

Año 6, volumen 9, Buenos Aires, julio de 2014

Revista de Estudios sobre Genocidio

Centro de Estudios sobre Genocidio de la Universidad Nacional de Tres de Febrero

ISSN 1851-8184 / ISSN-e 2362-3985

Daniel Feierstein
DIRECTOR

ESCRIBEN EN ESTE NÚMERO

Aurélia KALISKY

Mercedes Elena SEOANE

Ana ROS

Pablo PIEDRAS

María Belén RIVEIRO

Luciana ROSENDE

Lior ZYLBERMAN



EDUNTREF

Revista de Estudios sobre Genocidio / Año 6, volumen 9, Buenos Aires, julio de 2014

Director

Daniel Feierstein / dfeierstein@untref.edu.ar

Editores asistentes

Emmanuel Taub / etaub@untref.edu.ar

Tomas Borovinsky / tborovinsky@untref.edu.ar

Pamela Verónica Morales / pmorales@untref.edu.ar

Lior Zylberman / lzyberman@untref.edu.ar

Comité Editorial

Adam Jones / University of British Columbia Okanagan, Kelowna, CANADÁ

Carlos Figueroa Ibarra / Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, MÉXICO

Frank Chalk / Concordia University, Montreal, CANADÁ

Helen Fein / Harvard University, EE.UU.

Henry R. Huttenbach / City University of New York, EE.UU.

Herbert Hirsch / Virginia Commonwealth University, EE.UU.

Israel Charny / Hebrew University of Jerusalem, ISRAEL

Jacques Semelin / Comité National de la Recherche Scientifique, CNRS, FRANCIA

Judit Bokser-Liwierant / Universidad Nacional Autónoma de México, MÉXICO

Juergen Zimmerer / Sheffield University, GRAN BRETAÑA

Luis Roniger / Wake Forest University, EE.UU.

Marcia Esparza / City University of New York, EE.UU.

María Luiza Tucci Carneiro / Universidade de São Paulo, BRASIL

Martin Mennecke / Danish Institute for International Studies, DINAMARCA

Raúl Eugenio Zaffaroni / Universidad de Buenos Aires, ARGENTINA

Coordinador editorial *Néstor Ferioli* Corrección *Diana Trujillo* Directora diseño editorial y gráfico *Marina Rainis*
Diseño *Valeria Torres* Diagramación *Cristina Torres* Coordinación gráfica *Marcelo Tealdi*

La *Revista de Estudios sobre Genocidio* se encuentra en el Directorio de Latindex - Sistema regional de información en línea para revistas científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal www.latindex.unam.mx y forma parte del Núcleo Básico de Revistas Científicas Argentinas.

La *Revista de Estudios sobre Genocidio* es una publicación anual que tiene el objetivo de ampliar y difundir los estudios sobre genocidio, de manera particular en América Latina. Si bien los estudios sobre genocidio tienen más de treinta años, esta es la primera publicación periódica académica en español y se propone tanto dar cuenta del estado de la cuestión a nivel internacional (publicando en español los trabajos más relevantes de estudios sobre genocidio publicados en las revistas académicas de todo el mundo) como avanzar con investigaciones producidas en nuestra región que pretendan comprender y analizar la especificidad de los genocidios en América Latina o en otras regiones del planeta.

Es por ello que se invita a investigadores de todas las áreas de las ciencias sociales dedicados al estudio de los procesos genocidas y prácticas represivas a enviar colaboraciones para esta naciente publicación.

Los colaboradores pueden solicitar información escribiendo a ceg@untref.edu.ar.

Los artículos publicados están sujetos a las condiciones de referato doble ciego. Los trabajos admitidos para su publicación quedan en propiedad de la *Revista de Estudios sobre Genocidio* y su reproducción total o parcial deberá ser autorizada por la misma. Todos los autores ceden los derechos de publicación de sus trabajos una vez que éstos han sido aceptados. El contenido de las publicaciones es responsabilidad de cada colaborador.

La *Revista de Estudios sobre Genocidio* es publicada por el Centro de Estudios sobre Genocidio de la Universidad Nacional de Tres de Febrero. Av. Santa Fe 830 Piso 2 (C1059ABP) Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.

Tel.: (5411) 4893-2203/2205 rectorado@untref.edu.ar.

ISSN 1851-8184 / ISSN-e 2362-3985 ©EDUNTREF, Universidad Nacional de Tres de Febrero. Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723.

Año 6, volumen 9, Buenos Aires, julio de 2014 - ISSN 1851-8184 / ISSN-e 2362-3985

Revista de Estudios sobre Genocidio

Daniel Feierstein
DIRECTOR



EDUNTREF

EDITORIAL DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE TRES DE FEBRERO

Índice

Editorial.....	5
----------------	---

Dossier Genocidio y representaciones

Introducción

<i>Nicolás Kwiatkowski y Lior Zylberman</i>	9
---	---

La creación testimonial, entre arte y testimonio

<i>Aurélia Kalisky</i>	11
------------------------------	----

El desafío de ficcionalizar el horror: reflexiones sobre dos novelas acerca del genocidio en Guatemala

<i>Mercedes Elena Seoane</i>	32
------------------------------------	----

Hijos y nietos de Pinochet: memorias para recordar el presente del golpe

<i>Ana Ros</i>	51
----------------------	----

Reparaciones y enmascaramientos. Estrategias discursivas para elaborar el pasado traumático en el documental y la literatura autobiográficos

<i>Pablo Piedras</i>	77
----------------------------	----

Debates

Comentarios y extractos de la sentencia por crímenes cometidos en el "Círculo Camps", provincia de Buenos Aires, Argentina

<i>María Belén Riveiro, Luciana Rosende y Lior Zylberman</i>	95
--	----

Reseñas

Ludwig, Emil. *Tres dictadores: Hitler, Mussolini y Stalin. Y un cuarto: Prusia*

Trad. Francisco Ayala, Barcelona, Acontilado, 2011

<i>Marcelo G. Burello</i>	111
---------------------------------	-----

Mapelli, Marina (coord.). <i>Yo fui a los juicios con mi profe</i> Buenos Aires, Ediciones CTERA, 2013 <i>Lucrecia Molinari</i> 113	113
Pertot, Werner y Rosende, Luciana. <i>Los días sin López. El testigo desaparecido en democracia. Espejo de la Argentina</i> Buenos Aires, Planeta, 2013 <i>Serena Santos</i> 116	116
Nota sobre los colaboradores 119	119

Editorial

Presentamos en este 2014 el noveno volumen de la *Revista de Estudios sobre Genocidio*. En esta nueva edición contamos con nuestro primer Dossier, dirigido y preparado por Nicolás Kwiatkowski (doctor en Historia –UBA–, investigador del CONICET y docente de la Universidad Nacional de San Martín) y Lior Zylberman (doctor en Ciencias Sociales –UBA–, becario postdoctoral del CONICET y miembro del Centro de Estudios sobre Genocidio), con el nombre de “Genocidio y representaciones artísticas”. Como bien indican los editores ad hoc, desde el comienzo de los estudios sobre genocidio como un área académica de docencia e investigación la interdisciplinariedad ha sido una de sus características. Es así que las representaciones artísticas han ido ganando un terreno cada vez mayor como perspectiva de análisis sobre el genocidio tanto en los congresos nacionales e internacionales y en cursos y seminarios universitarios como también dentro de los centros de investigación. Es por ello que el Dossier, en su búsqueda de incorporar esta perspectiva a través de trabajos de especialistas de nuestro país y del exterior, ha logrado contar con la colaboración de Aurélia Kalisky (investigadora de Literatura Comparada de Berlín), Mercedes Elena Seoane (doctoranda en Estudios Sociales Latinoamericanos en la Universidad Nacional de Córdoba), Ana Ros (profesora de Literatura Latinoamericana en Binghamton University, State University of New York) y Pablo Piedras (investigador del CONICET, docente de Historia del Cine Latinoamericano y codirector del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine).

En el presente volumen, la sección “Debates” publica comentarios y extractos de la sentencia por crímenes cometidos en el “Círculo Camps”, provincia de Buenos Aires, Argentina, realizado por María Belén Riveiro, Luciana Rosende y Lior Zylberman.

Como en todos nuestros volúmenes tenemos la oportunidad de publicar diferentes reseñas bibliográficas de interés para los estudios sobre genocidio. En este caso, se han reseñado los libros: *Tres dictadores: Hitler, Mussolini y Stalin. Y un cuarto: Prusia*, de Emil Ludwig, por Marcelo G. Burello; *Yo fui a los juicios con mi profe*, compilado por Marina Mapelli y reseñado por Lucrecia Molinari y, finalmente, *Los días sin López. El testigo desaparecido en democracia. Espejo de la Argentina*, de Werner Pertot y Luciana Rosende, por Serena Santos.

Como siempre, reiteramos el agradecimiento a la Universidad Nacional de Tres de Febrero, en la figura de sus autoridades y de sus diversos profesionales y técnicos, por hacer posible la existencia de esta revista a través del apoyo permanente no solo a este emprendimiento, sino a las diversas tareas de nuestro Centro de Estudios sobre Genocidio. ♦

Hasta siempre,

Los Editores
Julio de 2014

Dossier
Genocidio y representaciones

Introducción

Desde sus inicios, los estudios sobre genocidio se han caracterizado por su interdisciplinariedad. En los últimos años, las investigaciones no solo se han centrado en esclarecer las prácticas genocidas desde perspectivas tan diversas como la historiografía, la sociología o la filosofía, sino que también han abordado las representaciones artísticas. De este modo, la literatura, la fotografía, el cine, la plástica, las instalaciones y el teatro se han incorporado formalmente como una dimensión más de dichos estudios.

Las producciones artísticas aparecen así como valiosos objetos de investigación para analizar las ideologías genocidas. Pero también complejizan los modos de elaboración de estos procesos: el arte se vuelve un espacio de disputa y diálogo ante las reconfiguraciones sociales posteriores al genocidio. En ese marco, el análisis de las representaciones permite formular una serie de interrogantes respecto de las relaciones entre pasado y presente, entre verdad y memoria, entre hecho y testimonio. Todas estas incógnitas refieren, finalmente, al problema de los límites de la representación y las posibilidades de superarlos.

Los artículos reunidos en este *dossier* abordan algunas de estas cuestiones. El trabajo de Aurélie Kalisky, "La creación testimonial, entre arte y testimonio", se concentra en el problema del testimonio a partir de un texto escrito por un prisionero de Auschwitz, poco antes de la liberación del campo. La autora describe esa pieza como una suerte de manifiesto de un arte poético nuevo y sostiene que la *literatura testimonial* puede estudiarse en el marco de una historia cultural que aspire a comprender la genealogía y la posteridad de la *Shoah*. Por su parte, el artículo de Mercedes Seoane, "El desafío de ficcionalizar el horror: reflexiones sobre dos novelas acerca del genocidio en Guatemala", propone una reflexión acerca de las representaciones de ficción sobre la historia guatemalteca de la década de 1980. A partir de novelas de Mario Roberto Morales y Horacio Castellanos Moya, se estudian los procedimientos textuales utilizados para re-presentar el genocidio. Entre tanto, el texto de Ana Ros, "*Hijos y nietos de Pinochet*: memorias para recordar el presente del golpe", se aboca al análisis de cuatro documentales chilenos dirigidos por cineastas que atravesaron su adolescencia y juventud durante la dictadura de 1973-1990. De acuerdo con su análisis, esos filmes cuestionan la sumisión de la sociedad chilena frente a la memoria de ese pasado y las injusticias del presente, al tiempo que preanuncian el espíritu contestatario que caracterizó la conmemoración de los cuarenta años del golpe, en el 2013. Finalmente, la contribución de Pablo Piedras, "Reparaciones y enmascaramientos. Estrategias discursivas para elaborar el pasado traumático en el documental y la literatura autobiográficos", parte de un grupo de exponentes del cine documental y la literatura del yo argentinos contemporáneos. A partir de ellos, el autor suma su voz al debate sobre la autobiografía como género no ficcional y sus implicaciones epistemológicas para dar cuenta de lo real, identificando una serie de estrategias empleadas con el objetivo de representar el pasado traumático de sus autores.

A partir de las diversas obras consideradas, este *dossier* intenta ser una muestra de las diferentes perspectivas de estudio contemporáneas; en ese sentido, los debates lejos

se encuentran de ser clausurados. Los autores no se han propuesto hallar respuestas cerradas o necesariamente duraderas, los textos que presentamos abren nuevas preguntas e interrogantes. Del análisis de casos de diversas geografías, los artículos son una muestra de los heterogéneos modos de elaboración de diferentes prácticas genocidas; así, en forma conjunta, estos textos se interrogan por una pregunta que quizá nunca halle una respuesta definitiva: cómo representar la violencia de los crímenes de masas, cómo representar, en definitiva, un genocidio. ♦

Doctor Nicolás Kwiatkowski
Doctor Lior Zylberman
Editores del dossier

La creación testimonial, entre arte y testimonio*

Aurélia Kalisky**

Resumen

En enero de 1945, poco tiempo antes de la liberación del campo, un prisionero de Auschwitz redactó un texto sorprendente, que el artículo se propone analizar como el *manifiesto* de un arte poético nuevo, refundado por la experiencia del acontecimiento genocida. Por medio de una serie de distinciones y oposiciones, el autor intenta definir una forma y un idioma nuevos, que toman distancia tanto respecto del testimonio, en tanto que atestiguación de los hechos, cuanto de la literatura, en tanto que forma cultural del duelo y de la catarsis. Por otra parte, el manifiesto parece definir un acto testimonial que se caracteriza por su multidimensionalidad, pues recurre a diferentes modos de transmisión, al parecer contradictorios, para unirlos en una forma capaz de potenciar sus efectos y que el presente artículo propone definir como *creación testimonial*. Este nuevo arte poético invita a la reflexión sobre la posibilidad de estudiar en conjunto los distintos *escritos de testigos y víctimas de catástrofes históricas*, para inscribirlos como literatura testimonial en el marco de una especie de *historia cultural* de actos testimoniales, de los que es preciso comprender la genealogía y la posteridad, el desarrollo previo y posterior a la experiencia de la Shoah y de los campos nazis.

Abstract

In January 1945, right before the liberation of the camp, a prisoner of Auschwitz wrote a surprising text. This article studies that text as a manifest of a new type of poetic art, refounded by the experience of the genocidal event. The author of the Auschwitz text attempts to define a new form and a new language through a series of distinctions and oppositions. These form and language are separated both from literature, understood as a form of cultural mourning, and testimony, as attestation of the facts. On the other hand, the manifest defines a testimonial act characterized by multidimensionality, because it uses several modes of transmission, seemingly contradictory, but unites them and increases

Recibido: 14 de noviembre de 2013. Aceptado: 16 de diciembre de 2013.

* Traductora: Olivia Sohr.

** Aurélia Kalisky es investigadora de Literatura Comparada y Kulturwissenschaft en el Zentrum für Literatur- und Kulturforschung de Berlín desde 2012. Sus investigaciones se centran en las formas artísticas y los testimonios de la experiencia de la violencia política y su naturaleza multidimensional, en el cruce entre el arte, el derecho, la historia y la filosofía. En 2007 publicó, junto a Catherine Coquio, la antología *L'Enfant et le génocide: témoignages sur l'enfance pendant la Shoah* (El niño y el genocidio: testimonios de infancia durante el holocausto), Paris, Robert Laffont.

their effects, in a testimonial creation. This new poetic art calls for reflection on the possibility of studying as a whole set several writings by witnesses and victims of historical catastrophes, in order to inscribe them as testimonial literature within a cultural history of testimonial acts. It is necessary to understand the genealogy and posterity of these acts, the previous and later developments of the experience of the Shoah and the Nazi camps.

Palabras claves: Shoah, Campo de Auschwitz, violencia política, literatura, testimonio, atestiguación.

Keywords: Shoah, Auschwitz Camp, political violence, literature, testimony, attestation.

La creación testimonial, entre arte y el testimonio

El 3 de enero de 1945, poco antes de la liberación del campo de Auschwitz por el Ejército Rojo, un prisionero de Auschwitz llamado Abraham Levite escribió un texto destinado a ser la introducción de una antología titulada *Auschwitz*, "que reunirá poemas, descripciones e impresiones de lo visto y vivido [por los prisioneros del campo] para reflejar sus sufrimientos, expresar su amargura y, de alguna manera, justificar sus vidas".¹ La antología debía salir del campo clandestinamente, con la ayuda de la resistencia. Varios textos que iban a ser incorporados ya estaban escritos, en particular los poemas de un joven cantor (*jazán*) húngaro y una "Carta a mi hermano en Eretz Israël", pero se perdieron: el avance de los rusos impidió entregar el manuscrito a los resistentes polacos y la mayoría de los textos de la antología desaparecieron, junto con sus autores. El texto que nos ocupa es el único que quedó.² Esto es lo que decía:

Leí una vez la historia de unos hombres que viajaban al Polo Norte, cuyos barcos quedaron atrapados en el hielo. Todos sus SOS quedaron sin respuesta. Se les acabó la comida, el hielo ganaba terreno y así, aislados del mundo, fueron muriendo de hambre y de frío, sin más que hacer que esperar su hora. Aun así, estos hombres no soltaron el lápiz que apretaban entre sus dedos congelados. Continuaron escribiendo en sus diarios de viaje. Frente a sus ojos, planeaba la eternidad.

Cómo me emocionó que unos hombres en una situación tan trágica, despiadadamente rechazados por la vida, ya en las garras de la muerte, supieran elevarse así por encima de su propia suerte y cumplir con su tarea para la posteridad.

Nosotros, que moriremos aquí, en la fría indiferencia polar de los pueblos, olvidados por el

¹ Nota de presentación de la "Introducción del proyecto de antología *Auschwitz*", escrita probablemente por el rabino Morris Dembovitz, fechada en "Rouen, Francia, el 14 de junio de 1945". Citamos y comentamos la nota de presentación y la Introducción en su traducción al francés, realizada por Batia Baum y publicada en *Des voix sous la cendre. Manuscrits des Sonderkommandos d'Auschwitz-Birkenau*, Paris, Memorial de la Shoah, Calmann-Lévy, 2005, pp. 175-181 (la cita proviene de la p. 175). Los dos textos (la nota de presentación y la introducción a la antología) fueron publicados por primera vez en su versión yiddish original en Nueva York, en la primavera de 1946, en *YIVO Bleter* N° 27, la revista del YIVO (Yidisher Visnshaflekhler Institut o Instituto Científico Judío), con el título de "Dos zamlbukh Oyshvits".

² A juzgar por las líneas explicativas que preceden a la Introducción y la nota de presentación en *YIVO Bleter*, la Introducción le habría sido transmitida primero al rabino Dembovitz en 1945 por un judío polaco llamado Abraham Levite, refugiado en Stuttgart. Dembovitz habría entregado luego a *YIVO* el manuscrito, acompañado de una nota, por medio de dos miembros del Seminario teológico judío de Nueva York, Max Arzt y Joshua Heschel. La información se presta a equívoco, pues no atribuye el texto claramente a Abraham Levite, su legítimo autor. La edición francesa del texto no incluye ninguna otra explicación y no solo fomenta este equívoco sino que lo duplica: primero presenta el texto de Levite, recluso en el campo de Auschwitz I, como un texto anónimo; luego se lo atribuye a un miembro del Sonderkommando de Auschwitz II-Birkenau. En su versión francesa, la Introducción a la antología *Auschwitz* se publicó efectivamente en un libro que reunía los manuscritos del Sonderkommando de Auschwitz y diversos comentarios y estudios históricos sobre ellos. El texto de Levite consta en el sumario como: "La antología *Auschwitz*. Texto de un miembro del *Sonderkommando*, 3 de enero de 1945" (ver *Des voix sur la cendre*, ob. cit., p. 441). En Israel, el texto de Levite tendrá un destino igualmente singular: primeramente es citado por el Ministro de Educación y Cultura durante el debate de la Knéset sobre la instauración del *Yom HaShoah*; más tarde es traducido y publicado en hebreo en una antología de 1957 a cargo de Israel Gutman (*Anashim Va'efer: Sefer Auschwitz-Birkenau*, Mercha-yah, Sifria Hapoalim, 1957) e incluido como material de "apoyo pedagógico" en un libro de texto escolar israelí; finalmente, el propio Abraham Levite lo vuelve a publicar en un *Yizkor*-Buch en hebreo y yiddish, con el título *Sefer zikaron kehilat Brzozow (Brzozow)* (<http://yizkor.nypl.org/index.php?id=1027>), traducido posteriormente al inglés como *A Memorial to the Brzozow Community* (<http://www.jewishgen.org/yizkor/brzozow/Brzozow.html#TOC83>). La versión inglesa del texto puede consultarse en: <http://www.jewishgen.org/yizkor/brzozow/brze132.html>.

mundo y por la vida, sentimos aun así la necesidad de dejar algo para la posteridad, si no documentos terminados al menos fragmentos. Que se sepa lo que nosotros, los muertos vivos, sentimos, pensamos y dijimos. Sobre las fosas en las que yacemos, enterrados vivos, el mundo baila una zarabanda endemoniada, pisoteando alegremente nuestros suspiros y nuestras llamadas de socorro. Una vez que hayamos sido ahogados por completo se dedicarán a desenterrarnos; y cuando no seamos más que cenizas esparcidas por el mundo, todo hombre culto y respetable se sentirá obligado a lamentarse por nosotros y a pronunciar nuestra oración fúnebre. Cuando nuestras sombras aparezcan en las pantallas y los escenarios, las almas compasivas se secarán los ojos con pañuelos perfumados y llorarán por nosotros. ¡Ah, desdichados!

Lo sabemos, no saldremos vivos de aquí. Sobre el portal de este infierno el Diablo escribió de su puño y letra: "Abandonad toda esperanza los que entráis". Queremos expresar nuestros últimos deseos, nuestro *Shemá Israel* para las generaciones venideras. Que esta sea la última confesión de una generación trágica, de una generación que no ha podido crecer para cumplir con su tarea, cuyas piernas raquíticas se rompieron bajo la carga pesada del martirio que esta época puso sobre su espalda frágil.

Tampoco se trata para nosotros de coleccionar hechos y cifras, de juntar fríos y secos documentos "eso se hará incluso sin nosotros". No hará falta nuestra ayuda para reconstruir la historia

de Auschwitz. Habrá imágenes, testigos y documentos para contar cómo se moría en Auschwitz. Pero aquí lo que queremos recrear es cómo se "vivía" en Auschwitz. Cómo era un día normal, un día de trabajo ordinario en el campo. Un día entretejido de vida y muerte, de terror y esperanza, de resignación y voluntad de vivir. Un día en que no se sabe qué pasará al minuto siguiente. Cómo cavamos, cómo cortamos apurados pedazos de nuestra propia vida, pedazos ensangrentados, años tiernos que tiramos palpitantes a la carretilla del tiempo, que rechina quejumbrosa y se arrastra pesada sobre los rieles de hierro de nuestras condiciones de vida. Y por la tarde uno da vuelta la carretilla con su carga, desaguándola en la muerte del abismo. ¡Ah, quién la sacará de ese abismo en un día tan sangriento de negras sombras, en esta noche ahogada de angustia, para mostrarla al mundo! []

Debemos [] contar nosotros mismos lo que nos concierne. Somos conscientes de que para escribir y crear algo así, que refleje y exprese nuestra tragedia, nos faltan las fuerzas. Sin embargo, nuestra escritura no debe medirse con la vara literaria. Debe pensársela como un documento en sí mismo y considerar no su valor artístico sino su lugar y el tiempo. Su tiempo es el que precede a la muerte. Su lugar, el patíbulo. Al artista en el escenario se le exige que grite, lllore y gima con todas las de la ley, pues en realidad no sufre. A fin de cuentas, nadie se arriesgará a criticar a la víctima porque gima muy fuerte o lllore muy quedo.

Y tenemos mucho que decir, incluso si en el plano literario somos tartamudos. Lo diremos como podamos, en nuestro idioma. Incluso los mudos, cuando sufren, no pueden callar: hablan en su lengua, en la lengua de los sordos-mudos. Callarse es algo que sólo hacen los “Bontche”. Afectan un aire misterioso, como si guardasen un secreto importantísimo. Y es solamente en el otro mundo, en el mundo de la Verdad, donde ya no hay poses ni engaños, cuando revelan el misterio de su vida, ¡un panecillo con manteca!

[...]

Así pues, camaradas, escriban y anoten, sean breves y tajantes. Breves como los días que nos quedan por vivir; tajantes como el cuchillo que nos atraviesa el corazón. Que queden tras nuestra marcha unas páginas para el YIVO, el archivo del dolor en yiddish, para que nuestros hermanos libres, los que conservaron su vida, los lean y encuentren tal vez una lección.

Y le pedimos al destino:

Yehi rotsn milifneikho, eyno shoymea kol bekhies, haznos al menos este favor –shetashim dimeosseinu benodeikho lihies – esconde estas páginas de lágrimas más allá del ser, para que lleguen a buenas manos y encuentren su tikoun, su realización.

Campo de concentración de
Auschwitz, a 3 de enero de 1945³

Al escribir este texto en las condiciones más abominables que puedan existir,

este prisionero de Auschwitz exponía con lucidez todos los problemas cruciales de nuestra época y del papel del arte en ella. ¿Qué época es esta? La que se inició con la aparición en el siglo xx de cierta clase de violencia infligida por unos hombres a otros, en nombre de una idea abstracta que pretende regular la pertenencia a la humanidad. El derecho, en su maleabilidad, se ha invertido a sí mismo mediante la creación de categorías destinadas a nombrar crímenes que muchas veces se cometieron en su nombre: el “crimen de lesa humanidad” o “contra la humanidad” y el “genocidio”. Estos crímenes tienen la particularidad de ser perpetrados por las mismas instituciones que tendrían que proteger a las víctimas, es decir, por el Estado, armado de una fuerza legitimada por el derecho. Se habla desde entonces del “estado criminal”.⁴ Pero el derecho no permite pensar de manera antropológica la novedad radical de este tipo de violencia, creadora de formas de existencia *excluidas* de la humanidad que a veces cuestionan incluso los fundamentos mismos de la antropología como “ciencia del hombre”, es decir, la definición de lo que es “humano”. El autor del texto, Abraham Levite, lo explica mejor que nadie: mientras los viajeros del Polo son “rechazados por la vida”, las víctimas de Auschwitz son “olvidadas” no solo por “la vida” sino también por “el mundo”, y este olvido es posible por lo que califica como la “fría indiferencia polar de los pueblos”.

El filósofo Philippe Boucheron fue el primero que tradujo realmente la novedad de esta “fría indiferencia” en el plano conceptual, al hablar de la “despertenencia” a la humanidad operada por el “genocidio-homicida”, que presenta una naturaleza singular dentro de la categoría jurídica

³ Citamos aquí aproximadamente la mitad del texto. Para leerlo completo, véase *Des voix sous la cendre*, pp. 176-181 en su versión francesa o <http://www.jewishgen.org/yizkor/brzozow/brze132.html> en su versión inglesa.

⁴ Yves Ternon, *L'État criminel. Les Génocides au XXe siècle*, Paris, Seuil, 1995.

de “crímenes contra la humanidad”.⁵ La violencia presente en lo que en derecho se denomina “crímenes contra la humanidad” y, más concretamente, en los “genocidios”, tiene como característica específica el ataque a grupos humanos –arbitrario casi siempre, pues estos grupos se definen de modo fantasmal– no circunscrito a su exterminación física, sino orientado también a la aniquilación de su *memoria*. Antes de que se cometa el crimen, la denegación es constitutiva de su planificación y de su realización, en las cuales se utilizan todos los medios técnicos del estado burocrático moderno. Posteriormente, esta denegación activa se transforma en una manipulación y una instrumentalización de saberes instituidos para establecer una versión de los hechos históricos expurgada del recuerdo de los desaparecidos, que se expresa y se transmite en y mediante el testimonio del he-

cho. Es a raíz de la observación de este fenómeno que analizamos la época que se abre en el siglo xx como la época de las *catástrofes memoriales*.⁶

La evolución que precede al siglo xx es, por supuesto, esencial para comprender la aparición de los rasgos singulares de este tipo de violencia. Solo un enfoque genealógico puede mostrar la larga historia de la violencia humana y de sus prácticas, y permitir así trazar la lenta evolución de elementos dispares y complejos que, ubicados en un determinado momento en una cierta configuración y tras ingresar en un cierto modo de interacción, generaron finalmente un fenómeno inédito. Como parte de lo que desde entonces se llamó la “violencia política extrema”,⁷ los crímenes masivos del siglo xx son pues descriptibles y *explicables* desde una perspectiva histórica, sociológica y antropológica, accesibles al *razonamiento natural*⁸ y al sujeto

⁵ Philippe Bouchereau, “La désappartenance. Penser et méditer le génocide”, en *L’Intranquille*, n°4-5, Paris, 1999, pp. 165-211, también “Le génocide est sans raison”, en *L’Intranquille*, n° 6-7, Paris 2001, pp. 279-297. Bouchereau opone a las definiciones jurídicas, que tienen el problema de ratificar la perversión de lo político por lo étnico, definiciones filosóficas, pues distingue entre la guerra, el etnocidio y el genocidio, por un lado, y la naturaleza del genocidio y de la violencia totalitaria por el otro. Mientras que en los crímenes contra la humanidad, como el etnocidio o el racismo del *apartheid*, la humanidad del otro es negada a partir de la reducción de su singularidad a lo particular, que niega la existencia de una humanidad *una*, el genocidio es la negación inmediata de lo universal y por lo tanto de la humanidad misma. Bouchereau propone, desde esta perspectiva, denominar “genocidio-humanicida” a la intención de exterminar un grupo *como tal, pero sin razón*. Véase también Catherine Coquio “Du malentendu”, en C. Coquio (ed.), *Parler des camps, penser les génocides*, Paris, Albin Michel, 1999, pp. 17-86, en particular la p. 46 y siguientes: “Raisons’ du crime et raison du droit: race et politique”; “Violence sacrificielle et violence génocidaire”, en *Quasimodo*, n° 8, 2005, Montpellier, pp. 193-230; C. Coquio y A. Kalisky, “Prólogo” de la antología *L’Enfant et le génocide. Témoignages sur l’enfance pendant la Shoah*, Paris, Laffont, 2007, pp. VII-XCVI.

⁶ Tesis desarrollada en “D’une catastrophe épistémologique, ou la Catastrophe comme négation de la mémoire”, en Thomas Klinkert y Günter Oesterle (ed.), *Katastrophe und Gedächtnis*, Berlin/New York, Walter de Gruyter, 2013, pp. 18-74.

⁷ El calificativo de “extremo” fue utilizado para calificar la violencia concentracionaria y genocida tanto en escritos de sobrevivientes de los campos nazis y del Gulag (Herman Langbein, Bruno Bettelheim o Varlam Chalamov) como en los pensadores y analistas de los hechos catastróficos del siglo xx, tanto desde el marco de reflexión del totalitarismo (Hannah Arendt) como desde la reflexión ética (Tzvetan Todorov) o desde una reflexión política centrada en el estado de excepción, como la más reciente de Giorgio Agamben. El término, usado a menudo como sustantivo, debe sin embargo emplearse con cuidado, ya que puede ser ambiguo e incluso contradictorio: suponer una jerarquía entre las formas de violencia, de la guerra al crimen de guerra y del crimen de guerra al crimen contra la humanidad y, finalmente, al genocidio, revela desde el principio sus límites heurísticos, no solo por su relatividad, sino también por su relación paradójica con categorías que son a la vez jurídicas, morales y filosóficas. Para una discusión sobre los límites de la noción de *extremo* y los malentendidos que produce su uso, véase Catherine Coquio, “L’extrême, le génocide, l’expérience concentrationnaire: productivité et apories de trois concepts”, en *Critique*, mayo de 1997, pp. 339-364.

⁸ Característico de las ciencias históricas y sociales, el *razonamiento natural* se opone, para Jean-Claude Passeron, al *razonamiento formal*, en que aquel presenta siempre un anclaje referencial y pragmático indisoluble de un contexto particular de observación y descripción. Véase, por ejemplo, Jean-Claude Passeron, *Le raisonnement sociologique. Un espace non poppérien de l’argumentation* [1991], Paris, Albin Michel, 2006.

conocedor. En cambio, parece difícil e incluso imposible *comprender* la lógica que subyace a algunos crímenes masivos, en particular a aquellos denominados *genocidios* en el ámbito del derecho. Allí reside el aspecto característico de la *explicación* en las ciencias humanas y sociales, en las cuales la dimensión cognitiva se mantiene necesariamente dissociada de su aspecto ético y no llega a comprender ni a juzgar, sino simplemente a explicar un fenómeno. Los efectos de las formas de violencia sobre lo humano, producidos por tales hechos históricos, en cambio, no solamente son explicables, son también comprensibles; en particular, gracias al testigo que vivió la experiencia y puede transmitirla con su testimonio.

Es por esto que los efectos sobre ciertas formas de memoria y el intento de destrucción de esta que se observan en este tipo de criminalidad colectiva, principalmente analizados hasta ahora mediante categorías jurídicas y a través del enfoque filo-político del proceso criminal, deben ser aprehendidos a partir de nuevos paradigmas: lo *testimonial* (como narración de la experiencia por parte de la víctima de la violencia política) y su *negación*. Este cambio de paradigma supone aceptar que los efectos de estas catástrofes históricas sobre la memoria, lejos de ser un epifenómeno, han de concebirse como repercusiones sobre el conjunto de los modos de establecer el saber histórico y las modalidades de transmisión de la memoria, en particular por el arte, que condicionan desde entonces la cultura occidental de manera determinante, al reconfigurar las relaciones entre lo cognitivo, lo ético y lo político.⁹

El texto citado permite pensar de manera ejemplar los efectos de esta profunda mutación antropológica generada por la violencia *extrema* sobre el ser humano, sobre el arte, sobre la transmisión y también sobre este arte de la transmisión que puede ser el testimonio. Representa un extraordinario objeto de reflexión para quien quiera comprender qué está en juego cuando ciertas instituciones humanas fundamentales se ven amenazadas directamente: la del testimonio, como modo de transmisión de la experiencia, y la del duelo, como relación individual y colectiva con la muerte. Su autor, Abraham Levite, trata de definir una suerte de *ars poetica* puesta en jaque por la nueva realidad que representa el exterminio en masa emprendido en Auschwitz, pero también, y sobre todo, por la experiencia de algo que parece determinante en las formas de violencia política moderna: el peligro de una forma radical de negación de la experiencia y la memoria de las víctimas. A continuación nos proponemos interrogar este texto e identificar sus aspectos principales a partir de un comentario crítico. Intentaremos leerlo como un manifiesto y comprender su significación y sus implicaciones para el arte literario posterior a una catástrofe genocida.¹⁰

Un extraño manifiesto

En el umbral de la muerte, el autor de la "Introducción a la antología *Auschwitz*" se toma su tiempo para exponer muy precisamente el problema que lo atormenta, el miedo que lo acecha: el del olvido de su existencia y la negación de lo vivido. Teme la incredulidad de quienes lo leerán, pues

⁹ Podemos citar aquí dos textos colectivos interdisciplinarios de los años 2000 sobre estas cuestiones: Catherine Coquio (ed.), *L'Histoire trôuée: négation et témoignage*, Nantes, Éditions de l'Atlante, 2004; Pierre Bayard y Alain Brossat (eds.), *Les dénis de l'histoire. Europe et Extrême Orient au XXe siècle*, Paris, Éditions Laurence Teper, 2008.

¹⁰ Así como es preciso dilucidar las circunstancias exactas de la redacción y transmisión de este texto, será necesario comentarlo de nuevo, desde cero, a partir del original en yiddish. Nuestro análisis tiene por el momento la limitación que supone toda lectura a partir de una traducción.

está convencido de que ni él ni ninguno de sus compañeros sobrevivirán. Por eso, afirma: “debemos contar nosotros mismos lo que nos concierne”. Desea fervientemente transmitir “el misterio de su vida”, de la suya y de la de sus compañeros, de ese “nosotros” de condenados en Auschwitz que “vivían”, a pesar de todo, en una fábrica de muertes en serie. Se trata de lograr condensar este “misterio” de la vida en Auschwitz, de recoger sus “pedazos ensangrentados” para arrancarles su “verdad” y crear un “cuadro”.

El *misterio* al que se refiere el autor reside justamente en las comillas que acompañan al verbo *vivir* en el texto mismo: una palabra cuyo significado aparece condicionado y suspendido por las comillas, tal como lo está su *vida*, rodeada de cadáveres y sumergida en el proceso de exterminio. Porque la muerte cercana del autor no tiene nada de misterioso. Se trata de una muerte segura que no requiere ninguna comilla y, en un lugar como Auschwitz, era lo más natural del mundo. Es por eso que el autor del texto no cree que sea necesario *documentar* la actividad de la fábrica de muerte. Su principal objetivo no es “coleccionar hechos y cifras, juntar fríos y secos documentos”. Eso, nos dice con una lucidez terrorífica, “se hará incluso sin nosotros”: juristas e historiadores se encargarán de esa tarea. Está convencido de que habrá suficientes elementos para recomponer la historia de Auschwitz, “imágenes, testigos, documentos para contarla”.¹¹ Es más bien la vida de los prisioneros, las condiciones del campo, lo que “pensaron, sintieron y dijeron”, lo que puede quedar como un enigma para las futuras generaciones. Antes de desaparecer, quienes contribuyen al relato desean dar una forma humana a sus condiciones

de *vida*, por inhumanas que sean, mediante la escritura. Se trata de explicar lo que significa la *normalidad* en las condiciones de supervivencia *anormales* de un campo de exterminio. Para lograrlo, es preciso dar forma escrita a esta vida deformada por un mundo-para-la-muerte y “mostrar ante el mundo” su carácter humano, pese a todo. Esto debe realizarse por medio de una escritura que el autor de la introducción de la antología define a partir de ciertas características.

Sin embargo, estas características se presentan desde el comienzo en forma de una serie de paradojas que es preciso dilucidar. Primero, la forma en que se transmite este *misterio* no es exactamente un “testimonio” o un “documento”, pero tampoco es cabalmente parte de la literatura. Abraham Levite precisa, de hecho, que, aunque la antología no pretende “reconstruir la historia de Auschwitz”, la escritura de sus autores tampoco “debe medirse con la vara literaria”. Es preciso comprenderla como un *testimonio*, según la definición de Levite –o quizás según se definen los textos de la antología–, como el relato o la reseña de un hecho (el exterminio masivo) o la descripción de una situación y de un lugar (el campo de concentración) realizada por un testigo directamente involucrado, dirigida a un lector/oyente *exterior* a este lugar y a este hecho. Concebido de este modo, el testimonio se presenta como una atestiguación de los hechos narrados y descritos por medio de su narración, cuya autoridad proviene de la presencia misma del autor del testimonio en el hecho narrado y en el lugar descrito. Se parece por lo tanto al concepto de *testimonio* tal cual lo define la teoría del conocimiento occidental a partir del siglo XVIII, esto es, basado en los sentidos y es-

¹¹ Debemos precisar, sin embargo, que en su nota de presentación, el rabino Dembovitz explica que “debía de haber también en esta antología mucho material y recopilaciones de hechos de interés histórico [...]”, en *Des Voix sous la cendre*, ob. cit., p. 176.

pecialmente en el testigo ocular, privilegiados por el empirismo.¹²

Aunque el autor de la introducción a la antología no define los textos que la componen como *testimonios* en el sentido recién propuesto, tampoco los califica simplemente como *documentos*. El término *documento*, que aparece cuatro veces en el texto, se presenta de hecho como opuesto a esta *forma* que Levite intenta definir. Los textos de las víctimas escapan desde el comienzo a la categoría de *documento terminado*. El adjetivo puede referirse al hecho de que el documento esté completo, en contraposición al carácter incompleto del *fragmento* o de los *pedazos* del texto de la víctima, pero puede también aludir al *término*, al cumplimiento de un compromiso o de una obligación de transmisión, que está lejos de estar garantizada en el caso de la antología *Auschwitz*, pues sus autores estaban destinados a una muerte segura. En cuanto al término *documento* sin adjetivo, al que se quiere contraponer también la escritura de Levite y de sus compañeros, parece sobre todo implicar una fuente de autoridad adicional a la que se liga solo a la presencia del autor en el hecho y en el lugar y parece garantizar un grado superior de objetividad en relación con los datos fácticos. También descrito como *frío y seco*, se encuentra alejado de una mirada singular y por lo tanto subjetiva –aquella del testigo– y nada impide pensar que, a diferencia del *testimonio*, pueda provenir de los verdugos. Puede tomar la forma, por ejemplo, de lo que quedará en el campo y en sus archivos: listas de prisioneros, planos de los crematorios y de las barracas o incluso informes de productividad de la

fábrica de Buna-Monovitz o de aquella otra *fábrica* que era Birkenau, destinada a convertir la vida en muerte. Sin embargo, hacia el final de la introducción, Abraham Levite afirma que el texto de la víctima debe ser considerado “como un documento”. ¿Debemos entender que el lector ha de darle tanto *valor* al cuadro incompleto y subjetivo como al documento *frío y seco*, ya *terminado*? Las oposiciones que establece Levite entre los textos de la antología *Auschwitz* y el *testimonio* o el *documento* plantean muchos interrogantes. ¿Cómo es posible que dé un *testimonio* de Auschwitz al tiempo que afirma no querer hacerlo y pida que el texto se lea “como un documento”, mientras rechaza el carácter *frío y seco* del estilo documental? Una tercera oposición ahonda el misterio en torno a esta forma definida por el texto: se trata de la contraposición entre los textos de la antología y el *arte*. El sufrimiento al que son sometidos los prisioneros sobrepasa la comprensión, parece a la vez demasiado intenso para ser reducido al lenguaje humano y demasiado grande para que un solo individuo pueda expresarlo. Abraham Levite afirma conocer la falta de *medios* adecuados, ya que la transmisión del *misterio de la vida* en Auschwitz tiene que apoyarse sobre la realidad de una experiencia que parece *irreal*. Pero se trata de una experiencia real y no de una ficción imaginada. Por lo tanto, su representación mediante un juego mimético parece problemática; su naturaleza parece prohibir el juego artístico. Como dice el propio Levite, hay de hecho una diferencia fundamental entre la experiencia real y la experiencia representada por medio del arte: el artista *no sufre en realidad*, y no puede hacer más

¹² Sobre el concepto de *testigo ocular* en el siglo xx, véase el estudio de Renaud Dulong, *Le Témoin oculaire. Les conditions sociales de l'attestation oculaire*, Paris, EHESS, 1998. Para un enfoque genealógico, véase el libro de Andrea Frisch sobre la aparición del concepto en el siglo xvi en Francia: *The Invention of the Eyewitness. Witnessing & Testimony in Early Modern France*, North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, n° 279, Chappel Hill (Carolina del Norte), University of North Carolina Press, 2004, así como el artículo de Barbara J. Shapiro sobre su aparición en el siglo xvii en Inglaterra: “Testimony in Seventeenth-century English natural philosophy: legal origins and early development”, en *Studies in History and Philosophy of Science*, Volume 33, Junio 2002, pp. 243-263.

que fingir el sufrimiento. En Auschwitz, en cambio, no pueden existir *poses ni engaños*. Es preciso imaginar entonces un arte que no juegue, que no sea una actividad gratuita ligada a un placer estético, sino que transmita una verdad y hable el idioma de la Verdad. Paradójicamente, el arte que aquí se busca es un medio para transmitir una verdad superior incluso a la del arte, una verdad que no responda a las reglas del arte por las que se ha regido la literatura conocida hasta el momento.

Desde el punto de vista del autor de la Introducción, la escritura no es el resultado de hechos creados por la imaginación, sino de una experiencia vivida y un sufrimiento real, a diferencia de la obra de arte trágica, que busca provocar la catarsis a través del espectáculo del sufrimiento fingido. Es por ello que el *testimonio* de víctimas *reales* en forma de obra de arte suscita el “malestar auténtico” del que hablaba David Hume,¹³ al tiempo que hace obsoleta cualquier “suspensión voluntaria de la incredulidad”, es decir, cualquier “fe poética” en el sentido que Samuel Taylor Coleridge le daba con respecto a las obras de ficción.¹⁴ En consecuencia, la faz testimonial de la forma descrita por Levite imposibilita cualquier actitud estética (en el sentido kantiano de desinterés frente al mundo real), que se torna inválida ante el carácter real de las condiciones de las que surge la obra *testimonial*. Esta requiere, de hecho, lo contrario al desinterés y no la simple *credulidad* ligada a la búsqueda de placer literario: un autor víctima o sobreviviente pide que el lector le preste oído y le *crea*, sin que esta creencia haya de ser una fe poética.

