoria*. Córdoba: Centro de Estudios avanzados.

Sosa, Carlos Hernán “Fragmentación y desconfianza del ayer: estrategias para releer el pasado en dos novelas argentinas contemporáneas” en *Verba hispánica*, XV/b, Ljubljana, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Ljubljana, 2007, pp. 87-98.

----- “La memoria sin condicionamientos o sobre cómo relee la dictadura *El fin de la historia* de Liliana Heker” en *Espéculo*, año XIII, nro 39, Madrid, Departamento de Filología Española III, Universidad Complutense de Madrid, 2008 pp. 1-5.

Werth, Brenda (2010) “Cuerpos desaparecidos y memoria corporizada en el teatro de la posdictadura argentina” en Crenzel, Emilio (Coord.) *Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1983 – 2008)*, Buenos Aires: Biblos.



## ANEXO



**Entrevista a Cristian Germán Cavo**, actor, profesor de teatro de la UPC (Universidad Provincial de Córdoba) a propósito de la obra teatral *Enero*, de María Teresa Andruetto. Octubre de 2019.

---

Preguntas disparadoras:

- ¿En qué contexto (festival, convocatoria, puesta particular/ año/ periodo) participó del grupo a cargo de la obra? ¿Cuál fue el camino recorrido por la obra?
- ¿Tuvo alguna motivación personal con respecto a la temática representada? Si fuera así ¿cuál?
- ¿Qué recuerdos tiene de la obra «Enero» en relación con el texto teatral y su efecto de lectura?
- ¿Qué devolución tuvo de los actores y las actrices involucrados, respecto del texto/ guión y/o de la puesta en sí?
- Si recordara o tuviese algún tipo de registro ¿Cuál fue la recepción de la obra por parte del público?
- Algún otro dato que quisiera aportar al respecto.

**Entrevistado:** Es un gusto poder colaborar con esto, con una obra que quisimos mucho y con María Teresa Andruetto que fue nuestra docente que respetamos, respetamos y admiramos muchísimo; así que va a ser un gusto.

Bueno, primero tengo que hablar un poco desde el lugar que sucedió, que fue fines de los noventa cuando nosotros estrenamos este espectáculo, siendo muy chiquitos. Yo tengo 45 años y debo haber tenido 26 años, 27 años, 25 años; no lo recuerdo bien. Pero sí, primero fue muy difícil para los actores. Juan Badra hizo una adaptación del texto porque era muy difícil llevarlo tal cual como estaba, como siempre es difícil, entonces el generó primero como unos fantasmas de Iris, creo que así se llamaba el personaje -mira yo ya no me acuerdo cómo se llamaba el personaje de ella- entonces ella se replicaba.

Primero, fue muy difícil hacer la obra porque era muy fuerte, era muy fuerte ver la tortura, ver el sadismo. Entonces, involucrarse corporalmente -hablo de mí por lo menos como actor- me costó mucho; pero una vez que entramos en la dinámica del juego de poner el cuerpo, la obra anduvo muy muy bien y tuvo tremendas repercusiones. Primero, porque se hizo en el TXI, el primer TXI en la Argentina; el Teatro por la Identidad y nosotros lo presentamos dentro de ese

marco y fue muy fuerte. Lo presentamos en Buenos Aires, en un teatro semimontado, en el Teatro Nacional de Cervantes y la gente estaba deseosa de ver. Notamos que no se levantaba y se iba -porque estaba poéticamente cuidado-, era fuerte pero se mostraba con mucho cuidado y la gente reaccionaba, se quedaba, hablaba, se incomodaba. Han pasado muchas cosas desde el año -fines de 90 hasta ahora. Entonces, era otro público también; todavía los juicios no estaban. Entonces, bueno; pero fue una hermosa experiencia y una experiencia catártica también, para todos.

En el cambio de lenguaje hay que adaptar y cambiar muchas cosas para que funcionen; para que el actor pueda apropiarse de ese texto y porque también es otro lenguaje. Entonces, me acuerdo que cambiamos muchas cosas sin perder la esencia; o sea agregar los fantasmas de Iris fue una de las cosas más fuerte que se cambió. Se agregó un personaje más; se trabajaba con transparencia; pero la recepción del público era muy buena, muy buena en ese momento y a mí me costó mucho interpretarlo (yo encarnaba el personaje de Antoine, marido de Iris). Costó involucrarme con un texto tan desgarrador, yo me acuerdo que costaba, costaba mucho-.

**Diría Nadie la última Palabra.**

**E.V.A. (Estudio de Valuación de Adn)**

a partir de *La mujer en cuestión* de María Teresa Andruetto.

**Autoras:**

Andruetto, María Teresa	DNI. 11.103.131
Cisnero, Florencia	DNI. 30.659.995
Toledo, Alejandra del Valle	DNI. 16.046.141
Yukelson, Ana Guillermina	DNI. 21.756.518

Córdoba, mayo de 2009

*En un sector del escenario, Eva se encuentra dentro de un tipo de cámara Gessel (**espacio Z**) sentada en una silla, a su lado una mesa y un vaso de agua. Lleva puestos auriculares con un micrófono y habla todo el tiempo a cámara. Hace un tiempo que está hablando, un tiempo anterior a la llegada de los espectadores*

*En otro lugar del escenario, un espacio a modo de auditorio futurista (**espacio X**), será el espacio de la Informante. Ella expondrá a la audiencia el caso Cosido 1, 2º cuerpo.*

### **Coágulo 1. Validar contraseña**

**Espacio Z.** *Eva tiene puesto un micrófono inalámbrico y unos auriculares. Habla hacia donde supone está su interlocutor. Eva no está aún muy cómoda, desconfía. Se muestra nerviosa pero contenida. Explora el espacio, toca los muebles con delicadeza. Sus movimientos no logran una culminación ni un objetivo muy preciso. Escudriña el espacio.*

#### **Eva:**

En mayo del 75 alquilamos una pieza en Alberdi, detrás de la cancha de Belgrano... *(Pausa)* A los dos o tres meses de vivir juntos, me sorprendió una noche en el trabajo. Era muy tarde, habrán sido las dos o tres de la mañana, los estatales estaban de huelga y el cierre del diario se había hecho largo. Ese día, por la mañana, me dijo que alguien lo había seguido, por eso me asusté cuando lo vi. Nunca iba a buscarme al trabajo ¿sabe?, me esperaba en casa... Tenía una carpeta en la mano, unos papeles y se había puesto la campera de cordero que le había regalado su papá... Eran los papeles de un terreno que habíamos comprado en barrio Los Naranjos. Estábamos tan contentos que aunque era tardísimo, pasamos por el “Rincón Mendocino”, compramos empanadas y, una botella de vino y fuimos a casa a festejar. Recién cuando estábamos en la cama *(risa nerviosa)* nos dimos cuenta que no teníamos ni para el ómnibus. Mañana será otro día, le dije. Y fue nomás otro día, otro día y otra vida distinta para mí, porque lo llamaron, y tuvo que presentarse a la Marina, irse a Bahía Blanca... y ya nunca más lo vi.

*(Silencio)*

Cuando me di cuenta que no contestaba las cartas, lo hablé con Pacha y lo comunicamos a la organización. ... No, no hice la denuncia, ni siquiera se me cruzó por la cabeza, habíamos hablado los tres acerca de qué hacer si a alguno de nosotros le pasaba algo... pero una denuncia no, sabíamos que no estaban las cosas para eso. *(Pausa)* Durante mucho tiempo me despertaba desesperada, tenía un sueño, lo veía entre la gente, en la peatonal, en la terminal, en una cancha

de fútbol, lo seguía como una loca y lo perdía, una y otra vez... Hasta llegué a pensar que se habría ido con otra mujer, que hacía su vida en otra parte... con tal de imaginarme que estaba vivo. *(Pausa)* No, no fui a Azul...fue la madre, Pero no era él, ésos no eran...sus restos... cuando se descubrieron esos enterramientos, yo estaba mal, realmente muy mal, y no pude ir... créame que no pude, no fue falta de voluntad... no me pregunte por qué, pero -sabía que ahí no estaban sus huesos... No... para esa época no estaba casada con Rodríguez...pero eso ¿qué tiene que ver?... no pude ir, estaba recuperándome de una neumonía, me sentía pésimo. Y no sé pero algo me decía que él no estaba en esas fosas, que si no, si hubiera sido de otro modo, le aseguro que con 40 grados de fiebre y todo, iba.

### **Coágulo 2. Cosido 1. Segundo Cuerpo. Expte. E.V.A**

*Espacio X. La informante ingresa por foro izquierdo. Se mueve como una marioneta que responde a la cadena de mando de la obediencia debida. Su voz se va deformando. En determinados momentos puede referenciar el espacio de Eva.*

Sobre el fondo del escenario se proyecta una animación: aparecen primero algunas tipografías, titilantes hasta completar la pantalla y quedar escrito la contraseña E.V.A (en rojo). Luego aparece escrito en letras blancas Cosido 1. Segundo Cuerpo. Expte. EVA, el escrito corre y queda de fondo, titilando las distintas tipografías hasta el final del monólogo.

#### **La Informante:**

El Expediente E.V.A es un desprendimiento del cuerpo principal de la investigación madre, por el cual este organismo de evaluación convoca a la mujer de marras, así como a otras ex detenidas para interrogarlas acerca de asuntos relacionados con niños cuyos casos están en estudio. Este desprendimiento: Cosido 1 Segundo Cuerpo de la Investigación Principal se ha abocado al seguimiento de cuatro mujeres de mediana edad de determinadas y parecidas circunstancias de vida. Cabe recordar que se contrató a este equipo y a quien les habla para relevar de manera exhaustiva a la mujer en cuestión: Eva Mondino Freiberg. Cosido Uno. Segundo Cuerpo del Expediente “Madre”, a efectos de elevar a quien corresponda la información, aquí prolijamente recabada y aportada. Esta servidora y su equipo consideran que no es indispensable dilucidar las razones por las que el Organismo solicita el presente informe acerca de una de las cuatro mujeres inventariadas en el expediente principal. Por tal razón, los miembros de este equipo se abstienen de hacer consideraciones personales ya que lo que este auditorio escuchará habla

por su cuenta. Se advierte que para la confección de este informe se ha consultado a un número considerable de sujetos que constituyeron y en algunos casos aún constituyen, el entorno inmediato de la mujer en cuestión. *(Pausa)* A modo de colofón, se deja constancia de que en algunas ocasiones esta coordinación, se ha visto afectada de un modo personal por cuestiones que competen a los ciudadanos de este país, y que ha sido un esfuerzo considerable mantener la objetividad. *(Pausa)* A partir de este momento se procederá a dar comienzo a la exposición. *Fin de la animación.*

## **Espacio Z.**

### **Eva:**

...No. No le dije nada a nadie... De ninguna manera. Ni una palabra. *(Pausa)* Tampoco a Pacha. No sé si ella supo algo alguna vez, creo que no, por mí seguro que no, porque siempre nos hemos contado todo, y nunca me dijo nada. *(Pausa)* Ya le dije, en ese momento no le di importancia, tampoco estaba segura de haber leído bien, era una época de mucha confusión, vivíamos siempre al borde de un traslado no se sabía a dónde, siempre al borde de la psicosis. ¿Y si le decía una cosa así y no era verdad? ¿Se imagina usted lo que hubiera sido eso? ¿La vida que le hubiera dado? Ella es mi amiga, mi mejor amiga es, y pensé que antes de decirle una palabra tenía que estar muy segura... *(Pausa)* Bueno sí, a Guillermo Rodríguez sí se lo dije, pero...eso fue mucho después. *(Pausa)*... le estoy diciendo que sí, pero no para que se lo dijera a nadie. Él era mi marido, cómo le iba a ocultar algo a mi marido, *(Pausa)*. ¿Y cómo podía saber que él iba a usar esa información? ¿Cómo iba a imaginarme que él iba a hacer una cosa así, localizar a Milovic, pedirle una entrevista y decirle eso que sabíamos para conseguir ese cargo? Sí, es verdad, debí callarme la boca, pero no sé, era mi marido... está bien usted puede pensar que fui Ingenua o tonta o lo que quiera, pero no lo pensé... en ese tiempo todavía creía en él, todavía estaba enamorada, no andábamos del todo bien pero todavía lo quería, y... ¿Usted qué hubiera hecho? ...Disculpe, está bien, permíteme, licenciado, es que todo esto es muy difícil para mí. *(Cambia el tono, más íntimo ahora)* Lo que pasa es que al principio Guillermo era distinto. Fue cambiando mucho, usted no se imagina cómo... *(Emplea un tono de confesión)* En todo fue cambiando, en la forma de ser, en la ropa, empezó a importarle mucho el dinero, ¿me comprende?, eso es lo primero que cambió, también en los amigos, se fue alejando de sus amigos, que también eran los míos, y empezó a estar con otro tipo de gente... ¿cómo decirle?, no me gustaba a mí esa gente... en dos años cambió totalmente... ¿Sabe lo que es darse cuenta un día de que una se acuesta con un desconocido? Bueno, pero en esos años, y a esto lo hemos conversado muchas veces con Pacha, él no era el único que se cruzaba

de bando, así que nosotros quedamos muy solos...Guillermo fue uno que se pasó al otro lado, y encima, se da cuenta?, él era algo más que un amigo, era mi marido y entonces sentí como si también se hubiera muerto o hubiera desaparecido, porque el actual doctor Rodríguez, el Juez de Paz de Alta Gracia, no es el hombre del que me enamoré, no señor, éste es otra persona... (Pausa) Le dije que fue Rodríguez, y discúlpeme, pero a mí eso no me solucionó ninguna vida, yo siempre pasé necesidades, vivo en una casa que me prestan, hace años que no me compro ropa, ni libros, ni zapatos, ni nada, así que a mí eso no me solucionó nada, más bien me trajo problemas, unos cuantos problemas me trajo. ¿O usted piensa que...? (se detiene)... perdón, está bien... Disculpe (toma agua)... a Rodríguez se le ocurrió, no tuve nada que ver con eso. Pasó lo siguiente, una noche le dije a Guillermo lo de Pacha, lo tenía guardado desde hacía años, ¿usted me va a comprender?, fue en un momento...bueno, en ese momento, ... pero no le dije todo, él se dio cuenta de otras cosas y empezó a sacar conclusiones.

(Silencio)

... le dije que Milovic me había contactado... no, enseguida no, se lo dije después... porque tuve miedo que le diera un ataque de celos. Rodríguez es un hombre muy...temperamental (Pausa) Sí, también le mencioné lo de la planilla (Pausa) No le he dicho que no, lo que quise decir es que no fue mi intención y, que tampoco le dije todo sino que, después, él se dio cuenta de otras cosas, ¿comprende? sacó sus propias conclusiones.

### Coágulo 3. Desaparición de Aldo

*Espacio X: La informante ingresa y a modo de una azafata instruye sobre el currículum de Eva.*

*Segunda animación: Infografía del currículum de Eva en clave cifrada (circuitos de chips animados)*

#### La Informante:

- > Familia:
  - Padre radical.
  - Madre antiperonista.

Problemas entre el padre y la madre.

Problemas de Eva con su madre.

Problemas entre la madre y su madre.

> Religión:

- Atea.
- Padre católico.
- Madre judía.

Fiestas: Año nuevo y Rosha Shaná, Pesaj y Pascuas.

> Perfil psicológico: Desórdenes emocionales.

> Estado civil: Separada, sin divorcio vincular.

Caso Mondino Freiberg.

Eva María del Mar Mondino Freiberg.

Morocha. Menuda. Miope.

Mujer de Banegas. Mantuvo vínculo con Milovic. Mujer de Rodríguez. Casada legalmente

Altura: un metro con cincuenta y cinco centímetros.

Peso: 51 kilos.

Antecedentes laborales:

Del 70 al 72, baby sister y animadora de fiestas infantiles.

Del 73 al 75, ayudante Alumna en Sociología I. Escuela de Trabajo Social. Universidad Nacional de Córdoba. Prof. ad honorem de la Cooperativa de Enseñanza Los Naranjos Ltda.

1976, correctora suplente del diario “Los Principios”.

Del 77 al 79, sin registro.

Del 80 al 86, auxiliar administrativa. Estudio contable Sánchez Sarmiento.

Del 87 a la actualidad, cuentapropista.

*Fin de la animación*

## **Espacio Z.**

*Eva sentada saca de uno de los cajones del un listado y una lapicera. Contesta en voz alta el inventario sobre la distribución de los muebles y utensilios de su casa. A medida que avanza la enumeración se muestra más relajada y con cierta sensualidad irónica frente a la situación.*

**Eva:**

Una casa prestada de 70 metros. Dos dormitorios, un baño, una cocina comedor y un patio de tierra. **Cocina comedor:** cocina, heladera, un aparador americano, una mesa de roble, 5 sillas esterilladas, un televisor color 29 pulgadas. Vajilla de diario, 5 botes de vidrio transparente con arroz, polenta, azúcar, lentejas, fideos dedalitos. Cacerolas. Una máquina de picar carne, un palo de amasar, una licuadora con vaso de vidrio azul. Un especiero de cerámica que dice “Recuerdo de Mar del Plata”. **Habitación 1:** cama turca de una plaza, mesa de luz estilo americano. Una biblioteca de aglomerado pintada de blanco. Un afiche de *La caída del imperio americano*. **Habitación 2:** Cama estilo inglés de una plaza. Cómoda inglesa. Un sillón vienés. Un baúl sin herrajes, que perteneció a Aldo Banegas, varios portarretratos. *(Pausa)* ¿Qué fotografías? Una de casamiento de mis padres, en la puerta del registro Civil, mi madre con trajecito sastre y boina escocesa. Una fotografía de Aldo a la entrada del Hospital de Clínicas, fumando, con el guardapolvo en la mano. Aldo y yo en la terminal vieja, los dos con vaqueros pata de elefante. *(Se va acelerando.)* Mi mamá y mi tía Esther en el zoológico, junto a la jaula de los leones. Mi tía Esther, en el puerto, con la mano en alto, cuando llegó de Polonia. Un portarretratos, con marco ancho en filigrana de plata con una foto que me sacó Aldo, el día que cumplí veintidós años, Pacha y yo, de chicas, jugando en el patio de mi casa. Pacha y yo, en un picnic en el Parque Las Heras, un día del estudiante...

**Espacio X.** *Tercera animación: numerosos identikitst sin rostros. Zoom en uno de ello, casi deformado en su tamaño.*

**La Informante:**

Banegas, Aldo. Mendocino, nacido el 22 de octubre de 1951. Médico, de familia peronista. El 19 de marzo de 1976 fue llamado al servicio militar. Destino: Bahía Blanca. *(Silencio.)*

*(Es atravesada por el discurso de la entrevista de la madre de Banegas)*

“¿Desertar? Alguien me dijo que a ella se le cruzó la idea de que él desertara, pero mi hijo era un muchacho muy respetuoso de la familia y de la patria. Él no era de meterse en líos, era ella la que tenía esas ideas raras... era un muchacho bueno, trabajador... Todo ¿para qué?, para nada, ¿o usted cree que alguna vez esa basura le dio algún valor a lo que era de mi hijo?”. *(Pausa)* Sí, tiene razón, visto desde ahora hubiera sido una solución y a lo mejor lo tendría aquí conmigo. Al mes, nos llegaron algunas noticias y quisimos saber como estaba, pero no recibimos respuesta, ni una postal, nada, perdimos todo contacto, como si la tierra se lo hubiera tragado”. **Ada Marro de Banegas.**

*Fin de la animación.*

**Espacio Z.****Eva:**

Patio: una hamaca paraguaya. 5 sillas de plástico blancas. Botellas vacías de Gancia, de vino, de cerveza. *(Pausa)* ¿Pero, para qué quiere que haga este recuento? ¿Qué sentido tiene? ¿De qué puede servir? *(Pausa larga)* Sí, en alguna ocasión tomé medicamentos, por prescripción médica, pero fue por poco tiempo... *(Pasa varias hojas)*... Sí, tuve tratamiento. En dos ocasiones, por un tiempo... En el neuropsiquiátrico, en el servicio externo. *(Pausa)* No, de ninguna manera hubiera podido pagar en forma particular. *(Pausa)* No, internaciones no, pero sí medicación. *(Pausa)* Ah, sí, una vez me intoxicqué y estuve cuatro días internada... me habían diagnosticado bipolaridad, pero no era eso no, era nomás todo lo que había pasado. *(Pausa)* No sé, no me di cuenta... ha pasado mucho tiempo.... ¿Sabe qué sucede? Uno dice las cosas y después lo marcan, le ponen un rótulo: *problemas psiquiátricos*. ¿Me puede explicar dónde va a encontrar una un trabajo con un rótulo como ése? Lo que pasa es que es muy difícil. *(Pausa)* Sí tuve problemas de insomnio. En una época no dormía nada, nada de nada, estaba todo el día nerviosa....Intento de... ¿cómo sabe eso usted? ¿Quién se lo dijo?... Sí, tuve un intento, una sola vez, a poco de salir... no, lo otro no, el episodio ese de Navidad que usted dice, ese fue un accidente, no podía dormir y...no, no, eso fue otra cosa.

**Coágulo 4. Episodio Milovic**

**Espacio X:** *La Informante dramatiza los testimonios de cada testigo.*

*Cuarta animación: se proyectan hacia un costado de la pantalla una hilera de bocas de represores en distintas posiciones que van pasando a modo de cinta de moebius.*

**La Informante:**

**Testigo 1. Griselda García. El bebé que perdió Eva Mondino Freiberg.** *(Pausa)* "...me acuerdo que la llevaron a la enfermería. Me habían castigado esa mañana y me llevaban a culatazos por el pasillo hasta la celda. Cuando entré no veía nada, estaba oscuro, negro, porque ahí adentro siempre era de noche, apenas un poco de luz que venía del lado del pasillo, así que me costó ver a las mujeres apelotonadas unas contra otras. Eva estaba aparte, en un rincón, el que daba al pasillo, de eso me acuerdo bien. Eva y la Tona, que era la más vieja de todas, y hacía como de madre de nosotras. La estaba ayudando porque ella había tenido varios hijos, le decía "respira hondo, respira hondo". Nosotras no queríamos que la llevaran a la enfermería

porque enseguida te sacaban el chico y no sabíamos si se los llevaban a alguna parte o si directamente los mataban. Y me acuerdo que Eva estaba sentada en un rincón con las manos en la panza, llorando pobrecita, agarrada de la Totona. Una de las mujeres se acercó, creo que fue Normita, y me dijo que el sargento Verga y el Minino la habían reventado en la parrilla y había perdido el bebé. La Totona la tenía de la mano y cantaban las dos, era una canción que a veces cantábamos (*canta*) “ ¡Ay, doña Santana! por qué llora la nena/,por una manzana que se le ha perdido/ vamos a la casa...” , es vieja esa canción, pero la primera vez que la escuché fue ese día, el día que me chuparon, justo cuando Eva ...me acuerdo que en un momento no aguantó más, pobrecita, y se puso a gritar como una loca, hasta que aparecieron las celadoras y se la llevaron...Después me trasladaron, así que ya no supe más que le pasó, ni a ella ni a las otras. Creía que había muerto, que la habían matado, porque mataron a casi todas, pensé que sólo me había salvado yo, porque cuando me trasladaban, arreglé con el tipo que me llevaba y estuve viviendo en un sótano como un año, hasta que pude salir, salí por Mendoza, y ya no volví, hasta ahora que me pidieron que.... ¿Pacha también vive?... ¿Y Normita y Bayola?... ¿Eva y Pacha?, ¿las dos?... Ah, no sabía..., eran muy amigas, ¿Y la Totona habrá muerto? (*Pausa*) ¿Cuántos años tendría ahora la Totona?”