Sin embargo, Levite sabe que no es por medio del arte que las víctimas podrán transmitir su experiencia. El arte literario o *poiesis* se define desde Aristóteles como

una actividad verbal creadora que se divide en distintos modos de *imitar* lo real. En ese sentido, puede ser el opuesto del *testimonio* y del *documento*, en tanto modos de restituir la experiencia buscando la mayor veracidad, no por medios artísticos sino mediante el *legein*. En este caso, la transmisión mediante el arte debe efectuarse *imitando* lo real. Pero debe sobrepasar el simple *reflejo* de la realidad. Para ser transmitida, la realidad debe ser (*re*)creada. La forma híbrida definida por oposición en el texto se diferencia claramente tanto del *testimonio* como *simple* restitución de una experiencia vivida, cuanto del arte literario, pues excluye una lectura que la asociaría con el discurso literario y la ficción, casi siempre considerada, desde Aristóteles, parte constitutiva del régimen de literalidad.

Mientras que la escritura siempre tiene como objeto una forma de representación y restitución, el acto particular exigido por la experiencia del sufrimiento casi inhumano soportado en Auschwitz no busca solamente *reflejar y restituir*, sino también *crear y expresar*. Solo así podemos entender la extraña repetición de los términos: es necesario, dice Levite, “escribir y crear” algo que “refleje y exprese” la tragedia de la condición humana en el campo. La obra, por medio de su lenguaje, debe no solo sobrepasar la simple dimensión de hablar para informar (el *legein*), sino que debe también crear una obra (*poien*). Levite parece apelar a una escritura que no sea ni *testimonio*, en tanto que se sitúa más allá del *documento* como simple restitución de una experiencia sensible, ni *literatura*, en tanto que no forma parte de un engaño o un juego, *al tiempo que participa de ambos* porque debe ser tomada *como un documento* y se sitúa manifiestamente en el “plano literario”, aunque sea para diferenciarse.

¹³ David Hume, *Essais sur l'art et le goût*, trad. M. Malherbe, Paris, Vrin, 2010, p. 182.

¹⁴ Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria* (1817), en *The Collected Works*, editado por James Engell y W. Jacson Bate, Princeton, Princeton University Press, 1983, t. VII, vol. 2, p. 6.

Nos enfrentamos entonces con una definición paradójica, que se encuentra entre el *testimonio*, concebido como restitución inmediata de la experiencia, y la *literatura*, entendida como mediación por la escritura literaria. El nuevo lenguaje buscado por los autores de la antología *Auschwitz* no es directamente testimonial, no pretende atestiguar los hechos. Pero, por el otro lado, debe evitar la estetización y la simulación de hechos imaginarios. Al mantenerse rigurosamente ajustada a lo real, de donde surge, la obra buscada es artística en el sentido pleno del término, pero nace de una creación que debe realizarse sin que nada sea inventado, siempre fiel a lo vivido. Investido de una tarea vital, el arte poético se transforma profundamente por la experiencia singular del campo de exterminio y tiene muy poco margen de maniobra. Define un nuevo lenguaje *poiético*, que es creador sin ponerse al servicio de la ficción o del poema: por el contrario, son la ficción y el poema los que se pondrán eventualmente al servicio de la *verdad* que deben transmitir. En este sentido, podemos leer el texto como un manifiesto literario.

Al asignar a la literatura una función de transmisión diferente desde su origen al de la restitución de los hechos, Abraham LeVite expresa sin embargo una forma de rechazo de la tradición cultural a la que pertenece la literatura, mientras describe un nuevo arte literario que adquiere un valor de fundación y transmisión. Esta postura paradójica frente a la literatura y la atestiguación encuentra al lector de principios

del siglo *xxi* desprevenido, pues la idea y la concepción de un *testimonio* surgidas en el centro del hecho se oponen, en la mayoría de las teorizaciones del fenómeno testimonial y la literatura surgida de la Shoah, a cualquier proceso decididamente *literario* que reivindique un aspecto *creador* y se distancie de la atestiguación.¹⁵

No nos arriesgaríamos a juzgar la escritura aquí definida con los mismos criterios que con cualquier obra escrita, sin considerar su tiempo y su lugar, ya que no podríamos “criticar a la víctima porque gima muy fuerte o llore muy quedo”. Los escritos de los autores de la antología *Auschwitz* son claramente literatura, pero una literatura que reivindica una forma de inmediatez. Se construye contra el engaño y el artificio. No se llama *documento* sino *fragmento* que debe ser *pensado como un documento*, distinción importante. Pensarlo como documento implica sumar a la “vara literaria”, al valor artístico, *el lugar y el tiempo*. Es por lo tanto un *testimonio* cuyos sentido y valor –aquí claramente testamentarios– residen en el *lugar y el tiempo* de una escritura inseparable de la experiencia: “Su tiempo es el que precede a la muerte. Su lugar, el patíbulo.” En cuatro tiempos, con un ritmo implacable, todo queda dicho.

No hay nada espectacular en la escritura de la víctima, nada seductor. Sus escritos deben ser breves y tajantes, “breves como los días que [le] quedan por vivir, tajantes como el cuchillo que [le] atraviesa el corazón”. Esta exigencia de sobriedad se corresponde con un ideal de simplicidad

¹⁵ En muchos estudios sobre la literatura surgida de la Shoah, tanto en Francia como en Estados Unidos, existe la idea de que la escritura testimonial más inmediata, la que ocurre en el lugar y el momento de los hechos, se basa en un pacto autobiográfico estricto, pertenece al orden de la restitución directamente referencial y se distancia de toda literalización explícita. El diario o la crónica son ejemplos palmarios. Pero la existencia de una multitud de textos eminentemente literarios escritos durante los hechos contradice esta interpretación: existen poemas, obras de teatro, novelas y cuentos, muchas veces no directamente autobiográficos, concebidos en los guetos, los escondites e incluso en los campos. Podemos citar aquí la obra extraordinaria del miembro del *Sonderkommando* de Auschwitz Zalmen Gradowski, *Au cœur de l'enfer*, que reconstruye el proceso de exterminio en un extraordinario texto lírico. Véase su traducción parcial al francés por Batia Baum en *Des Voix sous la cendre*, ob. cit. (pp. 129-153) y también la traducción de todos los manuscritos: *Écrits I et II. Témoignage d'un Sonderkommando d'Auschwitz*, Paris, Kimé, 2013. En español, *En el corazón del infierno. Documento escrito por un Sonderkommando de Auschwitz - 1944*, Edición de Philippe Mesnard y Carlo Saletti, Barcelona, Anthropos, 2008.

explicitado mediante una alegoría al final del texto:

Callarse es algo que solo hacen los *Bontche*. Afectan un aire misterioso, como si guardasen un secreto importantísimo. Y es solamente en el otro mundo, en el mundo de la Verdad, donde ya no hay poses ni engaños, cuando revelan el misterio de su vida, iun panecillo con manteca!

El personaje de Bontche el simple aparece con frecuencia en las historias folclóricas judaicas de Europa del Este y en particular en la narración de Isaac Peretz, *Bontche el silencioso* (1894), la más conocida, que cuenta cómo, al borde de la muerte, Bontche pronuncia sus últimos deseos. Todos los habitantes del pueblo se preparan para escuchar sus últimas palabras, investidas de la autoridad de los moribundos. Pero Bontche se mantiene obstinadamente mudo. Solo frente al Padre Eterno y los ángeles, en el más allá, en el mundo de la Verdad, está dispuesto a revelar “el misterio de su vida” a través de un deseo: un panecillo con manteca. La modestia y la incongruencia de su deseo hacen reír a los ángeles y primeramente su último deseo es interpretado como la prueba definitiva de la simpleza de su espíritu. Pero encuentra la gracia junto al Padre Eterno, que llama a su *querido* Bontche a su lado. “Nacido silenciosamente, Bontche vivió silenciosamente, murió silenciosamente y fue enterrado más silenciosamente aún”, escribió Peretz. El prisionero de Auschwitz no quiere morir silenciosamente. Por medio de su proyecto literario quiere ir más allá de su mudez, porque no puede esperar a cruzar el umbral de la muerte para hablar. Intenta pues

definir una forma, una lengua y una escritura capaces de remediar el tartamudeo y la mudez: si bien se considera “tartamudo” en el plano literario, afirma la necesidad de contar la experiencia de Auschwitz “en su idioma”. Su “última voluntad” es un deseo de transmisión a los hombres, realizado mediante la “creación” de una forma que representa una *refundación* del arte a la luz de la experiencia del genocidio.

La representación del sufrimiento de las víctimas no debe convertirse, ya lo dijimos, en mero placer estético. Esta exigencia pasa también por una reflexión sobre la naturaleza del duelo expresado por el arte: “todo hombre culto y respetable se sentirá obligado a lamentarse por nosotros y a pronunciar nuestra oración fúnebre. Cuando nuestras sombras aparezcan en las pantallas y los escenarios, las almas compasivas se secan los ojos con pañuelos perfumados y llorarán por nosotros. ¡Ah, desdichados!”. El texto expresa aquí un rechazo de la catarsis e indica así, aunque Levite utiliza el adjetivo *trágico*, que la suerte de la víctimas de Auschwitz no se inscribe en la tragedia. El duelo por medio del arte está de ahora en adelante prohibido: la transmisión que busca no tiene por objeto autorizar a las generaciones venideras a compadecerse por las víctimas deleitándose con una obra de arte, sino que deja el proceso de duelo suspendido, inacabado, *abierto* hacia el futuro. Exige por lo tanto una forma muy particular de comprensión, de la cual depende su éxito. Tras rechazar el testimonio y la literatura para combinarlos mejor tras someterlos a sus condiciones, el texto parece querer transmitir la queja (“Klage”) propia junto con el duelo y el testimonio transformado en literatura, y la acusación (“Anklage”) propia del “frío y seco” documento.¹⁶ Claramente

¹⁶ En su texto dedicado a Karl Kraus, Walter Benjamin introdujo esta distinción entre la queja (“Klage”) y la acusación (“Anklage”), recientemente retomada por Sigrid Weigel en su reflexión sobre el estatus del testimonio entre el derecho, la historia y el arte: “Zeugnis und Zeugnenschaft, Klage und Anklage. Die Geste des Bezeugens in der Differenz von ‘identity politics’, juristischem und historiographischem Diskurs”, en *Einstein Forum Jahrbuch*, Berlin, Akademie Verlag, 1999, pp. 111-135. Volveremos sobre este texto más adelante.

inscrito en la cultura judía pero también en la cristiana y, de manera más amplia, en la occidental –como indica la referencia intertextual al Canto III del *Infierno* de Dante–,¹⁷ el texto muestra al mismo tiempo la caducidad de toda su herencia cultural, pues rechaza la posibilidad del duelo por medio del arte. Puede leerse no solo como el manifiesto de un nuevo arte literario, que responde a la destrucción del testimonio, sino también como el manifiesto de un nuevo arte del duelo, que responde a la imposibilidad de este último, causada por el genocidio.

La multidimensionalidad del testimonio

Tal como los viajeros del Polo, atrapados entre los hielos, no dejaron su lápiz, el prisionero de Auschwitz escribe con el reflejo de la “eternidad” en la mirada. Quiere “dejar algo”, un rastro, aunque su texto sea un fragmento, un tartamudeo. Dejar este rastro “para la posteridad” lo ubica en un tiempo que sobrepasa lo humano y toca lo divino, el tiempo del juicio final o, para referimos a la doctrina religiosa judía con la que el autor debía estar familiarizado, el tiempo mesiánico. Pero esta escritura testamentaria es a la vez una tarea humana y terrenal, destinada a los hombres del futuro. El autor-testigo sabe que su tarea debe realizarse en un triple tiempo: el tiempo divino de la creación que contempla la interminable caída de los hombres, el tiempo natural de la humanidad y el tiempo inhumano del condenado a muerte en Auschwitz. Es a partir de estas tres dimensiones temporales que Levite apela a la creación de una nueva forma que, para romper

“la fría indiferencia polar de los pueblos”, debe refundar el arte literario y obtener su poder de transmisión del documento, del testimonio y de la literatura, a la vez que toma elementos –detectables a través de la densa red metafórica del texto– del género sagrado de la lamentación.

Al intentar transmitir el dolor, el acto literario se vuelve a unir de manera paradójica con el arte como práctica humana íntimamente ligada al duelo y al sufrimiento. Pero para ser transmitido, el texto debe también ser crudo en su dimensión factual, pues no trata de un sufrimiento fingido. Por eso, al rechazar el documento puro o el testimonio para reivindicar su parte de creación, el texto debe ser considerado *como un documento y volverse archivo del dolor*. Encerrado en un sistema de oposiciones, el arte literario solo puede realizarse entonces a través de un acto de naturaleza *multidimensional*.

El texto y la antología que introduce deben ser considerados como documentos objetivos, como testimonios jurídicos que acusan a los verdugos, pero también como testimonios acusatorios frente al Padre Eterno y, a la vez, como quejas que se elevan hacia Dios y se despliegan hacia la humanidad. Estas quejas toman la forma de un testamento que no es nombrado, pero que se puede reconocer en las expresiones “última confesión”, “lección” y, sobre todo, “últimos deseos” y “herencia”. Es a través de este testamento armado de contraposiciones, que se refiere a la vez a la “ley divina” y a la “alianza” con el Padre Eterno (el *testamentum* de la Vulgata), que la referencia al “mártir” interpela al lector. Reenvía –sin superponerlas, evidentemente– a la

¹⁷ En el Canto III del *Infierno*, Dante y su guía Virgilio llegan a las puertas del infierno bajo la ciudad de Jerusalén, en cuyo frontispicio está escrito: “Lasciate ogne speranza, voi ch'intrate” (“abandonad toda esperanza los que entráis”). La referencia al *Infierno* de Dante es recurrente en los testimonios y escritos de los campos de concentración nazis. En este sentido, el texto más conocido es el capítulo “El canto de Ulises” de *Si esto es un hombre*, de Primo Levi, que cita justamente los mismos versos del *Infierno*. Véase sobre este tema François Rastier, *Ulysse à Auschwitz. Primo Levi, le survivant*, Paris, Éditions du Cerf, 2005. Sobre las referencias al *Infierno* en los textos surgidos de los campos de concentración nazis en Alemania, véase Thomas Taterka, *Dante Deutsch. Studien zur Lagerliteratur*, Berlin, Erich Schmidt, 1999.

situación de los judíos en Auschwitz, a la de los mártires cristianos que murieron por su fe y a la de los judíos que mueren por la "santificación del nombre" (Kiddush-Ha-Shem), por mucho que ni el Kiddush-Ha-Shem ni el Kiddush-Ha-Chaim (santificación de la vida) tengan sentido en un lugar donde la muerte y la vida han sido radicalmente desfiguradas. El término *mártir* encierra asimismo la profundidad semántica del término *testimonio*, que en griego antiguo se decía precisamente *martus* y designaba al testigo pero también la prueba, en particular en retórica. La comparación de la situación de los prisioneros de Auschwitz con los viajeros del Polo tiene también un sentido particular: los exploradores de los confines geográficos de la Tierra son prisioneros que, por su testimonio ocular, desean contarle al resto de la humanidad lo que vieron y, para hacerlo, lo exponen en la forma de relatos o de informes. El inicio del texto hace probablemente referencia al diario del explorador Robert Falcon Scott, que murió de hambre y de frío en 1912 durante una expedición a la Antártida y cuyo diario fue encontrado meses más tarde y publicado en varios países de Europa.¹⁸ Este diario es a la vez el relato de una exploración a los confines del planeta y el testamento de un hombre que se sabe condenado. Los prisioneros de Auschwitz exploran los confines de lo humano y lo inhumano y tratan de transmitir algo al escribir en una bitácora, transformada en la crónica de su agonía.

Formando una trama densa de comparaciones, metáforas y referencias intertextuales, el texto parece multiplicar los sentidos y las dimensiones posibles, inherentes al acto testimonial: es cuaderno de viaje de un testigo ocular, testimonio jurídico, documento, prueba acusatoria, archivo, testimonio religioso del mártir, testamento, confesión (tanto en su sentido cristiano como en

lo que toca al subgénero de la escritura autobiográfica llamado *confesiones*), lección, queja y lamentación. Al combinarlo dentro de una forma reflexiva que explicita, sin embargo, en qué se diferencia de algunos de ellos, el texto parece querer potenciar sus efectos para lograr la transmisión que busca. El texto, destinado a "permanecer" después de "nosotros", debe por lo tanto cumplir diferentes funciones y tener varios tipos de transmisión. Enumeradas una tras otra como parte de una red de oposiciones cuya complejidad recalcamos, estas formas de transmisión parecen en principio irreconciliables. Pero, detrás de la apariencia de exclusión recíproca, es preciso leer una multidimensionalidad que pone en juego diferentes aspectos de la noción de *testimonio* en conjunto y que despliega una paleta de actos testimoniales, tanto por medio de sus variaciones diacrónicas (es decir, mediante las múltiples formas testimoniales que se desarrollaron a lo largo de la historia), como sincrónicas (por medio de las diferentes formas de testimonio que pueden existir en un mismo tiempo sobre el mismo acontecimiento). Esta multidimensionalidad se ilustra particularmente en la expresión contradictoria de *archivo del dolor*, sobre la que conviene detenerse.

Abraham Levite escribe: "Que queden tras nuestra marcha unas páginas para el YIVO, el archivo del dolor en yiddish, para que nuestros hermanos libres, los que conservaron su vida, los lean y encuentren tal vez una lección." Extraído del campo o encontrado después de su destrucción, el texto del manuscrito *Auschwitz* está destinado a los "archivos", primero en un sentido totalmente estricto, literal. El documento vivo donde Levite cuenta la desaparición del judaísmo de Europa del Este encontraría su lugar entre los miles de documentos de archivo sobre la cultura y la vida judía. Pero con el oxímoron *archivo del dolor* Levite se

¹⁸ Robert Falcon Scott, *Journals: Captain Scott's Last Expedition*, Oxford, Oxford University Press, 2006.

refiere a una doble tradición. La expresión puede de hecho designar la tradición historiográfica judía sobre la persecución que, en una concepción de la historia vinculada estrechamente con la memoria, debe cumplir la función de conmemoración de sufrimientos y responder al mandamiento de *Zakhor*. Al utilizar el término *archivo*, Levite es consciente de que esta tradición es también una práctica nueva, historiográfica, la de la recolección del archivo en el sentido moderno, para documentar e incluso establecer hechos históricos. En el seno de la historiografía moderna, los hechos no son concebidos como el retorno cíclico de la persecución desde la destrucción del Templo, sino que están situados en un tiempo lineal, histórico y profano, que en principio no debe tener en cuenta el “dolor” o el “sufrimiento”.¹⁹ Pueden recordarse las palabras del llamamiento de Isaac Leib Peretz, Yankev Dinezon y Shloyme (Ansky) Zanvl Rappoport en 1915, en plena Primera Guerra Mundial, para incitar a los intelectuales, pero también al conjunto de los judíos que “viven y sufren y ven y escuchan”, a reunir todo el material documental posible sobre la participación de los judíos en la guerra y sus experiencias específicas de las persecuciones antijudías:

Desventurados los pueblos cuya historia es escrita por manos extranjeras, cuyos escritores ya no tienen más que componer a posteriori sus lamentaciones, rezos y cantos fúnebres [] ¡Vuélvanse historiadores! ¡No dependan más de manos extranjeras! ¡Registren, anoten, junten documentos!²⁰

Sin embargo, en el texto escrito en Auschwitz en 1945, se trata de un “archivo del dolor”, y en yiddish: hay por lo tanto una suerte de desdoblamiento de la vocación del texto entre, por un lado, el archivo como documentación e incluso como “prueba documental” del hecho y, por otro, el rastro, la memoria de un sufrimiento, quizás por el duelo que vendrá. En el oxímoron se ve bien cómo se condensan y se enfrentan las tradiciones, sentidos y tipos de transmisión contradictorios que piden una comprensión capaz de ubicarse en la línea de la tradición religiosa judía y a la vez desprenderse de ella. Levite se dirige por lo demás al “destino”, en términos hebreos que indican un diálogo con el Padre Eterno y que podrían traducirse así: “Hágase tu voluntad, que nadie escuche la voz de nuestras lágrimas”.²¹ Por lo tanto, el destino toma el lugar del Padre Eterno, que ya no depende solo de lo divino, sino también de los hombres. Y no se trata ya del archivo, sino de la *queja* de los condenados, “la voz de nuestras lágrimas” que nadie escucha. Allí donde, en la tradición del *Zakhor*, la memoria y su transmisión por medio de la repetición litúrgica de los textos sagrados buscaba un tiempo mesiánico en el cual se haría justicia, la transmisión de la memoria de los hombres encerrados en los campos de exterminio corre desde un principio el riesgo del olvido, o incluso peor que el olvido, la *negación*. Es para inscribir el texto a un tiempo en la historia y la memoria, pues, que Levite se refiere a la tradición historiográfica en toda su complejidad premoderna, confiriendo a su texto un aspecto reflexivo que David Suchoff no duda

¹⁹ Sobre la concepción judía del tiempo, ver *Zakhor, Jewish History and Jewish Memory*, Seattle/London, University of Washington Press, 1982; *Zachor: Erinnere Dich! Jüdische Geschichte und jüdisches Gedächtnis*, Berlin, Klaus Wagenbach, 1988, en particular la nota 7, p. 113 de la edición alemana.

²⁰ Isaac Leib Peretz, Yankev Dinezon y Shloyme (Ansky) Zanvl Rappoport, “Appeal to collect material about the World War”, en *Haynt*, 1 de enero de 1915, reproducido en David Roskies, *The Literature of Destruction. Jewish Responses to Catastrophe*, Filadelfia, Jewish Publications Society, 1988, pp. 209-210.

²¹ La traducción de Baum a la que refiere la autora es al francés: “Que ce soit ta volonté, que nul n’entende la voix de nos larmes”. (*N. del T.*)

en interpretar como una forma de *historia crítica* por anticipación.²²

La inclusión posterior del texto escrito por Levite en Auschwitz en el *Yizkor-Bukh* de su pequeña ciudad natal representa, en este sentido, una suerte de rescate conmemorativo, cuyos límites no dejan de ser los de una recepción esencialmente comunitaria y, por consiguiente, relativamente confidencial. Pero más allá del escaso eco que tenga su llamada de socorro y del riesgo de negación de la experiencia en que se basa, Levite también es consciente de los riesgos del malentendido al que puede prestarse la lectura de su texto. Pues los textos de la antología *Auschwitz* necesitan, para encontrar su *realización*, un lector que sepa entender su naturaleza *híbrida* y la impureza constitutiva ligada a su poética paradójica. Sin embargo, la lectura corre el riesgo de reducir estos textos solo al término del oxímoron que representa la expresión *archivos del dolor* y de ver en ellos ya sea únicamente un archivo o un documento (la lectura historiográfica o jurídica) o una obra que estetiza la queja (la lectura poética de una literatura que expresa el *dolor*). A ello se suma el riesgo de concebirla como la expresión de una memoria individual, comunitaria o colectiva, circunscrible a la memoria colectiva de la humanidad (es la lectura propia de los "Cultural Memory Studies") y susceptible de verse manipulada políticamente a posteriori (como queda patente en el uso del texto de Levite que se hizo en Israel, en el marco de una "política de la memoria"²³) o incluso de verla exclusivamente como la expresión de un sujeto ético opuesto a toda instrumentalización historiográfica o jurídica (es el problema de ciertas lecturas filosóficas). *Pero estos tex-*

tos son todo eso a la vez. La lectura debe por lo tanto aceptar el desafío de la *realización* de esta forma de transmisión particular, debe hacer que se reconozcan a la vez el archivo, la obra literaria y la queja. Esto supone resolver ciertas cuestiones irresueltas por el análisis del texto que, reformuladas en un lenguaje crítico que traduzca la perspectiva más teórica de la filología literaria, pueden dar lugar a varias propuestas críticas que podrían ser válidas para otros *corpora* y no solo para el surgido de la experiencia de la Shoah.

La literatura testimonial característica de la violencia política moderna

En tanto producción por parte de un sujeto poético de una forma de discurso creador de un sistema de valores, la escritura literaria transforma los datos históricos y la experiencia del sujeto histórico, aun cuando el escrito testimonial se mantenga lo más cerca posible de la *verdad* fáctica. Cuando apunta a la transmisión de sentido y de valores, la transformación literaria del acto testimonial implica siempre una forma de alteración del *testimonio* como atestiguación fáctica objetiva. Sin embargo, ciertas obras parecen revelar una intención que podría interferir con la forma testimonial referencial y que parece ser el resultado de una *metamorfosis* del testigo en escritor, hasta el punto de *recusar* al testigo en nombre del escritor en que se transformó. En un artículo dedicado a dos escritores sobrevivientes del Holocausto, formulamos la hipótesis de la existencia de un acto particular por el cual el testigo inventaba una forma paradójica, situada "entre la literatura y el testimonio".²⁴ Así, a

²² David Suchoff es, que nosotros sepamos, el único investigador que ha comentado el texto de Abraham Levite hasta la fecha, en su texto "A Yiddish Text from Auschwitz: Critical History and the Anthological Imagination", *Prooftexts* n°19 (1999), pp. 59-69.

²³ Véase la nota **.

²⁴ Aurélie Kalisky, "Refus de témoigner, ou chronique d'une métamorphose: du témoin à l'écrivain (Imre Kertész, Ruth Klüger)", en C. Coquio (ed.), *L'Histoire trouée: négation et témoignage*, ob. cit., pp. 413-446.

veces el sobreviviente *rechazaba* en última instancia prestar declaración sobre los hechos, e incluso su presencia en ellos, y elegía ostensiblemente una forma novelada, es decir, una forma eminentemente literaria que proclamaba su condición de ficción, pero que sin embargo reivindicaba cierta relación con la experiencia vivida de manera subterránea, escondida, casi críptica. A favor de la operación de transmisión por medio de la literatura, la lógica de la atestiguación, que ubica al testimonio más del lado de la prueba y de un proceso casi jurídico de acusación, se ve transformada en una forma de escritura que se sitúa del lado del duelo y la memoria. Como habíamos apuntado en relación con el contenido del manifiesto de Auschwitz de Abraham Levite, basándonos en una proposición teórica de Sigrid Weigel, la acusación ("Anklage") se ve transmutada en queja ("Klage"),²⁵ una distinción que puede igualmente relacionarse con la diferencia entre las nociones de *veracidad* y de *veridicción*. Cuando surge de una intención de veracidad, el discurso testimonial tiene un valor "esencialmente denotativo, cuya verdad en el momento de su formulación es independiente del sujeto y se mide con parámetros lógicos y objetivos (requisitos de verdad, no contradicción, adecuación entre las palabras y la realidad)".²⁶ Cuando el testimonio no busca ya la veracidad, sino lo que Agamben llama un gesto de "veridicción", "el sujeto se constituye y se pone en juego mediante un vínculo performativo con la verdad de su propia afirmación".²⁷ Es lo que ocurre de forma ejemplar, desde nuestro punto de vista, en el testimonio literario,

donde el sujeto se constituye en y por la escritura como sujeto *poético* y donde su relación performativa con la verdad pasa por una *subjetivación* máxima del discurso. Solo la intención de transmisión memorial puede recurrir a formas de veridicción que se distancian de la búsqueda, de naturaleza esencialmente referencial, de veracidad.

Sin embargo, la transformación del testigo en escritor, y del testimonio como atestiguación en una obra literaria que busca ante todo la transmisión memorial, no es nunca definitiva ni unívoca. Hace siempre oscilar al sujeto escritor entre el testimonio y la literatura, esto es, entre "la ética del sentido" propia del poema, que en ocasiones lleva al autor a entregarse a una forma de despreocupación y de gratuidad del *juego* literario, y "la ética de la verdad" propia del testimonio.²⁸ Esto ocurre cuando el mismo autor se concibe a sí mismo como *testigo* y no como *escritor*. El límite móvil y difuso entre literatura y testimonio no delimita dos conjuntos claramente distintos. Es de hecho una suerte de zona *entre los dos*, donde pueden nacer y desarrollarse una multitud de formas posibles situadas "entre el arte y el testimonio" que participan a la vez del arte y del testimonio y presentan siempre un aspecto multidimensional.

Abraham Levite presenta, sin embargo, estas dimensiones diferentes del discurso como excluyentes entre sí, de modo que rechaza todo placer *literario* en nombre de una situación de escritura *testimonial* anclada en el corazón de un sistema de exterminio. Pero se mantienen presentes dentro del texto, al menos en estado de retoño, de tentación, incluso de potencialidad. Para

²⁵ Sigrid Weigel, "Zeugnis und Zeugenschaft, Klage und Anklage. Die Geste des Bezeugens in der Differenz von 'identity politics', juristischem und historiographischem Diskurs", ob. cit.

²⁶ Giorgio Agamben, *Le Sacrement du langage. Archéologie du serment*, Paris, Vrin, 2009, p. 90.

²⁷ Ídem.

²⁸ Véase Catherine Coquio, "L'émergence d'une littérature de non-écrivains dans le témoignage des catastrophes historiques (M. Borwicz, S. Guterman, C. Perechodnik, Z. Gradowski)", en *Mémoires, journaux, lettres: littératures de non-écrivains*, *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, n°103, Éric Marty et Pierre-Jean Dufief (ed.), 2003, pp. 343-363.

darle un nombre a esta coexistencia paradójica de diferentes aspectos aparentemente irreconciliables, proponemos llamar *creación testimonial* (*Erzeugnis* en alemán) al gesto de transformación reflexiva por el cual el testigo (tomado en el sentido esencialmente epistémico) se vuelve escritor y opta por alejarse de la verdad para acercarse a la veridicción. En alemán, el término *Erzeugnis* significa creación (del verbo *erzeugen*) y al mismo tiempo gira en torno del sentido del verbo testificar en el sentido de prestar declaración (*bezeugen*, la palabra alemana *Zeugnis* significa *testimonio*). Al definir a la vez las contradicciones en el origen y el (o más bien los) tipo(s) de transmisión que busca, lo que llamamos *creación testimonial* constituye una literatura reflexiva desde su origen, pues reflexiona a la vez sobre su forma, su sentido, su valor y la lectura que requiere. Trata paradójicamente de trascender su *destino* de testimonio y de archivo (que la rebaja exclusivamente a la esfera de la atestiguación y la veracidad) para, al transformarse por el arte, volverse más bien una obra de transmisión de sentido y valores. Es este *volverse* obra que la *Er-* de *Erzeugnis* trata de designar.

Al elegir este término compartimos el que propuso Sigrid Wiegel en su texto “*Zeugnis und Zeugenschaft*”, aunque le damos un sentido en parte distinto. Weigel distingue dos esferas separadas del fenómeno como concepto de *testimonio*. Por un lado, la esfera de la *Zeugenschaft* (atestiguación testimonial), es decir la esfera de la veracidad, que abarca al testimonio bajo sus formas epistémicas y de atestación, que la autora rastrea en prácticas institucionalizadas en el derecho y la historiografía y puede medirse en el seno de una teoría del conocimiento racionalista. Por el otro lado, la esfera del *Zeugnis*, es decir, del *testimonio* en sus formas éticas

y memoriales separadas de la atestación y asimilables a la intención de veridicción, donde el texto escrito y la palabra pronunciada son susceptibles de inclinarse hacia un estatus diferente, que los libera absolutamente, el estatus de *creación artística*, que ella designa con el término *Erzeugnis* (*creación*). Sin embargo, Weigel piensa que pueden *separarse* las esferas del *Zeugnis* y del *Zeugenschaft* y la veracidad de la veridicción, a fin de proteger, por así decirlo, al testimonio de toda instrumentalización política y científica y preservarlo en sus funciones de memoria y de duelo. Nosotros, en cambio, leemos en la *creación testimonial* una forma de testimonio que puede participar *de las dos esferas a la vez*. Puede denunciar el crimen al mismo tiempo que contribuye al conocimiento –historiográfico, jurídico– de los hechos. No hay que trazar, por lo tanto, una línea de separación demasiado absoluta entre las funciones de atestación y las funciones conmemorativas, que prohíba pensar las formas de testimonios que podemos llamar *híbridas*, como por ejemplo los *testimonios* [en español en el texto original].²⁹ Gracias al término *Erzeugnis*, que creemos que hay que comprender en un sentido inmediatamente *oximórico*, se trata de captar la zona de circulación compartida entre el arte y el testimonio: el *Erzeugnis* es para nosotros su punto de encuentro, mientras que para Weigel es el fruto de una distinción, sinónimo de su inevitable separación.

Los textos de la Shoah se mantienen como el paradigma por excelencia a partir del cual nuestra época desarrolló, durante estas últimas tres décadas, un pensamiento sobre la importancia del fenómeno testimonial y de la literatura que puede nacer de la violencia extrema, pero también sobre el riesgo concomitante de la destrucción de la memoria y del testimonio des-

²⁹ Véase sobre el tema Alberto Moreiras, “The Aura of Testimonio”, en Georg M. Gugelberger (ed.), *The Real Thing: Testimonial Discourse and Latin America*, Durham, Duke University Press, 1996, pp. 192-224.

pués de una catástrofe histórica. A partir de este paradigma en que se convirtió, nos guste o no, el *testimonio de la Shoah*, muchas veces al precio de una confusión con los textos surgidos de los campos nazis,³⁰ los problemas que nacen del estudio de casos particulares deben permitir ampliar la perspectiva a otros *corpora*, distintos de aquellos surgidos de los campos nazis y de la Shoah. Por eso proponemos calificar el conjunto de textos que son el resultado de las catástrofes históricas modernas como “escritos de testigos que experimentaron formas de violencia política extrema”. Al hablar de *escritos* y no de *relatos* o de *testimonios*, mantenemos voluntariamente abierta la definición genérica y formal de los textos en cuestión, que pueden pertenecer a todos los géneros heredados, y cuyo punto en común es simplemente haber sido escritos durante o después de catástrofes históricas modernas por las víctimas de estas catástrofes o por testigos indirectos que no fueron directamente perseguidos, pero que eligieron adoptar un rol de *testigo moral*, en el sentido definido por Avishai Margalit.³¹

Este conjunto de escritos no se limita a los textos que podrían denominarse *testamentarios*, escritos por víctimas desaparecidas a lo largo de los hechos catastróficos, ni a una sola catástrofe histórica. Si nuestra discusión teórica, que busca definir la naturaleza de esos escritos, puede nutrirse del comentario de un texto que

reúna una de estas características, el manifiesto de Abraham Levite da testimonio del exterminio de los judíos de Europa, precisamente porque invita a la comparación a partir de la multiplicidad de dimensiones del testimonio en las que se basa y de los gestos de transmisión que evoca. Los problemas epistemológicos, éticos y estéticos planteados por Levite en su texto pueden también abarcar –al menos en cierta medida– los textos surgidos de otros hechos, a veces *anteriores*. Y el aspecto reflexivo y metatextual del texto introductorio a la antología *Auschwitz* no invita al lector a la universalización, sino más bien a la comparación y a la ampliación a partir de cierto contexto, que sigue siendo específico.

La poética definida por este extraño manifiesto puede relacionarse con la de muchos textos testimoniales de Judíos del Este perseguidos durante la Shoah, pero también *anteriores*. Empapados de una cultura histórica judía fundada sobre la interpretación de los textos, los autores judíos de entreguerras traspusieron muchas veces elementos de la memoria colectiva y actualizaron así una herencia cultural, de manera que pusieron en evidencia el riesgo de su destrucción o a veces, al contrario, la imposibilidad de una herencia en el plano estético frente a la irrupción de una forma nueva de violencia.³² Estas poéticas, indisociables del mundo de los Judíos del Este, son ellas mismas comparables con otras poéticas, surgidas de los actos tes-

³⁰ Algunos textos canónicos en el plano cultural desde los años 1980, como por ejemplo *L'Espèce humaine* de Robert Antelme, son leídos muchas veces como textos sobre el exterminio, cuando en realidad son parte de la experiencia de la deportación política, de la que debe distinguirse en el plano filosófico-político.

³¹ Para el filósofo israelí, las personas que asistieron a un crimen de masas, más o menos afectadas o concernidas por dicho crimen, y deciden dar testimonio, pertenecen junto con las víctimas directas al conjunto de lo que él llama “testigos morales”. Véase Avishai Margalit, *L'Éthique du Souvenir*, Paris, Flammarion/Climats, 2006.

³² Carole Ksazenicier-Matheron mostró en sus textos “L'écriture du pogrom dans les textes yiddish avant la Shoah”, en Claude Mouchard, Annette Wiewiorka (eds.), *La Shoah, témoignages, savoirs, œuvres*, Cercil/Presses Universitaires de Vincennes, 1999, pp. 65-76, y “Modernité et reprise de la tradition dans *Le Royaume juif* de Lamed Shapiro: un témoignage paradoxal”, en Jean Bessière, Judith Maar (eds.), *Littérature, fiction, témoignage, vérité*, Paris, L'Harmattan, pp. 39-47, la manera en que la escritura yiddish del pogromo inauguró un modernismo estetizante y transgresor en el plano moral, pero del cual el testimonio de la Shoah solo podía heredar parcialmente, en especial por la mutación de la violencia del pogromo en violencia total, genocida. Para un balance histórico sobre la literatura yiddish, véase el texto de Rachel Ertel “La littérature yiddish, une littérature sans frontières”, publicado en la introducción de *Royaumes juifs. Trésors de la littérature yiddish*, Paris, Robert Laffont, 2008, pp. IX-CI.

timoniales realizados en otros tiempos y en otros lugares pero que pertenecen al mismo tipo de violencia, que pone en juego formas de destrucción radicales. Para pensar las relaciones entre *documento*, *testimonio* y *escritura*, sería particularmente interesante leer el conjunto del manifiesto de Auschwitz y las proposiciones poetológicas del autor de *Relatos de Kolimá*, Varlam Shalámov; las reflexiones que Jean Cayrol, un deportado político de Mauthausen, consagró a la "literatura concentracionaria"; la novela reflexiva de Piotr Rawicz *La Sangre del cielo*; los textos teóricos del escritor serbio-bosnio Danilo Kis o los del escritor chino exiliado en Francia Gao Xingjian.

Queda por ver si, más allá de la heterogeneidad de los hechos y las experiencias abarcadas, y de las diferencias entre las tradiciones culturales y literarias de las que surgen estos textos, es posible definir realmente una literatura singular no por su poética propia, sino más bien por un rasgo –podría hablarse de un rasgo familiar– que la desarrolla en una zona singular que situamos entre el arte y el testimonio. No pretendemos resolver esta cuestión en el marco limitado de este artículo, pero podemos afirmar que la manera misma de abordar los textos que uno puede calificar de *testimoniales* y que son del orden de la literatura y de la creación testimonial es esencial para entender el problema que plantean a la vez a la literatura como actividad humana y, de manera general, a la humanidad. Ya que estos textos hacen pensar en *el carácter destructivo de la institución testimonial* evidenciado por las catástrofes históricas modernas *reflexionándolas*. Muestran en acción la capacidad del hombre como *zoon logon ekhon* para *responder* con cierta práctica de la escritura testimonial, en

particular cuando cruza aquella de la literatura. La hipótesis subyacente en nuestra propuesta crítica sobre la noción de *creación testimonial* es que, como la institución del juramento, cuya trayectoria investigó Giorgio Agamben, la institución así como las diferentes prácticas y formas extrainstitucionales del testimonio no se vuelven inteligibles "a menos que se las sitúe en una perspectiva donde ponga[n] en duda la naturaleza misma del hombre como ser hablante y animal político"³³ y ético, concebido lo ético como indisociable de lo político, lo jurídico, lo religioso y también de lo artístico.

Poner en tela de juicio la naturaleza misma del hombre como ser hablante es uno de los riesgos más serios que corre la humanidad confrontada con la violencia política extrema. Porque asistimos con el fenómeno negacionista a una amenaza del testimonio y corremos el riesgo de quitarle a la palabra humana cualquier forma de autoridad para acceder a la verdad y transmitirla, sea factual o de otro orden. En la introducción a su libro consagrado a la institución del testimonio ocular, Renaud Dulong califica esta posible privación de la palabra testimonial de toda autoridad de "horizonte apocalíptico", para luego rechazar la eventualidad en nombre de la solidez de la institución testimonial como institución social.³⁴ Compartamos su optimismo o no, es preciso entender la especificidad del gesto testimonial situado "entre el arte y el testimonio" tal como emerge durante el siglo xx como una respuesta a la tentativa de destrucción del testimonio y de la memoria, operada por la violencia política extrema. Aunque es principalmente dentro de los estudios del genocidio judío y de su negación, así como de las obras que a él se refieren, que se diagnosticó una *crisis*

³³ Giorgio Agamben, *Le Sacrement du langage. Archéologie du serment*, Paris, Vrin, 2009, p. 21.

³⁴ Renaud Dulong, *Le Témoin oculaire. Les conditions sociales de l'attestation oculaire*, ob. cit., p. 10.

del testimonio en los años 1980-1990,³⁵ argumentamos que la mutación antropológica revelada por esta crisis de naturaleza epistemológica y filosófica opera desde hace mucho tiempo. También, que es hora de trazar su genealogía, con el objetivo de identificar mejor la singularidad de los procesos de la violencia concentracionaria y de la destrucción genocida, surgidas ambas en el siglo xx, que representan una forma de radicalización de una crisis iniciada antes de la aparición de la criminalidad de Estado característica del siglo xx.

Solo después de estas operaciones, mediante una perspectiva antropológica comparada de los efectos de la violencia sobre la experiencia humana, sumada a un acercamiento al hecho literario enfrentado a esta violencia, la radicalización de la cri-

sis del testimonio y la singularidad de las obras que de ahí surgieron pueden analizarse realmente. Este enfoque permitiría quizás abordar, con los matices necesarios, tanto las similitudes como las diferencias entre las formas de violencia (violencia religiosa y sacrificial, totalitaria, etnocida, colonial o genocida, como son ejercidas en lugares concretos, prisiones, campos de *reeducción* chinos y camboyanos, campos de concentración, guetos, campos de exterminio, *marais* (ciénaga) ruan-deses, *no-lugares* de la desaparición en Argentina, etc.) y los *gestos testimoniales* que surgieron de ellas, productores de una multitud de textos pertenecientes a géneros diversos, pero susceptibles todos ellos de inscribirse en la literatura testimonial de nuestro tiempo. ♦

³⁵ Véase, entre otros, Jean-François Lyotard, *Le Différend*, Paris, éd. de Minuit, 1984; Shoshana Felman y Dori Laub, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, New York/London, Routledge, 1992; para poner en perspectiva el paradigma de la Shoah, véase Marc Nichanian, *La Perversion historiographique*, Paris, Leo Scheer, 2007; Catherine Coquio, "Du malentendu", en C. Coquio (ed.), *Parler des camps, penser les génocides*, Paris, Albin Michel, 1999, pp. 17-86; Anne Cubilié/Carl Good, "Introduction", en *The Future of Testimony*, en *Discourse* n° 25, Detroit, 2004, pp. 4-18; Michal Givoni, *Witnessing/Testimony*, en *Mafte'akh*, n° 2, 2011, pp. 147-169.

El desafío de ficcionalizar el horror: reflexiones sobre dos novelas acerca del genocidio en Guatemala

Mercedes Elena Seoane*

Resumen

El artículo tiene por objetivo reflexionar acerca de las posibles formas de representar ficcionalmente los trágicos acontecimientos acaecidos en Guatemala en los años ochenta. Para ello proponemos un análisis comparativo de dos novelas, *Señores bajo los árboles*, de Mario Roberto Morales e *Insensatez*, de Horacio Castellanos Moya, que re-presentan el genocidio a partir de diversos procedimientos textuales.

Abstract

This article intends to put forward some concepts about the possible ways of representing fictionally the tragic events that took place in Guatemala in the 80s. In order to do so, we offer a comparative analysis of two novels, Señores bajo los árboles by Mario Roberto Morales and Insensatez, by Horacio Castellanos Moya, which re-present the genocide through diverse textual procedures.

Palabras claves: Literatura, Guatemala, análisis comparativo, represión, genocidio.

Keywords: Literature, Guatemala, comparative analysis, repression, genocide.

Recibido: 14 de noviembre de 2013. Aceptado: 16 de diciembre de 2013.

* Licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Es magíster en Estudios Latinoamericanos en la Universidad Autónoma de México (UNAM) y doctoranda en Estudios Sociales Latinoamericanos en la Universidad Nacional de Córdoba.

Introducción

“Así vine yo señor padre... Solo estoy escuchando otra vez, pero bajo la pena que estoy en mi corazón por los muertos. Porque yo me he visto, estoy mirando cómo mueren mis hermanos, todos, compañeros, compadres, todos. Como somos hermanos entre todos. Como por eso estoy llorando mi corazón toda la vida... No dice, ‘Así está la delito, así comprobación’. ¡Nadie hizo! Saber que pasó eso. Ninguna está sindicando, ‘aquí está el delito uno, aquí está otro’. Nadie está diciendo. Nada más que lo matan. Nada más.”¹

El genocidio en Guatemala

En la región centroamericana, tan castigada a lo largo de todo el siglo XX por dictaduras, guerras y represiones feroces, el caso guatemalteco destaca por el ensañamiento que adquirió, especialmente en la década de 1980, la violencia aplicada en la así llamada lucha contrainsurgente contra los focos guerrilleros y la población civil mayoritariamente indígena, que se consideró por entonces su más importante base de apoyo. Las consecuencias en la aplicación sistemática de estas estrategias contrainsurgentes alcanzaron una magnitud tal que es uno de los pocos casos en América Latina caracterizado como genocidio,² tanto por la cantidad de víctimas documentadas³ como por la pertenencia masiva de estas a grupos de origen mayoritariamente maya.

En efecto, tras la represión de los primeros grupos insurgentes guatemaltecos

en los años sesenta, hacia fines del año 1979 la expresión generalizada del malestar social, la presencia renovada de grupos guerrilleros y la organización de distintos movimientos sociales alcanzaban un nuevo punto de efervescencia, al mismo tiempo que la región ardía con el triunfo de la Revolución Sandinista en Nicaragua y el comienzo de acuerdo de los salvadoreños para llevar a cabo conjuntamente la lucha armada. La Guerra Fría volvía a encarnizarse con la llegada de Ronald Reagan a la presidencia de los Estados Unidos y el istmo centroamericano se convertía en un escenario a menor escala del enfrentamiento global.

En estas condiciones, la represión que se llevó a cabo en territorio guatemalteco en los primeros años de la década de 1980 no tendría parangón en el resto del continente y lograría no solo hacer retroceder de manera definitiva a los grupos guerrilleros (que siguieron actuando largos años tras su repliegue a zonas remotas, pero nunca lograron recuperar su base social), sino que la violencia contrainsurgente reorganizó el tejido social a través de distintas estrategias orientadas a evitar la repetición y resurgimiento de las protestas. Las Fuerzas Armadas guatemaltecas, equipadas e instruidas por los Estados Unidos (así como por el servicio secreto israelí y algunas de las dictaduras latinoamericanas del cono sur), no solo desbarataron por completo la retaguardia ciudadana de la guerrilla,⁴ sino que aplicaron terrible y exi-

¹ Testimonio de un sobreviviente de la matanza en la Finca San Francisco, Huehuetenango, citado en Héctor Pérez Brignoli, *Breve historia de Centroamérica*, Madrid, Alianza Editorial, 1990.

² En el prólogo a la compilación sobre el tema genocidio en América Latina, Daniel Feierstein, a quien retomaremos más adelante, señala que “el caso de Guatemala es uno de los pocos casos latinoamericanos que se ha caracterizado casi unánimemente como genocidio, tanto por el número de víctimas, por su impacto proporcional (cerca al 10% de la población total del país), como por las características étnico-nacionales de muchos de los grupos aniquilados, miembros de distintos sectores mayas u otros grupos indígenas.” Daniel Feierstein (comp.), *Terrorismo de Estado y genocidio en América Latina*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2009, p. 13.

³ Los cálculos han variado de acuerdo con el avance (difícil) de las investigaciones y, por supuesto, con la postura ideológica de quien las defiende. De acuerdo con la Comisión para el Esclarecimiento Histórico (CEH), los muertos que se han podido contabilizar son más de doscientos mil y se cuentan por cientos las aldeas que fueron completamente exterminadas.

⁴ El relato de estos acontecimientos constituye la materia del conocido texto testimonial de Mario Payeras, *El trueno en la ciudad*, publicado en 1987.

tosamente la estrategia coloquialmente conocida como “quitarle el agua al pez”,⁵ es decir, cortar de raíz el apoyo de la sociedad a los grupos guerrilleros por medio de matanzas y destrucciones con carácter *ejemplar* y reorganizar luego a través del terror a la población sobreviviente, tanto territorialmente como en sus prácticas culturales. Este objetivo fue cumplido a partir de tres acciones: la destrucción total de pueblos enteros acusados de cooperar con la guerrilla (de acuerdo con la política de *tierra arrasada*), la relocalización de los sobrevivientes en aldeas controladas por el ejército (en las zonas denominadas *Polos de desarrollo*), donde el tejido social se destruía al mismo tiempo que la cooperación establecida previamente, y la creación de las “Patrullas de Autodefensa Civil” (PAC), formadas por los miembros mismos de las comunidades arrasadas.⁶ La modificación de las prácticas culturales (más allá de las ocasionadas, naturalmente, por el traslado forzado y la partición de las comunidades) no fue descuidada como táctica de importancia en el contexto de la contrainsurgencia; Beatriz Manz describe, en el ilustrativo prólogo a su investigación sobre la aldea

de Santa María de Tzejá, el modo en que se implantaron las primeras misiones evangélicas que intentaron erradicar no solo las creencias propias de los grupos indígenas sino la gran influencia que habían logrado los sectores más comprometidos de la Iglesia Católica.⁷

Tras el análisis de los hechos y de numerosos testimonios, la Comisión para el Esclarecimiento Histórico describió en su informe final los eventos sucedidos como genocidio, definición que recibió un reconocimiento casi unánime a pesar de los debates que el término provoca. En efecto, la noción de *genocidio*, que tiene su origen en el derecho internacional, ha sido y es aún sujeto de múltiples disputas acerca de sus características, alcances y utilización; sin embargo, no es nuestro objetivo aquí intervenir en estos complejos debates, que requerirían de otros materiales, extensiones y profundidades. El propósito de estas páginas es pensar algunas formas de *representaciones literarias* de estos eventos y, para ese fin, pensaremos en ellos tanto en términos de genocidio, como así también de *prácticas genocidas*, de acuerdo con la productiva noción propuesta por

⁵ Para un desarrollo completo de este –y otros– procedimientos utilizados durante la llamada *guerra de baja intensidad* promovida en Centroamérica durante las presidencias de Reagan, véase Lilia Bermúdez, *Guerra de baja intensidad. Reagan contra Centroamérica*, México, Siglo XXI, 1987, p. 28.

⁶ Gabriel Aguilera Peralta resume así los procedimientos utilizados y algunas de sus consecuencias: “Uno de los procedimientos principales fue la concentración de la población en comunidades bajo control militar, según el modelo de ‘aldeas estratégicas’ empleado en las experiencias contrainsurgentes británicas y estadounidenses en Asia. En Guatemala se llamaron Aldeas Modelo, y se agruparon en zonas identificadas como Polos de Desarrollo. [Allí la población] aislada de los insurgentes [recibía] bienes y servicios que elevaran sus condiciones de vida, en tanto se realizaba el correspondiente trabajo político para generar lealtad al régimen. [...] Un segundo componente fundamental fue la creación de las llamadas, primero, Patrullas de Autodefensa Civil, y después, Comités Voluntarios de Defensa Civil. Se integraron al principio en las zonas en conflicto, pero posteriormente el modelo se extendió a todo el país. [...] Las aldeas y los polos, en efecto, ubicaron pasivamente a los campesinos bajo el control oficial, pero las patrullas los hicieron participar activamente en el esfuerzo contrainsurgente.” Gabriel Aguilera Peralta, “La guerra interna, 1960-1994”, en AAVV, *Historia General de Guatemala*, Guatemala, Asociación de Amigos del País/ Fundación para la Cultura y el Desarrollo, Tomo VI, 1993-1999, p. 147.

⁷ En su detallada descripción de cómo se llevaron a cabo las diversas operaciones contrainsurgentes, Manz explica que a partir de 1982 llegan a las zonas de conflicto las primeras misiones evangélicas, que tenían lazos cercanos con el gobierno militar y una antipatía explícita hacia los grupos guerrilleros. Esta llegada coincidió con las necesidades del Ejército: “[...] the government was looking for allies in its efforts to distribute internationally donated food, medicine, and clothing in areas that had come under military control –especially in the ‘model’ villages, tightly controlled, militarized localities. The army was persecuting the Catholic Church, leading to closure of the dioceses of El Quiché province. US-based evangelical churches eagerly filled the vacuum.” Beatriz Manz, *Paradise in Ashes. A Guatemalan Journey of Courage, Terror, and Hope*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 2004, pp. 1-32.

Daniel Feierstein,⁸ que proviene de una investigación más específica y profunda sobre el tema y que tiene proyección allende las fronteras del caso estudiado. Más allá de las categorías de análisis pertinentes, nuestro énfasis recaerá siempre en cómo se pueden utilizar como material literario los trágicos sucesos acaecidos en Guatemala en el período estudiado.

La narración del genocidio

En trabajos anteriores hemos argumentado que la relación entre sociedad y literatura, tan debatida –y, por momentos, abandonada como categoría de análisis– por la crítica literaria, es especialmente notoria en la literatura centroamericana de posguerra. La proliferación del género testimonial durante los conflictos armados y posterior incluso a ellos, la productiva corriente de novela histórica –y géneros híbridos– e incluso la así llamada *narrativa de posguerra*⁹ trabajan una y otra vez con la historia –reciente y remota– del istmo y

sus heridas. Las guerras, el retorno a una democracia que muy pronto desilusiona, las violencias actuales, el recuerdo (a veces, nostálgico; otras, amargo) de las luchas pasadas, narradas en algunos casos en primera persona como autobiografía o testimonio y, en otras, como ficción con fuerte anclaje en el mundo extratextual, constituyen una temática constante. Las abundantes referencias a coordenadas espaciotemporales extradiegéticas, a eventos históricos altamente significativos en el imaginario social y a mitos compartidos acompañan y sostienen fuertemente tales elecciones temáticas, anclando las obras en tiempos y lugares bien determinados. En algunos textos, las distancias entre lo real y lo ficcional se vuelven borrosas y discutibles y los cruces son tantos que la historia de la región parece a veces ser la verdadera protagonista.

También el genocidio guatemalteco generó, como era de esperar, numerosas narrativas de diferente orden (sociológicas

⁸ Feierstein propone una interesante ampliación del alcance de la noción de genocidio, limitada muchas veces a los ataques contra grupos étnicos compactos o moldeada de acuerdo con la experiencia del nacionalsocialismo; una definición basada en estos criterios deja fuera de la posibilidad de análisis numerosos casos (como por ejemplo, el argentino). Así, el autor incorpora la muy operativa categoría de *prácticas sociales genocidas* en tanto modo de clausura de un conjunto de relaciones sociales (no solamente étnicas) mediante la persecución sistemática, el terror y el corte entre las relaciones solidarias de los distintos grupos en pugna con el esquema de poder dominante: "[...] analizar estos casos más sistemáticos de aniquilamiento a partir de una definición de genocidio que implique 'intentos de destrucción parcial del propio grupo nacional' no solo podría constituir una posibilidad de restituir el sentido estratégico de las prácticas desarrolladas en algunas sociedades latinoamericanas, sino una excusa para una comprensión más global y profunda de otros procesos de aniquilamiento del siglo XX, desde el nazismo hasta las experiencias de Indonesia, Camboya o los Balcanes, muchas veces también 'distorsionadas' por una visión que pierde la posibilidad de analizar el sentido profundamente político de los genocidios modernos." Feierstein, ob. cit., p.30. Si bien el caso guatemalteco parece a primera vista contener una fuerte motivación étnica, no fue este el motor principal de la represión, que tuvo por objetivo eliminar la base de apoyo de la guerrilla, considerada eminentemente indígena. Si se estudiara el genocidio guatemalteco en términos de eliminación de una (o más) etnias, mucho fenómenos quedarían sin explicar (como, por ejemplo, los indígenas que lucharon en el Ejército, las diversas posturas en las mismas comunidades, etc.). La propuesta de Feierstein permite una comprensión mucho más acabada de esas aparentes contradicciones.

⁹ El uso de la categoría *literatura de posguerra* es explicada por Héctor Leyva en los siguientes términos: "Una de las razones para referirse a esta narrativa como de post-guerra se halla en el hecho de que algunos textos se han destinado a evaluar el fracaso de los proyectos revolucionarios, las responsabilidades individuales y colectivas de ese fracaso, y a mostrar (como un paisaje después de la batalla) el espectáculo caótico y degradado de unas sociedades que carentes de todo derrotero (como consecuencia de la caída de las utopías) parecen abocadas a su perdición." Héctor M. Leyva, *Subversión de la memoria. Tendencias en la narrativa centroamericana de posguerra*, Managua, Centro Nicaragüense de Escritores, 2005, p. 63. La crítica ha utilizado diferentes términos más o menos abarcadores para referirse a este corpus relativamente homogéneo de obras literarias publicadas en los años noventa (literatura del desencanto, posnacional, de posguerra, posmoderna incluso). Sobre la denominación y denominador común de esta narrativa mucho se ha escrito. Para un análisis completo sobre el tema, véase el excelente resumen de Werner Mackenbach sobre el tema en la compilación que él mismo dirigió. Werner Mackenbach (ed.), *Hacia una historia de las Literaturas Centroamericanas. Intersecciones y transgresiones: propuestas para una historiografía literaria en Centroamérica*, Guatemala, F&G Editores, vol. I, 2008.

y antropológicas, informes de las comisiones investigadoras, testimonios);¹⁰ sin embargo, las obras de ficción son aún mucho más escasas que las narrativas anteriormente mencionadas, de naturaleza y objetivos diferentes.

La utilización de ciertos materiales extraliterarios para la construcción de la ficción no deja de ser muchas veces problemática. ¿Cómo narrar literariamente el horror del genocidio guatemalteco sin que el texto se convierta en un testimonio más o en un informe más fáctico que estético? Y, de ser posible producir una novela, ¿debe ser esta necesariamente un texto de denuncia? (¿podría, de hecho, no serlo?) ¿Cuál es el lugar del componente ético en una obra de carácter principalmente estético?

El problema del objetivo extraliterario de un texto ficcional, de su compromiso con los hechos ficcionalizados y, en definitiva, de la relación entre literatura y realidad extraliteraria es, por supuesto, casi tan antiguo como la literatura misma y en Centroamérica se presenta con especial fuerza por la ya mencionada imbricación histórica. Nuevamente, esta discusión supera los límites de nuestra propuesta, en la cual habremos de limitar estas preguntas de tan largo alcance al análisis puntual de dos textos literarios que hablan del genocidio, producidos por dos autores famosos en la región (y allende). Nos referimos a las novelas *Señores bajo los árboles*, del autor guatemalteco Mario Roberto Morales, e *Insensatez*, del escritor hondureño-salvadoreño Horacio Castellanos Moya. En las páginas siguientes analizaremos algunas de las estrategias que se utilizan para representar los trágicos acontecimientos de ese período de la historia guatemalteca,

los distintos grados de ficcionalización que alcanza el material extratextual y las similitudes y diferencias entre ambos.

El análisis de los textos

Una delgada línea entre realidad y ficción: la *testinovel* de Morales

Mario Roberto Morales (1947) nació en el seno de una familia de clase media acomodada, pero ya en 1966, mientras cursaba su primer año en la universidad, entró en contacto con los primeros grupos insurgentes y participó del Movimiento Revolucionario del Pueblo IXIM, que se mantuvo independiente de las principales agrupaciones armadas organizadas en la URNG (Unidad Revolucionaria Nacional Guatemalteca). Vivió también en la Nicaragua sandinista, pero a partir de 1992 sus críticas a la izquierda guatemalteca y a la relación entre la guerrilla y la población indígena y sus propuestas teóricas generaron muchas veces malestar en los círculos intelectuales y de excombatientes, como él mismo describe en su testimonio *Los que se fueron por la libre* (1996) y en el prólogo del texto a considerar aquí. A pesar de las controversias, Morales es una figura destacada tanto en el ámbito literario como en el de los estudios culturales latinoamericanos y en el año 2007 el texto propuesto para nuestro análisis fue distinguido con el máximo galardón a la literatura guatemalteca, el Premio Nacional "Miguel Ángel Asturias".

Señores bajo los árboles (1994) no ofrece una trama convencional sino más bien un conjunto de fragmentos divididos en tres secciones mayores. Cada fragmento es narrado por distintas voces, que componen una suerte de gran friso en el

¹⁰ Los textos de Beatriz Manz (antes citada), Carlos Santos (*Guatemala. El silencio del gallo*) y el famoso testimonio de Rigoberta Menchú *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* son solo algunos ejemplos entre muchos posibles; en cuanto a los informes producidos por las comisiones que estudiaron las masacres y violaciones a los Derechos Humanos, el Arzobispado de Guatemala, a través del Proyecto Interdiocesano de Recuperación de la Memoria Histórica, produjo el informe *Guatemala: nunca más* (1997), mientras que la CEH presentó dos años después *Guatemala: Memoria del silencio*.

que quedan representados prácticamente todos los aspectos relativos a las masacres indígenas en los peores años de la represión. Para reflexionar sobre la novela, hemos elegido centrarnos en dos de los procedimientos sobre los que esta se construye: las opciones en el uso de la voz narrativa, particularmente importante en este texto, y los grados de ficcionalización del material.¹¹

Hemos dicho que en el texto de Morales la *historia* en tanto narración de una serie de sucesos relacionados temática y cronológicamente¹² cede en favor de una presentación más plástica, es decir, una suerte de gran cuadro con diferentes sucesos no conectados entre sí en el entretendido textual sino en el afuera del texto, en los acontecimientos extradiegeticos. Solo una historia es narrada de manera convencional, retomada en cinco fragmentos intercalados con los episodios que conforman el gran friso; se trata de la del joven Toribio, personaje enteramente ficcional aunque represente una figura común en la cotidianidad de los años de guerra: la del joven indígena que es arrancado de su aldea para integrarse forzosamente a las filas del Ejército (y, en este caso, a la temible tropa de élite de las fuerzas represivas guatemaltecas conocida como los *kaibiles*).¹³ En un primer fragmento presenciamos cómo Toribio es reclutado y, en fragmentos posteriores, como el que citamos a continuación, se lo muestra en plena acción, matando a otros indígenas de acuerdo con lo que ha aprendido y se espera de él:

Toribio de León, kaibil, quedó inmóvil un instante viendo sobre el suelo la cabeza de Juan: luego la apartó de su camino antes de proseguir la marcha. Delante de él, una mujer con un niño entre los brazos tendió su mano suplicante pero Toribio la cortó de un tajo: cuando la mujer gritó escandalizada él le arrebató al bebé, lo tomó de los pies, caminó hacia un peñasco rocoso y contra él lo aplastó tres veces.¹⁴

La historia de Toribio, intercalada con los (seudo)testimonios que componen la mayor parte del texto, es narrada en tercera persona (narrador omnisciente, de acuerdo con las categorías analíticas tradicionales), pero con fuerte focalización en el personaje hacia el final, lo cual permite al lector adentrarse en su mente y percibir cómo el joven *kaibil* desarrolla un sentido cada vez más agudo de la culpa que parecía no sentir al comienzo:

Toribio de León, kaibil, ex-cohetero, vaga por los alrededores del destacamento militar: es domingo por la tarde, después de la masacre. Aún no razona, todavía no logra hilar pensamientos. Está aturdido, abrumado: al fin, en la lejanía, una bomba voladora estalla contra el cielo azul de Rabinal: su eco se repite en cada uno de los cerros pelones, en cada uno de los pinares lejanos, en cada una de las innumerables hondonadas

¹¹ Para un análisis completo de los procedimientos narrativos utilizados por Morales, véase el artículo de Henry Thurston-Griswold, "Una propuesta testimonial alternativa: *Señores bajo los árboles*, de Mario Roberto Morales", en *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXVI, Núm. 232-233, Julio-Diciembre, 2010, pp. 583-600.

¹² Para las definiciones narratológicas correspondientes véase Matías Martínez y Michael Scheffel, *Introducción a la narratología. Hacia un modelo analítico-descriptivo de la narración ficcional*, Buenos Aires, Las Cuarenta, 2011.

¹³ Una historia similar se narra en el texto *El arma en el hombre*, del autor salvadoreño al que dedicaremos el próximo subcapítulo. Allí vemos el momento posterior a la desmovilización del soldado de tropa especial "Robocop", quien fue forzado a unirse al ejército salvadoreño y desempeñó sus funciones con la misma sistemática violencia que advertimos en Toribio, aunque sin llegar nunca a los cuestionamientos morales que, como veremos, comenzará a presentar este personaje.

¹⁴ Mario Roberto Morales, *Señores bajo los árboles*, Guatemala, Editorial Cultura, 2007, p. 69.

y así, piensa Toribio, va llegando hasta su aldea... Él es cackchiquel, los indios de Rabinal son quichés. Pero son indios. El Varón de Rabinal le concedió un deseo al Varón Quiché, y éste cumplió su palabra y volvió a Rabinal para dejarse matar: ¿qué pasó con esa moral? ¿Qué pensaría su padre si supiera lo que hizo esta mañana?¹⁵

Súbitamente, a través del recurso textual de elegir seguir el punto de vista del personaje, el receptor es testigo del drama interno que estalla en Toribio; en el último fragmento que se le dedica, accedemos a una suerte de diario que escribe a escondidas y quema inmediatamente después. A partir de la opción por la focalización interna¹⁶ en este momento culminante de la historia del personaje, conocemos los problemas no solo de consciencia sino incluso identitarios que su misión forzada le ha producido:

Que mis palabras se las lleve el humo, no importa. En el humo van las cargas de mi pensamiento, de mi palabra que ofrezco a Corazón del Cielo. Solo así puedo seguir con todo esto hasta que acabe mi servicio militar. [...] Por ratos no sé qué hacer y hasta siento

como si no quisiera que todo esto terminara: no sé quién soy a veces, por eso escribo estas cosas para después quemarlas y verlas arder y no olvidarme de mi tata ni de mi pueblo ni de que soy cohetero de profesión y que todo esto de los kaibiles se va acabar pronto y lo voy a olvidar: voy a conseguirme una mujer en la capital y tal vez nos vayamos a probar suerte a Los Ángeles...¹⁷

Sin embargo, la historia de Toribio es una más en el coro de voces construidas de manera prototípica para resultar claros emisarios de su parte del mensaje dentro del gran *collage*. Si bien el uso de voces múltiples parece ser característica de un cierto corpus de la nueva narrativa guatemalteca, según señala Arturo Arias,¹⁸ hay aquí una intención que trasciende la mera opción estética. De acuerdo con las palabras del propio autor, "el registro de lo ocurrido no podía depender de una sola voz testimonial sino, forzosamente, de muchas de ellas, pues se trató de un fenómeno masivo. Un libro que respondiera a esta estética tendría que ser, pues, polifónico, plural, diverso, según la experiencia individual de las víctimas."¹⁹ El texto presenta, por lo tanto, un conjunto de voces anónimas que funcionan como las distintas pie-

¹⁵ Morales, ob. cit., pp. 81-82.

¹⁶ Recordemos que la diferencia entre la *focalización cero* (o narrador omnisciente) y la focalización interna, sea esta fija o variable (como en el caso analizado) tiene consecuencias fundamentales en la información que se ofrece; Luz Aurora Pimentel explica que "un relato en focalización cero permite al narrador un privilegio cognitivo, perceptual, o espaciotemporal que no tiene ninguno de los personajes [...]. En cambio, en focalización interna [...] el narrador deliberadamente cierra el ángulo de percepción y conocimiento y lo hace coincidir con el de uno o varios personajes." Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, México, Siglo XXI, 2008, p. 99.

¹⁷ Morales, ob. cit., p. 142.

¹⁸ Arias dedica un capítulo de su libro *La identidad de la palabra* a analizar tres novelas guatemaltecas publicadas en la década del ochenta y, a partir del análisis, afirma que "existe una barrera temporal, conceptual y lingüística entre la narrativa que culmina con Asturias, y la narrativa que empieza a generarse a partir de la década de los setenta y que se convierte en un flujo de voces narrativas a partir de los ochenta." Arturo Arias, *La identidad de la palabra. Narrativa guatemalteca a la luz del Siglo XX*, Guatemala, Artemis-Edinter, 1998, p. 186 (el resaltado es nuestro). Arias señala también como característica de esta nueva narrativa la desaparición o reducción de la trama en favor de una estructura no solo polifónica sino también fragmentaria. Si bien nos parece que la descripción puede resultar demasiado generalizadora, algunas de las características mencionadas por Arias aplican sin dudas a este texto de Morales.

¹⁹ Morales, ob. cit., p. 8.

zas que conformarán, al final de la lectura, un rompecabezas completo de los actores y prácticas extratextuales características del período representado. Veamos algunos ejemplos.

“Desde chiquitita he sido voluntariosa y por eso ya no quise bajar a la costa: aprendí a tejer y así ayudé un tiempo a mi familia, pero muy joven me metí con un grupo de Acción Católica”,²⁰ relata la primera voz *testimonial*. Se trata de una mujer sin nombre, como todos los fragmentos que el lector oye, que recuerda el trabajo casi esclavo en la costa al que cada año grupos indígenas del altiplano se veían forzados por la pobreza y la forma en que la protagonista decide unirse primero a la Acción Católica, luego a las protestas (“Todo aquello le dio ánimos al CUC [Comité de Unidad Campesina] para participar en el desfile del Primero de Mayo del 78, y la indiada desfiló con sus trajes, marchando orgullosa. [...] Eso lo íbamos a pagar muy caro...”;²¹) y finalmente a la guerrilla, aun cuando señala su disconformidad con ciertas prácticas de esta: “Los compas comenzaron a ajusticiar a la gente de las aldeas donde no se izaba la bandera del EGP [Ejército...] y decían que los que no izaban la bandera de la guerrilla era porque estaban con el ejército.”²²

El recorrido presentado por esta voz anónima ilustra un camino de lucha bastante frecuente para muchos pobladores comprometidos en su momento con el deseo de modificar su violenta realidad. Otra experiencia altamente simbólica de las circunstancias histórico-sociales retratadas constituye la de los grupos que desde el altiplano guatemalteco partieron al Ixcán, ayudados por organizaciones cristianas y

cooperativas, cuando se les concedió tierra para colonizar en esa zona selvática, en la cual lograron, a pesar de todas las dificultades del caso, desarrollar una nueva vida a lo largo de muchos años de trabajo. Estos emprendimientos fueron destruidos por el Ejército de acuerdo con la estrategia contrainsurgente de Tierra Arrasada antes descrita (“Once años llevó a la gente construir y solo tres días le tomó al ejército destruirlo todo... pero qué se iba a hacer, ya estábamos allí otra vez y nos habíamos escapado de la muerte, la aldea sí estaba muerta, la habían matado todita, cenizas era [...]”²³); la misma voz anónima relata cómo los que escaparon de la muerte fueron relocalizados forzosamente en los Poles de Desarrollo y obligados a integrar las PAC: “Lo primero que hizo el Ejército fue organizarnos en patrullas de autodefensa civil: nos dividió en grupos y nos puso día y hora para patrullar a cada grupo: la obligación era solo una: subversivo visto, subversivo muerto. O nos mataban a todos. Y muchos ni sabían qué era eso de la subversión.”²⁴

También se nos informa desde distintas perspectivas y en diferentes fragmentos acerca de las terribles masacres perpetradas en Rabinal, en el departamento de Baja Verapaz, una de las zonas más golpeadas por el conflicto; incluso nuestro personaje ficcional con nombre e historia más desarrollada, Toribio, aparece actuando allí. En uno de los fragmentos el Ejército ordena a los pobladores ir al mercado de Rabinal, a donde por miedo cada vez menos gente acude; las familias se preparan y se marchan y entonces comienza la destrucción, narrada por una tercera persona indefinida (y en cursiva):

²⁰ *Ibid.*, p. 35.

²¹ *Ibid.*, p. 38.

²² *Ibid.*, p. 45.

²³ *Ibid.*, p. 56.

²⁴ *Ídem.*

los soldados dejaron salir a la gente y le dieron tiempo para llegar al pueblo y asentare en la plaza, en el mercado. Después rodearon las aldeas y los jefes ordenaron preparar los morteros. A las siete de la mañana comenzó el fuego: los morteros escupieron bombas. La gente oyó las explosiones allá en el mercado del pueblo y comenzaron todos a pensar en sus hijos chiquitos. Un helicóptero apareció dando vueltas y dos avionetas volaban más alto como cuidándolo. Del helicóptero también caían bombas, y esto lo miraban las gentes desde el mercado y decían: "¿Y mis hijos, y mis abuelitos que no pueden correr...?"²⁵(77-8)

El gran collage social presentado por las diversas voces narrativas no excluye a quien manifiesta su apoyo al Ejército a pesar de conocer sus métodos:

El ejército no nos ha mentido, en cambio el guerrillero sí nos mintió. Porque el guerrillero dijo, los vamos a liberar dijo, vamos a tomar el poder para ustedes los indios. Y no cumplió. En cambio el ejército dijo, ustedes colaboran con los guerrilleros y por eso los vamos a matar, indios cabrones. El ejército cumplió. Ellos los del ejército hablan claro, no como los guerrilleros que andan diciendo linduras pero también matan por gusto a la gente que no quiere darles comida ni irse con ellos al monte; y todavía dicen que pelean por nosotros los indios...²⁶

Este narrador circunstancial, que ha sido aleccionado para colaborar con los

soldados, defiende la matanza de sus hermanos indígenas porque ayudan a los "subversivos" y "eso, señor, es un delito" (nótese cómo se recrea el efecto testimonial desde el lenguaje; este narrador le está hablando a un alguien elidido, como se advierte en el vocativo utilizado). El personaje-narrador que coopera con la represión explica por qué lo hace con palabras que posiblemente haya aprendido de sus jefes:

Entonces, es necesario separar a la población civil de las guerrillas; a esto es a lo que se llama "quitarle el agua al pez", y es un esfuerzo difícil para el ejército, señor, créame, yo soy oficial de campo y me he enfrentado a los guerrilleros. [...] Nosotros tenemos que liberarla, y ese proceso de liberación implica una cuota de sufrimiento para esta gente; es doloroso, pero cualquier costo social es preferible a que Guatemala se convierta en otra Cuba, en otra Nicaragua...²⁷

No faltan tampoco en el conjunto textual las voces de quienes andan por las montañas huyendo del ejército –y también de la guerrilla–, que no pueden volver a sus aldeas arrasadas ni quieren ser llevados por la fuerza a los Polos de Desarrollo (las "Comunidades de Población en Resistencia" antes mencionadas), ni tampoco la de un miembro del Movimiento Revolucionario del Pueblo IXIM, que se presenta en este caso en forma de carta, informando a su superior de la matanza de 32 miembros de su grupo a manos de los otros movimientos guerrilleros y que añade otro protagonista importante para el tapiz sociohistórico representado (y para el autor mismo, por su propia militancia antes mencionada).

²⁵ *Ibid.*, pp. 77-78.

²⁶ *Ibid.*, p. 113.

²⁷ *Ibid.*, p. 115.

El problema de la tierra es asimismo material de uno de los fragmentos, que presenta una lucha pequeña y muy concreta, sin proporciones épicas, acerca de un área invadida injustamente por un ladino que priva así a una pequeña comunidad de su acceso a un arroyo. El conflicto es en este caso narrado a dos voces por sus protagonistas (uno, de hecho, ya ha muerto en la lucha, como notamos al avanzar la lectura) y muestra los actos de impune injusticia sobre la comunidad indígena.

El único subcapítulo discordante en cuanto a la voz narrativa (puesto que no es indígena) se dedica a compartir con el lector las reflexiones de alguien que planea y discute un guión para un documental/película sobre las masacres, analizando no solo la temática sino cómo lograr el objetivo de atraer al público a pesar de la crueldad de los hechos a presentar, una suerte de reflexión metaartística sobre las dificultades, intereses y objetivos de (re)presentar el genocidio:

[el lago de Atitlán] debe servirnos para enmarcar bellamente la violencia brutal que tenemos que mostrar: sé que es un contraste muy manido y que cuando hicimos el guión preliminar nos dimos cuenta de que la alternancia demasiado obvia entre paisaje sereno y violencia tremenda aburriría al público; digo, mostrar gente torturada, cabezas que se cortan de tajo, manos y pies mutilados, niños despanzurrados y madres con los senos cortados es lo que quisimos evitar cuando escogimos este sitio y el caso de violencia que los

antropólogos gringos documentaron aquí: un caso de violencia selectiva que se presta muy bien para elaborar una trama interesante y una ambientación exótica y de misterio que puede procurarnos un amplio público internacional.²⁸

Otra voz diferente es la que incorporan los fragmentos de manuales de contrainsurgencia provistos por la inteligencia estadounidense al ejército guatemalteco, que Toribio lee y, a través de él, leen los receptores del texto.²⁹ El gran friso se completa con las voces misteriosas de los brujos, que parecen atravesar los tiempos ("ha sido una gran prueba esta guerra: ha sido más dura que la guerra de la Conquista. Se lo digo yo, que he estado en las dos."³⁰). Los brujos, anónimos, oscuros, hablan desde su escondite acerca de la Costumbre, de la llegada de la tiniebla con el imperio de Xibalbá,³¹ y de cómo resistir a pesar de la terrible destrucción que se cierne sobre su pueblo en espera de que vuelva la aurora.

Como señaláramos al comienzo, las opciones sobre los responsables de la narración en *Señores bajo los árboles* resultan particularmente importantes, no solo porque permiten completar el gran mural de los eventos extradiagéticos a partir del coro de voces, paradigmáticas de la época y sus luchas, y eliminar otras (no hay, por ejemplo, voces de guerrilleros o líderes sociales ladinos, que evidentemente no son considerados víctimas en la definición del autor acerca de su propio texto y la elección de las voces, antes citada). Por otra parte, este modo de presentación crea la ilusión de que se trata de testimonios reales (más allá de que lo hayan sido en su

²⁸ *Ibid.*, p. 95.

²⁹ *Ibid.*, p. 137.

³⁰ *Ibid.*, p. 147.

³¹ Xibalbá es la denominación que recibe el inframundo en la cosmovisión maya. Aunque quizás no haya sido necesariamente así en su origen, se lo asocia con el mal y es así como aparece en casi cada (seudo) testimonio de la novela de Morales, encarnado en el Ejército.

origen)³² a través de la imitación del habla de los sobrevivientes, la presencia a veces sugerida de un interlocutor que escucha y cuya voz está elidida y la utilización de determinadas fórmulas para reforzar el efecto conjunto (“y... ya no sé más. Solo eso es lo que yo tengo que contar, señor. Nada más.”³³) Sin embargo, ninguno de estos fragmentos constituye por sí mismo un testimonio *stricto sensu*, pues las voces son anónimas, no hay fuentes con las cuales podamos contrastar su origen (o las hay, pero el autor ha preferido no hacerlas explícitas) y, por lo tanto, se modifica el concepto de veracidad que se espera de tales narraciones; la selección (que, como sabemos caracteriza todo relato, no importa si ficcional o con mayores pretensiones realistas) es aquí mucho más evidente por la función que cumplen tales fragmentos: ser piezas paradigmáticas en el gran conjunto.

Este trabajo particular sobre la voz narrativa nos lleva a la segunda estrategia fundamental de la novela de Morales: el problema del género, estrechamente relacionado con la difícil diferenciación señalada entre realidad y ficción, y testimonio e invención, por el borramiento intencionado de las fronteras. Sabemos que el autor entrevistó sobrevivientes y trabajó con testimonios, pero *Señores bajo los árboles* no es un texto testimonial tradicional: es verosímil, pero no necesariamente *verdadero*; utiliza numerosos recursos característicos del discurso ficcional (como por ejemplo la historia de Toribio) y no hay huellas que permitan decidir qué elementos se eligieron y transportaron del mundo extradiegético a la *testinovel*, y cuáles han sido completamente inventados. Esto es así aun cuando se nos informa en el prólogo

que en el comienzo hubo un material testimonial verdadero, cuyo peso habría sido mayor del que se esperaba al comenzar.³⁴

¿Quién podría, sin embargo, considerar que el texto de Morales es un testimonio *stricto sensu*? Ciertamente, ni siquiera su autor, que juguetonamente propone una nueva categoría genérica: según su propio proyecto, *Señores bajo los árboles* debe definirse como una *testinovel*, un híbrido intencionadamente confuso al cual Morales describe como “un tipo específico de novela que se estructura en base a testimonios y que constituye una creación colectiva en la que el escritor profesional actúa como facilitador y ordenador –*deliberado e interesado*– de las voces y de sus verdades”.³⁵ La *testinovel* otorga la libertad creativa que el autor utiliza de modo “deliberado e interesado” para elegir (aún más que en los testimonios, aunque por supuesto estos también implican recortes) qué voces presentar y qué voces omitir en pos de la creación de su *collage* literario, como ya fuera señalado, o para incluir fragmentos enteramente ficcionales, como la historia de Toribio.

Una consecuencia significativa en este juego de lo ficcional-real es la presentación casi exclusiva de voces indígenas (con la excepción mencionada del fragmento dedicado al guionista), variadas en cuanto al papel que se les asigna en el transcurso de los hechos relatados, pero unidas en un punto fundamental: el conjunto de los seudotestimonios presenta un resumen de la totalidad de las prácticas genocidas dirigidas contra los indígenas por el Ejército, pero tampoco ahorra críticas a la guerrilla, una guerrilla que se presenta como integrada por ladinos que no comprenden las realidades y cosmovisiones de quienes con

³² En las palabras introductorias el autor dice lo siguiente al respecto de estas voces anónimas: “En este libro todas las voces son reales. El requisito de la ficción radica en la conversión artesanal de esas voces en una estructura y un lenguaje que no son ni fueron ni tienen por qué haber sido reales.” Morales, ob. cit., p. 19.

³³ *Ibid.*, p. 75.

³⁴ *Ibid.*, pp. 8-9.

³⁵ *Ídem*, el resaltado es nuestro.

mayor o menor convicción los apoyan en su lucha (y cuyas voces, como hemos visto, se encuentran absolutamente ausentes):

Lo cierto es que el ejército quiere terminar con nosotros, con nuestra cultura, con los secretos de las estirpes que guardan los brujos; y la guerrilla nos usa como carne de cañón, como el ejército usa a los patrulleros y a los soldados, solo que la guerrilla tiene otra forma de hablar, dicen que nos vamos a liberar para que seamos iguales. Pero cuando viene el ejército ellos se enmontañan y se preocupan de su estructura militar y después dicen que las cosas andan bien, que solo la población civil ha sido masacrada...³⁶

El texto de Mario Roberto Morales se inserta así no solo en el amplio conjunto narrativo de los años noventa,³⁷ sino también en la arena de debates discursivos sobre los hechos acaecidos en Guatemala en el período estudiado provenientes de otros campos.³⁸ Sin descuidar la forma ni resignar la opción por la ficción y la innovación genérica, el resultado tiene un propósito

ideológico que *precede y se sustenta* en las opciones literarias analizadas. *Señores bajo los árboles*, cuyo subtítulo “Brevísima relación de la destrucción de los indios”, de ecos lascasianos,³⁹ guía desde un comienzo la lectura del receptor atento, sustenta una posición clara con respecto al genocidio indígena guatemalteco y al debate que surgiera con respecto a la responsabilidad, compartida o no según las diferentes posiciones,⁴⁰ de guerrilla y ejército. La novela (o *testinovel*, para ser fieles a los deseos del autor) se inscribe en el grupo de opinión que cree que, si bien el Ejército llevó a cabo sin duda la mayor cantidad de actos inefables por su crueldad para eliminar los focos guerrilleros, la guerrilla también tuvo responsabilidad al no proteger y comprender correctamente a la población indígena, que es en definitiva la gran víctima de la destrucción anunciada en el subtítulo del texto y la protagonista absoluta por la omnipresencia de su voz, la voz de las víctimas.

Como era de esperar, la posición crítica con respecto a la guerrilla le valió a su autor la animosidad de vastos sectores de la izquierda guatemalteca, como él mismo señala en el prólogo.⁴¹ Este debate, sin

³⁶ *Ibíd.*, p. 59.

³⁷ La fuerte presencia del subgénero testimonial –incluso en usos menos convencionales– es también característica del momento literario. Como afirma Thurston-Griswold en el texto antes citado, “es fácil comprobar que en la Guatemala de los años noventa, el testimonio ha influido, como sugiere Sophia A. McClellan, en la redefinición de la literatura de la misma manera que el documental social latinoamericano ha transformado la función social del cine”. Thurston-Griswold, *ob. cit.*, p. 599. Más adelante volveremos sobre esta cuestión.

³⁸ Como señala Julieta Rostica, en esta década se abre un período fértil para la publicación de textos, que ofrecen distintos análisis de lo acontecido en las décadas anteriores en Guatemala y las conflictivas consecuencias, iniciando así un “combate de interpretaciones de la historia reciente.” (Julieta Rostica, “Interpretaciones de la historia reciente y memoria colectiva. Guatemala y el proceso de democratización”, en Feierstein, *ob. cit.*, p. 74.

³⁹ Nos referimos a la conocida obra de Fray Bartolomé de las Casas *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*.

⁴⁰ Mucho se ha escrito sobre el largo y difícil problema de la incorporación de la población indígena en la lucha armada guatemalteca, los efectos de la brutal represión y las desconfianzas mutuas en la actualidad. Para un resumen breve (que incorpora igualmente una reflexión acerca del fallido intento de articular organizaciones de origen indígena a la URNG), véase Morna Macleod Howland, *Luchas político-culturales y auto-representación maya en Guatemala* (tesis de doctorado), México, UNAM, 2008.

⁴¹ Morales se refiere a esta circunstancia señalando que para él resulta obvio “que tanto la izquierda como la derecha tradicionales estén disgustadas con un libro que los evidencia como responsables de las masacres de indígenas. Y claro, con el autor, por atreverse a decir esto en 1994, cuando todavía no era un hecho aceptado el contubernio, hoy de sobra demostrado, entre Ejército y guerrilla ni su responsabilidad compartida en la masacre de la población civil.” *Ob. cit.*, p. 14. Este no es el único tema en el que Morales ha resultado controversial; su oposición a los *mayistas*, por considerarlos esencialistas, y la propuesta de la categoría *sujeto popular interétnico* como solución a los problemas étnicos guatemaltecos en su libro *La Articulación de las diferencias, o el síndrome de Maximón: Los discursos literarios y políticos del debate interétnico en Guatemala* le valió críticos y enemigos.

embargo, debe quedar también fuera de nuestra reflexión, que intenta señalar principalmente cómo Morales interviene en la discusión histórica y ética de fondo con un texto eminentemente literario y cómo el texto pone sus estrategias discursivas al servicio de este objetivo, según afirma el propio autor al señalar que en su proyecto narrativo “su estética debería inferirse de su ética”.⁴² (11)

El relato de un escéptico: *Insensatez*

Horacio Castellanos Moya (Tegucigalpa, 1957), autor reconocido a nivel local e internacional y siempre polémico, simpatizó, en su juventud en El Salvador, con los ideales revolucionarios y de compromiso político pero, desilusionado muy pronto por la realidad de las organizaciones de izquierda de su país, provocó en 1989 las primeras molestias con la publicación de *La diáspora*, su primera novela, que incorporaba críticas a la guerrilla.⁴³ Sin embargo, años después, *El asco*. *Thomas Bernhard en San Salvador* (1997) haría de Castellanos Moya una suerte de escritor maldito en su tierra, al llevar la burla y la desilusión amarga a cada uno de los símbolos culturales salvadoreños a través de la voz de un cínico narrador que reniega de su origen salvadoreño; la parodia lúdica del escritor austríaco Bernhard no fue tomada en cuenta por el público lector, cuyo repudio fue tan grande que Moya se sintió en peligro y dejó su país bajo amenazas, según su propio relato. Miguel Huevo Mixco describe en los siguientes términos el efecto devastador de esta pequeña novela sobre los discursos y mitos identitarios salvadoreños:

“Nuestra época tiene su libro y su título. Se llama *El asco*. Esta pequeña obra de 119 páginas linda entre la ficción y el libelo; con ella Castellanos se propone realizar una empresa de demolición cultural”.⁴⁴

Las novelas de Castellanos Moya se caracterizan, como muchos textos de la narrativa de posguerra, por la violencia y el desencanto, así como por el antiheroísmo de sus protagonistas. Estos son seres violentos (como el mencionado Robocop en *El arma en el hombre* o el sociólogo que vive con sus serpientes en un auto en *Baile con serpientes*), contradictorios, como muchos de los miembros de la familia Aragón (recurrente en las ficciones del autor), o se encuentran al borde de la locura por el miedo (como Laura, la protagonista de *La diablo en el espejo*, una mujer de la clase media-alta salvadoreña, o el neurótico protagonista del texto que nos proponemos leer). Lejos de los héroes revolucionarios que celebró tantas veces la literatura de las décadas anteriores, los personajes de Moya intentan sobrevivir a cualquier precio en un contexto nuevo y hostil, como señalan Albrecht Buschmann y Alexandra Ortiz Wallner en el breve artículo “Horacio Castellanos Moya y el arte de sobrevivir en Centroamérica”, con el cual dan inicio a una compilación dedicada a nuestro autor. Las voces que hablan al lector son las voces de los perdedores, de aquellos que en el periodo después de las revoluciones y las guerras civiles centroamericanas son incapaces de orientarse en el nuevo orden del mundo que habitan. Figuras con identidades mutiladas y memorias deterioradas que se encuentran con frecuencia ante la disyuntiva de ejercer ellos mismos la vio-

⁴² *Ibíd.*, p. 11.