**Testigo 2. Eva Mondino Freiberg. El nacimiento del hijo de Francisca (Pacha) Freytes.**

“Nació en la celda. La Totona la agarró de las piernas y Marita de los brazos, desde atrás, y nosotras le gritábamos: ¡fuerza, Pacha, fuerza! Estábamos con la guardia buena ese día... rotaban, una dura que te daba con todo y después, otra suave, así nos reponíamos... Ese día estaba la buena, incluso, si no recuerdo mal, uno de los guardias le trajo un vaso de “Crush”. (*Pausa*) Sí, nació ahí adentro, con nosotras alrededor, diciendo: ¡fuerza, Pacha, fuerza!... y haciendo fuerza con ella... era un varón... me acuerdo bien. ¿Sabe de qué me acuerdo?, de que ella dijo que se parecía a su papá. (*Pausa*) Usted me pregunta si al padre de ella o al del bebé. No sé y tampoco lo hablamos después.

**Testigo 3. Normita El nacimiento del hijo de Francisca (Pacha) Freytes.**

Fue en la celda, pero ella se descompuso, le agarró un ataque como de epilepsia, unas convulsiones, parecía que se iba a morir. Tenía el bebé sobre la panza, todavía con el cordón, nadie sabía qué hacer, ni si era nena o varón, ni si cuidarla a ella o cortarle el cordón al chico y con qué, si no teníamos nada, hasta que la Totona se agachó y agarró el cordón con los dientes y mordió, hasta que lo cortó. Después ella vomitó y no paraba de llorar y de decir: “ mi bebé, mi bebé, está vivo mi bebé”...Fue Rita la que empezó, levantó un poquito al bebé, le miró el pito y dijo: ¡es un nene! y empezó ella y seguimos todas: (*cantando*) “¡Ay doña Santana! por qué llora el niño/

por una manzana que se le ha perdido/ vamos a la casa/yo te daré dos/ una para el niño/y otra para vos”...

### **Espacio Z.**

#### **Eva:**

Perdón señor, sí, sí, discúlpeme, es que me da mucha bronca y hay cosas que no puedo tolerar. *(Fin de la animación.)*

Sí, ya sé que accedí a colaborar, pero hay cosas que no puedo... Es muy fácil comprobar que es mentira, pregúntele a mi madre en todo caso, o a la misma Pacha o a mis compañeros de trabajo de esa época, pregúntele a quien quiera. *(Pausa)* Estoy un poco cansada. *(Toma agua)*... un momento por favor, ya continúo. *(Pausa)* Lo conocí en el 76, poco después de la desaparición de Aldo.... Sí, en aquel momento lo vi un par de veces, sí, tres o cuatro veces, ya no recuerdo. Un compañero de trabajo me habló de un profesor de la universidad... En esa época era correctora en Los Principios...estaba desesperada, imagínese no sabía dónde buscar, por dónde empezar... lo cierto es que ese compañero me arregló una cita. Fui a una oficina muy elegante, un semipiso en un edificio antiguo, sobre la avenida Olmos... me acompañó una amiga...salimos del ascensor y una secretaria me hizo pasar, pero a mi amiga le dijo que esperara en el pasillo, que no podía entrar, así que ella tuvo que quedarse ahí afuera. Como le digo, la oficina era muy elegante, estaba arreglada con muy buen gusto, la verdad... tenía un ventanal inmenso, se veía el centro completo, la peatonal, la gente caminando.... el también me pareció elegante, como le digo, muy educado, muy correcto... usaba un perfume de Pino... a veces recuerdo ese perfume....prometió ayudarme. *(Pausa larga)* En algún momento llamó a la secretaria y le dijo que se retirara, mi amiga también se fue... prometió ayudarme. *(Como ida en el tiempo)*... me dijo que si los civiles colaborábamos todo iba a salir bien *(irónica)*.... me prometió...

### **Coágulo 5. Francisca (Pacha) Freytes.**

**Espacio X.** *Informante tiene en la mano distintas fichas de un gran tamaño.*

*Documentos:*

- Carta de Francisco Narváez 26/1/1976. Al abrirse el documento se destaca del texto “¿ya te diste cuenta de que nuestro hijo también será de Libra?”

- Documento: Carta de Clara Sastre de Freytes a su hermana. Octubre 1975. Al abrirse el documento se remarca: “tanto esfuerzo por criarla bien, para que después se meta con ese negro ordinario, peronista tenía que ser”.
- Acta de nacimiento. 1978/10/1/098/25.000.000

### **La Informante:**

*Del primer documento* se deduce que, dado que el signo de Libra se extiende desde el 22 de setiembre al 22 de octubre, el cálculo de gestación del embarazo daría como fecha aproximada el mes de enero del hijo o supuesto hijo nacido de Francisca Freytes, (*Pausa*).

*El segundo documento, La carta de Clara Sastre de Freytes a su hermana* permite inferir que la relación de Francisca (Pacha) Freytes y Francisco Narváez no era bien vista por la familia de la primera y, según declaraciones de la madre del segundo de los nombrados, tampoco parece haber sido del agrado de la familia Narváez.

*Quinta animación: Sobre fondo se proyectan planillas con números, nombres, firmas, etc. Las imágenes corren en sentido horizontal.*

*Con respecto al tercer documento*, con zonas borrosas, y parcialmente destruido, una persona llamada Freytes, Francisca parece haber inscripto a un varón en el año 1978, en circunstancias no del todo claras, en el Registro Civil de la localidad de Arroyo Algodón – Provincia de Córdoba, como hijo suyo de soltera y de padre desconocido. Información suministrada además por algunos testigos entre ellos su madre y su amiga Eva Mondino Freiberg. No se han encontrado otros comprobantes ni otras certezas sobre dicha inscripción, en razón de daños producidos por un incendio que afectó a dicho registro en 1980.

### **Espacio Z**

#### **Eva:**

...me llamó por teléfono una mañana, dijo que necesitaba verme. No, no había vuelto a saber de él, desde el 76, sólo alguna nota sobre sus investigaciones de ingeniería médica en el diario. Lo cierto es que yo llegaba de mi pueblo, de ver a mi mamá, suena el teléfono y era Milovic. Lo primero que me salió decirle es que no podía, que estaba muy ocupada, pero después...bueno, accedí a encontrarme con él (*Pausa*) ¿Si me daba miedo ir a verlo a plena siesta? Y, sí, un poco

de temor tenía de ir a esa oficina, en una casa vieja, detrás de la estación de trenes.... pero en realidad más miedo me daba negarme, por cómo era él y por el modo en que me habló por teléfono... no, no gritaba, era siempre muy correcto...es una persona más bien persuasiva, pero esa vez usó un tono que intimidaba, un modo entre imperioso y...desesperado, me pareció. Finalmente fui, como le digo, a ese lugar que no era de él, no era su estilo quiero decir. No sé, no sabría explicarle, pero me pareció que esa oficina no era suya, que se la habrían prestado, es que primero me había citado en el restaurante del Jockey, pero yo no quise....no le había dicho nada a Guillermo, en fin, no sé, no me pareció...además, ése no era un lugar al que estuviera acostumbrada a ir, ni siquiera en aquel momento en que vivía de otra manera.... Antes que tocara el timbre, la puerta se abrió,...Me sorprendí un poco al verlo, en realidad me sorprendí bastante, y él se dio cuenta. Hacía... siete, ocho años que no lo veía... había cambiado mucho...en la voz, el tono de voz y en su forma de desplazarse sobre todo, no se lo veía tan seguro y...no sé cómo decirlo... tenía...olor a viejo...me dio un poco de lástima, fíjese lo que le estoy diciendo. Estaba asustado, enseguida me di cuenta, me explicó que tenía un hijo..., se notaba que no sabía por dónde empezar...que tenía un hijo..., y que el hijo estaba grave, dijo que su mujer no tenía consuelo, que era como una fiera acorralada...por eso no le dije nada a Pacha, ¿justo en un momento así iba a decirle? ¿Para qué?, ¿para que sufriera? *(Toma agua)* Usó un tono extraño,... desesperado, eso me pareció. Y necesitaba saber si Pacha era compatible. El chino necesitaba un trasplante y quería que encontrara la manera de llevar a Pacha a “Oulton”. Eso quería *(Toma agua)* Estoy un poco cansada, ¿podríamos suspender...? ... *(Fin de la animación)*

*(Silencio)*

No, eso no. Eso es mentira. El embarazo era de Aldo, claro que estoy segura, ¿cómo no voy a saber una cosa así?... *(Furiosa)*, el mío era de Aldo y el de Pacha de Francisco.... claro que sí, si no ella me lo hubiera dicho, amigas como éramos, no teníamos secretos.... No era de alguien de adentro, no es verdad, no sé quién puede decir esa barbaridad... Claro que era de Aldo, por supuesto que lo era...lo único que tenía de Aldo y lo perdí, lo que pasa es que cuando se lo llevaron yo todavía no sabía que estaba embarazada. *(Pausa, desesperada)*. No, no es verdad... No, no es por eso, no tendría problemas en reconocerlo, por qué iba a ocultar una cosa así, si al fin y al cabo, un hijo es un hijo cualquiera sea el padre, ¿no le parece?... ¿Rodríguez le dijo que era de alguien que me había hecho un favor? ¿Qué favor?... Eso que usted dice que él dijo es una mentira ¿cómo no voy a saber quién es el padre de mi hijo? ¿No le parece que esas son cosas que una sabe?... ¿Que yo le dije eso una vez? Eso es una patraña. ¡Sólo un hijo de puta puede decir eso!...