⁴³ Rafael Lara Martínez señala que en esa novela Moya trataba tres temas espinosos que explican la reacción de ciertos sectores ante el texto: “la necesidad de romper la servidumbre del arte a lo político, en específico, a una agenda partidista, la disolución o erosión interna de la guerrilla salvadoreña y la ineludible sumisión de lo militar a lo civil, con el objetivo de fundar una izquierda democrática.” Rafael Lara Martínez, *La tormenta entre las manos. Ensayos sobre literatura salvadoreña*, San Salvador, Colección Biblioteca Popular, 2000, pp. 309-310.

⁴⁴ Miguel Huevo Mixco, *La pervisión de la cultura*, San Salvador, Arcoiris, 1999, p. 51.

lencia o de convertirse en víctimas de la violencia, cuando se trata de sobrevivir. Pues es esto lo que ciertamente pretenden: sobrevivir.⁴⁵

A continuación ofreceremos una lectura de *Insensatez* (2004), la novela de Moya que habla explícitamente del genocidio guatemalteco –aun cuando nunca se mencione el nombre del país en el que suceden los hechos que conforman la trama–. En este caso focalizaremos nuestro análisis en tres procedimientos: la voz narrativa, nuevamente importante para el análisis; la condición antiheroica del protagonista y la incorporación de los testimonios en la novela.

En *Insensatez*⁴⁶ el narrador-protagonista-personaje cuenta su experiencia de trabajo como editor de un extenso informe compuesto por numerosos testimonios de los sobrevivientes de las masacres, un trabajo ordenado por el Arzobispado con el objetivo de recuperar la memoria de tales crímenes. El protagonista parece aceptar el encargo de modo un tanto ligero y pronto los terribles eventos relatados en los testimonios comienzan a tener un efecto devastador en su ánimo, de por sí temeroso y paranoico, a grado tal de comenzar a confundir su realidad con las lecturas e imaginar toda suerte de persecuciones y complots que acabarán por hacerlo huir y buscar refugio en Europa.

El texto de Moya se construye así íntegramente a partir del relato único del protagonista, que es por lo tanto parcial, subjetivo, demasiado detallado por momentos y elusivo en otros. Un ejemplo significativo de las omisiones lo constituye el hecho, antes mencionado, de que nunca aparez-

ca explícitamente el nombre del país en el que ocurrieron los terribles hechos que el neurótico corrector lee en el informe. Sin embargo, no hay dudas para el receptor ilustrado, el Lector Modelo de Umberto Eco, es decir, aquel que comparte con el autor el conocimiento de los lugares, los eventos y los nombres propios (lo que Pimentel denomina el “código referencial compartido”⁴⁷) de que se trata de Guatemala, pues la información básica que se niega al lector –el nombre del país– puede recuperarse a partir de otros muchos datos que se siembran como pistas a lo largo del texto: la mención a la marimba, instrumento típico del folclore centroamericano; las referencias específicas a calles y lugares de la ciudad (Novena Calle, Pasaje Aycinena, Zona 14, etcétera), que reconocerá el lector que conozca la capital guatemalteca; la mención a su propia tierra, El Salvador, del cual el país nunca nombrado es “vecino”;⁴⁸ y la utilización de nombres propios con toda su carga de sentido, cual flechas que apuntan directamente al universo extratextual (como las menciones a Vinicio Cerezo⁴⁹ o a Ríos Montt,⁵⁰ que no dejan lugar a dudas). Más importante aun resulta saber, desde el comienzo, que nuestro antihéroe se encuentra realizando “un delicado trabajo en el que se demostraba y documentaba el genocidio perpetrado por el ejército de ese país contra la población indígena desarmada [...]”,⁵¹ encargado por el Arzobispado. Las referencias antes mencionadas constituyen una suerte de guía informativa que permite asociar claramente el relato ficcional con la realidad extraliteraria del genocidio perpetrado en

⁴⁵ *Cultura. Revista de la Secretaría de Cultura de El Salvador*, San Salvador, n° 101, Mar/Dic. 2009, p. 113.

⁴⁶ Horacio Castellanos Moya, *Insensatez*, Buenos Aires, Tusquets, 2008.

⁴⁷ Pimentel, ob. cit., pp. 32-33.

⁴⁸ Castellanos Moya, ob. cit., p. 49.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 66.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 72.

⁵¹ *Ibid.*, p. 61.

Guatemala y su investigación posterior. El nombre del Arzobispo también aparece elidido (el protagonista se refiere a él como *Monseñor*), pero, al recurrir nuevamente a la enciclopedia del lector –o a cualquier disponible–, las pistas sembradas en el texto –especialmente su muerte, con la cual se cierra el relato– es posible reponer la información elidida y saber que la figura aludida corresponde a monseñor Gerardi Conedera, efectivamente asesinado pocos días después de la presentación del informe final REMHI (Recuperación de la Memoria Histórica).

Con respecto al protagonista, *Insen-satez* continúa la preferencia antiheroica antes descrita. A diferencia de personajes íntegros, morales, comprometidos, característicos de otras épocas, nuestro protagonista es un hombre neurótico y temeroso, un “ateo vicioso” que aceptó el trabajo por razones un tanto oscuras más que por ser un luchador valiente en la defensa de los Derechos Humanos, y que muy pronto se lamenta por ello pues se siente “víctima de una conspiración entre curas y militares en tierra ajena, cordero a punto de encaminarme hacia el sacrificio por culpa de un entusiasmo estúpido y peligroso [...]”.⁵²

Lejos del prototipo de combatiente por una causa de tal estatura moral, el corrector salvadoreño es políticamente incorrecto e irremediabilmente escéptico, como se advierte –entre otros muchos ejemplos posibles– en las reflexiones que le genera la casa donde asiste a una fiesta de cumpleaños de uno de los miembros del equipo antropológico:

No pude dejar de fijarme a lo largo de mi recorrido, desde la puerta de entrada hasta la cocina, en los grandes espacios de esa hermosa casa colonial y en el buen gusto con que estaba amueblada y decorada, nada comparable al apartamento del edificio Engels donde yo pernoctaba y que podía considerarse con rigor un cuchitril ante esta holganza en la que aún no me movía a mis anchas, idea que por aquello de las asociaciones me llevó a concluir que resultaba mucho más rentable desenterrar huesos indígenas que corregir cuartillas con sus testimonios [...].⁵³

A diferencia de sus colegas –locales o europeos– lo irritan profundamente la marimba (una “perturbación”, una “plaga en la totalidad de los restaurantes”⁵⁴) y la música de protesta, de culto para quienes lo rodean:

Cuando pasadas las once de la noche abordamos el taxi que nos conduciría al apartamento de Pilar, yo ya estaba indigesto a causa de las dos horas en que tuve que tragar una tras otra canción de la tan cacareada “Nueva Trova Cubana”, entonadas por un primate de rizos colgantes que hizo de Pilar la corista por excelencia [...].⁵⁵

A pesar de que a veces lo conmueven los testimonios y su posición con respecto a los hechos acaecidos no es ambigua,⁵⁶ su escepticismo, su sarcasmo y su interés

⁵² *Ibíd.*, p. 17.

⁵³ *Ibíd.*, pp. 120-121.

⁵⁴ *Ibíd.*, p. 77.

⁵⁵ *Ibíd.*, p. 53.

⁵⁶ El hecho de que manifieste una postura escéptica y haga uso de un humor un tanto perturbador no quiere de ningún modo decir que el personaje defienda los tremendos actos cometidos y la violencia del Ejército represor no solo es señalada en diversos momentos del relato, sino que contribuye de manera decisiva en la paranoia final del personaje, quien, incluso en su refugio europeo, cree ver en un bar al general Pérez Mena, “el torturador de la chica del Arzobispado y masacrador de indígenas.”

casi obsesivo por el sexo más allá de cualquier circunstancia y consecuencia lo apartan constantemente de la imagen de héroe defensor de la memoria y los Derechos Humanos. En efecto, los demás miembros del equipo que trabaja en distintas tareas relacionadas con el proyecto eclesástico de recuperación de la memoria le arruinan el buen ánimo que le había producido la perspectiva de tomar un whisky y conocer a una mujer en un bar cuando un grupo de ellos entra en el mismo lugar; se trata de “una interrupción de verdad grosera [...]”, pero no permitiría que ese grupo de los mal llamados veladores de los derechos humanos echara a perder mi whisky, me dije dándole otro sorbo”.⁵⁷

El relato en primera persona permite (como en el polémico caso de *El Asco* y de *El arma en el Hombre*) enfrentar al lector directamente con la mente del protagonista, con sus juicios y prejuicios, sus apreciaciones y distorsiones, sin que medie ninguna intervención de alguna suerte de narrador omnisciente que suavice, matice o aclare por qué el personaje dice lo que dice. Otro efecto fundamental en la elección de la voz narrativa es el hecho de que los testimonios incorporados en la novela resultan mediados por su relato, lo cual implica que tenemos acceso a ellos de manera parcial y sumamente subjetiva; esto nos lleva a considerar el tercer pilar sobre el que se construye el texto: la manera en que los testimonios son incorporados a la ficción.

Insensatez comienza con una frase que, según se nos informa, proviene de uno de los tantos testimoniantes: *Yo no estoy completo de la mente*.⁵⁸ Esta afirmación ha impresionado de modo tal al narrador-protagonista que no solo abre la novela, sino que se repite a lo largo de esta, como

muchas otras frases que calan en su espíritu por el estilo y la belleza de la sintaxis algo extraña a la lengua española, pero también por lo terrible de ellas, como se observa en la siguiente cita:

Nadie puede estar completo de la mente después de haber sobrevivido a semejante experiencia, me dije, cavilando, morbosamente, tratando de imaginar lo que pudo ser el despertar de ese indígena, a quien habían dejado por muerto entre los trozos de carne de sus hijos y su mujer y que luego, muchos años después, tuvo la oportunidad de contar su testimonio [...].⁵⁹

Así, por el interés y la admiración que producen desde el comienzo estas frases en el narrador-protagonista (frases realmente provenientes de testimonios o no, a los que el autor –empírico– tuvo acceso en Guatemala), estas se incorporan en el texto casi como curiosidades estéticas. El corrector circunstancial las registra en una libreta que lleva a todas partes cuando le parecen especialmente bellas (“enseguida extraje mi libreta de apuntes del bolsillo interior de mi chaqueta con el propósito de paladear con calma aquellas frases que me parecían estupendas literariamente”⁶⁰) e intenta repetidas veces compartir su admiración con otros personajes, generalmente sin éxito (excepto por una figura que declara fugazmente que son comparables a poemas de Vallejo antes de cambiar de interlocutor). En definitiva, es fundamentalmente el entusiasmo del personaje por esta extraña sintaxis poética el que hace que los fragmentos testimoniales, a veces muy cortos, aparezcan en el texto; se trata de un deslumbramiento estético más que el rol histórico de colaborar en el esclarecimiento de los trágicos he-

⁵⁷ *Ibid.*, p. 43.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 13.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 14.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 26.

chos el que motiva al corrector a conservar ciertas frases al registrarlas en su libreta y permitirnos así acceder a algunos fragmentos sueltos como los siguientes:

Lo que pienso es que pienso yo.

Tanto en sufrimiento que hemos sufrido tanto con ellos.

*Herido sí es duro quedar, pero muerto es tranquilo.*⁶¹

No obstante, las prácticas genocidas se abren paso en el relato ficcional también de otras maneras; por ejemplo, a través del protagonista mismo cuando recupera y narra casos puntuales que lo impresionan especialmente, como los vejámenes sufridos por una compañera de trabajo que también dio su testimonio y que él corrigió sin saber de quién se trataba⁶² o la historia de un registrador civil que se dejó matar antes que entregar los libros que el teniente le exigía, un testimonio que mezcla el horror con el interés nuevamente literario del personaje quien, a pesar de la crueldad de los hechos, fantasea con utilizar el material para escribir una novela:

[la novela] comenzaría en el preciso instante en que el teniente, con un golpe de machete, revienta la cabeza del registrador civil como si fuese un coco al que se le sacará la apetitosa carne blanca y pulposa, y no los sesos palpitantes y sangrientos, que también pueden resultar apetitosos para ciertos paladares, debo reconocerlo sin prejuicio, y a partir de ese golpe el alma en pena del registrador civil contaría su historia, en todo momento con las palmas de sus

manos sin dedos apretando las dos mitades de su cabeza para mantener los sesos en su sitio, que el realismo mágico no me es por completo ajeno.⁶³

El terror mismo del protagonista, producto de su propia paranoia pero también de las lecturas y de la realidad objetiva (la impunidad reinante) hacen que, hacia el final del texto, la incorporación de frases o imágenes de los testimonios que deben conformar el informe final ordenado por el Arzobispado aparezcan cada vez más con mayor frecuencia, entretejidos con el texto ficcional, a medida que nuestro poco heroico corrector comienza a perder su inestable lucidez ("mi mente se me fue de las manos y no tuve ya momento de sosiego")⁶⁴ y a mezclar los relatos leídos en una suerte de alucinación desenfadada:

de ahí que mi mente comenzara a perturbarse al grado de que una misma imagen se me imponía en los momentos de descanso, una imagen que se repetía en varias partes del informe y que poco a poco me fue penetrando hasta poseerme por completo [...] como si yo fuese ese teniente que irrumpía brutalmente en la choza de la familia indígena, tomaba con mi férrea mano al bebé de pocos meses por los tobillos, [...] lo hacía girar a una velocidad de vértigo, frente a la mirada de espanto de sus padres y hermanitos, hasta que de súbito chocaba su cabeza contra el horcón de la choza, reventándola de manera fulminante, salpicando sesos por todos lados [...].⁶⁵

⁶¹ *Ibíd.*, pp. 43 y 142.

⁶² *Ibíd.*, pp. 107-108.

⁶³ *Ibíd.*, p. 73.

⁶⁴ *Ibíd.*, p. 139.

⁶⁵ *Ibíd.*, p. 137.

Como nuestro personaje-protagonista no es un héroe, la única opción posible ante el horror es huir y así lo hace en medio de su imaginación febril, creyendo que todos complotan para matarlo en medio de la violencia leída y la que lo rodea, en aquel lugar donde los asesinos siguen sueltos y los compañeros no le inspiran confianza. La huida, sin embargo, no cura su temor descontrolado y en el país europeo donde se refugia termina compartiendo (gritando, en grado progresivo) las frases perturbadoras, escritas en su pequeña libreta, en un bar y por la calle: “eran personas como nosotros a las que teníamos miedo”,⁶⁶ “mientras más matara, se iba más para arriba”,⁶⁷ “después vivimos el tiempo de la zozobra”,⁶⁸ hasta la exclamación final “¡Todos sabemos quiénes son los asesinos!”.⁶⁹

La novela de Moya ofrece así un ejemplo de cómo la ficción puede retomar de modo indirecto el relato del genocidio, referirse al abundante material testimonial y reutilizarlo y construir al mismo tiempo una novela, un relato ficcional, un texto que no es de denuncia pero que, no obstante ello, no resulta por esto menos contundente.

Conclusiones

Hemos elegido analizar los textos de Morales y Castellanos Moya, autores contemporáneos y ciertamente controversiales, porque constituyen dos claros exponentes (entre los escasos ejemplos disponibles hasta ahora) de cómo la ficción puede apropiarse de modos diversos de los terribles acontecimientos acaecidos en Guatemala en los años ochenta y trabajar con ellos.

Es necesario señalar en primer lugar que, aunque los textos se presenten como ficción –si bien en distintos grados de en-

tre cruzamiento con el mundo extratextual–, ambos tienen en común una innegable relación (¿continuidad, deuda, parodia, disputa?) con el género testimonial y los informes de las diversas comisiones de investigación, narrativas omnipresentes en la región centroamericana, no solo por haber provisto a ambos autores de materia prima, sino por la forma en que esta aparece en la elaboración literaria. En efecto, tanto la presentación ficcional de las voces testimoniales que *hablan* al lector en la *testinovel* de Morales (aun cuando el contraste con la fuente sea intencionadamente imposible e incluso superflua) como la integración de fragmentos recogidos por el protagonista de *Insensatez* por su sonoridad y poder estético en la narrativa de Moya parecen recordarnos la dificultad de escribir una novela sobre las masacres guatemaltecas prescindiendo completamente de los antecedentes testimoniales antes citados.

No obstante, y a pesar de esos rasgos comunes, tenemos ante nosotros dos ejemplos bien diversos de cómo relacionarse libremente con la fuerte herencia textual testimonial y el difícil material temático: en un caso se ofrece un abanico de voces (¿testimoniante?) y se propone un nuevo subgénero que hace de la problemática ambigüedad entre lo real y lo ficcional su esencia misma; el otro texto es una novela a la que no le interesa entrar en esa disputa y que, situándose fuertemente del lado de la ficción, recupera los eventos extradieгéticos a través del relato de un personaje absolutamente antiheroico que narra desde su perturbada y perturbadora interioridad, en la que sin embargo se cuecen escalofriantes retazos testimoniales y el miedo social imperante aun después de la firma de la paz.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 151.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 152.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 154.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 153.

Lo que diferencia más fuertemente a las dos novelas estudiadas es, sin duda, su propósito: mientras que el texto de Moya persigue un objetivo eminentemente ficcional y estético, al cual se integran armoniosamente las sonoras frases testimoniales (sin que por ello pierdan la fuerza de denuncia que conllevan por sí mismas, es necesario decirlo una vez más), Morales crea su *testinovela* precisamente para que esta participe con una postura clara en la batalla de prácticas discursivas que a partir de los años noventa comenzó a abrirse paso en Guatemala, junto con la revisión de su terrible pasado. Como aclara en la

frase introductoria sin temor a las críticas de los teóricos puristas de la literatura, para Morales “este es un caso en el que la realidad abrumba a la ficción, de modo que ésta debe servirla con la humildad del caso”. Castellanos Moya opta, sin embargo, por poner el elemento estético del binomio ética-estética en primer plano, pero no por ello deja de hablar del tema desde la perspectiva buscadamente excéntrica del narrador allí construido. Ambas opciones, en definitiva, ofrecen al lector notorios ejemplos de representación literaria de los trágicos sucesos que marcaron con dolor la historia guatemalteca reciente. ♦

Hijos y nietos de Pinochet: memorias para recordar el presente del golpe

Ana Ros*

Resumen

En este artículo analizo cuatro documentales de directores chilenos que vivieron la dictadura (1973-1990) durante su adolescencia o temprana juventud: *Volver a vernos* (2002), *Apgar 11* (2003), *Actores secundarios* (2004) y *El astuto mono Pinochet contra la moneda de los cerdos* (2004). A través de las –prácticamente inexploradas– memorias e interpretaciones del pasado abordadas en dichos documentales, los directores llaman la atención sobre un presente profundamente marcado por el enfrentamiento entre chilenos y por el largo terror dictatorial. Por contraste o semejanza con aquel pasado, sus obras dejan entrever una sociedad sumisa y resignada a la imposibilidad de cambio social, en la que aún prevalece el clasismo y el racismo. A diferencia del tratamiento del pasado predominante al momento de su realización –el contexto de los treinta años del golpe– estas obras demuestran que el debate sobre lo que sucedió y sucede en Chile es una instancia necesaria en el intento de no repetir esa violencia nunca más. Por tal motivo, propongo que, junto con las recientes instancias de gran movilización social, estos documentales anuncian el espíritu contestatario que caracterizó la conmemoración de los cuarenta años del golpe, en el 2013.

Abstract

In this article, I analyze four documentaries by Chilean directors who were either teenagers or in their early twenties at the time of the dictatorship (1973-1990): Volver a vernos (2002), Apgar 11 (2003), Actores secundarios (2004) and El astuto mono Pinochet contra la moneda de los cerdos (2004). The practically unexplored memories and interpretations of the past addressed in these documentaries draw attention to a present that remains deeply affected by the intense conflicts among Chileans and by the long years of dictatorial terror. By contrasting past and present, the directors shed light on a submissive society resigned to the impossibility of social change, a society in which classism and racism still prevail. In a significant departure from the treatment of the past predominant at the moment of their

Recibido: 9 de septiembre de 2013. Aprobado: 20 de febrero de 2014.

* Ana Ros estudió profesorado de Literatura en el Instituto de Profesores Artigas de Montevideo, Uruguay, y licenciatura en Letras en la Universidad de la República. En el año 2008 recibió su doctorado en Lenguas Romances por la Universidad de Michigan y actualmente se desempeña como profesora de Literatura Latinoamericana en Binghamton University (State University of New York). En el año 2012, Ros publicó su libro *The Post-dictatorship Generation in Argentina, Chile, and Uruguay. Collective Memory and Cultural Production*, New York, Palgrave Macmillan.

making –the thirtieth anniversary of the coup in 2003– these films show that the inclusive debate about what had happened and continues to happen in Chile is a necessary step in the attempt to never again allowing such violence. For this reason, I propose that, together with the recent social mobilizations, these documentaries announce the challenging spirit of the fortieth commemoration of the coup d'état in 2013.

Palabras claves: Golpe de estado chileno, memoria colectiva, posdictadura, cine documental, *hijos de Pinochet*.

Keywords: *Chilean coup d'état, collective memory, post-dictatorship, documentary film, Pinochet's children.*

En este artículo, escrito en el marco de una conmemoración del golpe marcada por el compromiso con el conocimiento del pasado y la reflexión sobre él,¹ analizo cuatro documentales que, aproximadamente diez años atrás, comenzaban a abrir camino hacia esta nueva fase de la memoria colectiva: *Volver a vernos* (2002), *Actores secundarios* (2004), *Apgar 11* (2003) y *El astuto mono Pinochet contra la moneda de los cerdos* (2004). Pertenecientes, por su edad, al grupo conocido como *hijos de Pinochet*, los directores de estos trabajos rescatan memorias de grupos etarios y sociales generalmente desatendidos en los estudios sobre la dictadura. Se centran, respectivamente, en los estudiantes de Educación Secundaria y Universitaria movilizados durante el régimen por una sociedad más justa e igualitaria, en los jóvenes de distintas clases sociales nacidos el mismo año del golpe y en los niños y adolescentes nacidos ya en plena democracia neoliberal. A través de las memorias y/o interpretaciones del pasado articuladas por estos grupos, los cineastas llaman la atención sobre la sociedad del presente, moldeada por el terror represivo, como lo indica la prevalencia de la sumisión, el individualismo y la desesperanza respecto al cambio social. De este modo, sus documentales desafían el discurso oficial imperante al momento de la conmemoración de los treinta años del golpe, que enfatizaba el progreso de Chile hacia la paz y la reconciliación. Tomando en cuenta la resistencia o conmoción que estas películas causaron tanto a nivel institucional como en la audiencia, en este artículo propongo que son –junto con la intervención de

otros actores sociales de las generaciones más jóvenes, como HIJOS-Chile y el movimiento estudiantil– un antecedente clave del espíritu cuestionador y contestatario que caracteriza la conmemoración actual del golpe. Desde esta perspectiva, el factor generacional tiene un papel decisivo en la búsqueda y superación de las marcas dejadas por los largos años de terror en la sociedad.

Los hijos de Pinochet: desafío a lo esperado, desafío a lo imposible

En Chile, hubo muchos grupos etarios que se formaron durante el régimen militar: casi el doble que en Argentina y Uruguay durante sus dictaduras. Dado que a fines de la década de 1980 entre esos grupos había adolescentes y jóvenes adultos, muchos de sus integrantes tienen recuerdos vívidos de la represión, la resistencia y la transición. Por eso, para ellos, el término *generación de la posdictadura* no es realmente representativo. Yo prefiero usar el término *hijos de Pinochet* para referirme a este grupo etario extenso (los nacidos desde mediados de la década de 1960 hasta mediados de la década de 1970). Algunos de ellos eran bebés, mientras que otros eran niños pequeños cuando murió Allende: todos supieron desde una edad muy temprana lo que significaba vivir en un país con desaparecidos, toque de queda y restricciones fuertes a la libertad de expresión y asociación. Un país donde, por ejemplo, Allende y la Unidad Popular no podían discutirse en público.

Para garantizar que los *hijos de Pinochet* llegaran a ser chilenos *patrióticos*, se

¹ Como señala Alejandra Carmona, a diferencia de la conmemoración de los treinta años del golpe, que se analizará más adelante, programas como *Chile: las imágenes prohibidas* presentan material visual inédito de la represión que ha conmocionado a la sociedad y ha permanecido al aire a pesar de las más de cien protestas dirigidas al Consejo Nacional de Televisión. Del mismo modo, el programa *Los mil días* emite material de archivo que, aunque se encontraba disponible hace diez años, se decidió no utilizarlo en la conmemoración del golpe. Según el crítico de cine Gonzalo Maza, series como *Los 80* y *Los archivos del Cardenal* también colaboraron con el ánimo de debate que ha caracterizado a la conmemoración de este año y con la necesidad de abordar temas tabú que implican a gran parte de la sociedad, incluyendo individuos en posiciones de poder.

hicieron cambios profundos a los planes de estudio de las Escuelas Secundarias chilenas y Pinochet reformó personalmente los programas de Geografía e Historia (Gómez Leyton 2010). Sin embargo, a pesar de esos esfuerzos, muchos de estos chicos desafiaron las expectativas del dictador.² A mediados de la década de 1980, cuando algunos de ellos estaban en la Universidad y otros en la Secundaria, demostraron que el recuerdo del Chile anterior al golpe seguía vivo y fuerte. Como se muestra en los documentales analizados en la primera sección –*Volver a vernos y Actores secundarios*– el deseo de libertad política y la esperanza de cambio inspiró una movilización estudiantil masiva: los jóvenes que participaron luchaban contra la dictadura y a favor de una sociedad más igualitaria. Se arrestó, torturó y asesinó a muchos de esos jóvenes, pero ellos siguieron luchando y fueron parte del *no* a la extensión del mandato de Pinochet en 1988.

No obstante, la posdictadura resultó ser muy diferente del país más igual, unido y libre que habían imaginado. Para ellos, la Concertación prolongó el modelo neoliberal impuesto por la dictadura y no logró cumplir con las exigencias de las víctimas y sus familias. Ahora ya no era la esperanza de un futuro mejor la que los animaba, sino la amenaza de retroceder de una limitada democracia neoliberal a una dictadura neoliberal. En el ámbito internacional, la caída de la Unión Soviética y el aparente *fin de la historia* ayudó a que el neoliberalismo pareciera permanente e inevitable. Además, los esfuerzos de la Concertación para cooptar el movimiento estudiantil y aliviar las tensiones sociales llevaron a que

los jóvenes se alejaran de la política y buscaran significado en otra parte. Como dijo Gabriel Carrasco, la apatía de los jóvenes en la década de 1990 fue resultado del debilitamiento de los valores democráticos y el desplazamiento de la política como instrumento de gestión de la sociedad (2002, 16). Finalmente, la insistencia en la necesidad de una reconciliación con la verdad y la justicia limitadas los llevó a desconectarse del pasado. Stern nota que, hacia fines del milenio, tres quintos de los jóvenes de clase media y baja expresaban pérdida de interés en las luchas por los Derechos Humanos, que se percibían como rencillas políticas (2010, 264).

Según Stern, estos jóvenes articulaban su necesidad de entender el pasado de un modo que les permitiera conectarlo con sus preocupaciones cotidianas: una sociedad clasista y discriminatoria y un sistema económico centrado en un crecimiento limitado por el cual debían pagar con la exclusión y el fracaso de muchos (2010, 264). La detención de Pinochet en Londres, en octubre de 1998, alentó a los jóvenes a involucrarse en las luchas en torno a las consecuencias del pasado: el arresto del exdictador fue una prueba de que todo, hasta lo más impensado, era posible. Mientras *comandos* de jóvenes de la Fundación Pinochet protestaban contra su detención, los hijos de desaparecidos asistían a vigiliadas organizadas por la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos para esperar su condena. Durante estos encuentros, e inspirados por H.I.J.O.S. Argentina, los hijos de desaparecidos decidieron separarse de las asociaciones de Derechos Humanos y formaron Acción, Verdad y Justicia, Hijos-Chile.³

² Otros jóvenes se declararon pro-Pinochet y se organizaron para apoyar su régimen en la Federación Nacional de Estudiantes Secundarios (FENES), pero no lograron visibilidad en la esfera pública.

³ El documental *Che vo cachai* (2002) de Laura Bondarevsky compara el trabajo de las asociaciones de hijos en Argentina, Chile y Uruguay y muestra los aspectos comunes de su lucha pero también las diferencias que derivan de la configuración política de los tres países.

Este grupo no solo trabajó para conseguir verdad y justicia para sus desaparecidos, sino que sigue trabajando para defender los derechos de todos los que no pueden vivir con dignidad en el presente. Luchar por los derechos de estos chilenos es para ellos una forma de “recuperar los sueños y esperanzas” de los que lucharon por el cambio social en el pasado y los que dieron la vida para terminar con la dictadura (FUNA 2005). El sueño de la Unidad Popular ahora resurge entre los jóvenes. En 2003, más de 80.000 jóvenes asistieron a *El sueño existe*, un concierto de rock en honor a Allende que se realizó en el Estadio Nacional. Los organizadores proponían que la visión de Allende era “un sueño que valía la pena tener” y por el que valía la pena trabajar (Stern 2010, 285).⁴

El cine tuvo un papel importante en el proceso de reconexión con los sueños y las luchas políticas del pasado reciente. Las películas de los *hijos de Pinochet* y también las de la generación de sus padres, como las dos películas de Patricio Guzmán (*Obstinada memoria*, 1997; *Allende*, 2004) y *Machuca* (2004) de Andrés Wood, llevaron el gobierno de la Unidad Popular a la pantalla grande. Del mismo modo, *Calle Santa Fe* (2007) de Carmen Castillo trata sobre el activismo en el Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) durante los años del gobierno socialista y *La mujer metralleta* (2009), del joven director López Balló, explora el grupo armado Movimiento de Acción Popular Unitaria Lautaro. Desde finales de la década de 1990, se produjeron casi treinta películas –en su mayoría do-

cumentales–, muchas de ellas inspiradas por la detención de Pinochet en Londres en 1998.⁵ La producción alcanzó su punto máximo en 2003 y 2004, durante la conmemoración de los 30 años del golpe; estas películas tratan de un modo creativo distintos aspectos de la represión y también de la resistencia, la experiencia generacional y las continuidades entre el pasado dictatorial y el presente.⁶ Los documentales analizados en este ensayo, creados por los *hijos de Pinochet*, no solo desentieran el pasado sino que también buscan sacudir la visión de la Concertación de un país que avanza hacia la reconciliación, la paz y el *nunca más*.

Para el trigésimo aniversario del golpe, la televisión nacional (TVN) *mostró* el 11 de septiembre de 1973 mediante una plétora de imágenes emblemáticas y narrativas ingenuas (Eltit 2005). Según Richard, los medios conmemoraron “evitando cuidadosamente las aristas de confrontación ideológica” y “las narrativas periodísticas distribuyeron equitativamente entre la izquierda y la derecha la responsabilidad por la exacerbación de la violencia histórica” (2008, 65). Por el contrario, el grupo de jóvenes directores estudiados en este artículo busca encender la controversia, postular nuevos interrogantes y mirar el presente críticamente. Para eso, crean formas activas de transmisión, formas que han alentado el proceso colectivo de hacerse cargo de la crisis de 1973 y llorar los horrores del pasado, como está sucediendo en la cuadragésima conmemoración del golpe en 2013.

⁴ En 2008, el centenario de Allende también se celebró con un concierto en el Estadio Nacional en el que se presentaron artistas internacionales cuya música capta a públicos de diferentes generaciones (Joaquín Sabina, Juanes, Pedro Aznar, Inti Illimani).

⁵ Para leer más sobre la intensa producción de principios del 2000, véase Mouesca (2005), Pinto (2009), Mouesca y Orellana (2010) y Traverso (2010).

⁶ Un antecedente de esta intensificación de la memoria puede hallarse en *Revista de Crítica Cultural* (RCC) de Nelly Richard. Durante la posdictadura, esta revista académica fomentó un debate intenso acerca de la interconexión entre la política, la economía, la cultura y el modo de lidiar con el pasado de la Concertación. Los artículos publicados en la RCC se ocuparon de la producción artística marginalizada que, desafiando la memorialización oficial y las formas predominantes de recordar, subrayaban el carácter doloroso y controvertido del pasado.

Volver a vernos y Actores secundarios: recordando un pasado con sueños de futuro

*Me veo como éramos. Los veo a ellos:
a Carola, a Poli, a Goic. A toda una generación,
la nuestra. Éramos niños; vuelvo a vernos.
Vuelvo a ver a mis padres ese día: lloran,
se abrazan aterrados, furiosos porque han roto
su vida y la nuestra. Vivo el dolor, esa mezcla de
asombro y tristeza, ese día.
Han pasado treinta años.*

Rodríguez 2002

Con estas palabras, Paula Rodríguez presenta al público *Volver a vernos* (2002), un documental sobre los que el día del golpe eran niños, cuyas vidas cambiaron radicalmente por la represión militar. A través de la historia de tres de los líderes del movimiento estudiantil de la década de 1980 – Carolina “Carola” Tohá, Enrique “Poli” París y Alejandro Goic–, la película relata cómo los miembros de una generación que creció bajo la sombra del dictador se transformaron en una fuerza fundamental en la lucha por la democracia. Pertenecían a los sectores juveniles de los partidos de izquierda; su entorno era la universidad y su campo de batalla, la calle, donde hacían demostraciones y organizaban intervenciones públicas para denunciar la violencia militar.⁷

Además de recuperar el recuerdo del movimiento estudiantil de 1980, la película ofrece una reflexión más amplia sobre la represión y la resistencia: “La dictadura de Pinochet fue uno de los muchos regímenes autoritarios del siglo veinte. Los llamados hijos de Pinochet ponen la cara por todos los jóvenes del mundo obligados a crecer bajo un régimen dictatorial” (VisionaFilm 2003).

Los tres protagonistas, Carola, Poli y Goic, relacionan su decisión de convertirse en actores políticos con la disrupción causada por el golpe en sus jóvenes vidas, pero más aun con el ejemplo de los que murieron defendiendo un cambio que con-

sideraban necesario. El día del golpe, Goic, junto con más de cien adolescentes, salió a la calle para resistir. Se identificaban con el presidente y vivieron su muerte como una pérdida personal: “Yo no lo podía creer, te juro por Dios, no podía creerlo”, dice muy conmovido. “Éramos muy niños, era algo afectivo... Allende fue, yo creo que él lo sabía, él fue el sostén ético. Si él no hubiera resistido hasta el final y finalmente entregado su vida, la derrota no solo hubiera sido militar y política sino que habría sido moral. Ahí nos habrían aplastado el alma nomás. Y el Chicho sostuvo nuestra alma, nuestro corazón” (Rodríguez 2003). Con la vida de Allende como referencia, Goic se transformó en encargado estudiantil del Partido Socialista.

De un modo similar, para Poli el activismo era una forma de conectarse con su padre, Enrique París Roa, Asesor en Educación de Allende y líder comunista. El día del golpe, podría haber abandonado La Moneda, porque era médico, pero decidió quedarse hasta que Allende les pidió a todos los que estaban con él que se fueran: lo hicieron por una puerta lateral donde los esperaba el ejército. París Roa fue detenido y desapareció al poco tiempo. Su hijo Poli tenía doce años y estaba a punto de transformarse en uno de los muchos chilenos exiliados en Francia: “Tuve que ir aprendiendo con el tiempo y con los años el porqué. Por qué en un momento él se vio en la necesidad de tomar esa decisión. Su lugar estaba ahí, que tenía de alguna manera que ver con su vida. Era como decirnos: ‘Yo soy todo esto y necesito que me entiendan. Todo esto es parte de mi vida y no puedo ahora traicionarme a mí mismo; sería de alguna forma también traicionarlos a ustedes’” (Rodríguez 2003). Como parte del proceso de intentar comprender a su padre, Poli sintió la necesidad de volver a Chile. Volvió solo, en medio de la dictadu-

⁷ Más información sobre el movimiento estudiantil universitario y los *hijos de Pinochet* en Carrasco (2002).

ra: “No llegué a Chile con la intención de buscar yo a mi papá, o de saber yo personalmente qué había pasado con él. Creo que tenía más que ver con él, con el hacer: era un encuentro a través de los actos, de los hechos, de las conductas, del compromiso. Esa es una dimensión en que él me marcó profundamente” (Rodríguez 2003).

El padre de Carola, José Tohá, era el Secretario de Interior de Allende, Ministro de Defensa y amigo personal. El 11 de septiembre de 1973 también estaba en La Moneda con el Presidente. Cuando el Ejército entró en el edificio, Tohá quedó detenido; lo llevaron a diferentes centros de detención, donde lo torturaron brutalmente durante ocho meses. Su hija tenía ocho años y vivió exiliada en México durante cinco años.⁸ “A mí me arrancaron la vida entera. Se desarmó todo. Toda la gente que estaba en mi medio estaba presa, estaba muerta, estaba exiliada, estaba aterrificada” (Rodríguez 2003). Desde una edad muy temprana, vivió lo político y lo personal como dos ámbitos conectados intrínsecamente. Además, atribuye al legado de su padre su incapacidad para desconectarse de los conflictos sociales que la rodean y la necesidad de responder a ellos.

La generación de sus padres inspiró a Goic, Poli y Carola a comprometerse con las luchas de su tiempo. A diferencia de lo que sucedió en Argentina, donde H.I.J.O.S. tuvo que sacar a la luz el compromiso político de sus padres –eclipsado por la figura de la víctima inocente– no hubo necesidad

de despolitizar a Allende, París y Tohá. Era menos problemático identificarse públicamente con los más altos funcionarios de un gobierno electo democráticamente, las víctimas de un golpe ilegal, que con guerrilleros, como en Argentina. Eso hizo más fácil que la generación siguiente heredara el impulso del compromiso político.

El entorno politizado de los años ochenta al mismo tiempo reflejaba y fortalecía este impulso. La oposición heterogénea y cada vez más abierta al régimen se vio acompañada por una cultura juvenil muy desarrollada, que incluyó música de protesta clandestina (usada en la banda sonora de *Volver a vernos*) y eventos político-culturales no autorizados.⁹ Arriesgar la vida por un proyecto común creó lazos fuertes entre ellos y transformó la confianza en un valor fundamental. La inspiración del pasado, el entorno vibrante y los lazos fuertes entre los activistas fueron fundamentales para recuperar la libertad política en la Universidad, hasta entonces controlada por el régimen a través de decanos impuestos. Su ejemplo inspiró otras luchas que llevaron al fin de la dictadura.

Volver a vernos no termina con la esperada derrota del dictador en el referéndum de 1988, sino que explora cómo sigue la vida para los *hijos de Pinochet* después de ese suceso. Más en concreto, la película trata de entender la creciente distancia de la política de aquellos que, hasta ese momento, habían sido sus protagonistas: “Nadie esperaba que, derrotada la dicta-

⁸ Hay muchos documentales que cuentan la experiencia de los directores que crecieron en el exilio después de que sus familias escaparon de la represión militar. En *En algún lugar del cielo* (2003), Alejandra Carmona reflexiona acerca de la fase de persecución y muerte que inauguró Pinochet y acerca de lo que significó para ella crecer en el exilio en París después de la ejecución de su padre en 1971. Con el foco en el país receptor, en *El telón de azúcar* (2006), Camila Guzmán, hija del director Patricio Guzmán, reflexiona sobre la experiencia de su generación al crecer en Cuba durante la edad dorada de la Revolución, cuando los ideales estaban presentes en la vida cotidiana y los niños, llamados *pioneros*, eran “el futuro de la revolución y serían los nuevos hombres”. *El edificio de los chilenos* (2010) de Macarena Aguiló también cuenta la historia de un exilio, aunque esta vez como consecuencia del regreso de sus padres a Chile, y no de su partida. Cuando los miembros del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) chileno que estaban exiliados en Europa decidieron regresar a combatir la dictadura, dejaron a sus hijos (60 *hermanos*) con veinte adultos o *padres sociales* en el *Proyecto Hogares*.

⁹ *Malditos. La historia de los Fiskales Ad Hok* (Insunza 2004) documenta la relación entre la represión y la contracultura juvenil en la década de 1980. Ofrece una perspectiva crítica del país que se construyó en la década de 1990.

dura, Carola, Poli y Goic abandonaran la actividad política” (Rodríguez 2003). Los tres concuerdan en que no había un espacio claro para ellos en la época de “acuerdos y negociaciones” inaugurada por la Concertación. Goic explica que los demás, con títulos de universidades europeas y norteamericanas, volvieron al final de la dictadura para gobernar el país y unirse a la historia “en los últimos diez metros”. Carola señala que había una generación mayor que había estado esperando en los flancos durante el régimen militar para ocupar cargos en partidos políticos. Para Poli, los líderes del movimiento estudiantil no supieron cómo “reciclarse” políticamente en la nueva configuración. Por los motivos que fuera, como señala Carola, los *hijos de Pinochet* tenían “una energía como para construir una nueva democracia que de alguna manera se perdió, se desparramó, y no pudo aportar” (Rodríguez 2003).

En este sentido, *Volver a vernos* plantea interrogantes con implicancias para otras sociedades que pasaron por un período de efervescencia política antes de la caída de un tirano: ¿cómo se puede continuar la lucha por la democracia una vez que la dictadura está oficialmente acabada? ¿cómo se hace para mantener la pasión que impulsa la resistencia a la opresión en un contexto de “acuerdos y negociaciones” políticas? Después de dos décadas, a principios del siglo XXI, Carola y Poli regresan a la política durante el gobierno de Lagos, que había sido amigo de sus padres. Sin embargo, Lagos se negó a identificarse con la Unidad Popular. Apoyaba el modelo neoliberal y, durante su campaña, dejó en claro que “no sería otro Allende” (Lazzara 2006, 3). Carola se define como socialista, como su padre, y afirma que no tomó de él la “rigidez ideológica” sino su “esencia”, que ella describe como “la idea del respeto y la dignidad de las personas, y del acomodar la sociedad para hacer eso posible, hacer las renunciaciones que sean necesarias para hacer eso posible”. Sin embargo, agrega que nadie sabe

exactamente cómo hacerlo: “el corazón de esta historia no es ni estatizar las empresas, ni regular centralmente todas las cosas; puede haber miles de maneras y nadie las tiene totalmente claras” (Rodríguez 2003).

Como política, Carola se distancia del proyecto y la ideología de la Unidad Popular sin ofrecer una evaluación de sus logros y de los motivos de su fracaso. Como las inequidades sociales y la brecha de clases persisten, el recuerdo de Allende sigue encendiendo las mismas oposiciones que hace treinta años. En lugar de analizar lo que se juega en esas reacciones, la Concertación silencia ese período y se concentra en conmemorar su final trágico. Esto hace imposible construir desde la experiencia de la Unidad Popular y evaluar el presente desde ese punto de vista. El gobierno de Allende no es el único proyecto político excluido del recuerdo promovido por los gobiernos de la posdictadura. Por motivos similares, después de la dictadura, se eligió olvidar el movimiento estudiantil de los ochenta: era un recuerdo que podía alentar a las generaciones más jóvenes a no aceptar su realidad y embarcarse en luchas políticas.

El año en que se estrenó *Volver a vernos*, siete estudiantes de la Escuela Secundaria fueron expulsados por hacer estallar la década de 1980 en el presente. Un profesor les pidió a sus estudiantes que averiguaran qué había pasado en su escuela (N° 12, Arturo Alessandri Palma) durante la dictadura y escribieran un informe. Inspirados por las fotografías, un grupo de estudiantes decidió recrear la toma de 1985 en un *corto*. Las tomas eran una forma de acción colectiva usada frecuentemente por los estudiantes secundarios de los años ochenta para demostrar que la dictadura no era invulnerable: que se la podía desafiar e incluso derrotar. Típicamente, entre tres y cuatro mil estudiantes juntos ingresaban a un edificio, encerraban a los adultos en la sala de profesores, organizaban asambleas e intentaban mantener alejada a la policía durante la mayor cantidad de tiempo posible tirando pie-

dras desde el techo. Si no era posible organizar una salida segura, intentaban complicar el accionar de las fuerzas armadas dentro del edificio (amontonándose en el patio, electrificando las escaleras metálicas).

Como en las fotos de 1985, para la recreación los estudiantes se cubrieron las caras, desplegaron banderas y pancartas contra la opresión y armaron una barricada de sillas en un aula. El director de la escuela los sorprendió cuando estaban filmando la película, creyó que era una toma real y llamó a la policía. Las autoridades expulsaron a los estudiantes y el alcalde no les permitió volver a inscribirse. Llevaron el caso a la justicia pero no les permitieron regresar.

La película *Actores secundarios* comienza con los líderes de la toma de 1985 –los protagonistas del documental– que regresan a la escuela para expresar su apoyo a los estudiantes expulsados. Describen la situación como absurda: la reacción desmedida a la representación de algo que sucedió dieciocho años atrás demuestra que el verdadero simulacro no es lo que los estudiantes hicieron, sino la democracia actual. Después de hablar con los estudiantes actuales de esa y otras instituciones, los protagonistas del documental se dan cuenta de que, en realidad, los chicos no saben lo que sucedió en sus escuelas en la década de 1980. Uno de ellos dice que esas historias son de la época de su abuela, a pesar de que sus padres tienen la misma edad que los protagonistas (menos de cuarenta). El hecho de que las autoridades se sintieran amenazadas por la representación parece estar relacionado con la ignorancia de los estudiantes: el pasado revolucionario de las instituciones se ha excluido deliberadamente de la educación de las generaciones más jóvenes, que no está pensada para que ellos puedan evaluar sus posibilidades como actores del presente.

Los recuerdos evocados en las entrevistas con los participantes del movimiento estudiantil de los años ochenta enseñan otros modos de relación con los jóvenes, con la comunidad y con la política y, por lo tanto, abren un espacio para la posibilidad de cambio. Muestran que los adolescentes –a quienes muchas veces se ve como seres inmaduros que necesitan supervisión– actúan como adultos si están involucrados en proyectos significativos. Los adolescentes de los ochenta imaginaron una sociedad más igualitaria, organizaron efectivamente un movimiento complejo y combatieron creativamente una fuerza represiva aplastante. También demostraron que, incluso en las circunstancias más adversas, es posible revertir la lógica del miedo reconstruyendo los lazos sociales y fomentando la confianza mutua: “yo salía a la calle con la confianza de que yo tenía un compañero atrás que me iba a defender y tengo la convicción de que un compañero sentía lo mismo cuando yo estaba detrás de él” (Bustos 2004).

Como se mencionó antes, la forma que ellos tenían de vivir la política contrasta con las formas predominantes de organización política del presente. En primer lugar, en ese entonces lo personal y lo político se superponían. El activismo no solo era una decisión política, sino un espacio donde se construía comunidad: las asambleas, las protestas y el trabajo voluntario en las comunidades nativas y las poblaciones también eran una oportunidad de crear amistades y divertirse. En segundo lugar, como dice uno de los protagonistas de la película, tenían una “capacidad increíble para forjar alianzas progresivas que superaban las diferencias ideológicas” (Bustos 2004). Un titular de la época describía al Comité Pro-FESES¹⁰ como “un organismo donde conviven desde la Democracia Cristiana hasta la extrema izquierda” (Bustos

¹⁰ La Federación de Estudiantes Secundarios de Santiago (FESES) se prohibió al comienzo de la dictadura. A mediados de la década de 1980, el Comité Pro-FESES tomó su lugar e intentó restablecerla.

2004). Los líderes lograron poner las diferencias por debajo de las convicciones compartidas acerca de la justicia social y establecieron un plan y una estrategia en común. En tercer lugar, las decisiones y perspectivas de los líderes estaban basadas en su trabajo comunitario y en su conocimiento de la calle y las decisiones se discutían colectivamente en asambleas. Eso facilitaba la cohesión en los diferentes niveles del movimiento y ayudaba a que los líderes aprovecharan el ambiente político.

Sus proyectos de corto y largo plazo son, probablemente, el aspecto más desafiante del movimiento estudiantil: ellos identificaron problemas similares a los que los estudiantes enfrentan hoy y lucharon de un modo que puede conferir poder a estos últimos. Luchaban por un proyecto que iba más allá de la derrota de Pinochet: querían un país igualitario en el que la educación fuera una herramienta para promover la justicia social. El principal propósito de la toma de 1985 fue generar una oportunidad para negociar un petitorio con el Ministerio de Educación. Ese petitorio solicitaba la democratización de los centros de alumnos (controlados por los directores de las escuelas secundarias), becas para estudiantes de origen humilde, el acceso igualitario a la educación superior –que hasta entonces estaba limitado por exámenes de ingreso (la Prueba de Aptitud Académica)–, la reducción del valor del pasaje escolar y el esclarecimiento de los asesinatos de estudiantes.

La toma de la Escuela Secundaria Alessandri Palma fue multitudinaria; los estudiantes se resistieron al Ejército durante horas mientras la prensa cubría los sucesos. Más de tres mil estudiantes quedaron arrestados y el Ministro de Educación renunció. Al año siguiente, la FESES convocó a una huelga del sistema educativo –que duró dos meses– para combatir la municipalización de la Educación Secundaria pública y la privatización de algunas escuelas secundarias emblemáticas. Los

estudiantes se negaron a asistir a clase y los profesores no dictaron lección, puesto que los gremios docentes se unieron a la protesta y las asociaciones de padres la apoyaron. Como explica uno de los participantes, no fue una huelga típica porque los estudiantes siguieron yendo a la escuela en uniforme todas las mañanas para organizar protestas, asambleas y tomas. Sin embargo, las demandas de los estudiantes fueron rechazadas y la municipalización continuó.

A pesar del fracaso, estas acciones sirvieron para debilitar el régimen. Al poco tiempo, la FESES convocó a una huelga nacional de dos días, como parte de la Asamblea de la Civilidad, la organización que aglutinaba las fuerzas contrarias a Pinochet e incluía sindicatos profesionales y obreros, asociaciones de habitantes de las poblaciones y comunidades nativas. Se acercaba el fin para Pinochet, pero también para el movimiento estudiantil. Ellos querían derrocar al dictador para comenzar un período en el que la política estuviera integrada con la vida cotidiana y la educación sirviera para luchar contra la injusticia social, la desigualdad y la opresión. Sin embargo, en lugar de ser un levantamiento revolucionario seguido de la caída de un tirano, el fin fue resultado de acuerdos políticos, pactos y un plebiscito que llevaron a lo que Pinochet denominó una *democracia protegida*, marcada por fuertes continuidades con la dictadura. Paradójicamente, para los estudiantes el fin de la dictadura significó el fin de su proyecto político.

Después de haber tenido un papel central en la lucha contra el régimen, como compañeros de otros actores con una historia de compromiso político más larga, los miembros del movimiento estudiantil quedaron rebajados a actores secundarios. Cuando los partidos de centro e izquierda se reorganizaron al final del régimen, no quedó lugar para los jóvenes a los que antes ellos mismos habían alentado a participar. Víctor Osorio Reyes, expresidente de FESES, afirma:

Yo había llegado al comité central de la Izquierda Cristiana y era como importante, y se acabó mi período en la FESES y ifilo! Quedé reducido a militante base... Se acabó mi protagonismo social y quedé como un paria en el partido, sin estructura orgánica de alojamiento y sin ningún cargo. Y ahí vino un período bien difícil para mí de rehacerme política y socialmente desde abajo nuevamente.

Bustos 2004

Otro exlíder estudiantil explica la situación como producto de un distanciamiento gradual de los políticos respecto de los estudiantes, a los que ya no podían ni querían ver: "Mientras nosotros nos estábamos preparando para derrocar al dictador, ellos estaban armándose para administrar el estado" (Bustos 2004). Ninguno de los exactivistas de la Escuela Secundaria ocupa una posición importante en el gobierno hoy en día;¹¹ en ese sentido, siguen siendo *actores secundarios*. Los estudiantes y recién graduados fueron testigos de la despolitización y el posterior decaimiento de la FESES: ahora era el gobierno el que elegía a los líderes, que no tenían un pasado dentro del movimiento y no mantuvieron su cultura de disidencia.

Los que quisieron seguir trabajando por el cambio social se unieron a grupos guerrilleros como el Frente Patriótico Manuel Rodríguez y MAPU-Lautaro. Estos grupos se negaban a aceptar los acuerdos políticos y económicos de los años posteriores a la dictadura: la presencia de Pinochet y de las Fuerzas Armadas en la política, la impunidad y el modelo neoliberal impuesto por el régimen. La Concertación aumentó la represión a los grupos armados

y tardó cuatro años en liberar a los prisioneros políticos de Pinochet. En un contexto de movilización política decreciente, los insurgentes armados se presentaban como criminales comunes y corrientes. Los exestudiantes activistas que se unieron a esos grupos se arriesgaban a que los torturaran, los mataran y los criminalizaran públicamente (como le sucedió a Ariel Antonioletti, exlíder de FESES). Además, como la Concertación continuó con el modelo económico establecido por la dictadura, esta generación ahora se enfrentaba al dilema de entrar al juego (estudiar y triunfar en un mercado laboral competitivo) o quedarse afuera. En esas circunstancias, había poco tiempo y lugar para el activismo.

Por las razones que fueran, la mayoría de los estudiantes activistas se retiraron, decepcionados, de la escena política y se dispersaron. En el documental, algunos de ellos recuerdan el fin del movimiento como una derrota política, otros como un fracaso personal y otros como una contribución generacional que estaba destinada a terminar. Sin embargo, todos concuerdan en que el movimiento formó su subjetividad: invertir su voluntad, "darse por entero a un proyecto" y "vivir con ese fuego en el corazón" determinó la forma en que ven el mundo, se relacionan con otros y continúan con la búsqueda de significado individualmente (Bustos 2004). Como menciona uno de ellos, la experiencia transformadora del movimiento estudiantil de la década de 1980 no se recordó como una contribución importante en la lucha contra la dictadura ni como una fuerza para el cambio social.

Actores secundarios cambió esa situación en cierto sentido. No solo permitió a los antiguos activistas reconectarse y volver a verse como generación,¹² sino que

¹¹ Después de la victoria electoral de la derecha en 2010, los fundadores de Izquierda Cristiana invitaron a Víctor Osoño Reyes a ser Presidente del Partido para repensar su plataforma.

¹² Como expresión simbólica de la reunión de esta generación y su resurgimiento en la esfera pública, sus integrantes crearon una página web *Movimiento Generación 80* (<http://www.g80.cl/index.php>) y están trabajando en un proyecto que podría transformarse en una alternativa sólida al modelo neoliberal. "Nosotros no hemos participado en política activa en estos años. Hoy queremos volver a participar y retomar las causas que dejamos pendientes".

también provocó una reacción inesperada en la sociedad. Enseguida se convirtió en uno de los documentales más famosos de Chile y, al año de su lanzamiento, los directores comentaron: "Para nosotros es algo impactante lo que ha pasado con la película. Hemos estado en un montón de foros, nos invitan permanentemente a liceos, a colegios, a universidades. Hay una ansiedad, por conocer más cómo era esta historia y una sorpresa, porque cómo es posible que esta historia no se hubiera contado antes" (Toledo 2005). Los directores quisieron hacer una película que le hablara a un público que no conocía la historia y lograra comunicarle su experiencia a un público más amplio. Es posible pensar que el éxito de la película se relaciona con la *revolución pingüina*,¹³ un movimiento estudiantil masivo que tuvo lugar tres años después de su estreno y que también inspiró la ola de protestas que se produjeron en los últimos años.

Al igual que sus predecesores, el actual movimiento estudiantil rechaza el sistema implementado por el régimen de Pinochet en la década de 1980, gracias al cual hoy el 75% de la educación está en manos del sector privado, y exige reformas específicas que favorezcan la justicia social y la integración en lugar de reproducir y recrear desigualdades. Sirviéndose de la experiencia del pasado, este movimiento se ha destacado en varios aspectos. Primero: la capacidad de convocatoria. Sus protestas han contado con la mayor adhesión desde los tiempos de la dictadura (ciento cincuenta mil asistentes a una de las marchas solo en Santiago de Chile) y con gran apoyo a nivel nacional e internacional. Estudiantes de prácticamente todo el sistema educativo chileno se sumaron a las marchas junto a las asociaciones de profesores, padres y profesionales, la Central Unitaria de Trabajadores y diversos movimientos sociales. Tal adhesión inscribió a

la protesta en un marco más amplio de rechazo al sistema neoliberal imperante desde los años del régimen, que venía sufriendo la pérdida de su legitimidad política (Álvarez Vergara). Segundo: la persistencia. A tres años de su inicio en 2011, y habiendo pasado por distintas etapas, el movimiento estudiantil continúa en pie de lucha desde sus instituciones y recientemente ha vuelto a las calles para obligar a los candidatos presidenciales a posicionarse frente a sus demandas (Montes). Tercero: la resistencia ante la represión militar y la innovación de la modalidad de protesta ante la prohibición de las marchas (conciertos, *performances*, espectáculos, *funas*, ciberactivismo, huelgas de hambre, etc.). Cuarto: el rechazo de acuerdos gubernamentales que no atendieran al núcleo de sus demandas. Hasta el momento, los representantes del movimiento han refutado tres intentos de acuerdo por parte del gobierno por considerarlos insuficientes. Por otra parte, su persistencia en la lucha generó sucesivos cambios en el gabinete de Piñera.

Estas características del movimiento son relevantes para la reflexión sobre el presente del golpe y, por lo tanto, su recuerdo, en la medida en que desmantelan el miedo a organizarse y a cuestionar lo establecido, infundido por el horror represivo de la dictadura y su constante difusión.

Apgar 11: un espacio para comenzar a romper con la adaptación al golpe

El grupo que tratamos en esta sección era demasiado joven para participar en la toma de 1985, pero hacía tiempo que había egresado del colegio secundario cuando los estudiantes volvieron a las calles en 2006. A diferencia de los directores de *Volver a vernos* y *Actores secundarios*, en *Apgar 11* (2003) el cineasta Cristián Leighton se enfoca en aquellos que no tu-

¹³ *La revolución de los pingüinos* (Díaz Lavanchy 2008) documenta esta protesta.

vieron una experiencia política generacional durante la dictadura. Su película investiga, con motivo del trigésimo aniversario del golpe, la relación entre la perspectiva de los protagonistas y la de sus padres respecto del significado de ese día, presentando una reflexión acerca de las continuidades a través de las generaciones. La conclusión no es optimista: las posturas inicialmente conflictivas respecto de *el once* (11 de septiembre) no dieron paso a un proceso de duelo colectivo y aprendizaje de una generación a la siguiente. La película cuestiona el intento de la Concertación de presentar el pasado como una cuestión terminada y el período posdictatorial como un movimiento continuo hacia la reconciliación.

Para *Apgar 11*, Leighton seleccionó a seis individuos nacidos el 11 de septiembre de 1973 en diferentes hospitales públicos y privados y los entrevistó brevemente antes de su cumpleaños número treinta. La película comienza con una leyenda que explica el título: “*Apgar* es una prueba empleada para evaluar la reacción del recién nacido al parto y su adaptación al ambiente durante el primer minuto de vida. La puntuación va desde 1 a 10” (Leighton 2003). *Apgar 11*, la película, mide la adaptación de los protagonistas a la fase inaugurada por el golpe el día de su nacimiento. Aquel día, como todos los días, aproximadamente 700 bebés nacieron en Santiago.

La primera parte del documental se centra en las seis madres que dieron a luz y las parteras que las asistieron, un punto de entrada a los mundos opuestos que coexistían en ese entonces y actualmente en Chile. Mientras el Ejército allanaba la guardia de maternidad del hospital público Barros Luco y arrestaba a médicos y empleados (entre ellos a la partera entrevistada), en la Clínica Alemana el personal celebraba la noticia del golpe con champaña. Su única preocupación era que los habitantes de

una población cercana pudieran atacar la clínica al día siguiente durante un extenso apagón. Mientras que la partera del hospital público San Juan de Dios nunca olvidará la angustia que sintió al darse cuenta de que la Unidad Popular había llegado a su fin, la partera de la clínica privada recuerda la imagen de las bombas cayendo sobre La Moneda como un espectador distante; para ella, era como “en las películas” (Leighton 2003).

Las seis mujeres asistidas ese día por las parteras pertenecían a diferentes clases sociales y tenían diferentes posturas políticas; por lo tanto, el golpe impactó en sus vidas de diferentes formas.¹⁴ Ese día, poco tiempo antes de dar a luz, Soledad Parada, una socióloga de clase media pro-Allende, habló por teléfono con su esposo que estaba trabajando en La Moneda: “Nos despedimos sin saber si volveríamos a vernos otra vez” (Leighton 2003). De casualidad, él salió de La Moneda por la puerta principal y sobrevivió, a diferencia de aquellos que salieron por la puerta lateral, que fueron detenidos y asesinados, como París y Tohá. Dos meses después, la familia escapó a Hungría con la beba recién nacida, María, y dos hijos. El avión estaba lleno de chilenos que iban al exilio: “Cuando el avión despegó, empezamos a cantar y, por supuesto, a llorar: nos sentíamos libres, seguros, pero enormemente tristes. Era muy conmovedor escuchar a todo el avión cantar ‘Venceremos’ [el himno de la campaña de Allende]” (Leighton 2003).

Para Adriana Torres, una mujer de negocios de clase alta y pinochetista, el gobierno de Allende fue “traumático” (los trabajadores intentaron ocupar la fábrica familiar) y por lo tanto el golpe le dio mucha “alegría” (Leighton 2003). Le puso a su hijo César Augusto por dos miembros de la junta que dirigieron el levantamiento, César Mendoza y Augusto Pinochet (su esposo

¹⁴ Voy a hablar de cinco de las seis familias que aparecen en la película.

quería ponerle los nombres de los cuatro miembros de la junta). Al igual que Torres, Carmen Aresti –una pintora de clase alta pinochetista– tuvo a su bebé, Rodrigo, en la Clínica Alemana. Su esposo, su hermano y su familia se unieron al personal que celebraba el golpe y continuaron celebrando durante el toque de queda de tres días. “Los primeros años del golpe fueron muy buenos para nosotros. Estábamos entre los afortunados; vivimos esos años como dentro de una burbuja, muy protegidos. Para personas como los miembros de mi familia, que no estaban involucrados en política, había paz, prosperidad, trabajo, provisión de alimentos [a diferencia del racionamiento implementado por Allende en respuesta a la escasez creada por los industriales], las calles estaban limpias, no había violencia ni delincuencia. Esos fueron buenos años para criar a los hijos y trabajar” (Leighton 2003).

María Pino y Silvia Morales tuvieron a sus bebés en los hospitales públicos Barros Luco y San Juan de Dios, respectivamente. Ambas son amas de casa de origen humilde y tienen recuerdos espantosos de aquel día. Pino había llegado al hospital muy asustada y, cuando los militares ingresaron en la guardia de maternidad, escapó junto a su beba recién nacida, Úlrica. Morales entró en trabajo de parto tres semanas antes de lo previsto, en el momento en que vio la noticia del golpe en televisión, y viajó al hospital en una ambulancia que transportaba personas heridas. Dio a luz a su beba, Fabiola, en una cama compartida con otros dos pacientes. La beba nació prematura y enferma; por lo tanto, ella y su

esposo debían llevarla al hospital con mucha frecuencia. Ellos dan a entender que los militares en las calles los hostigaban constantemente y el documental sugiere que a ella le ocurrió algo grave, aunque no lo menciona en las entrevistas: “Es un recuerdo que me gustaría eliminar de mi mente para siempre” (Leighton 2003).

La segunda parte del documental presenta a los hijos y sus perspectivas respecto del golpe y la dictadura, estrechamente relacionadas con la postura política y la experiencia de sus padres.¹⁵ María, hija de Soledad Parada, se define a sí misma como una exiliada pero, a diferencia de sus padres, asume esta condición una vez que regresa a Chile, a mediados de los años ochenta. El país con el que se encuentra es muy diferente del representado por sus padres a través de sus recuerdos nostálgicos. Su vida, sus amigos y su cultura estaban en Hungría, pero su familia estaba en Chile: reunirse con ellos fue la razón principal de su regreso. Después de su llegada, vivieron con el tío materno, Juan Manuel Parada, y su familia. Esta proximidad tan anhelada pronto se vio hecha pedazos cuando su tío fue secuestrado por el Ejército y hallado decapitado tres días más tarde. María capta en pocas palabras el significado del evento: “destrucción, tristeza, mucha tristeza, muchos traumas. La familia destrozada” (Leighton 2003).

Como sus padres estaban horrorizados, tuvo que lidiar sola con los acontecimientos, lo que hizo que fuera más difícil cualquier posible sanación. La herida sigue abierta: “Una mención en televisión del ‘caso degollados’¹⁶ es suficiente para

¹⁵ El documental de Said / *Love Pinochet* (2001) también habla de la continuidad a través de entrevistas con estudiantes universitarios de la Universidad Gabriela Mistral: ellos recuerdan el pasado según las experiencias de sus familias y la información que recibieron y parecen ser incapaces de conectarse con las perspectivas de los demás.

¹⁶ José Manuel Parada, Manuel Leónidas Guerrero Ceballos y Santiago Esteban Nattino Allende fueron las tres víctimas del caso conocido como el caso *degollados*. Los tres eran miembros del Partido Comunista. Parada había sido alumno del Liceo José Victorino Lastarria (activo durante las protestas de mediados de los años ochenta) y era un sociólogo que colaboraba con la Vicaría de la Solidaridad. Él y Ceballos fueron secuestrados en la puerta principal del Colegio Latinoamericano, donde Ceballos daba clases. Como muestra *Actores secundarios*, el movimiento estudiantil se movilizó para denunciar estos asesinatos y un año después para conmemorarlos. En la actualidad, hay un monumento que señala el lugar donde se encontraron los cuerpos.

hacer que todo vuelva: una avalancha de imágenes, todo el llanto, todo” (Leighton 2003). La reconciliación no parece ser una posibilidad para ella ni para su madre: “No tengo odio en el corazón, pero nadie puede pedirme que me reconcilie con quienes destruyeron nuestra familia”, dice la voz en *off* de María mientras la vemos, una vez más, andando en su bicicleta por las calles de Santiago (Leighton 2003). A lo largo de la película, cada entrevistado aparece en relación a las actividades, los espacios y los objetos que capturan quiénes son. En el caso de María, su movimiento constante puede leerse como indicador de la falta de raíces o de lazos con un lugar específico, producto de su temprano exilio. Como consecuencia de la investigación del *caso degollados*, en 1985, César Mendoza (miembro de la junta desde 1973) renunció a su cargo como Jefe de Policía. Su homónimo César Augusto, el hijo de Torres, al igual que María no ve la reconciliación como una meta alcanzable; no obstante, sus razones son muy diferentes a las de ella. Él reconoce su indiferencia respecto del violento pasado: fue criado en una familia de clase alta dentro de una ideología exclusivamente de derecha y no estuvo expuesto a la experiencia de aquellos que sufrieron la represión. Nunca cuestionó la postura de su familia con respecto al golpe. Las protestas que vio por casualidad en televisión durante sus cumpleaños eran el único indicador de que el derrocamiento de Allende no era celebrado con unanimidad. Al igual que la partera de la Clínica Alemana en donde nació, se vincula con la violencia del pasado como un espectador indiferente. Para demostrar su distanciamiento de la vida de la mayoría de los chilenos, la entrevista con él tiene lugar en el patio de la Lincoln International Academy.

Su indiferencia lo lleva a despolitizar el pasado y el presente, a minimizar las violaciones a los Derechos Humanos y a explicar las diferencias entre chilenos como una cuestión de carácter nacional y falta de

voluntad abstracta y ahistórica: “Los chilenos siempre estamos enfocándonos en los defectos de los otros en lugar de sus virtudes, es por eso que nunca llegaremos a un acuerdo” (Leighton 2003). La postura de César Augusto puede entenderse en relación a su madre. Ella reconoce que su entorno social presionó para que se hiciera el golpe (solían arrojar maíz en el jardín delantero del Comandante en Jefe del Ejército de Allende, demostrando que creían que era una gallina) y, por lo tanto, son en parte responsables de *lo que pasó*. Sin embargo, agrega, “si nosotros seguimos hurgando las heridas, no seremos capaces de construir nada mejor como nación” (Leighton 2003). El primer *nosotros* da la sensación de proximidad entre los pinochetistas y las víctimas, unidos como nación. No obstante, no parece ser el caso ya que “hurgando las heridas” se refiere a la incansable búsqueda de justicia y de reconocimiento de los crímenes por parte de las víctimas. Esas demandas se convirtieron en un obstáculo para el progreso y dividen a los chilenos, mientras que el olvido facilitaría curar las heridas, un proceso que ocurre de manera natural.

Para el hijo de Aresti, Rodrigo, el tiempo no es suficiente y tampoco lo es la condena a los perpetradores, ya que “la capacidad de curar esa herida va más allá de lo humanamente posible: ellos [los familiares] van a morir con ese dolor, y eso es terrible” (Leighton 2003). Esta parte de la entrevista se lleva a cabo en el pasillo de la Universidad Católica; Rodrigo está parado frente a una exhibición de las víctimas de la dictadura. Luego lo vemos en la biblioteca y en otros espacios dentro de la Universidad, lo que indica que su profesión —es abogado y profesor de Derecho— influyó en su postura respecto de los crímenes del Ejército. Dice que haber aprendido sobre las violaciones a los Derechos Humanos lo ayudó a darse cuenta de que la verdad de sus familiares es legítima, pero también lo es la verdad del otro lado; por lo tanto, pre-

fiere no condenar a nadie. Su afirmación está claramente vinculada con la postura de su madre. Cuando se le pregunta sobre las violaciones a los Derechos Humanos, ella responde:

Antes, estaba contenta con el golpe. Creía lo que la Junta nos decía, y eso era todo. En el presente, tengo sentimientos encontrados: todavía siento un gran afecto y gratitud por Pinochet, y siempre lo haré, es por esa razón que me resulta muy difícil vincularlo con las violaciones a los derechos humanos que salieron a la luz, lo cual implica una gran contradicción. Me gustaría poder ponerlo en una burbuja. Para nosotros, los pinochetistas de centroderecha, el tema de las violaciones a los derechos humanos ha sido muy difícil y doloroso.

Leighton 2003

Mientras que Aresti trata de lidiar con el pasado por medio del aislamiento y la indiferencia –representados en la imagen de la burbuja, utilizada para describir tanto la situación de su familia durante la dictadura, como la forma en la que le gustaría lidiar con la memoria de Pinochet–, Útrica, la hija de Pino, se siente fuertemente conectada con los crímenes. Cuando era pequeña, sus padres no celebraban su cumpleaños, para evitar problemas con los vecinos. En una ocasión, estos últimos creyeron que la familia celebraba el golpe y les cortaron la luz. Cuando cumplió doce años, decidió que nunca iba a celebrar su cumpleaños: como gesto hacia aquellos que habían sufrido en ese día. Ella no se define como una *persona política*, pero no duda al afirmar

que “no existe nada en este mundo que pueda justificar la atrocidad de las violaciones a los derechos humanos, aún menos las diferencias ideológicas” (Leighton 2003). Finalmente, Fabiola, también nacida en un humilde hospital público, hace muy poco supo sobre las experiencias dolorosas de su madre el día del golpe y durante los primeros meses de su vida, lo que explica por qué sus cumpleaños nunca eran alegres para sus padres. Su deseo es algún día poder pasar su cumpleaños con una familia emocionalmente preparada para celebrar, porque los abusos del pasado han sido reparados tanto como es posible. La intersección entre historia y biografía, que subyace a toda la película, se hace evidente en este punto.

El documental no termina con una conclusión, sino con la escena de un bebé naciendo el 11 de septiembre de 2003 –treinta años después del golpe– y aparece una leyenda que dice: “Este documental está dedicado a todos aquellos que nacieron y murieron el 11 de septiembre de 1973” (Leighton 2003). Sacar conclusiones es un desafío que debe enfrentar la audiencia en pos de las futuras generaciones.¹⁷ En *Apgar 11*, Leighton crea un espacio para los actores de ambas partes, que normalmente no hablarían sobre el pasado, para que se escuchan no solo entre ellos sino también a sí mismos en un *diálogo* creado por medio de la edición.

Sin embargo, esta película no alcanzó una gran audiencia, como había anticipado su director. Leighton había firmado un contrato con el canal de televisión pública TVN estipulando que su película se transmitiría en horario central para conmemorar el trigésimo aniversario del golpe. En con-

¹⁷ En el cortometraje *Lo que recordarás de septiembre*, Cecilia Cornejo, exiliada en Nueva York desde su temprana infancia, evoca el golpe y reflexiona sobre los efectos de este en su vida mientras responde a las preguntas de su hija sobre el 11 de septiembre de 2001. Sus respuestas determinarán el recuerdo que tendrá de aquel evento. En el capítulo “Two 9/11 in a Lifetime” de su libro, Gómez-Barris (2008) investiga cómo la generación de chilenos criados en el exilio en los Estados Unidos impulsa la conexión de estos dos eventos trágicos en una ceremonia pública, para generar conciencia de las constantes luchas por la justicia social en diferentes lugares.

cordancia con el plan de reconciliación nacional de la Concertación, TVN quería hacer ver que los chilenos habían aceptado su historia y la película de Leighton desafiaba esa perspectiva. Dado que lo habían contratado para realizar este documental, rechazarlo habría sido interpretado como censura; en lugar de transmitir *Apgar 11* en horario central, tal como lo habían acordado, TVN lo mostró a medianoche, cuando la mayoría de los espectadores ya habían apagado el televisor (Leighton 2003). Al igual que la película que trataremos en la próxima sección, *Apgar 11* representa una oportunidad perdida de fomentar el debate crítico entre los chilenos, que es necesario para el duelo y el aprendizaje colectivo.

***El astuto mono Pinochet:* miradas infantiles que interpelan el presente**

A diferencia de la película de Leighton, los otros documentales transmitidos por TVN con motivo del trigésimo aniversario del golpe fueron seleccionados por medio de un concurso abierto. *El astuto mono Pinochet contra la moneda de los cerdos* (2004) fue rechazado. Además, los miembros del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes no le otorgaron uno de los subsidios Fondart.¹⁸ Por lo tanto, Perut y Osnovikoff debieron financiarla casi toda de su bolsillo (Caro 2004). ¿Cuáles fueron las razones del rechazo institucional?

Al igual que *Apgar 11*, Perut y Osnovikoff muestran que el pasado no es una cuestión resuelta y terminada sino, por el contrario, un asunto profundamente perturbador que afecta hasta a las generacio-

nes más jóvenes. Los directores visitaron escuelas primarias y secundarias de clase trabajadora, media y alta de Santiago y les pidieron a niños y adolescentes que realizaran escenas teatrales sobre los eventos en torno al 11 de septiembre de 1973. También invitaron a estudiantes de teatro y a un equipo de debate. Perut y Osnovikoff reconstruyeron los eventos por medio de escenas extraídas de diez *sketches*: se muestran importantes acontecimientos históricos desde diez perspectivas, como voces que no dialogan pero hablan simultáneamente.

En este sentido, *El astuto mono...* puede verse como la imagen opuesta de la famosa película *Machuca* (2004) de Andrés Wood, quien, al igual que Perut y Osnovikoff, pertenece a los *hijos de Pinochet*. Mientras que *Machuca* muestra la perspectiva de dos niños de once años de la época de Allende, *El astuto mono...* documenta la perspectiva que los niños de hoy tienen de esa época. Resulta interesante notar que la experiencia de criarse en los años setenta es más atractiva para los espectadores y los académicos que la experiencia de criarse durante el período posdictatorial: *Machuca* fue exhaustivamente estudiada, mientras que este es uno de los primeros análisis académicos de *El astuto mono...*¹⁹

Las escenas abren una ventana a una sociedad marcada por torturas, asesinatos y violentos conflictos de clase, situación que los niños no pueden más que reflejar. Ellos expresan un conocimiento intuitivo de las causas y consecuencias de la dictadura (desigualdades y clasismo, levantamientos populares y represión política). Esta persistencia del pasado en el presente, junto con la notoria angustia que el pasado genera en

¹⁸ El Fondart (Fondo Nacional para el Desarrollo de las Artes) se creó en 1992 con el objetivo de impulsar la producción cultural y artística, descuidada y restringida durante el régimen militar. Además, según Betina Perut, el jurado de Fondart era en su mayor parte cauteloso en el área de la producción documental y optó por financiar el trabajo de directores de reconocido prestigio que priorizaban el estilo periodístico en lugar de proyectos más experimentales (Caro 2004).

¹⁹ Amaya y Blair (2007), Martín-Cabrera (2007), Tal (2005) y Traverso (2008) analizan *Machuca*. Para encontrar un debate sobre *El astuto mono...*, véase Martín-Cabrera (2011).

los niños, es un llamado a la acción para los adultos. Las escenas son una respuesta a la interpretación que hacen los adultos del pasado; por consiguiente, el tema de la transmisión está constantemente presente en la película en forma de preguntas subyacentes: ¿cómo les han explicado el golpe a las nuevas generaciones aquellos que lo vivieron siendo adultos? ¿cómo se enseña el conflicto en las escuelas? ¿qué lecciones aprendieron los chilenos de los brutales años de violaciones a los Derechos Humanos para poder enseñarles a aquellos que no tienen recuerdos directos de esos eventos o ni siquiera habían nacido cuando ocurrieron?

Estas preguntas son particularmente importantes dado que los libros de texto para escuelas primarias y secundarias comenzaron a incluir el gobierno de Allende y la dictadura recién en 2003, en modos que continúan siendo problemáticos. Según Winn, "estos textos reconocen las violaciones a los derechos humanos perpetradas durante la dictadura, pero explican el golpe por medio de un análisis de la crisis que los condujo a eso, una mezcla de memoria como una ruptura y como salvación, que ha sido internalizada por muchos chilenos y puede aparecer como la nueva memoria colectiva dominante" (Winn 2007).

Lo más probable es que los niños y adolescentes de *El astuto mono...* hayan aprendido poco acerca de los años setenta, tanto dentro como fuera del aula, antes de los preparativos para este documental. Los directores les pidieron que hablaran con sus padres sobre el tema y que buscaran información en Internet. Para muchos de ellos, esta era la primera experiencia de aprendizaje sobre el pasado violento. Por lo tanto, lo abordaron desde una postura

ambigua de pertenencia-no pertenencia. No pertenecen en el sentido de que no tienen el mismo compromiso emocional que aquellos que vivieron los eventos siendo adultos y no asimilaron del todo las narrativas y los silencios preexistentes. Pertenecen en el sentido de que se encuentran con el pasado por medio de la interpretación de los adultos y de las marcas que dejó la violencia en los individuos, las relaciones sociales y las instituciones.

Esta posición única permite a los niños y los adolescentes expresar las contradicciones, simplificaciones y distorsiones que rodean la memoria del conflicto y empuja a muchos adultos por fuera de sus precarios lugares cómodos. Ya el título elegido *–El astuto mono Pinochet contra la moneda de los cerdos–* provocó controversia en la prensa antes del estreno de la película. Mientras que los defensores de Pinochet se escandalizaban porque lo habían llamado *mono*, sus opositores cuestionaban que se refirieran a él como astuto (Corro 2004). Además, las escenas, en su conjunto, retratan de manera negativa a todos los actores clave involucrados en el pasado conflictivo *–Allende y Fidel Castro, por un lado, Pinochet y la CIA por el otro–*, lo que produce una sensación de desasosiego para los defensores y los opositores al régimen por igual.²⁰ De este modo, como apunta el académico Iván Pinto, esta película es *intragable*, lo que está en línea con la postura de los directores sobre el pasado como un asunto inconcluso y divisivo que todavía se manifiesta en los problemas del presente (Pinto 2009). *El astuto mono...* contrasta con los documentales seleccionados por TVN, conformes a los productos Eltit, que son fáciles de consumir y fáciles de olvidar, como la mayoría de los programas de tele-

²⁰ Esta perspectiva expresada por los niños hace eco de la situación a nivel político. Michael Lazzara observa que "el candidato socialista [...] Ricardo Lagos dejó en claro que él no sería otro Allende" y "el candidato de ultraderecha Joaquín Lavín, frente a la incuestionable evidencia de las violaciones a los derechos humanos por parte del dictador, se distanció del General para asegurar su propia credibilidad política" (2006, 3).

visión (2005, 32). A continuación analizaré tres de los diez *sketches* que ilustran cómo niños y adolescentes leen este conflicto político desde la perspectiva de un presente que sigue luchando con su legado.

En el primer *sketch* –inspirado en historias de aventuras, ciencia ficción y películas de acción de clase B norteamericanas– chicos de aproximadamente doce años representan a *Allende* como un rey poderoso que ofrece pizza, pollo y helado a la gente a cambio de su respaldo. Le piden dinero y tierras, a lo que él se niega luego de escucharlos decir que lo gastarían en *tonterías*. En cambio, él les propone un nuevo plan, que la gente acepta: ellos lo ayudarían a levantar su castillo a cambio de apoyo para que construyan su pueblo. Al poco tiempo de empezar a trabajar, *Pinochet* se acerca de incógnito al grupo como *Perico de los Palotes*, un norteamericano que pretende ayudar en la construcción del castillo de Allende, pero en cambio empieza a planear una conspiración contra él, usando para su provecho la frustración del pueblo por no recibir la remuneración esperada.

Una vez que revela su verdadera identidad, *Pinochet* resulta ser la combinación de una bestia, un robot y un emperador romano y comienza a torturar con brutalidad a la gente, castrándolos por medio de electrocución genital, apuñalándolos en el pecho y arrancándoles los ojos. Esta representación teatral nos recuerda que la sociedad chilena está atormentada por el espectro del sufrimiento físico. Buscar una razón detrás de la familiaridad de los niños con el sufrimiento nos lleva en diferentes direcciones: las películas populares, el sensacionalismo de los medios de comunicación públicos, los videojuegos. No obstante, la violencia en estas representaciones de los años setenta también está vinculada con la experiencia de crecer en una sociedad en la que desaparecieron 3000 personas y casi 100.000 fueron torturadas con brutalidad: crímenes que hasta el momento quedaron en gran parte impunes.

Las generaciones más jóvenes sienten el impacto de la represión dictatorial, aunque no hayan vivido la experiencia directa.

Además, en el *sketch*, ambos líderes aparecen con una imagen negativa, aunque Pinochet es representado como alguien incomparablemente más peligroso. ¿Cómo es posible que Allende sea representado como un rey que le niega la tierra al pueblo cuando él implementó la reforma agraria más trascendente de la historia chilena? Esta interpretación refleja la subjetividad de los niños criados dentro de una cultura neoliberal en la que el limitado interés personal es considerado la única motivación válida y posible de las acciones de los individuos. También se relaciona con la falta de conocimiento histórico acerca del gobierno de Unidad Popular de Allende: como se mencionó anteriormente, el tema no formaba parte del plan de estudios hasta hace poco tiempo y era casi imposible encontrar producción cultural significativa que fuera más allá de la clásica “demonización o resistencia contra la demonización” del gobierno de Allende (Stern 2010, 311).

Una vez que *Pinochet* toma el poder, tortura al *pueblo chileno* mientras enumera los bienes que recibirán durante su reinado: “¡Yo les prometeré autos flotantes! ¡Nintendo! ¡Play Station 2! ¡Game Cube! ¡Juegos Virtuales!” (Perut y Osnovikoff 2004). Los niños vinculan la violencia de la dictadura con el consumismo, que hace eco de la postura que presenta los abusos militares como el precio a pagar por el supuesto milagro económico diseñado por los economistas de Pinochet durante los primeros años del régimen. Además, cuando *Pinochet* está torturando al *pueblo*, no hace una promesa, sino que promete una promesa, utilizando el tiempo futuro (“Yo les *prometeré*”), lo que implica que no necesariamente pretende cumplir con su palabra. Esto resuena en la lógica del consumismo en la que los niños mismos se ven inmersos, como un deseo nunca satisfecho de tener cosas.

Pinochet finaliza la lista de promesas dirigiéndose a una población que yace inmóvil, clavada en el suelo: “Y el que se me oponga ¡MORIRÁ! Qué disfruten estos próximos años conmigo” (Perut y Osnovikoff 2004). *Pinochet* (de pie, a la derecha) dirigiéndose al *pueblo chileno* como su nuevo presidente en *El astuto mono Pinochet contra la moneda de los cerdos* (Perut y Osnovikoff, 2004). Esta escena es particularmente perturbadora dado que captura el efecto paralizante de la represión en la sociedad durante y después de la dictadura. Como Poli París observa en *Volver a vernos*, la transición chilena estuvo marcada por el miedo al regreso de la represión. La invitación a disfrutar de los años de terror transmite el cinismo de la represión que los niños reconstruyen por medio de conversaciones con los adultos o sus búsquedas en internet. El carácter espeluznante del pasado con el que se encuentran probablemente explica la elección de los géneros de ciencia ficción y aventuras: situar la tortura, el asesinato y la conspiración internacional en el terreno de la fantasía es una forma de expresar la propia incapacidad de aceptarlos como parte de la realidad.

Mientras que este *sketch* muestra la conciencia de los niños respecto de las relaciones entre las cuestiones socioeconómicas, por un lado, y la política interna y mundial, por el otro, la siguiente representación ayuda a entender los aspectos del pinochetismo y la falta de comprensión de Allende por parte de la clase trabajadora chilena actual. Los indicadores de clase (lenguaje corporal y vocabulario) son inequívocos en este segundo *sketch*. Comienza con *Allende* leyendo su discurso inaugural: “Yo les pido a ustedes que comprendan que soy tan solo un hombre, con todas las flaquezas y debilidades que tiene un hombre. La victoria alcanzada por

ustedes tiene una honda significación. Si la victoria no era fácil, difícil será consolidar nuestro triunfo y construir la nueva sociedad, la nueva convivencia social” (Perut y Osnovikoff 2004). Estas últimas oraciones anuncian lo que pasa en el siguiente *sketch*. A lo largo del desarrollo de la trama, los adolescentes retratan a Allende como un soñador (“A mí me gustaría por un momento cerrar los ojos y despertar y que todos sean ricos”) que enfrenta desafíos que van más allá de sus capacidades (“Yo trato de hacer las cosas bien, pero no me resulta. “¿Qué otra cosa?). Después es traicionado por su propio gabinete, que, impulsado por la impaciencia y la desconfianza, lo acusa de robar dinero: “Él le está robando al pueblo [...] es 'la capital' que él mismo se está guardando, que le está robando al pueblo” (Perut y Osnovikoff 2004).

Por el contrario, Pinochet aparece como un miembro decidido de la clase obrera que está listo para poner fin a los problemas de la nación. Su ataque a La Moneda es representado como un robo común en lugar de un acto político: se expresa en jerga de gánster, bosqueja el ataque en un pizarrón y durante el ataque utiliza una pistola y gas somnífero. Los que apoyan a Pinochet planean la muerte de Allende con mucha crueldad: “Es fácil comprar a la gente porque nadie más confía en él. Nadie lo quiere, sólo un par de personas. Así que matémoslo y punto” (Perut y Osnovikoff 2004).

Es sorprendente que los adolescentes de la clase obrera presenten a Allende como un líder poco popular a pesar de que mejoró considerablemente la vida de los pobres²¹ y los sindicatos organizaron protestas masivas en su defensa hasta los últimos días de su gobierno. ¿Cómo es posible que recuerden a Pinochet como parte de *el pueblo* cuando los barrios carencia-

²¹ El gobierno de UP de Allende proporcionó asistencia médica y educación, subsidió leche para las escuelas y las poblaciones y creó oportunidades de empleo para los pobres en proyectos estatales.

dos y las poblaciones estaban sujetos a la represión constante (asaltos sorprendidos, fuerte presencia de las Fuerzas Armadas, redadas aleatorias), fueran políticamente activos o no? Tanto *Volver a vernos* como *Actores secundarios* mencionan cómo los habitantes de las poblaciones (los pobladores) junto con los estudiantes eran el grupo más activo en la resistencia contra la dictadura. En comparación con los estudiantes, muchos más pobladores fueron heridos y asesinados durante las protestas, lo que, según Carrasco (2002), refleja el carácter clasista de la represión.²² Además, la privatización de los servicios públicos por parte de Pinochet (salud, fondos jubilatorios y educación) contribuyó a crear una brecha más profunda entre la clase obrera y la clase alta (Collier y Sater 2004, 374). Aunque la represión a la resistencia de la clase obrera en las poblaciones fue central al golpe, no ha sido muy explorada en la literatura y el cine (con la excepción de *Machuca* y el documental *Mi hermano y yo*).²³ Lo anterior puede ayudar a comprender el hecho de que continúe la identificación de la clase obrera con Pinochet.

Vale la pena notar que en *Machuca*, una película de ficción sobre este período (inspirada en los recuerdos de los directores) no hay ambigüedad: los pobres son pro-Allende y los ricos son anti-Allende, mientras que en *El astuto mono...*, basada en la interpretación que los adolescentes hacen de los últimos treinta años, las cosas son más complejas y confusas. El *sketch* muestra los efectos de las identificaciones sociales producidas por los gobiernos autoritarios y las sociedades neoliberales, lo que en muchos casos no permite que las generaciones más jóvenes desarrollen una

perspectiva de la lucha de clases en el presente y puedan posicionarse dentro de ella.

En el *sketch* de los adolescentes, antes de suicidarse, Allende se quita los anteojos y dice: "Fui un tonto. Fui un ridículo al pensar que yo podría cambiar este país... que podría tenerlo en la gloria [...] Quiero volver a ser niño, volver a jugar, sin sufrimiento, sin dolor" (Perut y Osnovikoff 2004). Estas palabras expresan la decepción de Allende, no solo con respecto a la gente que pensó que conocía y entendía, sino también sobre sí mismo como líder político, que subestimó aquello con lo que podía enfrentarse. En este contexto, quitarse los anteojos simboliza el final de esta ilusión. De manera similar, su deseo de ser un niño expresa la actitud desdeñosa de los adolescentes hacia los proyectos de cambio social radical que, para ellos, no pertenecen al mundo adulto de la política, sino al mundo soñador de la niñez. Lo anterior no sorprende en un contexto en el que los proyectos colectivos fueron sustituidos por el interés personal y la política se redujo a una cuestión técnica: el proyecto de Allende no se puede alcanzar por medio de la lente neoliberal.