## Coágulo 6. Adn.

**Espacio Y.** *Sexta Animación: se proyecta a Eva en algún momento de su estadía en la cámara Gessel. Cada tanto la imagen se pierde, se presenta borrosa, deformada. Como si hubiera una interferencia permanente.*

## Espacio Z.

**Eva:**

¿...explicarle lo de la planilla? Es lo que le dije ayer, señor, lo mismo que le dije ayer... hubo unos meses en los que me obligaron a hacer tareas administrativas, a mí y a Armesto, digo a Armesto y a mí... No, a Pacha no...No, yo no hubiera querido hacer ese trabajo, hubiera preferido estar en la barraca...Bueno, sí, algunas ventajas teníamos, la comida (*Pausa, delata cansancio*) ... pero también se multiplicaban los problemas, porque si una estaba ahí lo primero que pasaba era que las compañeras empezaban a sospechar de que una estuviera colaborando con ellos, era muy difícil mantenerse al margen...ellos sabían muy bien cómo funcionaba eso y lo usaban para quebrarnos, nos llevaban un tiempito a las oficinas y después todas sospechaban de una por más que una no hubiera hecho nada. (*Pausa*) Un día, en uno de los ficheros, encontré una carpeta que... Yo casi siempre estaba con otros en ese lugar, no estaba sola, estaba con el sargento Verga, disculpe, así le decíamos ahí adentro, el sargento Vergara, o con el comandante Minino como le llamaban al jefe. Ese día me quedé sola y empecé a buscar en las carpetas...a ver si encontraba alguna información sobre...sobre... sobre mí... (*La invade una emoción fuerte hasta el sollozo*) Una carpeta negra que decía "white papers"...eran planillas con números y al lado había unos nombres. Leí rápido, porque tenía miedo de que volviera el Minino...eran nuestros números de presas...No, no encontré el mío, pero reconocí el de Pacha...El número de Pacha, como le digo, y al lado, anotado Milovic, pero justo escuché pasos y la voz de Vergara y dejé todo (*Pausa*) Es que todo fue tan rápido que ni siquiera estoy segura de si Milovic correspondía al número de Pacha o a otro de otra presa que estaba debajo. Es que las listas estaban en letra muy chica, en un entrelíneo muy fino, que me costó mucho seguir (*Pausa larga*) ¿Decirle a Pacha? No, no le dije, es que usted no sabe cómo eran las cosas ahí adentro, usted no se da una idea... primero no pensé, como no decía el nombre, pensé que tal vez podía tratarse de otro Milovic... Sí, ya sé que no es un apellido común, pero una nunca sabe, por ejemplo el apellido de mi abuela paterna, Mori, acá es bastante raro, pero en Italia hay muchos, y ... no sé qué decirle, hice lo que en ese momento me salió, hice lo que pude...una ahí adentro hacía como podía. (*Pausa*) Primero me pareció que me había confundido, que no era ese

número, después me pareció que lo había soñado, no estaba segura, ¿me comprende? No tuve oportunidad de volver a esa carpeta, porque las cosas ahí adentro no eran como yo quería, y después me sacaron de esa oficina y me mandaron a la barraca hasta que nos largaron. *(Pausa)* Sí, en La Cañada nos liberaron, Pacha, Armesto, Bayola, a y yo. Jueves, doce menos cuarto de la mañana, todo el mundo haciendo trámites y nosotras ahí, en el suelo, con las manos atadas a la espalda, como unas ladronas. *(Pausa)* A Rodríguez lo conocí poco después, en el cumpleaños de un amigo. Bueno lo conocía desde antes, lo había visto algunas veces en “Tonos y Toneles”, ... fue conversando los dos que él se dio cuenta, me preguntaba cosas, hasta que yo ya ni sabía lo que decía.... sacaba sus conclusiones y fue ahí que me di cuenta de cómo habían sido realmente las cosas... En aquel momento no le di la importancia que tenía, todavía no se sabía lo del Plan, nadie sabía, no teníamos idea...Pensaré que era una estúpida, con lo que ahora se sabe, parece estúpido, pero en esa época no relacioné la carpeta negra con el Plan, para nada la asocié...hasta esa noche hablando con Guillermo.

*Fin de la animación*

## **Espacio X**

### **Voz en off de La Informante:**

A continuación se dará lectura a los fichas identitarias de los casos en cuestión con sus correspondientes datos en el Registro nacional de las personas: fecha y lugar de nacimiento, condición, procedencia biológica, edad, estudios y otras informaciones pertinentes.

### **Marcelo Devalis.**

Nacimiento: 12/10/1976. Campos de la Ribera.

Condición: adoptado legalmente a los dos años.

Procedencia: Casa del Padre Aguilera, Unquillo, Córdoba.

Padres biológicos: Graciela Idelma Armesto y Ricardo Esteban Santervás.

Edad: 27 años.

*(Séptima animación: se proyecta sobre un listado de los campos de detención)*

Operador telefónico.

### **Sebastián Iturraspe Rúa**

Nacimiento: 1/10/1976. Campos de la Ribera.

Condición: apropiado.

Padres biológicos: María Elena Bayota y Claudio Ferrari

Edad: 27 años.

Estudiante de Medicina. Residente en el Hospital de Clínicas.

### **Pablo Mirko Milovic**

Nacimiento: 19/10/1976. Campos de la Ribera.

Condición: Apropiado.

Padres biológicos: Francisca Freytes y Francisco Narváez, desaparecido.

Edad: 27 años

Estudiante de Ingeniería Civil. Instituto Universitario Otto Krause.

A los 7 años enfermó de leucemia.

Se le practicó un trasplante de médula. Hospital Privado, Córdoba.

Finalizada la presente exposición que se corresponde con la investigación del Expediente Eva Mondino Freiberg y otros. Cosido 1. Segundo Cuerpo queda esta coordinadora y el equipo a cargo a disposición de la audiencia para requisitorias y consultas.

*Fin de la animación*

## **Coágulo 7.2**

### **Créditos**

**Espacio Z.** *Octava animación: se proyecta a Eva hablando y sobre ella los créditos.*

### **Eva:**

¿Cuándo cree usted que saldrá mi expediente? En Secretaría me dijeron que aproximadamente en diciembre... ¿Antes que los tribunales entren en fería?... Sería muy importante para mí... pasa que tengo que devolver la casa y debería hacerle algunos arreglos ¿me comprende?...

Disculpe, puedo preguntarle por el monto del primer pago...bueno eso me permitiría ordenar mis cosas y...pagar algunas deudas que tengo. *(Toma agua. Se levanta para irse, esta por quitarse los auriculares. Se vuelve a sentar).*

Cuando estaba allá adentro, en La Ribera tenía un sueño... Soñaba que vivía en una casa muy grande, y estaba triste y quería escaparme... Cruzaba unos corredores largos y después las barracas, unos patios hasta l las alambradas y las saltaba y llegaba a la calle, que estaba repleta de gente.

Después corría por barrios de casas bajas y unos terrenos baldíos, hasta una llanura muy verde y empezaba a buscar una piedra... No era fácil encontrar una piedra, pero buscaba hasta encontrarla. Era una piedra enorme, muy blanca. Me apoyaba en la piedra y lloraba hasta que las lágrimas me mojaban la cara. Y en eso que lloraba como una loca, el sol tocaba mis lágrimas y hacía un arco iris. ¡Era tan hermoso que tenía que seguir llorando para verlo!

*Créditos de un documental:*

**Informe realizado a partir del relevamiento exhaustivo del entorno inmediato y las circunstancias de vida de:**

Eva Mondino Freiberg.

**Personas que accedieron a prestar testimonio sobre Eva Mondino Freiberg, por orden de aparición:**

Griselda García, Normita Zanzotto. Nicolás Bustamante. Alicia Finchelman. Guillermo Rodríguez. Cr. Ricardo Sánchez. Orlando Mondino. Lila Torres. Prof. Maura Centurión. Ada Marro de Banegas. Dora Freiberg de Mondino. Francisca (Pacha) Freytes, vda.de Narváez. Rinaldo Mondino. Alberto Delfino. Petrona Paula Rosales de Petronovich. Amalia Gambino de Correas. (María Estela y María Egidia), las dos hermanas de Aldo Banegas. Rogelio Di Tomasso. Doctor Arturo González Suviría. Nirvana Riccardi de Lucero. Segundo Lucero.. Graciela Armesto. Dr. Rubén Guerra. Dr. Juan Carlos García. Virgina Arce. (la Hermana Antonia). Norma Cardone. Roque Lencina. María Elena Bogliotti. Crio. Chichina de Nardo. Helenio Nardo y la propia Eva.

**Agradecimientos:**

Jualia Barrandeguy, Mabel Brizuela, Cheté Cavagliatto, Mariano Medina, Santiago Pérez, Rafael Reyerros, Jazmín Sequeira, Juan Manuel y Patricia Toledo, Fabiana Vázquez, Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, Fondo Nacional de las Artes, Nuestros hijos: Camilo, Olivia, Romina y Tatiana.

**Dramaturgia:**

María Teresa Andruetto. Florencia Cisnero. Alejandra Toledo. Ana Guillermina Yukelson.

**Actuación:**

Florencia Cisnero (La Informante). Alejandra Toledo (Eva)

**Dirección:** Julieta Daga.

**Arte Espacial y vestuario:** Viviana Barrera. Fabiana Vázquez.

**Arte Sonoro y Multimedia:** José Halac. Federico Quevedo.

**Producción:** Silvana Perassi. Balbuceando Teatro.

**Espacio Z**

Una voz en off llama a una persona del público.

**Entrevista a Gladys Margarita Córdoba**, a propósito de la puesta teatral de “Leales”, de Gloria Lisé. Marzo de 2019.

---

### **Breve reseña biográfica**

Actriz, cantante coreuta, coordinadora y docente de Talleres de Teatro Grupo NN de la Provincia de Salta-. Productora, Fundadora, Directora y responsable del Grupo NN.

Es Escribana pública, con estudios cursados en la Universidad Nacional de Tucumán, en ejercicio de la función desde 1.998.-

Tiene 35 años de trayectoria escénica, su primer estreno profesional fue en su pueblo natal donde realizara los primeros estudios teatrales en el Centro de Artes y Ciencias de Joaquín V. González (1.982).- Posteriormente ingresa al Instituto de Capacitación Actoral Armando Discépolo (1.992), dependiente de la Asociación Argentina de Actores- Delegación Tucumán y egresa como Actriz-Intérprete.- Realiza diversos cursos y talleres de perfeccionamiento, entre los que se destacan los realizados en el Teatro San Martín y Teatro Orestes Caviglia de San Miguel de Tucumán; Cursos de la voz hablada y cantada junto al Profesor de Técnica Vocal Cliffordt Wagner (Córdoba) y el Profesor Julio Reynaga (Salta), estudios de danzas, expresión corporal y música.

**Entrevistada:** (...) eso fue en el año 2010. Hay un ciclo en la provincia de Salta que se llama “La fiesta del teatro breve”. Ella (Gloria Lisé) había estado haciendo un curso de dramaturgia organizado, si mal no recuerdo, por la Universidad Nacional de Salta por la extensión cultural junto con el INT, creo yo. No estoy bien segura si era junto con el INT o era solo la Universidad y el INT o al revés, solo el INT. No me acuerdo. Pero ella había estado en ese curso de dramaturgia y de este curso surgió esta obra que se llama “Leales” o por lo menos es lo que yo entendí porque la fiesta de teatro breve se hacía con las obras que salían de los cursos de dramaturgia.

Entonces, supuestamente, estas obras se las dan por sorteo o sea los directores aceptamos ponerlas en escena y los chicos que salen del curso de dramaturgia nos dan la obra que nos toque. Se hace como por sorteo pero en particular, en ese año le dieron a mi grupo esa obra de Gloria Lisé porque mi grupo se dedica o aborda en forma mayoritaria, casi te diría, porque es la opción que hemos elegido, todo lo que tiene que ver con los derechos humanos, no solo de la dictadura militar sino todo lo que tiene que ver con los Derechos Humanos y sus violaciones, en cualquier contexto y en cualquier época. Entonces por eso le dan al grupo de teatro NN la obra de Leales, de Gloria Lisé y en un principio nosotros ya veníamos con una temática sobre la dictadura militar. En el año 2009 habíamos hecho “Limpieza” que es de Carlos Alsina que es

tucumano y en el año 2007 habíamos hecho “Cuentos de la Memoria” que era una adaptación mía de una novela de Graciela Bialet que se dedica a estos temas también, pero abocada más a la adolescencia y a la educación sobre estos temas de la defensa de los Derechos Humanos.