En resumen, al echar luz sobre la identificación de la clase obrera con Pinochet y el distanciamiento respecto de los proyectos de cambio social, esta representación teatral muestra la dificultad para mantener vivas las utopías en una sociedad marcada por el clasismo y la cruel represión. El *sketch* final, por el contrario, muestra la continua presencia de una juventud de clase obrera consciente que recuerda el sueño de Allende, o se lo recuerdan las conductas, jerarquías y exclusiones sociales de todos los días.

²² Con la dictadura, se privatizó la Enseñanza Superior y el estatus de alumno pasó a ser un marcador de elite; por lo tanto, los militares y la policía eran menos crueles cuando se trataba de reprimir las protestas estudiantiles, lo que contribuyó a su éxito (Carrasco 2002, 130-131).

²³ El documental *Mi hermano y yo* (Gándara 2002) cuenta la historia de un chico de trece años de una población que fue torturado y asesinado por el Ejército después de una redada en el vecindario en 1973. Es el desaparecido más joven de Chile.

Cuando realizaban *El astuto mono...*, Chile estaba entre los cuatro países con distribución del ingreso más inequitativa de Latinoamérica: a principios de la década del 2000, más del cuarenta por ciento del ingreso del país se concentraba en las manos del diez por ciento más rico (Cypher 2004). Esta amplia disparidad generó una profunda división social, en la que una pequeña clase media luchaba por mantener su posición entre una gran masa de pobres urbanos y rurales y una pequeña elite poderosa. Como observa Cypher, en términos prácticos estos números significan que:

Para el 20% de más arriba (y éste incluye a la clase política de derecha, centro e izquierda), Chile es un gran país lleno de costosas SUV importadas, sirvientes baratos, elegantes escuelas privadas, maravillosos centros de esquí y exquisitas casas de fin de semana en la playa. No importa si la cuota mensual en una de las escuelas privadas excede el ingreso mensual total del trabajador promedio, o que un día de esquí le costaría a ese trabajador el ingreso de tres a cuatro días. (2004)

Estas brechas entre clases asoman dramáticamente en el tercer *sketch* que, a diferencia de los anteriores, fue creado por un grupo de teatro. Se les pidió a sus miembros, que tienen poco más de veinte años, que improvisaran una representación teatral sobre los conflictos sociales durante el gobierno de Allende. Rápidamente, el grupo comienza a reírse de Javier, el único que no pertenece a la clase alta. Cuando este se da cuenta de que la ficción se parece a la realidad, se siente dolido y la improvisación da un giro inesperado. Javier, llorando, dice: "Perdón, pero es que yo no puedo ficcionar con temas que son trascendentales, huevón. Un pendejo que se va criando huevón y crece y trata de insertarse y no puede, es muy importante pa' mí

porque es mi biografía" (Perut y Osnovikoff 2004). Las desigualdades del presente estallan en la representación y desplazan la instrucción de los directores de abordar el conflicto social en tiempos de Allende:

—Javier: Me mirás así en la *fucking* cara y el *fucking* cuerpo y ahí estoy yo: pobre, culeao, "este huevón es así, así, así, así". Si yo hubiese tenido las mismas condiciones que vos, si yo me hubiese criado con las mismas vitaminas que vos, huevón: ¡a ese nivel!

—Actor: ¡¿Por qué tú te estás quejando y yo no me estoy quejando?!

—Javier: ¡Porque vos lo has tenido, huevón!

—Actor: ¿Yo me quejo de las huevadas que has tenido y yo no he tenido?

—Javier: ¿Sabes por qué me importa lo que tú tenías? Porque yo también quiero comer las huevadas que tú comías, porque yo también quiero ir a ver las huevadas que tú veías, porque yo también quiero viajar al extranjero de vez en cuando. Y yo no lo puedo hacer. No lo puedo hacer, huevón, y vos sí. ¡Huevéame ahora a otra cosa, huevón! (Perut y Osnovikoff 2004)

La distancia que hay entre la experiencia y la imagen del mundo de los actores es tal que se vuelve un obstáculo para la comunicación: es como si estuvieran hablando diferentes idiomas. Esto trae una pregunta poco conveniente: ¿somos capaces de conectar significativamente con alguien de una clase social diferente (sin que medie culpa, lástima, condescendencia o puro interés intelectual)?

Este diálogo también muestra que, aunque la dictadura trató de ocultar las desigualdades y los conflictos de clase por medio del terror y la marginalización —la prohibición de las protestas, los allanamientos en las fábricas, las redadas en

las poblaciones (Ensalaco 2000)–, Pinochet logró borrar la pobreza principalmente de la conciencia de las clases más altas. Mientras que el *sketch* anterior mostraba una clase obrera indiferente a sus condiciones opresivas (alienación política, identificación con los opresores), este muestra la conciencia respecto de estructuras de injusticia profundamente arraigadas. El clasicismo en el presente evoca la polarización de los tiempos de Allende, subrayando que el problema aún no está resuelto: los eventos trágicos de los años setenta no sirvieron de lección.

En este *sketch*, la conexión entre la injusticia del pasado y del presente no se limita a la clase, también incluye la raza, la sexualidad y el género. En Chile, como en cualquier lugar, clase y raza están íntimamente entrelazadas. Cuando al inicio del diálogo citado más arriba, Javier se refiere a su apariencia física como un marcador de su pobreza, no solo habla de su vestimenta, sino también de su piel más oscura y de los rasgos indígenas que determinan cómo lo ven los demás: “Me mirás así en la *fucking* cara y el *fucking* cuerpo y ahí estoy yo: pobre, culeao, ‘este huevón es así, así, así, así’”. El rol de Javier como alguien que está fuera del grupo no solo se debe a que pertenece a un grupo radicalizado, sino también a su orientación sexual. En la exaltación de la discusión, su *amigo* se refiere a la homosexualidad de Javier como algo reprehensible y la razón por la que se alejaron. Con Pinochet, los homosexuales eran perseguidos o asesinados y desaparecían, al igual que los de izquierda y los pobres. La persecución de los homosexuales continuó durante años luego de finalizada la dictadura.²⁴ Macarena Gómez-Barris señala que

la “democracia política en Chile siguió excluyendo de la nación a los sujetos sociales que habían sido apartados durante el período de violencia de estado [...] [a saber] los sujetos más privados del derecho de representación en todo el país (clase obrera, indígenas, mujeres, homosexuales) [...] El estado creó nuevos sujetos y ciudadanos de mercado al borrar la memoria y la subjetividad de los muertos, los torturados y los sobrevivientes” (2008, 15-17).

Aunque la dimensión del género es menos explícita en la improvisación, es claro que las mujeres cumplen un rol subordinado: se limitan a alentar a los actores de clase más alta y se burlan de Javier. El sexismo en Chile no comenzó con la dictadura; sin embargo, Lucía Hiriart, la esposa de Pinochet, instaba a las mujeres a asumir un rol secundario y enfocarse en sus deberes de esposas y madres (Canadell y Uggen 1993, 48). La dinámica que hay entre los jóvenes destaca las jerarquías reafirmadas por la dictadura y la persistencia de la dominación blanca, masculina, heterosexual y de clase alta. Esta estructura de poder, en la década de 1970 al igual que en la del 2000, está acompañada de una falta de empatía por parte de los privilegiados, lo que aumenta la posibilidad de que los trágicos errores del pasado puedan repetirse. La observación de Sol Serrano en la *Mesa de diálogo* de 1999 sigue siendo relevante en 2003: los chilenos “no se han hecho cargo de la crisis de 1973” (Serrano 1999).

El astuto mono... examina cómo el legado de violencia afectó el imaginario político, la imagen de la sociedad y la vida afectiva de las generaciones más jóvenes. Perut y Osnovikoff resaltan que el pasado

²⁴ Como nos recuerda Víctor Hugo Robles, la lucha de los homosexuales en Chile no había terminado con el fin de la dictadura: en una batalla de siete años y luego de haber perdido en 1996, la comunidad gay y lesbica finalmente ganó en el Senado chileno cuando revocaron leyes que criminalizaban las relaciones sexuales entre personas del mismo sexo. Las Leyes 1047 y 18216 dictadas en diciembre de 1998 revocaron la ley sobre personas del mismo sexo, Ley 365, y acabaron con el encarcelamiento de hombres homosexuales con condenas de hasta cinco años (Robles 2008).

es inconcluso, sumamente perturbador y que necesita ser abordado de manera colectiva. Al mismo tiempo, el punto de vista de los niños y adolescentes permite a los directores identificar temas raramente tratados en el discurso adulto, como la tortura, el clasismo y la aprobación de Pinochet por parte de la clase obrera. En este sentido, la película de Perut y Osnovikoff intenta lidiar con el golpe como una parte integral de una larga historia de injusticia y conflicto social que permanece y estructura la vida de los chilenos.

En conclusión, las películas aquí analizadas constituyen un paso fundamental hacia romper con la memoria pactada y consensuada propuesta por el gobierno de la Concertación como camino hacia la paz y reconciliación. Estas llaman la atención sobre la persistencia de la lógica implantada por los años del terror, dejando así entrever la necesidad urgente de un cambio en la forma de relacionarse con el pasado y en el presente. En *Volver a vernos* y *Actores secundarios*, el declive de la lucha estudiantil bajo el gobierno de la Concertación pone de manifiesto la resignación, la pasividad y el individualismo que imperaron en la sociedad a partir de entonces.

Ambas películas demuestran que la lucha por una sociedad más justa sigue pendiente y que es posible llevarla a cabo

aun en las circunstancias más adversas. En *Apgar 11*, la divergencia de opiniones entre los nacidos el día del golpe respecto al sentido social e histórico de esta fecha señala la persistente fractura entre chilenos que, según su clase social e ideología, fueron afectados de manera muy distinta tanto por el gobierno de la Unidad Popular como por el régimen. Finalmente, en *El astuto mono...*, la interpretación del golpe por parte de niños y adolescentes nacidos ya en años de democracia revela una sociedad en la cual la violencia, el clasismo y la intolerancia, componentes clave de la crisis de 1973, siguen existiendo e incluso se han fortalecido en el seno del neoliberalismo al invisibilizarse como problemas colectivos.

Hoy, casi diez años después, tras un período de intensa movilización social que desafía el miedo a organizarse y a luchar dejado por la represión, la conmemoración del golpe se lanza a descubrir los aspectos más dolorosos del pasado y a convocar el debate sobre el sentido de estos hechos y su repercusión en el presente. Único modo, tal vez, de superar los esquemas pautados por la lógica dictatorial y apostar por modos de organización y relacionamiento más justos y más humanos, donde el *nunca más* se vuelva realmente posible. ♦

Bibliografía

- Álvarez Vergara, Marco Antonio, "El Movimiento Estudiantil en el Chile Actual", *Revolta Global*, 10/01/2012, <http://revoltaglobal.cat/spip.php?article4225>.
- Amaya, Héctor y Laura Senio Blair, "Bridges between the Divide: The Female Body in *Y tu mamá también* and *Machuca*", *Studies in Hispanic Cinemas* 4(1): 47-62, 2007.
- Canadell, Rosa M. y John F. Uggen, "Chilean Women's Organizations: Their Potential for Change", *Latin American Perspectives* 20(4): 43-60, 1993.
- Carmona, Alejandra, "Por qué hoy se puede decir y ver más que hace 10 años. El remezón y la catarsis de las imágenes por los 40 años del Golpe", *El mostrador.pais*, 3 de septiembre de 2013, <http://www.el-mostrador.cl/pais/2013/09/03/el-remezon-y-la-catarsis-de-las-imagenes-por-los-40-anos-del-golpe/>.
- Caro Carrasco, Fernando, "El FONDART es incapaz de reconocer talentos. Entrevista con Bettina Perut, Documentalista", *OnOff. Revista de Cine y Video*, 2004, http://perutosnovikoff.com/wp/wpcontent/uploads/2009/01/onoff_fernandocaropdf.
- Carrasco, Gabriel Medina, "Los hijos de Pinochet. Resistencia universitaria en el Chile de los 80", en *Movimientos juveniles: de la globalización a la antiglobalización*, Carlos Feixa, Joan Saura y Carmen Costa (eds.), 111-144, Barcelona, Ariel, 2002.
- Collier, Simon y William F. Sater, *A History of Chile, 1808-2002*, *Cambridge Latin American Studies*, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 2004.
- Comisión FUNA, "La 'funa' chilena da la cara", en *La haine.org. Proyecto de desobediencia informativa, acción directa y revolución social*, 2005, <http://www.lahaine.org/index.php?p=5762>.
- Corro, Pablo, "El astuto mono Pinochet y la moneda de los cerdos", *Una vuelta*, 2004, http://perutosnovikoff.com/wp/?page_id=58.
- Cypher, James, "Is Chile a Neoliberal Success?", *Dollars and Sense. Real World Economics* (September/October issue), 2004, <http://dollarsandsense.org/archives/2004/0904cypher.html>.
- Eltit, Diamela, "La memoria pantalla. Acerca de las imágenes públicas como política de la desmemoria", *Revista de Crítica Cultural*, 32: 30-33, 2005.
- Ensalaco, Mark, *Chile under Pinochet: Recovering the Truth*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2000.
- Gómez-Barris, Macarena, *Where Memory Dwells: Culture and State Violence in Chile*, Berkeley, University of California Press, 2009.
- Gómez Leyton, Juan Carlos, "¿Los combates por la Historia o por las 'horas' de Historia?", *Información alternativa*, México, 2010.
- Lazzara, Michael J., *Chile in Transition: The Poetics and Politics of Memory*, Gainesville, University Press of Florida, 2006.
- Martín-Cabrera, Luis, *Radical Justice: Spain and the Southern Cone beyond Market and State*, Lanham, Bucknell University Press, with the Rowman & Littlefield Pub. Group, 2011.
- Martín-Cabrera, Luis y Daniel Noemi Voionmaa, "Class Conflict, State of Exception and Radical Justice in *Machuca* by Andrés Wood", *Journal of Latin American Cultural Studies* 16(1): 63-80, 2007.
- Montes, Rocío, "El movimiento estudiantil marca la campaña presidencial en Chile", *El País Internacional*, 13/04/2013, http://internacional.elpais.com/internacional/2013/04/13/actualidad/1365815591_316625.html.
- Mouesca, Jacqueline, *El documental chileno*, Santiago de Chile, LOM Ediciones, 2005.
- Mouesca, Jacqueline y Carlos Orellana, *Breve historia del cine chileno: desde sus orígenes hasta nuestros días*, Santiago de Chile, LOM Ediciones, 2010.
- Pérez, Adrián, "La educación universitaria más cara del mundo. Entrevista a Marcel Claude, economista y profesor de la Universidad de Chile", *Página12*, 2011, <http://www.pagina12.com.ar/diario/el-pais/1-173840-2011-08-05.html>.
- Pinto, Iván, "Cine, política, memoria. Nuevos entramados en el documental chileno", *La Fuga. Revista de cine*, 2009, <http://lafuga.cl/cine-politica-memoria/341>.

- Robles, Víctor Hugo, *Bandera hueca: historia del movimiento homosexual de Chile*, Santiago, Cuarto Propio, 2008.
- Serrano, Sol, "Mesa de diálogo. Intervención de la historiadora Sol Serrano", *Archivo Chile. Historia Política Social-Movimiento Popular*, 1999, <http://www.archivochile.com>.
- Stern, Steve J., *Reckoning with Pinochet: The Memory Question in Democratic Chile, 1989-2006*, Durham, Duke University Press, 2010.
- Tal, Tzvi, "Alegorías de memoria y olvido en películas de iniciación: *Machuca* y *Kamchatka*", *Aisthesis: Revista Chilena de Investigaciones Estéticas* 38: 136-151, 2005.
- Toledo, Patricio, "Enseñanza Media, Presente. Entrevista a Patricia Bustos y Jorge Leiva, Actores Secundarios", *Revista Chilena de Antropología Visual* 6, 2005, http://www.antropologivisual.cl/actores_secundarios.htm.
- Traverso, Antonio, "Dictatorship Memories: Working through Trauma in Chilean Post-Dictatorship Documentary", *Continuum* 24(1): 179-191, 2010.
- VisionaFilm, "La biografía de una generación que creció en Chile bajo la dictadura de Pinochet", 2003, <http://visionafilm.wordpress.com>.
- Winn, Peter, "El pasado está presente. Historia y memoria en el Chile contemporáneo", en *Historizar el pasado vivo en América Latina*, Santiago de Chile, Anne Pérotin-Dumon, Universidad Alberto Hurtado, Centro de Ética, 2007, http://www.historizarelpasadovivo.cl/es_contenido.php.

Fuentes

- Aguiló, Macarena y Susana Foxley, *El edificio de los chilenos*, Chile/Francia/Cuba, Producciones Aplaplac, 2010.
- Bondarevsky, Laura, *Che vo cachai*, Buenos Aires, AG/Aleph Media, 2002.
- Bustos, Pachi y Jorge Leiva, *Actores secundarios*, Chile, Alerce, la Otra Música, 2004.
- Carmona, Alejandra, *En algún lugar del cielo*, Santiago de Chile, Parox Productora, 2003.
- Castillo, Carmen, *Calle Santa Fe*, París, INA, 2007.
- Cornejo, Cecilia, *I Wonder What You Will Remember of September*, New York, Women Make Movies, 2004.
- Díaz Lavanchy, Jaime, *La revolución de los pingüinos*, Santiago de Chile, Memoria Audiovisual, 2008.
- Gándara, Marcelo, *Mi hermano y yo*, Santiago de Chile, Eduardo Lobos Prod., 2002.
- Guzmán Urzúa, Camila, *El telón de azúcar*, España, Luz Films and Paraíso Production Diffusion, 2006.
- Guzmán, Patricio, *Chile, la memoria obstinada*, Nueva York, Icarus Films, 1997.
- Guzmán, Patricio y Jacques Bidou, *Salvador Allende*, Nueva York, Icarus Films, 2004.
- Insunza, Pablo, *Malditos la historia de los Fiskales Ad Hok*, Chile, Puntociego comunicaciones, 2004.
- Leighton, Cristián, *Apgar 11*, Santiago de Chile, Cristián Leighton Producciones, 2003.
- López Balló, Francisco, *La mujer metralleta*, Chile, Micromega Ballover Films, 2009.
- Perut, Bettina e Iván Osnovikoff, *El astuto mono Pinochet contra la moneda de los cerdos*, Santiago de Chile, S.N, 2004.
- Rodríguez, Paula, *Volver a vernos*, Berlín, DFFB, Deckert, 2003.
- Said Cares, Marcela, *I Love Pinochet*, Chile, [S.I.], Imago Comunicaciones, 2002.
- Wood, Andrés, *Machuca*, Chile, Cameo Media, 2004.

Reparaciones y enmascaramientos. Estrategias discursivas para elaborar el pasado traumático en el documental y la literatura autobiográficos

Pablo Piedras*

Resumen

El presente artículo examina un conjunto de estrategias discursivas en ciertos exponentes del cine documental y de la literatura del yo argentinos contemporáneos que promueven una revisión desplazada del pasado traumático. Este nuevo abordaje evita, mediante diversas técnicas de enmascaramiento subjetivo y enfrentamiento generacional, las formas denunciatorias y testimoniales propias de los discursos artísticos de la posdictadura. La propuesta retoma las discusiones teóricas que se dieron en los estudios literarios respecto del estatuto de la autobiografía como género no ficcional y sus implicaciones epistemológicas para dar cuenta de lo real, conectando estas problemáticas con las transformaciones que han sufrido los discursos documentales con la incorporación de narrativas autorales en primera persona desde el siglo XXI.

Abstract

This paper examines a set of discursive strategies in certain Argentine contemporary documentary and literary works which promote a displaced review of the traumatic past. This new approach avoids, through techniques of subjective masking and generational conflict, the denunciation and testimony forms of post-dictatorship artistic discourses. Our proposal takes up some theoretical discussions that occurred in literary studies about the status of autobiography as a non-fictional genre and its epistemological implications to represent reality. These conceptual debates are linked with the transformations underwent by documentary discourses when authorial first-person narratives appeared at the beginning of XXI century.

Palabras claves: Cine documental, autobiografía, pasado traumático, estrategias discursivas, Argentina.

Keywords: *documentary, autobiography, traumatic past, discursive strategies, Argentina.*

Recibido: 2 de diciembre de 2013. Aprobado: 18 de enero de 2014.

* Pablo Piedras es doctor en Filosofía y Letras con orientación en Teoría e Historia de las Artes por la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Se licenció en Artes Combinadas en la misma institución. Se desempeñó como becario doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas y la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica. Actualmente es investigador asistente del CONICET y docente de la cátedra de Historia del Cine Latinoamericano y Argentino (FFyL, UBA). Es además codirector del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (ClyNE) y de la revista Cine Documental.

Desde fines de la década de los noventa, el cine documental argentino ha sufrido un acelerado proceso de transformaciones estéticas, políticas y discursivas. Tras el auge del documental militante y testimonial que encontró su punto máximo de visibilidad e impacto político en consonancia con la crisis de 2001 y las secuelas que esta dejó en el tejido social, la aparición sostenida y recurrente de las formas de la primera persona en la no ficción parece haber trastornado las estructuras tradicionales del cine documental. La irrupción del yo del cineasta como eje articulador del discurso audiovisual ha producido una modificación en los pactos comunicativos y en los sistemas explicativos del documental. La gloria epistemológica y el racionalismo característicos de las corrientes dominantes de la no ficción,¹ así como sus pretensiones de verdad respecto del referente, han dejado paso a discursos atravesados por la incertidumbre y los afectos en los que la experiencia de los autores son la materia prima de los relatos.

En el marco de los documentales en primera persona, las obras realizadas por hijos de militantes políticos desaparecidos –cine de segunda generación² o de posmemoria³ (Amado, 2004)– promovieron intensos debates en el campo cultural, porque expresaban una nueva mirada de cuestionamiento sobre el pasado reciente que colocaba a los propios padres y a sus compañeros de militancia en el foco de las críticas.

Este artículo pretende revisar algunos de esos filmes paradigmáticos poniendo-

los en relación con ciertos exponentes de la literatura del yo contemporánea. El objetivo es identificar una serie de estrategias compartidas a la hora de representar el pasado traumático cuando la experiencia y la subjetividad de los autores están comprometidas en el hecho artístico. Consideramos con Leonor Arfuch⁴ que estas obras provenientes de distintos campos discursivos deben ser analizadas en el contexto más amplio de un espacio biográfico característico de la cultura contemporánea.

La idea fuerza que guía este ensayo es que las indagaciones históricas y familiares expresadas en la literatura y el cine de no-ficción de corte autobiográfico promueven una revisión desplazada del pasado traumático que evita, mediante diversas estrategias de enmascaramiento subjetivo y enfrentamiento generacional, las formas denunciatorias y testimoniales propias de los discursos artísticos de la posdictadura. Así, estas obras manifiestan un impulso reparatorio de identidades lesionadas por el accionar del terrorismo de Estado, pero incorporando en sus narrativas un cuestionamiento transversal a otros estamentos de las estructuras filiales, sociales y culturales de los años setenta.

Asimismo, si bien las obras literarias que abordaremos no pueden considerarse autobiografías en el sentido estricto del concepto, lo cierto es que comparten con los filmes el hecho de incorporar materiales de la experiencia y de la historia personal de los autores como núcleos narrativos. Por esta razón, el campo teórico de la autobiografía se revela como una zona fértil que permite

¹ Michael Renov, "First-person films. Some theses on self-inscription", en Thomas Austin, Wilma de Jong (eds.), *Re-thinking documentaries. New perspectives, new practices*, Maidenhead, Open University Press, 2008, p. 49.

² Laia Quilez, "La representación de la dictadura militar en el cine documental argentino de segunda generación", Tarragona, Universitat Rovira i Virgili, tesis doctoral, 2009. Disponible en <http://tdx.cat/bitstream/handle/10803/8596/TESES.pdf?sequence=1>.

³ Ana Amado, "Órdenes de la memoria y desórdenes de la ficción", en Ana Amado y Nora Domínguez (comps.), *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*, Buenos Aires, Paidós, 2004.

⁴ Leonor Arfuch, *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2002.

reflexionar acerca de los modos de acercarse al mundo histórico y al pasado reciente de las novelas y de los documentales.

La cuestión de la autobiografía y su relación con el receptor

Los debates acerca del régimen discursivo de la autobiografía han sido de los más asiduamente transitados por la crítica y la teoría literaria desde la década de los setenta. La profusa aparición y circulación de narrativas que de manera renovada incursionaban en un género que ya tenía, al menos, más de dos siglos de historia⁵ movilizó discusiones en las cuales no solo se dirimían problemas conceptuales en torno a un género literario, sino también posicionamientos de índole epistemológica sobre cuestiones teóricas de base: la existencia de una subjetividad previa al lenguaje; la posibilidad de transmitir narrativamente la experiencia personal; las relaciones entre texto, referente y referencia; los problemas de verdad, veracidad y verosímil en los discursos literarios, entre otros. De la copiosa bibliografía acerca del tema, deseamos focalizarnos en dos perspectivas divergentes, aunque, desde nuestra óptica, con la posibilidad de complementarse.

El primero de los enfoques tiene su origen en la formulación de Philippe Lejeune⁶ que se ha vuelto canónica para un sector amplio de la crítica académica. El autor francés define la autobiografía como un "relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia,

poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad", en el cual existe identidad entre las dimensiones del autor, el narrador y el personaje.⁷ Se trata de una definición basada en elementos pertenecientes a diferentes categorías y niveles: formas de lenguaje (narración en prosa), tema (historia de una personalidad), situación del autor (identidad del autor y del narrador), posición del narrador (identidad del narrador y el protagonista). Para saldar el problema relativo a la posibilidad certera de identificar autor, narrador y personaje principal, Lejeune instala la noción de pacto autobiográfico. Solo a través de este pacto referencial efectuado entre el receptor y la obra sería factible postular la identidad entre los tres componentes mencionados. En este sentido, para el teórico francés, la autobiografía es un género contractual⁸ (ídem: 60) con pautas de negociación mudables históricamente, a través de la interacción de códigos como los datos de publicación, la firma del autor, la información contextual de la edición, la publicidad, etcétera. Según Nora Catelli,⁹ el énfasis que Lejeune coloca en los elementos contractuales se debe "al reconocimiento explícito de la imposibilidad de hallar, en el plano de los modos o voces del relato y en el de sus estructuras, criterios válidos para fundar una diferencia genérica. Sin la existencia del nombre propio, todos los otros elementos (identidad, semejanza, diferencia) carecerían de importancia". El nombre propio y la firma del autor son, entonces, los elementos de nomina-

⁵ Existe cierto consenso teórico en ubicar los inicios del género autobiográfico hacia fines del siglo XVIII, con las *Confesiones* de Jean-Jacques Rousseau. No obstante, se trata sobre todo de una toma de conciencia de una forma de escritura que ya tenía larga data en Occidente. Véanse George May, *La autobiografía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982, p. 23; Nora Catelli, *En la era de la intimidad*, seguido de El espacio autobiográfico, Rosario, Beatriz Viterbo, 2007, pp. 217-218; Ángel Loureiro (coord.), *El gran desafío. Feminismos, autobiografía y posmodernidad*, Madrid, Megazul Endymion, 1991, pp. 144-145.

⁶ Philippe Lejeune, "El pacto autobiográfico", trad. Ángel G. Loureiro, *Suplementos Anthropos*, Barcelona, n° 29, diciembre, 1991, pp. 47-61. La publicación original es del año 1975.

⁷ *Ibid.*, p. 48.

⁸ *Ibid.*, p. 60.

⁹ Catelli, *ob.cit.*, p. 295.

ción que garantizan el funcionamiento del pacto y del género autobiográfico mismo.

Desde una perspectiva posestructuralista, Paul de Man¹⁰ fue uno de los primeros en criticar la conceptualización de la autobiografía anteriormente descrita. De acuerdo con De Man,¹¹ la autobiografía no es un género o un modo discursivo, sino una figura de lectura y de entendimiento que puede hallarse potencialmente en todo texto. Entonces, donde Lejeune observa el funcionamiento de un pacto, De Man señala la existencia de un tropo, de una figura retórica denominada prosopopeya. Para el autor, la autobiografía es la prosopopeya de la voz y del nombre, dado que este tropo se caracteriza por darles voz a los ausentes, a los muertos, a los seres sobrenaturales o inanimados. Lo complejo de esta voz es que se trata de un tropo que hace las veces de sujeto de lo que narra, sin poder garantizar identidad entre sujeto y tropo.¹² Finalmente, en la autobiografía no habría verdad, sino una máscara que dice decir su verdad.

La refutación de De Man se dirige a cuestionar la existencia de un yo (como esencia o sustancia) precedente al acto discursivo. Solo a través de la narración –y del lenguaje– se modela una máscara (personaje, figura, representante) en la que se aloja un yo que vive y es comunicable debido a su interposición. Por esta razón, De Man habla de desfiguración, ya que declara la imposibilidad de postular la identidad certera entre una instancia extratextual y una figura textual. En síntesis, los argumentos contra la validez de la autobiografía como género literario la consideran como “la escenificación de un fracaso: [ya que]

es imposible dar vida a los muertos; es imposible establecer lazos confiables entre pensamiento y lenguaje; es finalmente imposible que el relato de la propia vida se evada de esa dialéctica entre lo informe y la máscara, en cuyo juego queda presa la estrategia del discurso del yo”.¹³

La perspectiva contractual nos permite conectar los pactos de la autobiografía como género literario de no-ficción con los del cine documental, dado que las dos expresiones organizan sus discursos a partir de un vínculo indexial con lo real, con predominio de la función referencial (en diferentes niveles debido a las características de cada lenguaje), y proponen al espectador un contrato diverso del cursado por la ficción.¹⁴

Complementariamente, las advertencias que De Man efectúa desde una perspectiva asentada en la nueva retórica y en el deconstruccionismo nos mueven a focalizar nuestra atención en las diferentes máscaras y figuras de que los realizadores de autobiografías fílmicas y literarias disponen, que en ocasiones se disimulan en un entramado textual dotado de transparencia y linealidad. En otras palabras, De Man nos señala el peligro de adoptar un sesgo ilusionista en la interpretación de las obras, perdiendo de vista el complejo entramado de mediaciones textuales que intervienen en el pacto, aun en los géneros no-ficcionales y en las representaciones más veristas.

La intersección entre las escrituras autobiográficas y el cine documental es, sin duda, una de las variantes expresivas más prósperas en el cine de no-ficción de las últimas décadas. Para explicar las razones que se hallan detrás de este fenómeno

¹⁰ Paul De Man, “La autobiografía como desfiguración”, trad. Ángel G. Loureiro, *Suplementos Anthropos*, Barcelona, nº 29, 1991, pp.113-118. La publicación original es del año 1979.

¹¹ *Ibid.*, p. 114.

¹² Beatriz Sarlo, *Tiempo pasado*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005, p. 39.

¹³ Catelli, *ob. cit.*, p. 232.

¹⁴ Efrén Cuevas, “Diálogo entre el documental y la vanguardia en clave autobiográfica”, en Casimiro Torreiro y Josexo Cerdán (eds.), *Documental y vanguardia*, Madrid, Cátedra, 2005, pp. 219-250.

no, Alain Bergala¹⁵ señala, en primer lugar, las transformaciones del mundo del cine. En este, conjuntamente con una creciente normalización de la producción y difusión, surgen nuevas formas de libertad toleradas, de las que son parte los discursos audiovisuales en primera persona. En segundo lugar, indica la aparición de nuevas tecnologías de registro y reproducción que día a día se acercan a cumplir el viejo sueño de la *caméra-stylo*.¹⁶ El malestar de la civilización, en tercer lugar, explicaría la necesidad de autoexpresión por parte de individuos que no encuentran en las estructuras tradicionales de referencia simbólica (la familia, el mundo laboral, la sociedad de clases) un sitio apto para tramitar su identidad. En este sentido, toda filmación autobiográfica "forma parte más o menos de una estrategia del cineasta para actuar",¹⁷ con el objetivo de modificar tanto su propia vida como su entorno.

El espacio biográfico en la cultura contemporánea

Desde mediados de la década de los ochenta, tras la recuperación y estabilización del sistema democrático, en la Argentina, así como en otras latitudes del mundo occidental, se ha manifestado una renovada emergencia de los discursos del yo. Estos discursos de orden social, político y cultural manifiestan la expresión de subjetividades que hasta el momento se hallaban parcial o totalmente desplazadas,

marginadas o inscriptas en sistemas de representación y referencia colectivos que, por una miríada compleja de razones —el acotamiento del rol protector del Estado, el avance de políticas socioeconómicas neoliberales, el persistente resquebrajamiento del funcionamiento tradicional de las instituciones familiar y laboral, la avanzada de los medios masivos de comunicación sobre la esfera privada en una era de globalización, etc.—, dejaron de operar como ejes de pertenencia e identificación social.¹⁸ La narración de la propia experiencia, la apertura hacia la intimidad y la exposición de la subjetividad se instalaron en los discursos y prácticas de las esferas artísticas e intelectuales, así como en el horizonte de los medios masivos de comunicación (primordialmente la televisión), el cine documental y los medios electrónicos. Beatriz Sarlo denomina a este proceso giro subjetivo y, analizándolo desde una perspectiva local, lo vincula especialmente con la modalidad en que los actores sociales contemporáneos construyen sus discursos y reflexiones sobre el pasado cercano (y, más específicamente, sobre las décadas de los sesenta y setenta). En términos de la autora,

Este reordenamiento ideológico y conceptual de la sociedad del pasado y sus personajes, que se concentra sobre los derechos y la verdad de la subjetividad, [...] coincide con una renovación análoga en la sociología de la cultura y los estudios culturales, donde la

¹⁵ Alain Bergala, "Si 'yo' me fuera contado", trad. Gregorio Martín Gutiérrez, en Gregorio Martín Gutiérrez (ed.), *Cineastas frente al espejo*, Madrid, T&B, 2008, pp. 27-33.

¹⁶ El término proviene de la original postulación, en el año 1948, del cineasta y crítico Alexandre Astruc.

¹⁷ *Ibid.*, p. 29.

¹⁸ Paula Sibila define el fenómeno del giro subjetivo en el marco de la transición entre modernidad y posmodernidad. En la sociedad del espectáculo posmoderna surge un conjunto de prácticas subjetivas que la autora considera una espectacularización de la intimidad. En sus propias palabras, "tanto la exhibición de la intimidad como la espectacularización de la personalidad [...] denotan cierto desplazamiento de los ejes alrededor de los cuales se construían las subjetividades modernas. Se nota un abandono de aquel locus interior hacia una gradual exteriorización del yo. Por eso, en vez de solicitar la técnica de la introspección, que intenta mirar hacia dentro de sí mismo para descifrar lo que es, las nuevas prácticas incitan el gesto opuesto: impelen a mostrarse hacia fuera", Paula Sibila, *La intimidad como espectáculo*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2008, p. 131.

identidad de los sujetos ha vuelto a tomar el lugar que, en los años sesenta, fue ocupado por las estructuras [...]. La historia oral y el testimonio han devuelto la confianza a esa primera persona que narra su vida (privada, pública, afectiva, política), para conservar el recuerdo o para reparar una identidad lastimada.¹⁹

La expansión contemporánea de narrativas con dimensiones autobiográficas en distintas disciplinas artísticas se inscribe, entonces, en el proceso más amplio y estructural que hemos descripto y que compromete no solo las escrituras específicamente autobiográficas, sino una red heterogénea de manifestaciones del yo que Leonor Arfuch²⁰ caracteriza como espacio biográfico. Asentada en la teoría de los géneros discursivos de Mijaíl Bajtín,²¹ que postula la imposible coincidencia entre autor y narrador, Arfuch se despega de la idea de lo autobiográfico, para definir como biográfico el territorio discursivo complejo en que se expresa la subjetividad contemporánea. Así concibe un espacio biográfico comprensivo, que no se define como una suerte de macrogénero en el que convive una serie de géneros establecidos y regulares, sino como “un escenario móvil de manifestación –y de irrupción– de motivos, quizá inesperados”, en cuya órbita de interés ingresan “los diversos momentos biográficos que surgen, aun inopinadamente, en diversas narrativas, en particular, las mediáticas”.²²

La existencia de un espacio biográfico, que integra en el horizonte de la cultura múltiples modulaciones de narrativas subjetivas, es de central relevancia porque

nos permite trazar relaciones entre los relatos biográficos y autobiográficos en diversas disciplinas artísticas y culturales y en los medios de comunicación. Teniendo en cuenta los problemas sociopolíticos e ideológicos que supone la configuración de un espacio biográfico, Arfuch intenta ubicarse a medio camino entre dos interpretaciones antagónicas: la concepción crítica del proceso –que vincula la irrupción de las narrativas personales con el repliegue de los sujetos sociales en la década de los noventa tras la disolución del Estado benefactor, el crecimiento del cuentapropismo, la exaltación de los valores de lo privado y el énfasis en el bienestar personal– y la concepción optimista –que encuentra en la expresión de nuevas subjetividades la posibilidad concreta de consolidar políticas de la diferencia que cuestionen las configuraciones tradicionales de la identidad–. Desde un pensamiento plural, Arfuch propone un enfoque no disociativo de lo público y lo privado, señalando que “no hay posibilidad de afirmación de una subjetividad sin intersubjetividad y, por ende, toda biografía, todo relato de la experiencia es, en un punto, colectiva/o, expresión de una época, de un grupo, de una generación, de una clase, de una narrativa común de identidad”.²³

A partir de lo dicho es posible delinear un conjunto de relaciones entre expresiones artísticas que pertenecen al territorio de las narrativas del yo en la literatura y en el cine. Para tal fin nos detendremos en los documentales *Papá Iván* (María Inés Roqué, 2000), *Los rubios* (Albertina Carri, 2003) y *M* (Nicolás Prividera, 2006) y en los textos autobiográficos *Historia del llanto* de Alan Pauls,²⁴ *La casa de los conejos* de

¹⁹ Sarlo, ob. cit., p. 22.

²⁰ Arfuch, ob. cit.

²¹ Mijaíl Bajtín, *Estética de la creación verbal*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2008.

²² *Ibid.*, p. 60.

²³ Arfuch, ob. cit., p. 79.

²⁴ Alan Pauls, *Historia del llanto*, Buenos Aires, Anagrama, 2010.

Laura Alcoba²⁵ y *Los topos* de Félix Bruzzone²⁶. Estas obras presentan una serie de continuidades en sus formas de plantear enfrentamientos y reparaciones en relación con otras generaciones y de construir máscaras y pactos para negociar su vínculo con el espectador/lector.

De reparaciones y enfrentamientos

Las narrativas de corte autobiográfico en ocasiones se convierten en auténticas herramientas de los autores para procesar asuntos referidos a su historia familiar, sentimental, cultural y política, pero también para sentar posiciones desde el presente sobre los conflictos, traumas y vivencias del pasado. Como señalamos anteriormente, la autobiografía es siempre una práctica que reelabora la experiencia del pasado desde la perspectiva, los valores y los intereses que el sujeto autobiográfico tiene en el presente y, también, de acuerdo con sus expectativas de futuro. Según Alberto Giordano, “el recurso al pasado viene a sostener una representación del presente que es respuesta a un llamado del futuro”.²⁷ Asimismo, instalar públicamente (las autobiografías fílmicas y las novelas mencionadas son objetos culturales de consumo y difusión colectiva) una vivencia o suceso referido a la historia personal es una decisión deliberada que busca, en mayor o menor medida, algún tipo de reparación. Así lo indica Alain Bergala cuando sostiene que “cuesta imaginar a alguien emprendiendo un proyecto autobiográfico sin que haya, en su fuero interno, algo que reclame de uno u otro modo reparación”.²⁸ En este sentido, es lícito suponer que la puesta en discurso de un fragmento de la historia personal también se debe a que el autobiógrafo no se considera

totalmente representado por los relatos sociales establecidos o, por lo menos, no encuentra en estos los contornos que refieren particularmente a su identidad.

La dinámica reparatoria del acto autobiográfico involucra consustancialmente conflictividad. Para definir su identidad, para expresar su yo, el sujeto autobiográfico recorta su discurso en el enfrentamiento con un otro, que puede ser la propia familia, una determinada concepción político-ideológica o el sistema de valores imperante. La disputa generacional es un tópico regular de las escrituras del yo fílmicas y literarias contemporáneas, que cruza transversalmente cuestiones como familia, ideología y creencias.

Historia del llanto es una novela que incorpora, a veces de manera lúdica e imaginaria, algunos elementos referenciales. Su protagonista relata una serie de sucesos vinculados a su formación sentimental, cultural y política desde mediados de los años sesenta hasta el retorno de la democracia, en la década de los ochenta. En un organización discursiva que no respeta otra cronología que no sea la propia de una memoria tan dispersa y selectiva como absolutamente precisa en detalles cuando los sucesos abordados así lo requieren, el narrador da cuenta en paralelo de la conflictiva relación con sus progenitores –especialmente con su padre– y de un conjunto de hechos que basculan entre lo personal y lo colectivo: la temprana fascinación por el personaje de Superman, el vínculo amoroso con una novia chilena de derecha y el posterior impacto ante el golpe de Estado contra Salvador Allende de 1973, el rechazo frente a la figura de un cantautor de protesta, la lectura de la literatura militante de los años setenta, etcétera.

²⁵ Laura Alcoba, *La casa de los conejos*, Buenos Aires, Edhasa, 2009.

²⁶ Félix Bruzzone, *Los topos*, Buenos Aires, Mondadori, 2008.

²⁷ Alberto Giordano, *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual*, Buenos Aires, Mansalva, 2008, p. 172.

²⁸ Bergala, ob. cit., p. 28.

La obra de Alan Pauls revisa algunos de los tópicos de la literatura testimonial (no casualmente el subtítulo del libro es "Un testimonio") sobre la década de los setenta, para devolver una interpretación crítica y –pretendidamente– desmitificadora. Para tal fin adopta un procedimiento regular de las escrituras íntimas: hacer circular los eventos de la Historia por el filtro de una mirada fuertemente subjetiva. En este caso, se asume el punto de vista de un joven, aunque explícitamente regulado por las concepciones actuales del escritor. Esto le permite a Pauls construir un relato lo suficientemente agrio, irónico y despiadado, que se contrapone ostensiblemente al relato mítico e idealizado que formuló un sector de la militancia política sobre la época. Una de las claves de la novela es enlazar lo íntimo y lo político de tal forma que no sea posible comprender una esfera sin la implicación de la otra. Por eso mismo, el enfrentamiento, la bravata entre escéptica y angustiante que el relato dedica a los lugares comunes de la militancia política de los setenta es directamente proporcional a la cáustica descripción que se realiza de la figura del padre del protagonista.

La embestida y la desafección frente a ciertos emblemas culturales y políticos de los setenta se reflejan ejemplarmente en dos momentos de la obra. En el primero, el padre del protagonista lo lleva al concierto de un conocido cantautor de protesta (sobran informantes para que el lector nativo inmediatamente reconozca que se trata de Piero) que retorna del exilio. La anécdota le sirve a Pauls para encargarse minuciosamente de señalar la repugnancia que el protagonista siente frente a los valores, la estética y la ideología que parecen con-

centrarse, significativamente, en la figura del cantautor. El narrador habla de su aversión por esa suerte de culto a lo cercano, compuesto por una extorsión político-sentimental mediante la cual el cantautor se comunica con su público:

llama a desalambarrar la tierra o a expropiar los medios de producción con el mismo tono próximo, cómplice, confidencial, con que hasta entonces celebra el milagro cotidiano de un chaparrón, invita al bar a la chica que ve todos los días en la parada del colectivo o contempla envejecer a su padre en una ensoñación piadosa.²⁹

El encarnizamiento de la novela para con la figura del cantautor y sus seguidores³⁰ no remite únicamente a una perspectiva escéptica, crítica e irónica sobre los valores políticos que estos representan, sino a una ruptura vital que imposibilita la comunicación entre el protagonista y un mundo ajeno, al que somete al escarnio de su mirada. La molestia y la angustia por sentirse fuera de ese círculo, de ese territorio de afectos políticos al que también pertenece su padre quizá sea el elemento que explica la agresividad con la que lo caracteriza. La náusea hacia todos aquellos que celebran el mundo de lo cerca es un rasgo que define la identidad del protagonista. Él es justamente el distinto, el que repudia y considera abyecta esa comunidad político-sentimental:

De ahí en más, todo lo que rodea al cantautor de protesta [y a] sus contemporáneos, sus coetáneos, sus, como se dice en la época, "compañeros de ruta",

²⁹ Pauls, ob. cit., p. 35.

³⁰ Con estas palabras se refiere el protagonista a la relación que el cantautor mantiene con su público: "Es la atracción, el magnetismo del cantautor de protesta, difícil ya de resistir para cualquiera, como lo prueban los miles y miles de imbéciles que a lo largo de los años corean su nombre, se nutren de sus declaraciones a la prensa, cantan sus canciones, compran sus discos y agotan las entradas a sus conciertos [...]" *Ibid.*, p. 42.

como también la época que lo encumbra, los valores que defiende, la ropa que usa, todo se le aparece rancio, viciado de la pestilencia singular, tan tóxica, de esos manjares que más allá de cierto umbral de tiempo, cuando se descomponen, irradian una fetidez bestial, difícil aun de concebir en las cosas en que la putrefacción es el único estado de existencia posible.³¹

El segundo momento no se conecta con una posición cáustica como la anterior, sino con la angustiante situación de quien no puede –aunque quiere– verse invadido por el llanto ante una inflexión trágica de la historia. Esto es lo que le sucede al protagonista cuando, en la casa de un amigo militante, se entera por televisión del bombardeo de La Moneda y del golpe de Estado en Chile. Lo que este hecho contribuye a remarcar es el desajuste entre su estructura de sentimientos y las convicciones políticas de sus amigos de la época, convicciones que comparte, aunque nunca terminan de encarnarse, de estar lo suficientemente cerca de su identidad:

Él también quisiera llorar. Daría todo lo que tiene por llorar, pero no puede [...]. Envidia el llanto, desde luego, lo incontenible del llanto [...]. Envidia lo cerca que su amigo está de las imágenes que lo hacen llorar [...]. Ese día fatídico, pues, maldice el día también fatídico, siete años atrás, en que decide no ceder más, no darle el gusto a su padre, dejar de llorar para siempre.³²

Los topos también se erige como un enfrentamiento, no contra los padres, sino

contra los restos de la cultura de los padres en el tejido social contemporáneo. El narrador y protagonista de la novela, cuyo nombre –como ocurría con el personaje de *Historia del llanto*– nunca se nos informa, es un hijo de desaparecidos que vive con su abuela. A través del relato, el personaje emprende un recorrido físico (circula por diferentes espacios de la ciudad de Buenos Aires, Moreno y Bariloche) y afectivo, que lo lleva a vincularse amorosamente con Romina, su primera novia, militante de la agrupación H.I.J.O.S (aunque no es hija de desaparecidos); Maira, una travesti que elucubra podría ser su hermano nacido en cautiverio; Mariano, un compañero que le brinda casa y trabajo y el Alemán, un brutal ingeniero que dirige la obra para la cual termina trabajando en Bariloche.

El enfrentamiento se concreta entonces como decepción ante un mandato social que responde, en esencia, a la cultura política de los padres. El protagonista de *Los topos*, aunque realiza conjeturas sobre la desaparición de su madre y sobre la posible existencia de un hermano nacido mientras esta se hallaba en cautiverio, no responde con su accionar (con su deseo) al mandato de búsqueda y reparación representado por la organización H.I.J.O.S. Así, la trayectoria del personaje devela una mutación en cuanto a su identidad sexual. Emilio Bernini³³ señala la coexistencia de una novela *queer* y una novela de hijo de desaparecidos, que a lo largo de la narración decanta primordialmente hacia la primera, dado que la identidad como construcción proviene de la cultura *queer* antes que de la cultura política (que requiere de identidades estables). La reparación que solicita *Los topos* no se halla en el orden de saber qué pasó con la madre desapa-

³¹ *Ibíd.*, p. 40.

³² *Ibíd.*, pp. 74-76.

³³ Emilio Bernini, "Una deriva *queer* de la pérdida. A propósito de *Los topos*, de Félix Bruzzone", No-Retornable, n° 6, abril, 2010. Disponible en <http://www.no-retornable.com.ar/v6/dossier/bernini.html>.

recida, sino en el derecho de un hijo de hacer otra cosa con el legado y construir una identidad que de alguna forma se subleve ante la insistencia del pasado sobre el presente. Según Bernini, la tesis central de la novela se apoya en su particular lectura de las huellas del pasado sobre el presente:

Entre el terrorismo de Estado que aniquiló a los padres y la vida devastada de los hijos no hay corte sino continuidad. Pero no por el hecho mismo de que ser un hijo de desaparecidos es una devastación de la vida del hijo [que la novela no deja de narrar en las pesadillas, en los desmayos, en la deriva misma –en su deriva social, en su deriva erótica, en la deriva identitaria– del narrador], sino porque en la cultura aun democrática se perpetúa el fascismo en sus formas familiares, cotidianas, micropolíticas.

Así, el enfrentamiento en la novela de Bruzzone es más indirecto, elíptico y despersonalizado que en *Historia del llanto*, ya que apunta a los mecanismos sociales de identificación, antes que a los actores sociales –partidos políticos, organizaciones militantes, núcleos familiares– que en una determinada coyuntura formaron parte de él.

La empresa reparatoria también está en el origen del proyecto autobiográfico de Laura Alcoba. Con una estructura cronológica, un estilo realista y un concepto autobiográfico más transparente que las obras anteriores, la autora indaga en su memoria personal para recuperar la historia de “la casa de los conejos”. Situándose en los zapatos de la niña que fue, relata su experiencia cuando, tras ser encarcelado su padre,

militante de la organización Montoneros al igual que su madre, se muda con esta a una casa en la zona de La Plata. En la vivienda funciona una imprenta clandestina de la organización, en la cual se imprime el periódico *Evita Montonera*, pero como fachada se instala un criadero de conejos. La narración de Alcoba articula, sobre la mirada ingenua y confundida de una niña, la restitución de un conjunto de sucesos –el nacimiento y caída de la imprenta, la convivencia en la clandestinidad, el sentimiento de encierro y persecución– que marcaron la experiencia de vida de muchas familias de militantes.

La escritora codifica el texto emplazando como receptora imaginaria a Diana Teruggi,³⁴ a quien dedica el libro. En la introducción, además, expone los motivos que originaron el relato: “Te preguntarás, Diana, por qué dejé pasar tanto tiempo sin contar esta historia [...]. Debía esperar a que los pocos sobrevivientes ya no fueran de este mundo o esperar más todavía para atreverme a evocar ese breve retazo de infancia argentina sin temor de sus miradas, y de cierta incompreensión que creía inevitable”.³⁵ El relato se configura entonces como una deuda hacia un otro sin saldar, pero también como un instrumento del yo para procesar el pasado:

Antes de comenzar esta pequeña historia, quisiera hacerte una última confesión: que si al fin hago este esfuerzo de memoria para hablar de la Argentina de los Montoneros, de la dictadura, del terror, desde la altura de la niña que fui, no es tanto por recordar como por ver si consigo, al cabo, de una vez, olvidar un poco.³⁶

³⁴ Hacia el final del texto se nos informa que Diana y Cacho, el matrimonio de militantes asesinados, con el que convivían ella y su madre en “la casa de los conejos”, son Diana Teruggi y Cacho Mariani. La madre del segundo es María Isabel Chorobik de Mariani, “Chicha”, quien fue presidenta y fundadora de la Asociación Abuelas de Plaza de Mayo. Este caso formó parte del juicio relacionado con el Circuito Camps que concluyó en diciembre de 2012 con la prisión perpetua a dieciséis represores militares (Miguel Etchecolatz entre ellos) y un civil.

³⁵ Alcoba, ob. cit., p. 11.

³⁶ *Ibid.*, p. 12.

En el ámbito cinematográfico, los documentales autobiográficos anteriormente mencionados, al igual que las obras literarias, tienen un rasgo en común: todos ellos son indagaciones subjetivas en el territorio de la familia y están llevados adelante por realizadores que enuncian desde su posición de hijos. Nicolás Prividera, María Inés Roqué y, sobre todo, Albertina Carri se ubican en una postura francamente cuestionadora de sus padres y de los modos de pensar de su generación.

Como proyectos reparadores de identidades, memorias y experiencias que se encuentran fracturadas o desgarradas en algún punto, la articulación que estos filmes realizan entre las esferas de lo público y de lo privado es heterogénea. *Papá Iván* y *Los rubios* son relatos personales que deben lidiar de alguna manera con una versión de la historia familiar que ya tiene cierto nivel de conocimiento público.³⁷ En su búsqueda por formular una exploración personal de la novela familiar, los realizadores se encuentran con que existe una parte de su propia historia que, de una forma u otra, ya está contada. Deben entonces optar por desmontar, confirmar o enunciar en los márgenes de esos relatos que los preceden.

En *Los rubios*, *M* y *Papá Iván*, los cineastas interpelan a sus padres y a la generación de estos desde la filiación identitaria como descendientes de desaparecidos. Mientras que Félix Bruzzone rechaza asociarse con su identidad de hijo de desaparecidos, Carri, Prividera y Roqué establecen la base de sus indagaciones precisamente en su calidad de tales. Sin embargo, a diferencia de lo que sucede con los hijos y nietos que prestan testimonio en

documentales como (*h*) *historias cotidianas* (Andrés Habegger, 2000), *H.I.J.O.S*, *el alma en dos* (Marcelo Céspedes y Carmen Guarini, 2002), *Nietos* (identidad y memoria) (Benjamín Ávila, 2004), estos hijos no solo cuestionan al Estado represor (por su actividad terrorista) y al Estado democrático (por la falta de respuestas y justicia), sino también a sus propios padres. Ana Amado, en su análisis de los filmes de los hijos como memorias críticas y poéticas de identificación, indica que estos efectúan la demanda

[...] por aquel que siguió el rumbo de un deseo –el de la causa revolucionaria, aun cuando la muerte era una de sus alternativas– antes que garantizar a los hijos su presencia. En un desajuste de emblemas, sus discursos dejan entrever una imagen indecible entre el perfil épico de padres protagonistas de una gesta histórica colectiva, y desertores a la vez en la economía de los afectos privados.³⁸

La revisión que Albertina Carri efectúa de la experiencia de haber perdido a sus padres encuentra puntos de contacto con *Historia del llanto* y *Los topos*. Con la primera comparte una pose escéptica respecto al pasado, los símbolos y valores de la generación de sus padres. Los dardos de Pauls³⁹ hacia el cantautor de protesta son equiparables a los desaires y críticas que Albertina Carri les depara a los testimonios de los compañeros de ruta de sus padres y a los integrantes del comité de evaluación del INCAA que rechazan financiar el proyecto de *Los rubios*. La prioridad estética-cinematográfica y el deseo de

³⁷ Juan Julio Roqué (*Papá Iván*), Roberto Carri y Ana María Caruso (*Los rubios*) son, por distintas razones, personas reconocidas públicamente.

³⁸ Ana Amado, *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*, Buenos Aires, Colihue, 2009, p. 157.

³⁹ Vale recordar que Alan Pauls colaboró en el guión de *Los rubios* y fue además el presentador del libro *Los rubios, cartografía de una película*, junto con Ana Amado, en el BAFICI el año 2007.

presente que caracterizan el filme se asemejan al desvío de lo testimonial efectuado por Félix Bruzzone en pos de una narrativa –la novela *queer*– que se conecta con un deseo y una identidad configurados en tiempo presente. Gonzalo Aguilar⁴⁰ indica que Albertina Carri adopta una “pose frívola” en su forma de tratar los temas que hacen a su historia familiar. El término frivolidad no tiene un valor peyorativo, de acuerdo con el autor, sino que hace referencia a la particular vía de la cineasta para procesar el desencanto. Según Aguilar, “su frivolidad no está en las antípodas de lo siniestro, sino que es un modo de tratarlo en relación de contigüidad”.⁴¹

Los enfrentamientos de María Inés Roqué y Nicolás Prividera con la generación de sus padres se encuentran más en el terreno de lo discursivo que en el de lo estético. Ambos filmes les brindan un lugar privilegiado a los testimonios y a las entrevistas con familiares, compañeros, amigos y conocidos de sus padres y es en ese campo en el que inscriben mayormente sus cuestionamientos. En *Papá Iván*, María Inés Roqué, desde el lugar de la entrevistadora, solicita a su madre y a los excompañeros de su padre las razones que los llevaron a jugarse la vida a sabiendas de que eso podía significar el abandono de sus hijos. Con un planteo más intelectual que afectivo, Prividera, además de abordar incisivamente a los entrevistados, enuncia frontalmente a cámara, en algunos tramos del filme, su disconformidad ante las respuestas que le brinda un sector de la militancia. En una de las escenas más críticas señala:

Tenía ese discurso que tienen siempre: “Nos mandamos algunas cagadas”. Y cuando uno quiere

ahondar en eso, te dicen: “No es momento de hacer autocrítica, para no hacerle el juego a la derecha”. Y ahí yo lo que le decía es que creo que el juego a la derecha se lo hicieron en el setenta. Ser de izquierda es ser autocrítico. Si no sos crítico, sos de derecha.⁴²

De enmascaramientos y pactos

Al comienzo del artículo dábamos cuenta de dos formas de entender los géneros autobiográficos posicionadas en epistemes diferentes, aunque no excluyentes. La concepción de pacto de Lejeune recalaba en el pragmatismo, dado que prestaba atención a las situaciones de encuentro entre el lector y la obra; la concepción de prosopopeya de De Man tenía un origen deconstructivista, ya que señalaba las estructuras textuales figurativas que se hallan en el núcleo de los procedimientos autobiográficos. Lo que nos interesa en este apartado es precisamente analizar cuáles son las máscaras, las desfiguraciones, que operan en los relatos autobiográficos literarios y cinematográficos, con el fin de tensionar o transparentar el pacto con el receptor.

Como veremos más adelante, los relatos literarios con elementos autobiográficos contemporáneos, seguramente por inscribirse en un campo con una nutrida tradición, tienden a relacionarse lúdica-mente con el género, forzando su estatuto. Mediante diversas estrategias discursivas en las que se alternan elementos de referencialidad y de distanciamiento, buscan perturbar la transparencia del pacto autobiográfico, aunque no terminan de abando-

⁴⁰ Gonzalo Aguilar, *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2006, p. 183.

⁴¹ Ídem.

⁴² El reclamo de Prividera se asemeja bastante a la crítica de Albertina Carri respecto de la cerrazón (y repetición) del discurso sobre los setenta por parte de los militantes de la época.

narlo. Para decirlo de otra manera, se trata de relatos que hacen explícita la máscara en la cual se instala el yo y, con esta operación, tienden un manto de duda, de incertidumbre, sobre las proposiciones que realizan sobre lo real, incluso las de mayor nivel de referencialidad. Lo novelesco y lo testimonial se amalgaman de tal forma que resulta complejo para el receptor discernir entre ambos territorios.

En la novela de Félix Bruzzone la figuración del yo se caracteriza por su fragmentación y distanciamiento respecto de la idea preconcebida que pueda tenerse de la identidad de su autor. Lo hace a través de estrategias narrativas que producen la ruptura de la identidad entre autor, narrador y personaje y también avanza sobre el verosímil verista que suelen adoptar los relatos autobiográficos. El protagonista de *Los topes* es hijo de padres desaparecidos, al igual que Félix Bruzzone. A través de la novela existen referencias a la cuestión (la agrupación H.I.J.O.S, la Escuela de Mecánica de la Armada) y también a otros aspectos de la vida del escritor, como, por ejemplo, la casa familiar de Moreno y la edad del protagonista.

Esta obra parecería asentar su trabajo en aquella acepción de autobiógrafo proveniente del término griego *autopseustos*: "el que miente sobre sí mismo".⁴³ El vacío de nominación del protagonista –como ya dijimos, nunca se nos informa su nombre– se halla ligado a las mutaciones que el sujeto va sufriendo a lo largo del relato. El vínculo amoroso es el elemento que gestiona estos cambios. Así, el protagonista se enamora primero de una mujer (Romi-

na), después de una travesti (Maira), más tarde de un hombre (Mariano) y finalmente del Hombre (el Alemán). El arco de su sexualidad, hasta su última transformación en travesti, expresa una concepción de la subjetividad como construcción y conflicto, territorio en el que se libra contemporáneamente la batalla por la identidad. El mote de topo⁴⁴ a través de la narración es asignado a más de un personaje, ya que todos, al igual que el protagonista, se caracterizan por tener una identidad poliédrica, en permanente transformación. Como el topo, que transita bajo y sobre la superficie, es justamente la dialéctica entre lo que se muestra y lo que se oculta la que define a los personajes de la novela. Vale la pena citar la lectura que Emilio Bernini hace de este aspecto, porque define con precisión el tipo de subjetividad que indaga la obra:

Pero lo inquietante no es tanto la tesis que el texto en su forma comprueba⁴⁵ sino el tipo de sujetos que la cultura produce, que la novela llama topo. El topo no es solo el doble agente, el traidor, como el padre del narrador; es también algo así como una condición de los sujetos en la historia. Topo es llamado el propio narrador por las travestis de Bariloche y por el Alemán; y el narrador es un topo en el punto mismo en que se enamora del Alemán, que sin embargo abusa de él, lo tortura y además ha secuestrado a Maira; topo también es Maira, en su infiltración entre la policía y los militares para matar-

⁴³ Citado en Catelli, ob. cit., p. 268.

⁴⁴ Entre los múltiples significados que puede adoptar el término, en el contexto de esta obra remite sobre todo a la jerga de la militancia política de los setenta: el topo es el infiltrado, el traidor, aquel que oculta su identidad con el objetivo de delatar al enemigo.

⁴⁵ Se refiere, como señalamos anteriormente, a "la continuidad del fascismo en el presente democrático, [lo que] no supone ninguna inocencia heroica en los padres, ni tampoco una victimización martiroológico-cristiana. Por el contrario, [los padres] parecen más bien incluidos en una misma época de violencia fascista, cotidiana y estatal, que atraviesa las épocas y las formas políticas: la forma de la repetición desplazada y desdoblada de la novela da cuenta de ello", Bernini, ob. cit.

los. Pero topo también es el Alemán, porque en él el amor convive con el abuso de la misma persona amada. El topo, en consecuencia, es algo más que el tráfuga de la política; parece ser algo así como una forma de la supervivencia.⁴⁶

Si bien la identidad de la protagonista de *La casa de los conejos* es más transparente y homogénea, la máscara se instala en la imposibilidad de discernir una voz uniforme en el relato en primera persona de la narradora. Las observaciones, opiniones y juicios de valor que profiere el personaje se hallan modulados convergentemente por las perspectivas de un niño (pasado) y de un adulto (presente), lo cual también produce un efecto de distanciamiento que defrauda la identificación plena del lector con el personaje-narrador.⁴⁷

Una muestra sintomática de la duplicidad de miradas que confluyen en una situación es la descripción que la protagonista realiza del *embute*. En la novela, el término refiere a la imprenta clandestina que los Montoneros ensamblaron en la casa de La Plata. El *embute* es precisamente un sitio oculto donde se realizan las actividades que en el afuera están prohibidas. La niña se ve atraída desde el primer momento por la tecnología del *embute* y la describe desde una mirada que poco tiene que ver con el significado histórico y político del término (el *embute* es el espacio que reproduce la condición de clandestinidad de la madre y su hija). No obstante, en el sexto capítulo,

la autora efectúa una suerte de excursos en el que su palabra, como en el primer capítulo, se instala en tiempo presente. Allí repasa algunas de las acepciones posibles de un término que significativamente se revela como un iceberg en su memoria. El *embute* remite al ocultamiento de su identidad (tenía prohibido decir su apellido) por aquellos años y al desdoblamiento entre el afuera y el adentro que marcó su experiencia del pasado. Pero también, como se señala en la novela, el *embute* forma parte de un lenguaje, el de los movimientos revolucionarios de los setenta, que, actualmente, se encuentra en extinción, desaparecido. Esta distancia terminológica que simboliza el acaecer de tantas otras rupturas (ideológicas, políticas, sociales, generacionales) entre los setenta y la actualidad es un tópico que no casualmente elaboran algunas autobiografías literarias y fílmicas sobre el período. La distancia, extrañeza o impacto de la jerga se subraya en las definiciones que de estos términos se hacen mediante los *videograph* de *Papá Iván*, en las observaciones corrosivas realizadas por el protagonista de *Historia del llanto* y en la centralidad que el término topo adquiere en la novela de Bruzzone.

La situación de clandestinidad en la que debieron sumirse muchos militantes durante la dictadura para lograr sobrevivir es la causante, en los relatos de los hijos, de conflictos identitarios. En la novela de Alcoba, la protagonista tarda en reconocer a su madre cuando esta viene a buscarla, después de un tiempo, con el pelo teñido de color rojo:

⁴⁶ Ídem.

⁴⁷ En el último capítulo de *La casa de los conejos* surge, como en *Los topos*, la figura del traidor. Tras la caída de la casa clandestina, la narradora recibe la perturbadora información de que alguien, posiblemente el Ingeniero, habría sido un doble agente. Llamamos la atención sobre este punto porque el abordaje de la figura del traidor es un elemento que se repite en otros relatos autobiográficos de hijos de desaparecidos en el cine documental. En *Papá Iván* esa sospecha recae sobre todo en Miguel Ángel Lauletta (exmilitante montonero colaborador de la dictadura) y en menor medida en el colaborador de Montoneros apodado el Tío. En *M*, Prividera entrevista a la mujer que fue la jefa de su madre y que, según algunos testimonios, la habría entregado a los militares. *Los rubios*, alejándose de la figura del traidor, señala la desconfianza y recelo de los vecinos del barrio ante la familia de Albertina Carri. Desde diferentes ángulos, estas obras remiten a la complicidad civil con la dictadura militar, un tema aún latente en el debate público. Cabe agregar que la narrativa de ficción también ha incursionado en esta problemática en los últimos años. Dos ejemplos sobresalientes son *Villa* de Luis Guzmán y *Dos veces junio* de Martín Kohan.

¿Puede ser que ella también haya cambiado de cabeza, como mi madre, antes morocha de pelo largo, hoy pelirroja y de pelo corto?”.⁴⁸ El protagonista de *Los topos* se entrega a un proceso de travestimiento en el que el pelo también es motivo de preocupación: “Al principio, me costaba lograr que mi pelo, no tan largo, pareciera el de una chica, pero como no quería usar peluca me las ingeniaba aplicándome un gel que le daba volumen”.⁴⁹

En *Los rubios*, las pelucas no solo son el elemento mediante el que Albertina Carri termina de construir visualmente un nuevo grupo de pertenencia,⁵⁰ sino que remiten a un período de clandestinidad y a los peligros de distinguirse ante la mirada de los otros. El enmascaramiento se apoya asimismo en la estrategia de desdoblamiento de la figura de Carri en la delegación parcial de su identidad en la actriz Analía Couceyro.⁵¹

M se diferencia de *Papá Iván* por la jerarquía que adquiere en el filme la presencia del cuerpo del autor con relación a los demás elementos de la narrativa documental. Privera se instala a la par de los entrevistados en el plano y sus preguntas, en ocasiones, son más extensas que las respuestas de estos. En esta variación encontramos una articulación entre el pacto comunicativo y las máscaras propuestas por cada obra. El documental de Privera organiza la verdad de su discurso en una estructura narrativa episódica que tiene como hilo conductor la figura del director. El cuerpo del cineasta es la garantía de credibilidad de la obra, ya que es su accionar el que moviliza todos los eventos que el documental

registra. *Papá Iván*, en cambio, confía en el establecimiento de un pacto comunicativo más tradicional, en el que la credibilidad del discurso no se sustenta principalmente en la *performance* de la protagonista, sino en la cualidad evidencial de los testimonios y de las imágenes de archivo.

Conclusiones

Aunque hemos comprobado la existencia de un espacio de confluencias entre los documentales y las novelas con caracteres autobiográficos, las diferencias en los soportes discursivos (el audiovisual y el texto escrito) y la relación que lo autobiográfico entabla con la historia interna de cada disciplina artística nos habilitan a observar dos tendencias opuestas en los modos de construir la subjetividad. En los textos literarios (aun en los más realistas), los autores dan por sentada cierta imposibilidad consustancial del lenguaje para expresar homogénea y transparentemente la subjetividad y, desde esta limitación, formulan estrategias narrativas para manifestar la identidad como un problema estético que se negocia en cada obra.

En cambio, los filmes autobiográficos deben disponer de una ingeniería audiovisual que opere negativamente si desean agrietar el carácter analógico del soporte y la consecuente idea de comunicabilidad de la subjetividad y de la experiencia. Se trata de una operación compleja porque los cineastas, al mismo tiempo que coaccionan la representación verista interponiendo diversas mediaciones entre el yo,

⁴⁸ Alcoba, ob. cit., pp. 35-36.

⁴⁹ Bruzzone, ob. cit., p. 144.

⁵⁰ Gonzalo Aguilar sostiene que, a través de la construcción de una nueva familia con el equipo de rodaje, Albertina Carri logra realizar cinematográficamente el trabajo del duelo. Aguilar, ob. cit., pp. 175-191.

⁵¹ El desdoblamiento o duplicación practicado por Albertina Carri es una estrategia frecuente de la autobiografía de acuerdo con Alberto Giordano: “para escribir sobre sí mismo (el que es), el autobiógrafo necesita construirse como otro (el que fue). Esta duplicación constitutiva del acto autobiográfico se realiza de acuerdo con dos tipos de condicionamientos, inter y transubjetivos: el sujeto de la rememoración se representa a sí mismo como otro, para los otros y desde los Otros”. Giordano, ob. cit., p. 173.

la obra y el mundo representado, entablan un pacto comunicativo autobiográfico con el espectador, que sitúa el filme en el terreno del cine documental. David Oubiña⁵² se expresa en esta dirección al señalar que, si bien un cineasta puede autorrepresentarse adoptando diversas máscaras y creando un personaje, existe un resto de realidad que radica en que siempre es su cuerpo el que se halla frente a la cámara y esta pre-

sencia adquiere un peso que el significante escrito no puede reponer.

Aun con estas diferencias, tanto las obras literarias como las documentales disponen sus estrategias discursivas con el común objetivo de formular algún tipo de reparación histórica por medio de la práctica estética que tiene como punto de partida y, en ocasiones, de llegada, el espacio de la familia. ♦

⁵² Raúl Beceyro et al., "Cine documental: la primera persona", *Punto de vista*, Buenos Aires, n° 82, 2005, pp. 27-36.

Debates

Comentarios y extractos de la sentencia por crímenes cometidos en el “Circuito Camps”, provincia de Buenos Aires, Argentina

María Belén Riveiro, Luciana Rosende y Lior Zylberman*

Resumen

Desde 2006, varios tribunales argentinos han juzgado los crímenes cometidos durante la dictadura de 1976. Si bien en la mayoría de los países estos delitos suelen ser juzgados por tribunales internacionales o mixtos, en Argentina han sido los tribunales nacionales los encargados de esta tarea. A continuación, analizaremos una sentencia que considera que estos delitos conllevan la comisión del delito de Genocidio.

Abstract

Since 2006, several Argentine courts have tried the crimes committed during the 1976 dictatorship.

While in most countries these crimes are usually tried by International Tribunals or by Mixed

Jurisdiction Tribunals, in Argentina national courts have been responsible of this task. We will analyze a judgment that considers that these crimes entail the commission of the crime of Genocide.

Palabras claves: Genocidio - Argentina - Dictadura - Circuito Camps.

Keywords: Genocide - Argentina - Dictatorship - Circuito Camps.

Recibido: 2 de noviembre de 2013. Aprobado: 5 de enero de 2014.

* Lucianda Rosende (Facultad de Filosofía y Letras, UBA), María Belén Riveiro (Facultad de Ciencias Sociales, UBA), Lior Zylberman (CONICET - UNTREF).

El 12 de septiembre de 2011 comenzó el juicio oral y público por los crímenes cometidos durante la última dictadura cívico-militar argentina (1976-1983) en la red de centros clandestinos de detención, tortura y exterminio (CCDTyE) conocida como "Circuito Camps". El juicio estuvo a cargo del Tribunal Oral en lo Criminal Federal N° 1 de La Plata, integrado por los jueces Mario Portela y Roberto Falcone y presidido por el juez Carlos Rozanski. Después de más de un año en el que se llevaron a cabo las audiencias, el 19 de diciembre de 2012 se dio a conocer, ante una sala colmada, la sentencia, y el 25 de marzo de 2013, sus fundamentos.

Más allá de referencias previas en otras varias sentencias sobre la existencia de un genocidio en Argentina, se trató del primer caso en el cual los delitos fueron calificados "inequívocamente" como genocidio, ante el reclamo unánime de la fiscalía y las distintas querellas. Dice la sentencia, al respecto:

Considerando que las conductas de los imputados, al dirigirse inequívocamente al exterminio de un grupo nacional, importan la comisión del Delito Internacional de Genocidio (en las tipificaciones del art. 2 incs. a, b, c, y e, de la Convención para la Prevención y la Sanción del Delito de Genocidio, que fuera ratificada por el decreto ley 6.286, y conforme el art. 118 de la Constitución Nacional), en cada caso corresponde la condena por tal delito. Sin perjuicio de ello –por mayoría–, a fin de no violar posiciones defensoristas, ya que los cau-

santes no han sido intimados por el mismo, que solo fue introducido en los alegatos, corresponde aplicar los tipos penales y las penas previstas en el derecho interno todos los cuales configuran de delitos de lesa humanidad, compartiendo esta última categorización el Tribunal en pleno¹ (p. 1746).

Previamente, en otros fallos dictados desde la reapertura de los juicios a los represores en 2003, se había reconocido la comisión de los delitos de la dictadura "en el marco de un genocidio". El pedido de las querellas y de la fiscalía coincidió con lo decidido por el Tribunal. Al quedar comprobadas durante el juicio la sistematicidad y organización de los delitos de homicidio, privación ilegítima de la libertad, tormentos agravados, sustracción, retención y ocultamiento de menores y la falsificación de su identidad, el Tribunal los comprendió como crímenes de genocidio.

Aquí se juzgaron los delitos cometidos en la red de CCDTyE conocida como "Circuito Camps", denominado así en referencia al Jefe de la Policía de la Provincia de Buenos Aires, el general Ramón Camps,² bajo cuyo cargo operaron esos centros clandestinos. Se afirmó la sistematicidad de las acciones ya que cada establecimiento tenía *relaciones funcionales* entre sí, aunque no siempre se seguía un patrón común. En la sentencia se ejemplificó el funcionamiento del circuito:

Con fundamento en lo expuesto, se puede trazar un patrón del funcionamiento del denominado "Circuito Camps" dentro del di-

¹ Para ver el fallo completo, remitirse a: <http:// analisispracticascgenocidas. sociales. uba. ar/ files/ 2013/ 04/ SENTENCIA- CAUSA- 2955. pdf>.

² Ramón Camps fue un militar del Ejército argentino, donde alcanzó el grado de General de Brigada. Fue Jefe de la Policía de la Provincia de Buenos Aires y, de 1977 a 1979, Jefe de la Policía Federal Argentina. Entre los casos más renombrados de los que Camps fue responsable se hallan los casos "Timerman" y "La noche de los lápices". Entre 1984 y 1986, con el retorno de la democracia, Camps fue acusado y hallado culpable en casos de tormentos seguidos de asesinatos, antisemitismo, secuestros extorsivos, desapariciones, homicidios y sustracciones de menores. En 1990, fue indultado por el entonces presidente Carlos Menem y puesto en libertad. Falleció en 1994.

seño del esquema represivo: una vez producido el secuestro, las víctimas eran alojadas en la Brigada de Investigaciones (central de operaciones), luego trasladadas al Destacamento de Arana (que [...] funcionaba como centro de tortura y exterminio), y finalmente derivadas a la Comisaría 5ta (depósito de detenidos) (p. 305).

Este circuito funcionó en nueve partidos del conurbano bonaerense y la ciudad de La Plata (capital de la Provincia de Buenos Aires) y estuvo conformado por al menos 29 centros clandestinos. En el juicio se contemplaron crímenes cometidos en la Comisaría 5ª de La Plata, la Brigada de Investigaciones de La Plata, el Destacamento de Arana, la Subcomisaría de Don Bosco (conocida como Puesto Vasco), el Centro de Operaciones Tácticas I de Martínez y la Brigada de San Justo.

En esta oportunidad, no solo se juzgaron los crímenes cometidos por los acusados dentro de los CCDTyE, sino que también se contempló el ataque a la "casa de la Calle 30" de la ciudad de La Plata, donde funcionaba una imprenta de la organización Montoneros. Allí se produjeron tres homicidios y la apropiación de la beba Clara Anahí Mariani Teruggi, de tres meses de edad, nieta de una de las fundadoras de la organización Abuelas de Plaza de Mayo. La menor apropiada no fue localizada ni su identidad restituida, por lo que el crimen de su apropiación sigue siendo perpetrado: así lo entiende el presidente del tribunal, Carlos Rozanski, quien dejó planteada su propia postura en relación al carácter per-

manente de ciertos delitos, considerando –a diferencia de sus pares– que la perpetración de la apropiación y sustracción de identidad continúa siendo cometida hasta tanto las víctimas recuperan su verdadera identidad.

La causa se abrió con 26 imputados; tres fallecieron antes de que se dictara la sentencia (el ex Gobernador de facto de la Provincia de Buenos Aires entre 1976 y 1981, Ibérico Saint Jean,³ y los represores Alejandro Arias Duval y Rubén Páez); de los 23 condenados, 16 recibieron cadena perpetua y los restantes penas de 2 a 25 años de prisión. Cabe aclarar que algunos de los condenados fueron absueltos por ciertos delitos que se les imputaba en los que su responsabilidad no se probó. Entre los imputados fueron juzgados Jorge Antonio Bergés y Jaime Lamont Smart. El primero era médico de la Policía de la Provincia de Buenos Aires y fue acusado de atender partos en centros clandestinos y de participar de las torturas a detenidos y de la apropiación de menores. Por su parte, Smart (abogado y Ministro de Gobierno de la Provincia de Buenos Aires entre 1976 y 1979) fue el primer funcionario civil de la dictadura en ser condenado.⁴ Ello permite profundizar la comprensión de las relaciones de la sociedad civil y del poder militar de la dictadura:

La consumación de los delitos aquí descriptos no hubiese sido posible sin la indispensable e ineludible asistencia del Ministro, facilitando medios, recursos económicos y fuerzas policiales de la provincia. Vale decir que Smart

³ Ibérico Saint Jean fue un general del Ejército argentino. Fue el Gobernador de facto de la Provincia de Buenos Aires entre 1976 y 1981. En una oportunidad, durante 1977, declaró: "Primero mataremos a todos los subversivos, luego mataremos a sus colaboradores, después... a sus simpatizantes, enseguida... a aquellos que permanecen indiferentes, y finalmente mataremos a los tímidos".

⁴ Cabe aclarar que otros civiles estaban siendo juzgados por su accionar durante la última dictadura. Entre ellos el entonces Ministro de Economía, José Alfredo Martínez de Hoz, procesado por su responsabilidad en el secuestro de empresarios. Con prisión preventiva y domiciliaria desde 2010, falleció en marzo de 2013 sin llegar a recibir condena. Para más información, véase <http://www.pagina12.com.ar/diario/ultimas/20-215954-2013-03-16.html>.

puso a disposición del plan genocida, toda la estructura administrativa de su Ministerio (p. 1431).

Es importante destacar el lugar de los testimonios en este tipo de juicios, en el que se presentaron a prestar declaración alrededor de 400 víctimas, sobrevivientes y familiares. Además, por primera vez, se incluyeron en las audiencias los videos de las declaraciones previas de Adriana Calvo, expresidenta de la Asociación de Ex Detenidos y Desaparecidos, fallecida en 2010, y de Jorge Julio López, sobreviviente que testimonió en el juicio al represor Miguel Osvaldo Etchecolatz⁵ en 2006 y fue nuevamente desaparecido desde entonces. Su caso es único en el país y permanece impune.

Durante el proceso judicial, fueron juzgados los secuestros y torturas de 280 personas, muchas de las cuales continúan desaparecidas y se probaron 37 homicidios. Esto último fue posible gracias a la participación el Equipo Argentino de Antropología Forense. Este equipo permitió hallar e identificar los restos de cientos de desaparecidos, por lo cual su aporte fue destacado por el Tribunal.

Fundamentos del Tribunal

A fin de comprender la emergencia de la última dictadura, el Tribunal realizó una reconstrucción histórica del marco de actuación del Proceso de Reorganización Nacional, según la denominación dada por los propios militares que tomaron el poder. La contextualización tomó en cuenta la situación previa al golpe del 24 de marzo de 1976: "*Veintisiete países de América del Sur soportaron golpes de Estados a lo largo del siglo XX. Argentina no fue ajena al fenómeno, registrándose en los años 1930, 1943, 1955, 1966 y 1976 interrupciones al gobierno constitucional*"

(p. 240). Los fundamentos incluyeron un *racconto* del devenir histórico desde el derrocamiento de Juan Domingo Perón en 1955 hasta su muerte en 1974 –durante su tercera presidencia–, cuando el poder quedó en manos de María Estela Martínez de Perón, bajo cuyo mando las Fuerzas Armadas fueron adquiriendo un papel cada vez mayor en la represión de los movimientos contestatarios:

... el 5 de febrero de 1975, se promulga el decreto n° 261 que ordena ejecutar las operaciones militares tendientes a neutralizar y/o aniquilar el accionar de los elementos subversivos que actúen en la provincia de Tucumán (conocido como "Operativo Independencia", y considerada la primer tarea de aniquilamiento utilizando estructuras estatales) (p. 243).

Se hizo referencia también a la disponibilidad de documentos y manuales –muchos de los cuales fueron incorporados como prueba en el juicio– sobre el modo de llevar adelante las *operaciones antisubversivas*, dando cuenta de una planificación de larga data:

Luego de la represión llevada a cabo mediante el Operativo Independencia, el ejército ya contaba con manuales secretos de operaciones antisubversivas, como el RC-9-1 denominado 'Operaciones contra elementos subversivos' (incorporado como prueba documental en el debate). Este manual fue una verdadera doctrina de exterminio. Entre sus capítulos más salientes se cita el IV, Sección I 'Características de la conducción' donde explica que se debe 'Aplicar el poder de combate actuando con

⁵ El Subcomisario a cargo de la Dirección General de Investigaciones de la Policía bonaerense, con poder de decisión sobre el destino de las víctimas, recibió prisión perpetua en el presente juicio.

la máxima violencia para aniquilar a los delincuentes subversivos donde se encuentren... La acción militar es siempre violenta y sangrienta, pero debe tener su justificación y el apoyo de operaciones psicológicas'; 'el concepto rector será que el delincuente subversivo que empuña armas debe ser aniquilado, dado que cuando las Fuerzas Armadas entran en operaciones contra estos delincuentes, no debe interrumpir el combate ni aceptar rendiciones' (art. 4003 inc. I del manual)" (p. 244).

La fundamentación que brindó el Tribunal para calificar de genocidio estos delitos tuvo en cuenta tanto la legislación internacional como las propias directivas de las Fuerzas Armadas argentinas. Se historizó el concepto de genocidio desde la obra pionera de Raphael Lemkin hasta investigaciones más recientes, tanto a nivel internacional como nacional, pasando por los argumentos del Tribunal de Núremberg y el Tribunal Penal Internacional para Ruanda.

En esa dirección, los jueces trazaron un análisis comparativo entre la Solución Final nazi y el caso argentino:

La Junta Militar organizó un perfecto bloque de fuerzas coordinadas mediante varias directivas (Armada, Directiva n°1, "S"/75 y Placintara /75; Ejército Directivas n° 404/75, 504/77 y 604/79; Aeronáutica, Plan de Capacidades /75) para eliminar un 'enemigo' creado por el propio poder, construido por la propia junta, el 'hostis judicatus'. Empleando para su eliminación, una metodología de asombrosa analogía con la 'solución final' (endlösung der judenfrage) dispuesta para el sistemático genocidio de judíos en Europa (p. 266).

Al comparar la experiencia argentina con la de otros exterminios, como las del

pueblo armenio y del judío, el Tribunal expresó que

no se trata como también se dijera en sentencias anteriores de este Tribunal, de una competencia sobre qué pueblo sufrió más o qué comunidad tiene mayor cantidad de víctimas. Se trata de llamar por su nombre correcto a fenómenos que, aún con diferencias contextuales y sucedidos en tiempos y espacios distintos registran una similitud que debe ser reconocida (p. 1714).

Si bien hay referencias y comparaciones con otros procesos históricos en los cuales se perpetraron genocidios, se hizo hincapié en las particularidades del exterminio perpetrado en la Argentina:

en nuestro país los golpistas le dieron al genocidio un sello propio. A través del aniquilamiento del opositor se pretendió refundar la sociedad para dar a luz a una nueva. Daniel Feierstein, nos introduce en el concepto de 'genocidio reorganizador'; 'el caso argentino puede pensarse, completamente como una de las experiencias más sintéticas y logradas de este 'genocidio reorganizador' como modelo de destrucción y refundación de las relaciones sociales. Incluso aquél proceso social que sugiere explícitamente el carácter de la práctica a través de su autodenominación como 'Proceso de Reorganización Nacional', una novedad en relación tanto con otras dictaduras militares como con procesos genocidas previos'. La reingeniería fue diseñada para restituir a la sociedad los 'valores occidentales y cristianos', 'El aniquilamiento en la Argentina no es espontáneo, no es casual, no es irracional: se trata de la destrucción sistemática de

una 'parte sustancial' del grupo nacional argentino, destinado a transformarlo como tal, a redefinir su modo de ser, sus relaciones sociales, su destino, su futuro' (p. 268).

El Tribunal destacó que esta labor de *reingeniería* tuvo un acento particular en la propaganda oficialista y en el control de los medios de comunicación y del sistema educativo.

Una de las prácticas llevadas a cabo para este fin, fue la sistemática quema de libros. 'El fuego purgador', como algunos lo llaman, alcanzó en Córdoba a varias bibliotecas, quemándose libros de Pablo Neruda, Julio Godio, León Trotsky, entre otros; [...] [como] la biblioteca popular rosarina Constancio Vigil donde se quemaron miles de ejemplares entre los 55.000 libros con los que contaba (su Comisión Directiva fue secuestrada en 1977) y la del Centro Editor de América Latina (CEAL) perdiéndose cerca de un millón y medio de libros y fascículos. Y nuevamente la analogía nazi surge claramente (p. 283).

Al plasmar los motivos por los cuales el Tribunal calificó los delitos juzgados como genocidio, tomó como antecedentes los primeros juicios realizados a poco de la recuperación de la democracia a los integrantes de las Juntas Militares, en los cuales ya se había demostrado que

el sistema puesto en práctica – secuestro, interrogatorio bajo tormentos, clandestinidad e ilegitimidad de la privación de libertad y, en muchos casos eliminación de las víctimas–, fue sustancialmente idéntico en todo el territorio de la Nación y prolongado en el tiempo (p. 1712).

La sistematicidad del accionar represivo también quedó demostrada en el juicio realizado en 1986, en el que se juzgaron casos dentro del "Circuito Camps":

Esta descripción realizada por aquel tribunal en el fallo citado así como las restantes sobre el particular que constan allí y las que se desarrollaron luego en la causa 44 en la que se condenó a Etchecolatz por la comisión de 91 casos de aplicación de tormentos, marcó el comienzo de un reconocimiento formal, profundo y oficial del plan de exterminio llevado adelante por quienes manejaban en esa época el país (pp. 1712-1713).

El Tribunal también tuvo en cuenta sus fallos anteriores en las causas 2251/06 y 2901, en los que ya había dejado sentada su posición por la que comprende que en Argentina tuvo lugar un genocidio durante la última dictadura cívico-militar. Asimismo, consideró como antecedente las sentencias de juicios por crímenes cometidos en otros CCDEyT.

En este juicio, para calificar como crimen de genocidio se lo entendió de la siguiente manera: "*el genocidio es la negación del derecho a la existencia de grupos humanos enteros, como el homicidio es la negación del derecho a la vida de seres humanos individuales*" (p. 1710). Se hizo referencia a la sanción de la Convención Internacional sobre la Prevención y Sanción del delito de Genocidio, a las disputas que surgieron en torno a ella y a la exclusión en esta de los grupos políticos como grupos protegidos:

Se abrió a partir de allí y especialmente respecto de lo sucedido en nuestro país durante la dictadura cívico militar comenzada en 1976, una interesante cuestión acerca de si las decenas de miles de víctimas de aquel terrorismo

de Estado integran o no el llamado 'grupo nacional' al que alude la Convención. [...] se impone una respuesta afirmativa ya que los hechos sucedidos en nuestro país en el período en cuestión deben ser categorizados como genocidio, más allá de la calificación legal que en aquella y en esta causa se haya dado a esos hechos a los efectos de imponer la condena y la pena (p. 1712).

El Tribunal desarrolló su comprensión de *grupo nacional* al afirmar que

...la caracterización de 'grupo nacional' es absolutamente válida para analizar los hechos ocurridos en la Argentina, dado que los perpetradores se proponen destruir un determinado tramado de las relaciones sociales en un Estado para producir una modificación lo suficientemente sustancial para alterar la vida del conjunto. Dada la inclusión del término 'en todo o en parte' en la definición de la Convención de 1948, es evidente que el grupo nacional argentino ha sido aniquilado 'en parte' y en una parte suficientemente sustancial como para alterar las relaciones sociales al interior de la propia nación (p. 1713).