Graciela Bialet se llama la cordobesa y bueno habíamos hecho dos obras y habíamos tenido serios problemas por la presentación de esta obra ya. Con los chicos sufrimos amenazas con “Cuentos de la memoria”, amenazas serias, cómo decirte “El día que volvamos al poder vos vas a ser., vos y tus sobrinas (porque mis sobrinas eran del elenco), van a ser los primeros sapitos que dejen de cantar”. Esas fueron las amenazas que recibimos. O sea que ya sabíamos cómo venía la mano en Salta.

En general, en Salta, el tema de los Derechos Humanos es una cosa que parece que fuera urticaria, produjera urticaria entre gran parte de la sociedad y la verdad que yo soy de esas que piensan que las amenazas vienen de los cobardes y que lo único que hacen es tratar de intimidarte y no. Confié, confié en que estábamos en un período de nuestro país en que era imposible que se vuelva a esas épocas oscuras en donde por hacer una temática, por abocarse una temática como ésta te puedan generar, te pueda generar violencia de algún tipo pero bueno sí, se sufren igual aunque de otra manera; camufladas en extorsiones, camuflada en gente que pierde el laburo por eso, en gente que es amenazada con sus familiares por eso, aunque no lo creas, eso ocurre en Salta; sí, ocurre en Salta.

Y bueno, abordamos “Leales” dentro de esto que es la fiesta del Teatro Breve. Mi grupo estaba acostumbrado así que no fue para nada imposible ni me generó temor ni nada por el estilo. Sí me da la impresión de que hemos sido elegido por eso, porque no tenemos miedo y sí sospecho que otros grupos no lo hayan querido tratar o simplemente debemos a ellos que nos la hayan dado porque yo sí me animaba.

**Entrevistada:** O capaz que no, o sea, son suposiciones en base a una experiencia previa que tuve que no fue para nada agradable, ¿me entendés? yo no soy de Salta Capital, soy del interior y he notado que esas cosas se dan más en Salta Capital que en otro lado; increíble pero cierto, donde supuestamente la gente tendría que estar más civilizada pero bueno, no es así. Bueno, “Leales” en sí nos costó mucho. El abordaje de la obra como texto dramático desde el punto de vista técnico, desde lo actoral y desde lo que hace a la puesta en escena nos costó mucho, por esta cosa tan... ¿no sé si la leíste?

**Entrevistadora:** Si, sí.

**Entrevistada:** ...y tiene una estructura que no suele ser, digamos, lo más fácil para abordar porque es muy narrativa, textos larguísimos que de pronto cuando vos pensás la puesta en escena te cuesta mucho simbolizar porque está, muchas veces, sobre el tapete todo. A pesar de eso, es una forma de escribir que a nosotros nos agrada porque nos gustan las cosas que se dicen de frente y “Leales” nos parecía que hablaba por nosotros. Entonces, hicimos lo que generalmente no hacemos; respetamos absolutamente el texto. No quisimos cortar nada, ni modificar nada; muchas veces los directores y los actores no decimos una parte del texto pero la hacemos; pero el texto tiene tanta poesía, una poesía particular; no entendida desde lo dramático sino desde lo literario y es tan valiente, que decidimos ponerla como está escrita y por ahí algunas cositas que se pudo, desde la técnica actoral, poner en acciones simbólicas que nos ayudan, nos ayudó a darle un poco de movimiento en este texto que era más memoria que otra cosa.

**Entrevistadora:** Imagino escenas como “quietas”

**Entrevistada:** no sé si “quietas” pero sí narrativas. Poner en escena una narración, muchas veces, te hace cometer el pecado de tener que mochar textos, cosas que no quisimos hacer, fue ex profeso eso. Sé que hemos recibido muchas críticas desde el punto de vista técnico por eso. Muchas críticas, en el sentido de negativas, porque no habíamos metaforizado muchas de las cosas que el texto decía, pero insisto, fue ex profeso por esta cosa de que nos parecía que, con un tema como ese, con una autora como ella no nos parecía oportuno y pudimos hacerla, o sea, dentro de nuestras posibilidades, que eran muy pocas.

Vos tené en cuenta que te dan la obra un mes antes de la fiesta breve y en un mes vos tenés que armar y no tenés disponibilidad económica de ningún tipo porque la dan y vos te haces cargo de la producción, del vestuario, de lo que fuere. Entonces, con una puesta en escena bastante pobre, como nosotros le llamamos, nuestro teatro pobre, porque la mayoría de nuestras obras son así, intentamos -digamos- poner en acción un texto que de por sí era muy complicado de poner en acción. La respuesta del público, honestamente, fue que no gustó. Sentimos un rechazo no sé si a la puesta en escena o al texto mismo. No sé si por la temática o porque técnicamente no era del agrado, si te puedo decir que para nosotros fue una experiencia muy particular. Tengo que decirte que mi grupo está atravesado por estas cosas porque hemos tenido y tenemos gente que ha sido y ha tenido familiares que han vivido esas circunstancias y nosotros la vivimos con mucho amor, como todas las obras que tienen que ver con eso, o con la violación de cualquier otro derecho humano en otro contexto. Siempre a nosotros nos atraviesa mucho.

Vos me decís ¿cuál fue la respuesta del público? yo te puedo decir lo que percibí del público, pero esas respuestas te las tendría que dar el público. En la fiesta breve el público asiste. El poco público teatral que hay en Salta asiste; pero como te digo, silencio respetuoso, más no. Es como que, si el rechazo es por la temática no te puedo decir en una función que hicimos que haya ocurrido eso porque no estoy en condiciones de hacer un análisis del público con una sola función. El público es diverso, el público de teatro en Salta es diverso. Hay un público mayoritario que busca el teatro comercial y este tipo de teatro -digamos- que los rechaza y hay otro público que busca estas temáticas más allá de cuál fuera la poética que usa poética en el teatro- se entiende de otra manera que la literatura-.

Cualquiera sea la poética que haya utilizado el dramaturgo, esta es una temática que de por sí es rechazada y yo me baso -para decirte esto- no sólo en “Leales” porque no soy de generalizar. Me baso en que hice varias obras de la temática con distintas poéticas y siempre fueron rechazadas. Entonces, no me pareció raro que pase con “Leales” pero tampoco sería justa al decirte que a “Leales” la rechazaron por la temática porque -insisto- con una función vos a eso no lo podés decir. Más bien, creo que tuvo que ver con la cosa estética misma de la puesta y la estética misma de la escritura dramática que no es la preferida en los tiempos de hoy, donde se usa más el teatro de la imagen y el teatro desde lo corporal, las construcciones dramáticas desde lo corporal y no tanto desde lo textual, que eso es lo que tiene la obra “Leales”. Es muy textual y el abordaje con las técnicas actuales se nos hace un poco complicado.

De pronto, el gusto del público ya se fue por otro lado. Igual, como toca un punto muy caro en la vida de los argentinos y muy caro en la humanidad misma, en la esencia humana, te puedo decir que sí he percibido esta cosa de no querer hablar de lo que no nos conviene hablar. Eso sí, entre el público cuando vos te arrimas (sobre todo las conocidas) que posteriormente le decís ¿qué te pareció? y se quedan en la imagen y no en lo que contaste, se quedan en cómo lo contaste y no en lo que contaste. Es una lucha eterna que tenemos los artistas de teatro, no me critiques la lucecita, contame qué sentiste con lo que te conté; contame qué te hace pensar o sentir esta historia que te hemos contado que fue real ¿me entendés? O sea que la vivimos los argentinos; pero es como que prefieren ignorarlo, prefieren hacer de cuenta que está lejos que no te pasó a vos ¿me entendés?

Yo siempre digo ya que se viene el día de la memoria lo que nos pasa a los argentinos es porque no tenemos memoria o porque no le hacen caso a la memoria o porque preferimos no hacerle caso a la memoria ¿entendés? Siento eso, siento que es mejor decir no sé antes de “no voy a hacer algo, porque sé tal cosa”; es más fácil ser indiferente que ser valientes, es más fácil el “no te metas”, es más fácil el “no me junto con estos”. ¿Por qué?, porque estos pelean, estos luchan, porque esto lo dicen, porque estos son frontales y creo que como artista de teatro

lo vivimos mucho y creo que las autoras como Gloria que se meten con esto también lo viven. ¿Me entendés? o sea, es en sí un rechazo a lo que fuere, más allá del cómo lo hagas, es un rechazo a lo que puede reflejarte lo que sos en tu identidad como argentina.

**Entrevistadora:** En relación con el texto y en una lectura personal ya que vos tuviste acceso al texto ¿qué pensás de la serie de lealtades y transgresiones a esas lealtades que el texto propone?

**Entrevistada:** bueno, por eso mismo te hable del “no te metas”. Nosotros a eso lo hemos trabajado mucho, desde lo humano y desde lo político porque es nuestra impronta. Yo entiendo de pronto que, como le decía a los chicos mientras trabajábamos la obra, entiendo al personaje, que el “no te metas” le haya servido para sobrevivir. Lo entiendo; pero no lo justifico porque si vos preferís por sobrevivir, callar ocultar o hacerte la que no sabes ¿qué tipo de país estás construyendo o le estás negando a tu hijo o qué tipo de vida crees que vas a tener con una simple supervivencia? Si no el mismo del que estás tratando de huir, un país y una vida hipócrita. Un país y una vida con una falta total de compromiso - ¿no sé si me seguís? -. Pero eso es una percepción propia. No todos piensan así, de pronto me pasó muchas veces que me digan “Ah porque no tenés hijos, si tuvieras hijos los cuidarías. Y no, no tengo hijos, tengo sobrinos; y es con mis sobrinas con las que me amenazaron ¿me entendés? Pero yo, este juego de lealtades, ¿leal a quién?

Porque acá hubo personajes leales a ideologías, leales así mismo que -cuando yo digo “sí mismos” hablo de intereses propios. Intereses que no tienen mucho que ver con la vida, el honor, sino con otras cosas menos valorables a mi modo de ver. Porque si yo, de pronto, puedo comprender que si me estás torturando yo dé a casi minutos de morirme el nombre de un compañero de lucha, puedo comprender una persona que hace eso o que la ven o que demuestran que están torturando a su hijo y para salvarlo al hijo ¿me entendés? dice el nombre de un compañero de lucha y lo va a vivir como una traición hasta el día que se muera; pero es comprensible (¿me entendés?), pero de una persona que con el “no te metas” o sea te delata o se lava las manos, eso yo no lo justifico. Porque, ¿qué estás cuidando? si tu vida no está en riesgo, qué cuidás y a quién cuidás. Y, las lealtades familiares (...)

**Entrevistadora:** Eso es algo fuerte en la obra.

**Entrevistada:** es como muy fuerte en la obra.

**Entrevistadora:** Y, a una clase. Los hermanos traicionan, justamente, a los de su clase involucrándose en las luchas, en la militancia -de alguna manera-.

**Entrevistada:** yo no lo veo como una traición a su clase. O sea, justo estoy tratando otro texto ahora dónde -a ver- cuando yo soy leal a una ideología, no considero traición a aquello que se opone a una ideología. Si me consideraría traicionera si hago algo en contra de esa ideología que yo estoy levantando la bandera.

**Entrevistadora:** Claro-digo-, pero en la misma obra Clara es la que dice “no te hacía falta”, como que tu pertenencia a esta determinada familia o a este círculo, no vio bien a esa militancia. ¿Cómo te involucraste, por qué? porque más o menos está delineada la oligarquía salteña ahí. Entonces en ese sentido, no que los personajes se sientan traidores, sino la lectura que se hace.

**Entrevistada:** claro, las dos estamos hablando de Clara. Ella, y yo me pongo en el la piel del otro. Si vos sentís que te traicioné, lo lamento. Yo no te traicioné a vos. Simplemente vos estas opuesto a mí, estás en otra vereda que no es la mía. Entonces, no me hables que yo te traiciono, yo no te traiciono, simplemente no estoy en tu vereda. Y si vos te pones en la piel del otro personaje, decís “vos me llamas traicionero a mí porque yo me voy a hacer algo que en tu clase no está bien visto y que -según vos- no me hace falta”. Te tengo que llamar a vos, porque vos y esa clase son los que oprimen. ¿Cómo te tengo que llamar a vos?

**Entrevistadora:** Claro, la obra pone sobre la mesa todas esas tensiones y por eso pensaba. Vos arrancaste la entrevista diciendo “en Salta todavía esto, este rechazo y las amenazas y la creatividad están presente al día de hoy, aunque parezca increíble.

**Entrevistada:** ¿sabes cuál es el problema? El problema -creo yo- es que, tanto en Salta como en toda la Argentina, es el “no respeto a la diversidad”, esta cosa de que si sos distinto es una porquería -inmediatamente- porque sos distinto. Entonces yo digo, todos los que hemos sido -de alguna manera- distintos y hemos sufrido el ser señalados con el dedo, perseguidos y no, ¿por qué nunca despreciamos a esos que nos desprecian? Porque el desprecio siempre vino de un solo lugar. Si vos te pones a pensar, por ejemplo, ¿cuándo un travesti despreció a un hétero? Jamás; ¿cuándo el travesti estigmatizó a un hétero? jamás. ¿Sabes por qué? Porque es un juego de poder. ¿Quién tiene el poder? El hétero, no el trans. El trans es el

débil, pero como el hétero está adoctrinado ¿qué hace? lo estigmatiza y lo pone como el diablo, el demonio, la porquería, la causa de los males del país o las causas de los males de la familia. Cuando en realidad la familia es el seno de dónde sale ese trans ¿me entendés? Entonces -lo que te digo es que ese trans tiene una familia y no fue el motivo de destrucción de las demás familias, ni siquiera de la suya. Sino la podredumbre que vos misma tenés en tu cabeza y que hace que no aceptes un diferente. Tu hijo trans se fue porque vos no lo aceptaste, no porque él no te acepte a vos. A eso voy.

Entonces, esta cosa de despreciar al distinto, despreciar al que no forma la masa de moda es lo que -para mí- genera todas las violencias, todas las violaciones a los derechos humanos, acá y en la China, en todas partes. O sea, te he dado un caso extremo que es el trans; pero te doy otro caso. Dentro del propio peronismo, el peronista zurdo y el peronista derecho. ¿Cuándo escuchaste vos que el zurdo le haga daño estigmatizando, con violencia moral y le quite el trabajo al derecho? Nunca, porque ahí es donde está el poder, yo no te puedo quitar (si vos sos de derecha y yo soy zurda) yo a vos no te puedo quitar nada porque vos tenés el poder, vos sos la parte fuerte. Es más, no solo no te puedo quitar, sino que no te quiero quitar, porque no me interesa lo que vos tenés. Me interesan otras cosas y eso es lo que no acepta el otro. No acepta que vos seas distinto, no acepta que tus valores no sean los mismos que los míos. Entonces ¿qué aparece? El obligarte a que seas como ellos, ahí está la violencia.

En “Leales” aparece todo eso, ese querer obligarte a ser como yo y que lo ves en las iglesias, sobre todo ahí. Yo nací en el seno de una familia católica hasta el día de hoy, profesan la religión de una manera muy extraña -tengo que reconocerlo-. Yo creo en Dios, creo absolutamente en Dios y creo en los dioses ajenos también, yo creo en la virgencita, yo creo en los santitos, y creo en Jesús, en el Nazareno y todo lo demás. Pero no creo en las cosas que hace la iglesia, (en la institucionalidad) eso no creo, no creo en nada que me obligue a creer. Yo creo porque quiero, no porque me obliguen. Entonces, por eso creo en Alá y también creo en Thor. No me importa cómo los llames, lo que me importa es que crees en algo y yo tengo la obligación de respetarte y mi forma de amarte es respetarte. Creo que “Leales” tiene un personaje que lo marca eso, esta es mi forma de amarte, esta fue mi forma de amarte, solo que vos no la aceptaste, vos querías que te ame como vos querías y vos me amabas sólo si se hacía lo que vos querías. Cuando yo tomo mi camino ya no me amas, ya te molesto. Entonces ¿me amas o me quieres poseer?

**Entrevistadora:** Hasta mismo con la madre ¿no?

**Entrevistada:** Exacto, la madre es todo un símbolo ahí. O sea, vos tenés en “Leales” la familia argentina, vos agarrás esa obra y te das cuenta cómo es la familia argentina. Tenés todos los elementos de la típica familia argentina y si vos la trasladas a “Leales” a la historia argentina vas a ver las bases de todas las luchas y de todas las guerras. Esta cosa de imponer un dogma, sobre todo en aquellos que dicen no tener ideología, dicen no tener ideología (**Roxana:** pero se mueven a partir de una). Y, ¿cuál es la ideología de ellos? Matar al resto, matar la ideología del resto. Yo no tengo ideología, en realidad no se juegan a decir soy de derecha.

**Entrevistadora:** Claro, la falsa neutralidad.

**Entrevistada:** ¡exacto! Yo por eso siempre dije -y creo que está en Leales también- no es ni el zurdo ni el de derecha es ese, el que está en medio y miente no tener una ideología sólo para no jugarse, sólo para no ensuciarse. Solo para lavarse las manos, para no hacerse cargo. Yo, por ejemplo, si mi enemigo es el zurdo, sé a qué atenerme con un zurdo; si mi enemigo es un derecho, sé a qué atenerme porque no me miente. Yo prefiero un derecho antes que un tibio. El tibio nunca sabes con qué te va a salir. Y, lamentablemente, en Argentina, el tibio es el que hace ganar o perder las elecciones. Y así estamos, gobernados por tibios, desde tiempos inmemorables. Porque si vos ves a los unitarios y federales ¿por qué perdía uno o perdía el otro? por los tibios que se vendían a unos o se vendían a los otros. Eso pasó siempre.

Peronistas y radicales, los tibios que se decían peronistas, que se decían radicales se vendían, negociaban entre ellos y hacían caer un gobierno, hacían caer un proyecto político, o hacían ganar las elecciones a quienes les convenía en el momento. Porque los tibios solo tienen un interés -según mi modo de ver- “ellos mismos”.

**Entrevistadora:** Es la individualidad al extremo.

**Entrevistada:** la individualidad -si vos te pones a ver- es la base del neoliberalismo. Mira todo lo que te hace hablar “Leales” y es para mí la razón por la cual la gente no la quiere, la rechaza.

**Entrevistadora:** Un poco, yo pensaba en las producciones de Lucrecia Martel “La Ciénaga”, que fue la primera, y que me tocó ver como espectadora la reacción del público alrededor, mujeres que levantaban sus carteras en el shopping y se iban porque el espejo era fuerte.

**Entrevistada:** Sí, pero son menos. Insisto, esas mujeres que se levantaron no son tus peores enemigas, ¿sabes cuál es tu peor enemiga? esa que se quedó sentada y que te dijo “¡ay, pero esta chica qué creativa! y en el fondo piensa como las otras. O sea, esa que te apoya porque queda bien, porque es la onda y está de moda -que hubieron muchos en la época kirchnerista, que fueron los que más pelearon por los derechos humanos- habían muchos que eran auténticos y peleaban por los derechos humanos; pero la mayoría decían estar con los derechos humanos y voy a hacer bien grosera en esto, ejemplo “nuestro gobernador actual”, decían estar con los derechos humanos, cuando en realidad les convenía decirlos porque de esa manera ganaban los votos, no porque lo crean y ya lo están demostrando.

Entonces, a eso voy. Esta obra -para mí- por eso no la toqué, porque para mí era una escritura magistral de la realidad argentina y yo sé que a muchos no les gustó. A mí me encantó porque no hay cosa más verídica que esa y los que buscamos verdad, estas cosas nos conmueven. Nos conmueve y nos reflota toda la razón por la que uno lucha, e hace revivir y reafirmar tu lucha, esa búsqueda de una verdad. Yo no creo que la verdad sea absoluta, pero sí creo que mi verdad es mi verdad y por eso lucho.

**Entrevistadora:** Si, me interesaba ¿qué pasaba con la puesta de los cuerpos ahí? Porque esta obra tiene una versión cuento, una versión narrativa previa. ¿No sé si sabías?

**Entrevistada:** No lo sabía.

**Entrevistadora:** Se llama Alfredo Leales. Tiene -creo que si no me equivoco- 11 páginas y de ahí hay algunos diálogos de los personajes que están tomados tal cual de la obra; pero hay mucho que no está en el cuento y sí, después, está re trabajado en la obra. Entonces, como también veo el mismo tránsito de un cuento a una escritura teatral en María Teresa Andruetto que también tiene una obra que se llama “Enero” sobre un cuento previo, me interesaba ver ¿qué pasó díganos en la puesta? Porque yo me puedo quedar con el texto literario; analizo el texto, pero creo que, justamente, es la apuesta de la escritora ¿a ver qué pasa y ponerlo en la escena pública?

**Entrevistada:** Sí, mirá hicimos trabajar. Yo siempre trabajo, o sea, vos no conoces mi grupo ni mis puestas, pero por lo general y de una manera muy inconsciente alguien me lo hizo ver, por supuesto -porque como era inconsciente no lo veía- por aquellas épocas, mis puestas eran muy

triangulares y no sé por qué. Tal vez porque estoy atravesada con esto que soy escribana y en el derecho hemos nacido estudiando la pirámide jurídica y eso me ha servido para entrenar lo que más afecta o preocupa al argentino o que dice preocuparle al argentino, que es la corrupción. Entonces yo, cada vez que pienso en la pirámide jurídica, entiendo la corrupción, la entiendo cómo se produce y; entonces, en base a eso analizo y tomo posición. Porque muchas veces vos, cuando nos conoces, tomas una posición errada; en cambio, cuando conoces jurídicamente cómo se mueven las cosas o políticamente cómo se mueven las cosas; entonces, empezás a comprender muchas otras y eso te ayuda a tomar posición.

Esta puesta también fue así, fue triangular, usé vértices y los personajes caminaban de un vértice al otro según la escena que corresponda. No era (si vos lo veías desde el público) no veías un triángulo perfecto, era un triángulo que se iba corriendo; porque el vértice, en realidad lo tenía el personaje del torturado, Alfredo. O sea, él tenía el personaje o sea el vértice. Es como que, con esa puesta -sin querer- yo estaba diciendo “el vértice es este, porque esa es mi postura? Entonces, sin querer, fue una manera muy inconsciente, durante muy largo tiempo yo utilizaba ese tipo de puesta.

El otro personaje andaba en una patineta, recorría los espacios escénicos en una patineta y el personaje femenino estaba como aletargado, estaba como desprendido de ellos dos que por momentos se entendían y por momentos no. Entonces por momentos juzgaban y por momentos no juzgaban, se enfrentaban. En cambio, como que ella ya estaba desde la distancia juzgando, mirando o participando; pero desde la distancia, como un “no me toques”. Te diría que esa fue la estructura que nosotros armamos desde la puesta en escena y, obviamente, con las luces, reflotar este clima de pasado, presente y futuro, tres; y, un futuro representado en una oscuridad que es -como quien dice- ¿qué te inspira la oscuridad?

**Entrevistadora:** Algo para hacer -digamos-.

**Entrevistada:** Bueno, algo para hacer. Por lo general la respuesta que recibimos, -creemos en lo mismo, mirá vos la coincidencia-, pero por lo general, la respuesta que recibimos es “miedo”. Entonces, yo siempre les pregunto “miedo”, pero ¿qué haces con ese miedo? ¿Te vas a quedar en el miedo? No, tengo que hacer... ¡Ah, bien, entonces, el futuro te puede ocasionar miedo, alegría, esperanza, etc; pero no es lo que importa! Lo que importa es ¿qué haces con ese miedo, con esa esperanza, con ese dolor, con esa desesperanza, que haces? Eso es lo que importa.

Entonces, la oscuridad que secundaba a estos personajes intentamos; pero no fue leída. No fue leída, tal vez porque nosotros -estaba con las luces- pero tal vez nos faltó tiempo de trabajo para que desde la acción de los personajes se manifieste eso.

**Entrevistadora:** Y también, quizás, por esto mismo ¿no? porque ya venimos con núcleos duros de pensamiento.

**Entrevistada:** yo creo que tuvo que ver con nosotros como artistas, que en el poquito tiempo que hemos tenido para trabajarle al texto no hemos llegado a desarrollar ciertas ideas, ciertos símbolos que intentábamos mostrar; porque la verdad es esta. Te dan el texto; pero nosotros, además, estábamos trabajando con otra obra. Entonces, esa idea de la oscuridad que nosotros queríamos mostrar, que circunda a ellos y que hay algo por hacer, es -digamos- un punto que nos faltó desarrollar como puesta en escena ¿me entendés? Éramos conscientes de eso y por eso éramos conscientes de que no muchos lo iban a leer sino sólo aquellos que pueden decodificar teatro y decir -y que están acostumbrados, mejor dicho- a decodificar símbolos y ver que hubo un algo acá que quisimos decir con esa oscuridad. Esos pocos que leyeron algo y que vinieron y nos preguntaron ¿Che, por qué esa puesta de luces? Entonces yo te digo “a esos sí les contesté, les pregunté -mejor dicho- ¿qué te genera esa oscuridad?” Y la mayoría me contestó que “miedo” ¿y qué haces con ese miedo?

O sea, lo desconocido es lo que te genera miedo y no hay nada más desconocido que el futuro. Pero no leí el futuro, Claro, no leíste porque a nosotros nos faltó mostrarte, nos faltó un algo que dé la señal; y, nuestras señales fueron como muy tibias o pocos desarrolladas. Insisto, no es un justificativo, pero nos faltó el tiempo para desarrollar esa parte de nuestra puesta en escena.

**Entrevistadora:** Igual -por ahí- la obra termina mostrando unas norias de Alfredo, como aquietarse en las convenciones; la impotencia del personaje...

**Entrevistada:** yo te puedo decir ¿qué quise decir? Pero creo que, sobre la puesta en sí, hubiese sido mejor que preguntes a quienes la vieron ¿qué leíste? porque, obvio, no a todo el mundo no le gustó, hubo gente que le gustó. Entonces, esa gente a la que le gustó ¿qué fue lo que leyó? Además de texto, porque vos tenés que pensar que lo que nosotros hacemos como actores y que accionamos lo que no está en el texto, no es que no está en el texto. Es que ese texto lo inspiró. Entonces, es una lectura y desde mi lectura ¿qué lee el público? -vos tené en cuenta que en este caminito de la comunicación que empieza con Gloria, hay varios intérpretes; y, primero está mi interpretación, después está la de los actores, después está la de los actores conmigo y recién lo que se lleva al público, que es, en definitiva, lo que más nos interesa. Te puedo asegurar que lo que más nos interesa a Gloria y a mí lo que pensó y sintió el público, o no pensó, o no sintió, que

lo que podamos haber experimentado nosotros; y ver hasta qué punto, uno tiene que afinar su lapicera -en el caso de Gloria-, y, nuestro trabajo corporal, vocal y hasta semiótico que podamos hacer nosotros.

¿Hasta qué punto uno puede -en base a lo que quiere transmitir- modificar cosas? Es una obra que a mí me hubiese gustado trabajarla mucho más; pero la vorágine de los otros proyectos, de los otros ciclos culturales: que la fiesta provincial, que la gira a Tucumán -porque justo nos habían invitado a un festival Internacional que se hacía en Tucumán y ya no se hace más-, la vorágine de la actividad misma del grupo ha llevado a que “Leales” no se haga nunca más. Fue como la mayoría de las puestas de la fiesta breve -una pena porque la fiesta breve de nuestra provincia donde uno conoce a los nuevos autores del texto dramático. Gloria no es nueva como escritora; pero como texto dramático sí y como ella, muchos que han surgido de estos cursos de dramaturgia y hay mucha riqueza; pero, lamentablemente, quedan ahí.

**Entrevistadora:** Incluso “Leales” está inédita. Me dijo que tiene otras obras de teatro también, que ahora le daba un impulso...

**Entrevistada:** bueno, desde el punto de vista del teatro en sí ya no es inédita porque ya fue estrenada, pero desde lo literario sí, es inédita todavía.

**Entrevistadora:** Me parecía importante tomarla en la tesis. Aparte porque me encantaron sus novelas. No sé si leíste “Paisaje al final de época”. ¿Viste que tiene que ver con el ámbito jurídico que vos decías?

**Entrevistada:** Impagable.

**Entrevistadora:** Y en cómo se mueven las redes de la justicia y hasta qué punto...

**Entrevistada:** es que todo es eso, es un juego de poder. Tu familia es un juego de poder, tu pareja es un juego de poder. Todo es un juego de poder. Los amigos, tu grupo de amigos -no me vas a decir que en tu grupo no hay una que siempre dice ¿dónde vamos a ir? (sí, puede ser.) Pero la identifican como el poder ¿por qué? Porque es la naturaleza humana, el triangulito.

Bah, el triangulito no es la naturaleza humana, el triangulito es la construcción que ha hecho nuestra naturaleza humana la institucionalización. Necesitamos el triangulito. Rompelo.

**Entrevistadora:** Pero la naturaleza es espiral.

**Entrevistada:** bueno, cuando a mí me dijeron ¿te has dado cuenta que todas tus puestas son triangulares? Entonces dije “wow” qué atravesada estoy por la realidad argentina, universal de la institucionalización ¿entendés? Entonces dije “bueno comencemos a romper estructuras” y empezamos otra etapa en nuestro grupo donde las estructuras se empezaron a romper y ya hemos empezado a trabajar más con el foro y fondo y más con las calles o a trabajar esta cosa de la multitud del multiespacio, asaltar al público -a mí mucho no me gusta asaltar al público si lo voy a molestar- a mí no me gusta molestarlo al público. Entonces, muchas veces, esta moda que hay de la interacción con el público la evito, para mí la interacción de pronto sirve para distintos estilos con el stand up como el teatro de choque, pero si no estoy en ese estilo prefiero mantener la cuarta pared aun cuando tengo a mis actores dentro del público ¿no sé si me explico? O sea, prefiero eso, intento que el meterse en el público sea más bien para que el público sienta cerca lo que sentís, haces o lo que decís. Nada más, o sea, intento eso; salvo que esté -como te digo- en un stand up como las chicas de “Solos y solas” (...) obra que puse en escena donde las chicas se bajan al público, hablan con el público, el público le contesta, es otra historia porque es un stand up.

GLORIA LISÉ  
SALTA 2010 -

EJERCICIO DRAMÁTICO ESQUEMA " A "  
TALLER IGNACIO APOLO  
UNIVERSIDAD NACIONAL DESALTA  
GLORIA LISÉ  
TÍTULO : " LEALES "

La acción se desarrolla a mediados de la década de los noventa, Alfredo Leales y Clara visten ropa de esa época.

En el escenario dos sillas, una mesa de té redonda para dos, un servicio de té de porcelana para dos.

El escenario puede utilizarse dividido en tres partes, los tres tiempos en que la obra se desarrolla. Puede iluminarse cada parte de la escena, según van apareciendo los personajes en base a los distintos tiempos: 1) Clara y Alfredo ; 2 ) Alfredo Leales Joven e Ignacio ; 3 ) Ignacio . O también, sin dividir el escenario, pueden efectuarse apagones completos al final de cada cuadro y aparecer los personajes en el orden que marca la obra.

PERSONAJES :

ALFREDO LEALES ( cincuenta años )  
ALFREDO LEALES JOVEN ( veintidós años )  
( Ambos personajes los representa el mismo actor )  
IGNACIO LEALES ( veinticinco años )  
CLARA ( cuarenta y dos años )  
VOZ EN OFF : MADRE ( ochenta años )  
VOZ EN OFF : LOCUTOR

Acto único

VOZ EN OFF : MADRE : Pasá Clarita, subí con cuidado , ya sabés que sigo con la manía de encerrar todo, aquí hay un hombre que te está esperando, yo estoy ocupadita, ya Felicita les ha servido el té, después te veo. ¿ Está bien la mamama ? Démele saludos mi hijita, por si me olvido, que ya me estoy olvidando todo , que los años no vienen solos.  
¡ Felicita , que vino Clara , que le avisen al niño!

CLARA : (Se enciende la luz. En el escenario una mesa redonda con dos asientos , están sentada CLARA Y ALFREDO , está servido un juego de té para dos)

Tenemos que ir Alfredo, hoy es el acto y sabés que si no llegamos nosotros no van a empezar. Me avisaron que posiblemente esté Roberto que viajó desde México, quiere verte, supe que se le murió un hijo en una operación

estúpida, cómo decirte , de amígdalas una cosa así, que está muy avejentado ¿ Estás abrigado ?, sabés que agosto es traicionero y ni a vos ni a mí nos hace falta una gripe. ( Se apaga la luz )

IGNACIO: ( Se enciende una luz sobre Ignacio, solo en el escenario. Se escucha una banda de música que ejecuta un valsecito criollo. Con los brazos cruzados sobre el pecho, de mal humor ) ¡ Alfredo ! ¿ a vos te parece que me pongan una musiquita tan pelotuda? ¿ qué inauguren con una misa, que encima el cura se llame “ Pagano “? No sé si voy a tener paciencia para bancarme este circo, pero ¿ sabés ? , la plazoleta me gusta, me gusta porque tiene juegos para chicos, ustedes los han pintado a nuevo, muy bien y además, porque es triangular, como yo. Yo siempre estuve clavado de punta Alfredo, a mí no me iban a venir con que había que conciliar con nadie, a cagarse hermanito, esto era ¡ hasta la victoria , compañero ! Y el que quede, quede. No había milicos buenos para nosotros. ( Se apaga la luz desaparece IGNACIO )

CLARA: (Se enciende la luz en escena, CLARA está parada detrás de ALFREDO que permanece en su asiento, ella sujeta la silla como si llevara una silla de ruedas, ambos mirando hacia el público , ya no está el servicio de té.

Sentí que hermosa música Alfredo ¿ te acordás cuándo inauguraron ? La tocaba la banda del ejército, tenían la directiva de no tocar marchas militares para ese acto y, como no tenían otras obras en el repertorio tocaron valsecitos criollos, te gustaron. Los chicos del barrio estrenaban los juegos, había fiesta en el centro vecinal y nadie sabía porqué , ni quiénes éramos nosotros que no teníamos nada que ver con esa barriada. Nadie sabía quién era ese Leales de la placa, en la que solo decía “ Ignacio Leales Abogado 1951-1977 en homenaje a tu vida y a tu lucha , tus compañeros del foro “. Roberto ese día habló de él como si hubiera sido su hermano, recordaba lo que había sido esa noche, la última gran reunión en el comedor universitario en que ustedes, los tres inseparables oradores, habían corrido distinta suerte. Cada uno escapó como pudo, vos en esa moto que pronto te dejó de a pié y te agarraron, después fuiste preso, al menos un preso legal. Roberto como un gato escapó y escapó hasta una republiqueta centroamericana, pero de Ignacio no se supo nada más , hasta que en el juicio alguien lo nombró y, escuchamos pegados al televisor... que lo habían fusilado después de mucho tiempo de secuestro, que había muerto como un héroe. No sé Alfredo... Que será morir como un héroe... En el acto hablaban de Ignacio como si lo hubieran conocido, en especial esos chicos, abogaditos recién recibidos, como si lo hubieran visto, decían que lo tomaban como ejemplo.

VOZ EN OFF : LOCUTOR ; Abogado Ignacio Leales ! ; Presente ;  
; Abogado Ignacio Leales!; Presente !; Abogado Ignacio Leales!  
; Presente !

CLARA : Y esa tarde lloramos todos , abrazados a nuestros hijos que ya casi tenían la edad de Ignacio cuando se lo llevaron. Roberto hizo un discurso académico, cesudo, lleno de citas técnicas, ahora que era profesor en una universidad norteamericana. Explicaba porque este país no había condenado a los homicidas de Ignacio. Mientras hablaba, tan complicado y tan largo como lo hizo siempre, nos mirábamos Alfredo, y entendíamos que ésta, la nuestra, era una generación estrujada, y que vos y yo, no éramos más que personajes desvaídos de una historia que ya había perdido todo interés. El cura Pagano rezó a Dios y encomendó el alma de tu hermano muerto veinte años después para que se sentara a su diestra y tuviera descanso eterno, mirá si alguna vez Ignacio iba a descansar ( Se miran CLARA y ALFREDO . Se ríen ambos , ALFREDO niega con la cabeza )

CLARA : ( Le dice mientras todavía se ríen ) Descansa, descansar .Mirá si tu hermano alguna vez iba a parar.

ALFREDO : ( Asiente con la cabeza )

CLARA : Pero nosotros al menos estábamos ahí, enterrando al muerto que había perdido el cuerpo hacía una generación, dándonos el gusto de llorar, desconsoladamente, y de tener un monumento, aunque fuera tan feo como ése, en ese barrio que nunca conocería a Ignacio, pero que al menos serviría para dejar una piedra o una flor. ( Apagón . Salen de escena )

( Se encienden las luces de escena ALFREDO JOVEN e IGNACIO frente a frente, agitados )

IGNACIO : ( Agitado ) Si no fuera por el boludo de Roberto que le da tanta lata , éste pelotudo no puede si no da esos discursos interminables; Ni que fuera Fidel que lo parió!. Ya está llegando la cana Alfredo ( se siente bullicio ulular de sirenas, suave ) . detrás de la cocina, por la puerta que da a la Calle Congreso hay una moto colorada , está donde dejan la basura los mozos, salí ya mismo, ésta es la llave, te vas lo más lejos que puedas. Te vas.

ALFREDO JOVEN : Boludo, no me voy sin vos.... Boludo...( solloza, se abraza a Ignacio )

IGNACIO : ( Soltándose ) No vengás con mariconerías Alfredo, yo soy el mayor , yo mando¡¡ te vas carajo!! ¡ Te salvás ! ¡ Te salvás ! , no entramos los dos en esa moto de mierda, con suerte te va a llevar a vos solo, está hecha pingo hermano.

ALFREDO JOVEN : ( Sollozando) No puedo , no puedo sin vos.

IGNACIO : ¡ andate carajo o querés que saque el chumbo y te pegue un tiro en los huevos para que me hagás caso ! soy tu hermano y soy tu superior , hacen falta soldados para esta guerra , rajá, salvate hermano , como sea. ( Se abrazan, rápidamente IGNACIO desprende a ALFREDO . Apagón , ambos salen de escena )

MADRE : ( Con voz más joven que al inicio . Triste ) ¿ Te vas a casar Clarita ? . Sabés que me alegro, quise que fueras mi hija ... ( sonrío ) ¿ Lo sabías no ? . Hacíamos planes para que te casaras con Ignacio, eras muy chica. Creíamos que él iba a esperarte, eso hablábamos con tu abuelita Emilia cuando los veíamos en la finca y él te enseñaba a andar a caballo. ¿Sabés que te quería mucho no ? . A veces creo que alguien va a traerme alguna noticia de él, que no ha pasado tanto tiempo, también hay días en que me lo olvido y creo que no he tenido a ese hijo, o veo algún chico por la calle y pienso ¿ No será ésa una semilla que habrá dejado por ahí el sinvergüenza de Ignacio ?  
Me quedé sin nietos, esperando. Alfredo no tiene arreglo ¿ . Se sentirá culpable ? quién puede saber lo que siente, si es que siente algo... tal vez vos Clarita.

IGNACIO LEALES : ( En escena ) ¡Pero miren a mis compañeros carajo ! Llegan al acto con custodia, vienen con chofer, qué hijos de puta ¿ Alfredo, vos estás viendo lo mismo que yo ?¿Y esas nanis ? ¿ qué ,son las secretarias ? No se les asienta una mosca, qué pilchas ¡ qué panzas que tienen todos carajo! Y ahí está Robertito, ¡Flaco!, ¡ No hablés tanto que me chupan de nuevo boludo ! ¡ y esta vez no va a ser la cana, va a ser Satán , ese hijo de puta que duerme con el tenedor y prende el fuego !! . Ché hermano ¿ A mi me tocara el cielo ya que me hacen un monumento? o como a todos los abogados ¿Me tocarán las aguas termales ? ( Apagón desaparece Ignacio )

ALFREDO LEALES JOVEN : ( de pie , esté en su celda ) Santa María Madre de Dios, ruega por nosotros , Santa María Madre de Dios, ruega por nosotros.... Pésame Dios Mío, pésame, pésame . Cordero de Dios que quitas el pecado del mundo. Cordero de Dios, danos la paz .... (

golpeándose el pecho ) Por mi culpa, por mi culpa, por mi grandísima culpa  
 ... ( Cae arrodillado llorando )

VOZ EN OFF : MADRE : ( en tono desgarrador grita ) ¡ Alfredo,  
 abandonaste a tu hermano! ¿Por qué dejaste solo a mi hijo ? ¿Por qué ? ¡  
 El era mi vida , él era mi vida !! ¡Lo mataste! ¡ Lo hiciste a propósito ! ¡ Lo  
 envidiaste siempre ! ¡ Tus celos ! ¡ Monstruo!  
 ¡ Dios , Dios asesino ! Dios que castigas a los buenos, me arrancaste las  
 entrañas ! Me llevaste al hijo que adoraba .... ¡ Maldito, te maldice tu  
 Madre , por tu culpa ! ¡ por tu culpa ! ( Llanto de LA MADRE ) .

ALFREDO JOVEN se toma la cabeza entre los brazos. ( Apagón )

CLARA Y ALFREDO LEALES : ( Ella continúa detrás de él que está  
 sentado en la silla, miran al público . Se escucha música y murmullos .  
 Ya va a terminar la misa Alfredo. Pagano sigue igual, esta vez parece que  
 no habrá tantos discursos, claro que con el de Roberto, como siempre ya  
 rebalsó la copa. Roberto sigue igual , un exagerado . Menos mal que nos  
 tocó un lindo día. Qué viejas que están las Madres , varias han muerto este  
 año, las llevó la gripe ... y el indulto. Ahora aparecieron estos jóvenes, los  
 Hijos. Saben que estuviste preso y que quedaste así, pero son respetuosos,  
 no se te acercan. Me preguntan por vos . Me preguntan si alguna vez  
 volviste a hablar.

( Se miran, Alfredo la mira con ternura , como si en un momento fueran a  
 poder hablar, pero Alfredo se retrae y ambos vuelven a mirar al público .  
 Ambos con expresión de tristeza)

Tal vez vengan mis hijos con Gerardo, están en el club, hoy tenían tenis.  
 Menos mal que todavía no quieren arreglar el mundo. ( Apagón CLARA Y  
 ALFREDO LEALES SALEN DE ESCENA )

IGNACIO : ( Sentado ) Hermano, la Vieja dijo esas cosas sin pensar.  
 Dejate de joder con esa reverenda cara de culo , hoy es mi día , mirá, estoy  
 aquí en el cielo, en el cielo de los infelices, pero es un cielo al fin. Mirá,  
 como hago despedidos con las nubes hermano. La Vieja siempre fue así,  
 acordate, temperamental. Una vez me juró que me iba a matar, así me dijo,  
 que si a vos te pasaba algo en Tucumán por mi culpa me mataba ; chupate  
 es mandarina ! una Vieja con lengua viperina, pero que querés, tenía el  
 cuero duro. Mirame , si por vos hasta me persigno en esta misa en mi  
 honor, y hasta me arrodillo, en tu nombre hermano, para que dejes de  
 romperme las pelotas con tanto sufrimiento. ¡ Reite un poco carajo !. Reite  
 un poco ! ¡ Divertite Alfredo ! ( Apagón )

ALFREDO , CLARA : ( En el living de la casa , sentados Clara y Alfredo frente al servicio de té )

VOZ EN OFF : LA MADRE : ¡Clarita! Ya vino a buscarte tu marido !, tus chicos están hermosos, dos hombres ya. Parecen Ignacito y Alfredito cuando se iban a la Facultad. Hiciste bien hijita en no quedarte con un Leales. hiciste bien. No hagas esperar a tu familia , salí de esta casa con olor a viejo, pero volvé pronto a visitarnos.  
( CLARA se arrodilla frente a ALFREDO ) Lo toma de las manos, lo acaricia. Alfredo ríe. CLARA se pone el abrigo, recoge la cartera. Se despide con la mano, le envía un beso, se va .( APAGON )

IGNACIO :(Sentado ) Me gusta la plaza , me gusta , me gustan todas esas oraciones que no me significan nada,..... bla, bla, bla, bla, ...bla, bla, bla, bla, bla, bla, bla, bla, .... Ameen....Ameen. En el nombre del padre, en el nombre del hijoooo, ameeeen.... ¿ Qué tal un viaje en hamaca hermano ?  
¡ A qué te gano, A qué te gano, te gano, alcanzame maricón !!

Apagón, suena la música de la banda del ejército que ejecuta un valsecito criollo.

FIN

GLORIA UST