Una vez leídas las condenas, el Tribunal consideró otras cuestiones entre las cuales sugirió que, debido a las reiteradas menciones realizadas por diversas partes acusadoras relativas a los delitos sexuales ocurridos en los centros clandestinos analizados en la sentencia, y

teniendo en cuenta las recientes elaboraciones jurisprudenciales y doctrinarias, en cuanto consideran que estos delitos adquirieron una independencia suficiente como para considerarlos parte del plan sistemático de represión y, por lo tanto, imprescriptibles, como así también los diversos testimonios recibidos que dan cuenta de estos actos criminales, entendemos que corresponde transmitir a los Juzgados Federales mencionados la necesidad manifestada desde la acusación de que la investigación de los delitos sexuales en el marco de las causas de lesa humanidad, se realice dentro del marco y contexto en el cual fueron cometidos (p. 1739).

Asimismo, exhortó al Poder Ejecutivo provincial a desafectar las dependencias policiales que funcionaron como Centros Clandestinos de Detención para que se erijan como "sitios de memoria".

Resulta sugerente que la última observación del Tribunal la haya dedicado al diario *La Nación*.⁶ A lo largo del desarrollo del juicio, dicho matutino publicó diversas editoriales y notas periodísticas en torno a las audiencias. El Tribunal consideró que estas reflejaban de manera falaz los hechos juzgados, "*intentando mejorar la situación procesal de uno de los imputados*" (p. 1744) y denunció que lo publicado fue el soporte utilizado en las amenazas dirigidas contra dos miembros del Tribunal para presionarlos sobre el sentido del fallo definitivo. Con esto, podemos comprobar la trascendencia e importancia que tuvo este juicio y, por otro lado, la injerencia de los medios de comunicación en la Justicia.

⁶ *La Nación* es un diario argentino. Se edita desde 1871 y se caracteriza por poseer una línea conservadora. Este matutino se vio envuelto en el caso *Papel Prensa*, la fábrica de papel expropiada durante la dictadura militar para quedar en manos de esta empresa y del diario *Clarín*. En dicho caso, el general Camps tuvo un rol importante en los operativos de secuestro y tortura que propiciaron la expropiación.

Por otro lado, en testimonios prestados en el juicio se aportó información relevante sobre el traspaso forzado de la única empresa argentina dedicada a la producción de papel para diarios, *Papel Prensa*, en el contexto del secuestro de miembros del grupo propietario y sus familiares, algunos de los cuales continúan desaparecidos. El Tribunal remitió esas declaraciones al juzgado que lleva adelante esa causa.

Ordenó también el Tribunal la extracción de testimonios obtenidos durante el juicio a fin de enviarlos a otros juzgados para ser incorporados a distintas causas en curso. Además, instó a investigar la participación de actores de otros ámbitos de la sociedad civil, como la Iglesia y el Poder Judicial, por ejemplo, para evaluar "la presunta responsabilidad del Secretario Privado del Vicario, Emilio Graselli y de los funcionarios del Seminario Mayor San José de La Plata" (p. 1781); esta institución fue mencionada en diversos testimonios de sobrevivientes de la Comisaría 5ª como el lugar que proveía la comida para los secuestrados en ese centro clandestino. Este es solo uno de los diversos ejemplos del valor que le otorgó este Tribunal al testimonio como prueba:

Este accionar oculto [en referencia al carácter clandestino de los CCDTyE] hace que en muchos casos la prueba documental de los ilícitos perpetrados sea frágil, adquiriendo relevancia significativa la prueba testimonial. Es casi irrisorio pretender que órdenes o instrucciones violatorias de derechos humanos, hayan quedado patentadas en instrumentos conocidos o públicos (p. 286).

Para finalizar, podríamos decir que este Tribunal comprende a la Justicia no solo por sus efectos punitivos, sino también por aquellos que trascienden el ámbito de los juzgados. Es decir, como produc-

tora de verdad. En este sentido, se resalta la responsabilidad del Estado de aceptar que en la Argentina no hubo una sucesión de hechos aislados sino que estos crímenes se enmarcaron en un proyecto mayor, caracterizado como genocidio. Para ilustrar esta idea, el tribunal destacó la necesidad de "entender la diferencia de contexto entre el robo de un reloj en la vía pública, con la estadía en un Centro Clandestino de Detención de la dictadura cívico militar, [lo que es] esencial para comprender no sólo el alcance jurídico que debe darse a los relatos y pruebas colectadas, sino para analizar adecuadamente el resto de los delitos tratados a lo largo de la presente, incluidas las desapariciones y homicidios" (p. 325).

El extracto más significativo de la sentencia

El delito de genocidio.

En sus alegatos, tanto la querella como la fiscalía, aludieron a los hechos juzgados en este debate calificándolos como cometidos en el marco de un genocidio.

Este Tribunal, tanto en la anterior como en la actual composición y recientemente al fallar en la causa 2901 (Dupuy), dejó sentada su posición en cuanto a que en la Argentina tuvo lugar un genocidio durante la última dictadura cívico militar.

Al respecto, cabe recordar una vez más sintéticamente los antecedentes de la incorporación del concepto de genocidio que luego se incorporarían parcialmente a la Convención respectiva.

Así, luego de la Segunda Guerra Mundial comenzó una discusión a nivel internacional acerca de cuál era la definición más adecuada del concepto de genocidio. Esa discusión –que se mantiene en la actualidad–, tuvo un hito en la Convención para la Prevención y Sanción del delito de genocidio aprobada por las Naciones Unidas en diciembre de 1948.

Dicha Convención, tiene a su vez un precedente que no puede pasarse por alto

por sus implicancias en las conclusiones a las que arribó este Tribunal en el fallo hoy fundamentado.

Así, en la Resolución 96 (I) del 11 de diciembre de 1946, como consecuencia de los hechos vividos a raíz del nazismo, las Naciones Unidas invitaron a los Estados Miembros a promulgar las leyes necesarias para la prevención y castigo del genocidio.

En ese sentido se declaró que: "el genocidio es la negación del derecho a la existencia de grupos humanos enteros, como el homicidio es la negación del derecho a la vida de seres humanos individuales; tal negación del derecho a la existencia conmueve la conciencia humana, causa grandes pérdidas a la humanidad en la forma de contribuciones culturales y de otro tipo representadas por esos grupos humanos y es contraria a la ley moral y al espíritu y los objetivos de las Naciones Unidas. Muchos crímenes de genocidio han ocurrido al ser destruidos completamente o en parte, grupos raciales, religiosos, políticos y otros". Continúa luego señalando que: "La Asamblea General por lo tanto: Afirma que el genocidio es un crimen de Derecho Internacional que el mundo civilizado condena y por el cual los autores y sus cómplices, deberán ser castigados, ya sean estos individuos particulares, funcionarios públicos o estadistas y el crimen que hayan cometido sea por motivos religiosos, raciales o políticos, o de cualquier otra naturaleza".

De la transcripción efectuada surge claro y es de sumo interés para este punto que en la Resolución citada, la comunidad internacional, horrorizada por el conocimiento de los crímenes cometidos por los nazis durante la segunda guerra mundial, sin vacilación incluyó en el concepto de genocidio, a los "grupos políticos, y otros" (SIC) en el primer párrafo transcrito y luego a los "motivos... políticos, o de cualquier otra naturaleza" (SIC).

A su vez, el art. 2º del primer proyecto de Naciones Unidas de la Convención para la Prevención y Sanción del delito de Geno-

cidio señalaba: "En esta Convención se entiende por genocidio cualquiera de los actos deliberados siguientes, cometidos con el propósito de destruir un grupo nacional, racial, religioso o político, por motivos fundados en el origen racial o nacional, en las creencias religiosas o en las opiniones políticas de sus miembros: 1) matando a los miembros del grupo; 2) perjudicando la integridad física de los miembros del grupo; 3) infringiendo a los miembros del grupo medidas o condiciones de vida dirigidas a ocasionar la muerte: imponiendo medidas tendientes a prevenir los nacimientos dentro del grupo".

Como se ve se mantuvo en el proyecto el carácter inclusivo tanto de los grupos políticos como de las opiniones políticas de sus miembros.

Sin embargo, debido a circunstancias políticas imperantes en la época en algunos Estados, la Convención sancionada en 1948 definió la figura de la siguiente manera: "se entiende por genocidio cualquiera de los actos mencionados a continuación, perpetrados con la intención de destruir total o parcialmente a un grupo nacional, étnico, racial o religioso como tal; a) Matanza de miembros del grupo; b) Lesión grave a la integridad física o mental de los miembros del grupo; c) Sometimiento intencional del grupo a condiciones de existencia que hayan de acarrear su destrucción física, total o parcial; d) Medidas destinadas a impedir nacimientos en el seno del grupo; e) Traslado por la fuerza de niños del grupo a otro grupo".

En esta nueva redacción, se aprecia que tanto los grupos políticos como las motivaciones políticas quedaron excluidas de la nueva definición. Se abrió a partir de allí y especialmente respecto de lo sucedido en nuestro país durante la dictadura cívico militar comenzada en 1976, una interesante cuestión acerca de si las decenas de miles de víctimas de aquel terrorismo de Estado integran o no el llamado "grupo nacional" al que alude la Convención.

Como se señalara en las causas anteriores a partir de la sentencia dictada en el caso "Etchecolatz", causa 2251/06, y se ratificara en la reciente Dupuy ya citada, se impone una respuesta afirmativa ya que los hechos sucedidos en nuestro país en el período en cuestión deben ser categorizados como genocidio, mas allá de la calificación legal que en aquella y en esta causa se haya dado a esos hechos a los efectos de imponer la condena y la pena.

La afirmación que antecede proviene del análisis que sigue y es el resultado de la utilización de la lógica más elemental.

Ya en la sentencia de la histórica causa 13 se dio por probada la mecánica de destrucción masiva instrumentada por quienes se autodenominaron "Proceso de Reorganización Nacional".

Así, en la causa 13/84 donde se condenó a los ex integrantes de las Juntas Militares se dijo: "El sistema puesto en práctica –secuestro, interrogatorio bajo tormentos, clandestinidad e ilegitimidad de la privación de libertad y, en muchos casos eliminación de las víctimas–, fue sustancialmente idéntico en todo el territorio de la Nación y prolongado en el tiempo".

Esta definición fue reproducida en la sentencia dictada el 2 de diciembre de 1986 por la Cámara Criminal y Correccional Federal de la Capital Federal en la causa n° 44, introducidas ambas al debate por su lectura. Cabe agregar que en la misma causa 13 se aclaró luego que ese "sistema" se dispuso en forma generalizada a partir del 24 de marzo de 1976 (cap. XX causa 13/84).

Esta descripción realizada por aquel tribunal en el fallo citado así como las restantes sobre el particular que constan allí y las que se desarrollaron luego en la causa 44 en la que se condenó a Etchecolatz por la comisión de 91 casos de aplicación de tormentos, marcó el comienzo de un reconocimiento formal, profundo y oficial del plan de exterminio llevado adelante por quienes manejaban en esa época el país.

Es precisamente a partir de esa aceptación tanto de los hechos como de la responsabilidad del Estado argentino en ellos, que comienza, un proceso de "producción de verdad" que debe incluir la aceptación de que en nuestro país tuvo lugar un genocidio. En el mismo, la producción de delitos de lesa humanidad no configuraron hechos aislados, sino que se enmarcaron en un proyecto mayor.

Respecto de si lo sucedido en nuestro país debe ser encuadrado en el concepto de "grupo nacional" según la redacción que tuvo finalmente el art. II de la Convención, este Tribunal en la sentencia Dupuy ya ratificó su posición afirmativa.

No obstante, cabe recordar lo referido por Daniel Feierstein, reconocido especialista en el tema: "...la caracterización de "grupo nacional" es absolutamente válida para analizar los hechos ocurridos en la Argentina, dado que los perpetradores se proponen destruir un determinado tramo de las relaciones sociales en un Estado para producir una modificación lo suficientemente sustancial para alterar la vida del conjunto. Dada la inclusión del término "en todo o en parte" en la definición de la Convención de 1948, es evidente que el grupo nacional argentino ha sido aniquilado "en parte" y en una parte suficientemente sustancial como para alterar las relaciones sociales al interior de la propia nación... El aniquilamiento en la Argentina no es espontáneo, no es casual, no es irracional: se trata de la destrucción sistemática de una "parte sustancial" del grupo nacional argentino, destinado a transformarlo como tal, a redefinir su modo de ser, sus relaciones sociales, su destino, su futuro" (Daniel Feierstein/Guillermo Levy. Hasta que la muerte nos separe. Prácticas sociales genocidas en América Latina, Ediciones Al margen. Buenos Aires, 2004, pág. 76).

Entendemos que de todo lo señalado surge irrefutable que no estamos como se anticipara ante una mera sucesión de delitos sino ante algo significativamente mayor

que corresponde denominar "genocidio". Pero cabe aclarar que ello no puede ni debe interpretarse como un menosprecio de las diferencias importantes entre lo sucedido en Argentina y los exterminios que tuvieron como víctimas (más de un millón) al pueblo armenio (primer genocidio del siglo XX producido a partir de 1915), el de los millones de víctimas del nazismo durante la segunda guerra mundial o la matanza en Rwanda de un millón de personas en 1994, para citar algunos ejemplos notorios.

No se trata como también se dijera en sentencias anteriores de este Tribunal, de una competencia sobre qué pueblo sufrió más o qué comunidad tiene mayor cantidad de víctimas. Se trata de llamar por su nombre correcto a fenómenos que, aún con diferencias contextuales y sucedidos en tiempos y espacios distintos registran una similitud que debe ser reconocida. Es que, como concluye Feierstein al dar las razones por las que distintos procesos históricos pueden llamarse de la misma manera "...utilizar el mismo concepto sí implica postular la existencia de un hilo conductor que remite a una tecnología de poder en la que la "negación del otro" llega a su punto límite: su desaparición material (la de sus cuerpos) y simbólica (la de la memoria de su existencia)" (obra citada pág. 88).

Asimismo, en un trabajo reciente, el autor citado incorpora un concepto para el análisis de este tema sobre una modalidad genocida a partir de la experiencia del nazismo y que denominó "genocidio reorganizador". Señaló que una de las peculiaridades de esta modalidad radica en el papel del dispositivo concentracionario como herramienta fundamental de su operatoria.

Referido a lo sucedido en nuestro país, señaló que "El caso argentino puede pensarse, complementariamente como una de las experiencias más sintéticas y logradas de este "genocidio reorganizador" como modelo de destrucción y refundación de las relaciones sociales. Incluso como aquel proceso social que sugiere explícitamente

el carácter de la práctica a través de su autodenominación como "Proceso de Reorganización Nacional", una novedad en relación tanto con otras dictaduras militares como con procesos genocidas previos" (Daniel Feierstein. El genocidio como práctica social. Entre el nazismo y la experiencia argentina, pág. 356. Edit. Fondo de Cultura Económica. Bs. As. 2007).

Señaló asimismo que una novedad de este modelo de genocidio es que se propone transformar las relaciones sociales al interior de un estado nación preexistente, pero de un modo tan profundo que logra alterar los modos de funcionamiento social del mismo (pág. 358).

Ese pensamiento "reorganizador" en el moderno modelo genocida, se puede apreciar en algunas de las numerosas exteriorizaciones que sus máximos gestores efectuaron ante los medios de prensa durante los años de dicho proceso. Así, baste una pequeña selección para abonar el concepto descripto.

"Desaparecido el sentido de la nacionalidad, de la vecindad, de la amistad, de la hermandad, todo se fue transformando en turbio y sucio. Terminó en el barro y en ese barro, se luchó por amor a Dios, la Patria y la familia. Es el amor el que priorita y legitima las acciones de los soldados [...] En la guerra que peleamos, el amor al cuerpo social que se quiere resguardar es el que primó en todas las acciones. Porque en última instancia, al ser el marxismo la herejía moderna, lo que estamos viendo es el acto presente de esa guerra constante entre el Bien y el Mal". (pág. 21) Ramón J. A. Camps.

Caso Timerman. Punto Final. Banfield, Editorial Tribuna Abierta, 1982. "Subversión es subvertir los valores, siendo la guerrilla solamente una consecuencia objetiva de ello. Cuando los valores están trastocados, hay subversión [...] Además de combatir la subversión hay que gobernar, y gobernar empieza por poner en claro los valores tradicionales de nuestro estilo de vida". Vide-

la, Jorge Rafael, en *La Prensa*, 13 de mayo de 1976.

"La lucha se dará en todos los campos, además del estrictamente militar. No se permitirá la acción disolvente y antinacional en la cultura, en los medios de comunicación, en la economía, en la política o en el gremialismo". Videla, Jorge Rafael, en *La Prensa*, 8 de julio de 1976.

"[Es bueno que nos miremos] como lo que somos, parte constitutiva de un fenómeno trascendente que nos excede como Nación [...] Durante los últimos treinta años se ha venido desarrollando una verdadera guerra mundial, una guerra que tiene, como campo de batalla predilecto, el espíritu del hombre [...] En medio de esta guerra de las culturas y las contraculturas, la Argentina atravesó un momento de aguda debilidad en sus controles sociales, y cada acto de seducción ilícita que se cometió con el pueblo, cada tergiversación, cada mentira, aceleraron el proceso de decepciones por donde habría de filtrarse, con el tiempo, el evangelio destructor de los totalitarismos [...] Las palabras, infieles a sus significados, perturbaron el raciocinio y hasta del Verbo de Dios quisieron valer-se los asesinos, para inventar una teología justificadora de la violencia [...] Tenemos que reconquistar a Occidente. Pero, ¿qué es Occidente? Nadie lo busque en el mapa. Occidente es hoy una actitud del alma que ya no está atada a ninguna geografía". Massera, Emilio E., en *La Prensa*, 16 de mayo de 1977. "Por el sólo hecho de pensar distinto dentro de nuestro estilo de vida nadie es privado de su libertad, pero consideramos que es un delito grave atentar contra el estilo de vida occidental y cristiano queriéndolo cambiar por otro que nos es ajeno, y en este tipo de lucha no solamente es considerado como agresor el que agrede a través de la bomba, del disparo o del secuestro, sino también que en el plano de las ideas quiere cambiar nuestro sistema de vida a través de ideas que son justamente subversivas; es decir

subvierten valores, cambian, trastocan valores [...] El terrorista no sólo es considerado tal por matar con un arma o colocar una bomba sino también por activar a través de ideas contrarias a nuestra civilización occidental y cristiana a otras personas". Videla, Jorge Rafael, en *La Prensa*, 18 de diciembre de 1977.

"Los documentos de marzo de 1976 han definido claramente a la Argentina como impostada en la civilización occidental y cristiana. Esta definición, que se apoya en la afirmación de sus propios valores, no se halla condicionada a las actitudes aleatorias y erráticas de otros países integrantes de Occidente. Ese Occidente es para nosotros un devenir histórico más que una ubicación geográfica. Un devenir que nace en Grecia y se proyecta a través de Roma fecundada por la religión católica. Occidente se encuentra allá donde las ideas de libertad y fe en Cristo gobiernan el quehacer de los hombres". Brigadier O. Agosti, en *La Prensa*, 11 de agosto de 1978.

"Sería absurdo suponer que hemos ganado la guerra contra la subversión porque hemos eliminado su peligro armado [...] Es en los ámbitos religioso, político, educativo, económico, cultural y laboral, donde actualmente apuntan los elementos residuales de la subversión". Suárez Mason, Carlos, en *La Prensa*, 7 de julio de 1979.

[Las pautas del Proceso de Reorganización Nacional] "ratificarán la clara definición de la Argentina como Nación occidental y cristiana. Porque la nación argentina es desde su origen parte de esa civilización. Estamos unidos en sociedad por las grandes coincidencias del amor a Dios, a la Patria, a la libertad, a la familia, a la propiedad, a la justicia, a la paz, al derecho y al orden". Brigadier General Graffigna, en *La Prensa*, 11 de agosto de 1979. "Llegué aquí desde mi país, que acababa de salir de una larga guerra contra los enemigos de la Nación, contra los permanentes enemigos de nuestra civilización, de una

guerra en que participé intensamente por la gracia de Dios" [...] [Los subversivos actuaron] "sin Dios, sin familia, sin libertad, sin esperanza, sin el concepto del principio y el fin de la creación, con Satán por cabecera". General Omar Riveros, en *Le Monde Diplomatique* (en español), 14 de octubre de 1980. (Discurso pronunciado ante la Junta Interamericana de Defensa).

"La nación es un sentimiento que se comparte y que va más allá de las organizaciones abstractas y de cuestiones de forma. Una unidad de destino [...] Vamos a sostener que la nación es un símbolo vivo de la identidad y de la solidaridad de la existencia humana, la síntesis plena de una cultura y de un estilo. Por eso podemos hablar de una nación occidental". Ramón J. Camps, en *La Prensa*, 30 de enero de 1981.

"Casi sin darnos cuenta la ideología marxista creció sin limitaciones, desarrolló todos sus mecanismos, invadió nuestras vidas. No hubo liderazgo capaz de frenarlo, ni demagogia capaz de evitar el copamiento del poder, de las instituciones y hasta de las costumbres argentinas. En este contexto de anarquía ideológica, de crisis de inteligencia, de ausencia de poder y de amenaza integral a nuestra unidad espiritual, las Fuerzas Armadas hicieron el Proceso de Reorganización Nacional". Ramón J. Camps, en *La Prensa*, 17 de mayo de 1981.

Cabe referir como ilustración que quienes vertieron dichos pensamientos han sido condenados o procesados por delitos de lesa humanidad.

Las citas efectuadas (tomadas del libro "Censura, autoritarismo y cultura: Argentina 1960-1993. Andrés Avellaneda. CEDAL, 1986") y cuyos pensamientos centrales han surgido una vez más en el desarrollo de este debate. Difícil encontrar un ejemplo más perverso de un plan "reorganizador", que el robo de niños a sus familias de origen para su entrega a aquellas familias que comulguen con la ideología de los ge-

nocidas. 2. Art. 2 inc e) de la Convención para la Prevención y Sanción del delito de Genocidio

Cabe señalar al respecto que de las pruebas colectadas en este debate, y teniendo en cuenta los casos ya juzgados con anterioridad (Bergés - Etchecolatz por este mismo Tribunal, así como en Causa N° 1.351 NICOLAIDES Cristino y otros s/ sustracción de menores, N°1499 VIDELA Jorge Rafael s/ supresión de estado civil de un menor", causa n° 2963/09 caratula da "Bianco Norberto Atilio y otros s/inf. arts. 139, 146 y 293 del C.P.", n° 8405/97 caratula da "Miara Samuel s/ suposición de estado civil", Causa G. 1015; L. XXXVIII, "Gualtieri Rugnone de Prieto Emma Elidia y otros s/ sustracción de menores de 10 años -causa n° 46/85-", rta. 11/08/2009 CSJN, "Rei, Víctor Enrique y otro s/sustracción de menores de 10 años -art. 146-" "de la Cámara de Casación Penal de 10/6/10, y causa 9569 "RIVAS, Osvaldo Arturo y otros s/recurso de casación", Sala II de 8 de septiembre de 2009, de la Sala II de la CNCP), ha quedado acreditado que en la época de los sucesos, de manera sistemática y como parte del plan de exterminio llevado a cabo por la dictadura cívico militar en cuestión, se ha dado además el supuesto del inciso e) del artículo 2 de la Convención para la Prevención y la sanción del delito de genocidio.

Reza el aludido artículo e inciso: "En la presente Convención, se entiende por genocidio cualquiera de los actos mencionados a continuación, perpetrados con la intención de destruir, total o parcialmente, a un grupo nacional, étnico, racial o religioso como tal: ... e) Traslado por fuerza de niños del grupo a otro grupo".

Resultaría sobreabundante desarrollar las razones por las que cuando se arranca de sus brazos a una madre detenida-desaparecida, un bebé recién nacido -luego también desaparecido hasta que recobre su identidad-, el traslado del mismo hacia una familia previamente elegida por los

genocidas, es obviamente por la fuerza, en los términos del artículo citado.

Los Dres. Portela y Falcone expresan la imposibilidad de recoger esta calificación en el decisorio al no haber sido introducido por la parte acusadora en tiempo procesal oportuno.

[...]

En virtud de todo lo expuesto, el Tribunal Oral en lo Criminal Federal N° 1 de La Plata RESUELVE:

[...]

SEGUNDO:

1. DECLARAR que los delitos perpetrados por FUNCIONARIOS PUBLICOS bajo la protección de un APARATO ORGANIZADO de PODER CRIMINAL y CLANDESTINO constituyen DELITOS de "INFRACCION de DEBER ESPECIAL". Asumida tal clasificación, TODOS los OBLIGADOS ESPECIALES con independencia de la descripción cuantitativa de su aporte al hecho delictivo, deben responder como AUTORES DIRECTOS de los

delitos por los que finalmente resulten condenados.

2. CONSIDERANDO que las conductas de los imputados, al dirigirse inequívocamente al exterminio de un grupo nacional, importan la comisión del Delito Internacional de Genocidio (en las tipificaciones del art. 2 incs. a, b, c, y e, de la Convención para la Prevención y la Sanción del Delito de Genocidio, que fuera ratificada por el decreto-ley 6.286, y conforme el art. 118 de la Constitución Nacional), en cada caso corresponde la condena por tal delito. Sin perjuicio de ello –por mayoría–, a fin de no violar posiciones defensistas, ya que los causantes no han sido intimados por el mismo, que solo fue introducido en los alegatos, corresponde aplicar los tipos penales y las penas previstas en el derecho interno todos los cuales configuran de delitos de lesa humanidad, compartiendo esta última categorización el Tribunal en pleno. ♦

Reseñas

Tres dictadores: Hitler, Mussolini y Stalin. Y un cuarto: Prusia

Autor Ludwig, Emil

Traducción Francisco Ayala

Editorial Acantilado, Barcelona, 2011. 161 págs.

Reseña bibliográfica Marcelo G. Burello*

En 1939, ya exiliado en Suiza –donde se naturalizaría y al cabo moriría– y por ende oficialmente a salvo del nacionalsocialismo, que había condenado algunos de sus textos a la tristemente célebre quema de libros de 1933, el insigne periodista y biógrafo alemán Emil Ludwig (1881-1948) tuvo la feliz idea de deponer por un tiempo los proyectos de largo aliento, en los que sobresalía, y dedicarse a concentrar en un volumen cuatro retratos breves, de formato asaz *sui generis*, con los que mostrar al mundo la esencia de las dictaduras que amenazaban a la Europa del momento. A dos de los involucrados los conocía bastante bien, pues como reportero había entrevistado personalmente a Mussolini y a Stalin, por quienes sentía una especie de oscura fascinación; a los otros dos no precisaba acercárseles mucho para (re)conocerlos, pues Hitler y los prusianos poblaban sus peores pesadillas al menos desde fines de la década de 1920, cuando la desvencijada República de Weimar empezó a tambalearse y algunos intelectuales –en especial de ascendencia judía, como en este caso– presintieron la catástrofe. “De los dictadores de Europa conozco a dos por conversaciones, y al tercero por descripciones. Estoy en contra de los tres, porque los tres están en contra de la libertad”, dice lacónicamente el autor en el prólogo y remata: “He agregado a Prusia, en calidad de un cuarto dictador, para arrojar a la opinión pública, cuanto antes, ciertas propuestas”; la intención polémica es, así, confesa. (A propósito de esto, uno no puede dejar de preguntarse por qué ese cuarto personaje no fue el “Generalísimo” Francisco Franco, sobre todo porque habría sido interesantísimo verlo enmarcado en estas idiosincrásicas elucubraciones.)

De modo que este libro, traducido oportunamente al español por otro exiliado a la sazón en Buenos Aires, Francisco Ayala, directamente de los manuscritos del autor y felizmente rescatado ahora en esta notable edición, rezuma al unísono la elegancia elocuente de una pluma calificada y el compromiso preocupado de un cronista atento, combinando lo mejor del humanismo con lo más lúcido del periodismo. El propio Ludwig lo da a entender cuando explica, valiéndose no casualmente de la metáfora del que asiste a una ópera y con relación puntual al *Duce*, que con estas páginas se siente una mezcla de historiador del pasado e historiador del

Recibido: 13 de julio de 2013. Aprobado: 1 de noviembre de 2013.

* Investigador y docente de grado y de posgrado de las Facultades de Filosofía y Letras y de Ciencias Sociales de la UBA.

presente. Y concluye señalando, con su alto estilo: “en el gran espectáculo que se desarrolla desde hace ya veinticinco años ante nuestros ojos, yo me he reservado dos localidades, una en lo más alto y otra en primer término, y con frecuencia me cambio de sitio durante el mismo acto” (p. 69). La renuncia cabal a citar cualquier tipo de fuentes delata de por sí la voluntad de estar muy por encima de la historiografía y del periodismo e incluso de la biografía (solo el texto sobre Stalin parecería querer serlo, siquiera en las primeras páginas) y mucho más cerca de la rancia tradición del ensayo literario.

En efecto, cuesta creer que, en vista del oprobioso material y del angustiante contexto, el volumen acabara siendo un clásico, no solo gracias a sus datos coyunturales, sino también a sus logros expresivos, que incluyen –y cómo!– el humor (una de las inolvidables hipótesis aquí esgrimidas es que el sentido del humor es prácticamente la única garantía contra la dictadura, en lo que Ludwig se muestra más que afín con el espíritu anglosajón; recuérdese que de hecho G. K. Chesterton había señalado algo similar). Más allá de ciertas repeticiones que un análisis más cuidadoso acaso debería haber eliminado, ante todo asombra lo homogéneo y estructurado que es el libro en cuanto “tetralogía sobre el totalitarismo” y el primer indicio de unidad formal y consecuencia intelectual lo constituyen ya los epígrafes, todos tomados –previsiblemente– de Goethe (acaso la biografía más conocida del autor sea, precisamente, la del mayor clásico alemán). El más acertado de ellos, y no por azar el primero, marca la subyacente pauta ideológica de la obra íntegra, una pauta lúcidamente desenmascaradora de la retórica y los ademanes totalitarios tanto de la izquierda radical como de la ultraderecha, a saber: “La palabra *libertad* suena tan bien que no se podría prescindir de ella aun cuando expresara un error”. Con ese punto de partida, Ludwig se lanza a ofrecer cuatro descripciones, no exentas de anécdotas personales y de observaciones fragmentarias, sobre el origen y el desarrollo de una personalidad autoritaria y, más aun, de una *sociedad* totalitaria. El procedimiento es estrictamente subjetivo (en este sentido casi podría decirse que el punto fuerte del libro es también su punto débil), en tanto supone caprichos y ocurrencias que van desde la aplicación de la técnica fisonómica a la de la mera especulación psicológica elemental; el *significado* de la cabeza de Mussolini o la *proyección* de la figura paterna sobre Hitler son sin duda datos aislados que se ponen al servicio de un *parti pris* y en todo caso pueden imputarse al buen gusto del literato antes que a la inconsistencia del pensador. Lo mismo vale para la recurrente apelación a los caracteres nacionales (los norteamericanos tienen humor, los prusianos son sumisos, los italianos son puro *pathos*, etc.), *quintaesencial* en los amantes de la novela decimonónica, como es sabido, pero temeraria al desembarcar sin mediaciones en el seno de un estudio crítico sobre las tendencias políticas de 1939 y el tablero geopolítico inminente.

Es casi seguro que lo que el lector actual más recordará de *Tres dictadores...* serán las comparaciones directas y los vaticinios rotundos, harto inesperados en un texto de una actualidad caldeada y de parte de un autor consagrado, pero comprensibles si se piensa que el texto pretendía resultar informativo como labor periodística y también operativo en términos políticos. Ambos, comparaciones y vaticinios, abundan en estas páginas y, aun en su simpleza, o quizás justamente por ella, no dejarán de llamar la atención y, posiblemente, de suscitar asimismo la sonrisa. Extraigamos un ejemplo del epílogo, a título ilustrativo. Tras sostener que “de los tres, el único convencido es Stalin, el único con personalidad Mussolini, y el único loco Hitler”, Ludwig osa profetizar: “al final de la guerra Stalin permanecerá todavía en el poder, Mussolini sólo en el caso de continuar neutral, y Hitler, en ningún caso”. En 1939 la guerra apenas comenzaba y algunos hombres lúcidos ya sabían más o menos cómo terminaría en materia de dictadores. ♦

Yo fui a los juicios con mi profe

Autor Mapelli, Marina (coord.)

Editorial Ediciones CTERA, Buenos Aires, 2013.

Reseña bibliográfica Lucrecia Molinari*

Yo fui a los juicios con mi profe es el resultado de un trabajo comprometido y militante y de una larga reflexión académica. Se trata de un libro, que incluye un DVD, concebido como material de apoyo al Seminario “Construcción de ciudadanía y pedagogía preventiva del genocidio en el marco de los juicios por delitos de Lesa Humanidad”, dirigido a docentes y alumnos de colegios de nivel medio. La iniciativa surge en el marco del desarrollo de los juicios por los delitos cometidos por la última dictadura militar argentina, proceso que presenta escasos antecedentes a nivel internacional en tanto se trata de la posibilidad de juzgar dichos crímenes en el propio territorio nacional. Estudiados a nivel internacional por académicos e interesados en la temática, muchas veces estos juicios se realizan con el recinto vacío, mientras que, en las aulas, alumnos de distintos niveles trabajan los conceptos y el desarrollo del genocidio en Argentina, a espaldas de estos procesos.

En el libro, coordinado por Marina Mapelli, participan aquellas organizaciones e instituciones que colaboraron en la iniciativa: la Comisión por la Memoria, la Verdad y la Justicia de Zona Norte; el Centro de Estudios sobre Genocidio de la Universidad Nacional de Tres de Febrero (CEG-UNTREF) y el Sindicato Unificado de Trabajadores de la Educación de Buenos Aires - Central de Trabajadores de la Argentina (SUTEBA-CTA) a través de las Secretarías de Derechos Humanos de las Seccionales de Vicente López, San Martín y Tres de Febrero, Provincia de Buenos Aires.

Tal como se refleja en el libro, el seminario desarrolla y propone diversas herramientas pedagógicas para abordar la temática de genocidio en el aula y acompañar a jóvenes estudiantes en la asistencia a los juicios por delitos de lesa humanidad. En esta primera instancia, se trata de aquellos juicios que se están llevando a cabo en el marco de la llamada “Megacausa Campo de Mayo” que la Comisión por la Memoria, la Verdad y la Justicia de Zona Norte y SUTEBA promueven desde 2009 en el Tribunal Oral Federal de San Martín.

El seminario comprende una serie de encuentros con docentes de colegios de nivel medio de Vicente López, San Martín y Tres de Febrero. En estos encuentros se discuten y trabajan diversos contenidos teóricos referidos al genocidio en Argentina y herramientas pedagógicas para su trabajo con los alumnos y se acompaña a los docentes en la asistencia a los juicios. Posteriormente, el docente lleva adelante el trabajo con los estudiantes, trabajo que incluye la asistencia de los jóvenes a una o varias sesiones de los juicios y, durante estos, el contacto

Recibido: 10 de febrero de 2014. Aprobado: 10 de marzo de 2014.

* Becaria Doctoral del CONICET, integra el Centro de Estudios sobre Genocidio (UNTREF).

con diferentes actores del proceso: familiares de las víctimas, abogados querellantes, etc. El trabajo continua en el aula, discutiendo, compartiendo y trabajando las inquietudes que surgen tras la asistencia a los juicios.

Los colectivos que impulsan esta iniciativa consideran que esta experiencia constituye una herramienta educativa y de formación ciudadana insustituible. No solo porque permite observar el funcionamiento de la justicia y su rol como ordenadora social, sino porque, además, acerca complejos sucesos del pasado reciente –a través de los testimonios de los miembros de las organizaciones de Derechos Humanos, las víctimas del régimen militar y sus familiares– e incluye a estos jóvenes en un proceso histórico actual –el desarrollo de los juicios como colofón de años de lucha del movimiento de Derechos Humanos–. Se trata, en fin, de promover una ciudadanía responsable, informada, crítica y activa.

El libro presenta un diseño vistoso, una diagramación llamativa, textos cortos de distinto tipo (académicos, históricos, testimoniales) con vocabulario ajustado al lector al que se dirige (especialmente, alumnos de colegios secundarios) acompañados de ilustraciones de docentes y alumnos que participaron en la experiencia y fotografías (retratos, grabados y murales). Entre los textos se destaca el aporte de referentes de los colectivos e instituciones que apoyan y participan en la iniciativa –Stella Maldonado, Hugo Yasky, Aníbal Jozami, Eduardo Jozami, entre otros– y textos académicos que transmiten, de manera accesible, complejos conceptos útiles para pensar la temática y la propia experiencia de asistencia al juicio.

Entre otros temas, y siempre en relación con las experiencias que experimentan los jóvenes a través del seminario, los textos académicos abordan críticamente el rol de la escuela en la reproducción de relatos sobre lo ocurrido durante la última dictadura militar en Argentina. En ese sentido, Silvia Almazán destaca la posibilidad de impulsar el cuestionamiento de dichos relatos a través de la participación activa en la vida democrática. La asistencia a los juicios pone a los jóvenes en contacto directo con los protagonistas de los sucesos del pasado reciente, sus testimonios, el recuerdo que sus familiares tienen de ellos y su militancia, la lucha que emprendieron en diversos colectivos contra la impunidad. En contacto, justamente, con aquellas voces, cuerpos y prácticas solidarias que el poder genocida buscó desaparecer.

Por su parte, Guillermo Levy enfatiza la importancia de los juicios a nivel nacional e internacional y da cuenta de los efectos que tiene en los jóvenes el conocimiento de que quienes cometieron aberrantes crímenes están siendo juzgados y no se encuentran impunes. Este aspecto cobra toda su dimensionalidad cuando, además de escucharlo de boca de los docentes, los alumnos participan de la experiencia: observan a los imputados entrando al recinto, negándose a declarar o declarando; a los sobrevivientes o sus familiares prestando testimonio frente a ellos; a los imputados escuchando estos testimonios.

En la misma línea se encuentra el texto de Daniel Feierstein, quien resalta la importancia del involucramiento del conjunto de la sociedad en el desarrollo de los juicios, la presencia física, el *hacerse presente* en el recinto donde estos se desarrollan. Como plantea el investigador, los hechos que en dichos recintos se juzgan involucran a la totalidad del grupo nacional argentino. Es este colectivo en su conjunto *sobreviviente* de dichos crímenes, *población blanco* de las prácticas sociales genocidas. Existe en ese sentido una discusión, en la que el investigador participa activamente, sobre la calificación de dichos juicios (como crimen de lesa humanidad o como genocidio), muchas veces poco accesible a quienes no dominan el vocabulario jurídico. Sin embargo, dicha discusión se corporiza en la escena del juicio y se refleja en los testimonios de los adolescentes, que afirman sentirse finalmente partícipes del proceso luego de la asistencia al juicio.

Los testimonios volcados en el libro –de los jóvenes y sus docentes, de abogados, jueces y fiscales que intervienen en los juicios, de los familiares de los detenidos desaparecidos, entre otros– dan cuenta del modo en que esta iniciativa desnaturaliza ciertos lugares comunes y pone en entredicho muchos de los relatos que tanto los jóvenes como los docentes reconocen haber recibido y repetido. Constituyen, además, un rico material disponible para nuevas indagaciones (muchos de estos textos se encuentran reproducidos en su totalidad en el libro).

Importante es, además, la inclusión de la voz de familiares de las víctimas, quienes, nucleados en organizaciones, son quienes muchas veces motorizan los juicios. Sus voces reflejan el impacto que genera en ellos la visión de una sala repleta de adolescentes que siguen el desarrollo del juicio con atención. Vale mencionar la forma en que esto reconforta a quienes deben revivir el horror al narrar innumerables veces los detalles del secuestro de sus seres queridos. Como varios de ellos plantean, la presencia de adolescentes en la sala, el interés de los docentes por acompañarlos hasta allí, significa que no están solos y, también, el reconocimiento de que no solo ellos son las víctimas, sino que la reacción al daño del tejido social en su conjunto la da la sociedad civil toda. También el testimonio de abogados, jueces y vocales que participan en los juicios de la Megacausa Campo de Mayo da cuenta de la forma en que el juzgamiento de este tipo de crímenes y, en particular, la presencia de jóvenes en el recinto interpelan el propio funcionamiento judicial.

Enriquece y valoriza el libro una cantidad importante de información, organizada de manera vistosa y ordenada. Se incluye, así, información de los detenidos desaparecidos en Campo de Mayo: la fecha de su secuestro, su edad y los centros clandestinos de detención donde fueron vistos; pero también datos de su militancia e información sobre la existencia de hijos nacidos durante su cautiverio. También se incluye información sobre los imputados (cargo, edad, juicios anteriores en los que fueron imputados e información en los casos en los que se detectó apropiación de menores) y sobre las sentencias ya efectuadas. Importante en ese sentido es la inclusión de información necesaria para quienes decidan asistir a los juicios, no solo en aspectos formales (autorización de los padres a menores de 18 años, normas de comportamiento) sino también una guía y vocabulario que ayuda a entender el proceso judicial y el desarrollo de los juicios de lesa humanidad.

Finalmente, el libro incluye una Sección de Propuestas didácticas para los docentes y un DVD con material audiovisual. Las propuestas didácticas retoman los textos incluidos en el libro como punto de partida e invitan a continuar la discusión en el aula, estimulando la indagación en grupos y la discusión a partir de la propia experiencia. El DVD incluye videos que reflejan las sesiones de los juicios, la repercusión de la prensa, las actividades que distintas organizaciones y los propios alumnos realizaron y testimonios de quienes participaron en la iniciativa. Además, contiene presentaciones audiovisuales útiles para clarificar conceptos teóricos complejos (como *genocidio*, *crimen de lesa humanidad* y *práctica social genocida*) y para conocer experiencias históricas concretas (el genocidio nazi, el genocidio en Argentina y sus efectos psicológicos, la historia del movimiento de Derechos Humanos en nuestro país).

El libro, entonces, acompaña y refleja una iniciativa exitosa y busca impulsar su implementación en otros escenarios. Partiendo de un compromiso militante y de la confianza en la potencialidad del ámbito escolar como lugar de prácticas nuevas y superadoras, apunta, principalmente, a romper uno de los legados más profundos y extendidos del genocidio: la *ajenización* de buena parte de la sociedad con respecto a lo ocurrido. Busca evidenciar, incentivando la presencia de alumnos y docentes en el recinto, que lo ocurrido durante la última dictadura militar no afecta solo a una humanidad abstracta, sino que atraviesa el grupo nacional argentino y que sus consecuencias se extienden hasta la actualidad. Asistir a los juicios –lo demuestran los testimonios de los alumnos– rompe con la idea de que las únicas víctimas son los detenidos desaparecidos y sus familiares, restituyendo el cuerpo social como blanco de la operatoria genocida. En ese sentido, Adriana Taboada, miembro del equipo capacitador, afirma “Se confunde quien cree que la problemática de los Derechos Humanos es un problema de sobrevivientes y familiares. Eso es lo que el poder genocida necesitó que creamos, que el problema es de otros. He allí el triunfo de la ceguera” (página 141). Escuchar los testimonios, acercarse a quienes sostienen los juicios, no solo ayuda a entender lo que ocurrió en el pasado, sino también a reconocer las huellas de estos procesos en nuestra cotidianidad. ♦

Los días sin López. El testigo desaparecido en democracia. Espejo de la Argentina

Autor *Pertot, Werner y Rosende, Luciana*

Editorial *Planeta, Buenos Aires, 2013.*

Reseña bibliográfica *Serena Santos**

Durante la última dictadura militar ocurrida en nuestro país, el método más comúnmente utilizado para eliminar lo diferente fue la desaparición de personas. En democracia, en cambio, los métodos más conocidos son la violencia policial y la trata de personas. Sin embargo, se postula aquí que frente a la segunda ausencia de López, el método de desaparecer personas volvió a repetirse y, en esta oportunidad, con el objetivo de detener, demorar y entorpecer los procesos de juzgamiento a represores y responsables del Terrorismo de Estado.

El primer juicio oral que dio comienzo a este proceso fue contra el represor Miguel Osvaldo Etchecolatz¹ y tuvo lugar el 20 de junio del 2006. Al represor se lo juzgó por ocho casos: el homicidio calificado de Diana Teruggi; la privación ilegítima de la libertad, torturas y homicidio de Patricia Dell'Orto, Ambrosio De Marco, Nora Formiga, Elena Arce y Margarita Delgado y la privación ilegal de la libertad y torturas de Nilda Eloy y Jorge Julio López, que además se presentaban como querellantes. El juicio estaba en manos del Tribunal Oral Federal Número 1 de La Plata, presidido por Carlos Rozanski.

Los autores remarcan que, en este contexto de juzgamiento, se construye al sobreviviente de una manera particular: su condición lo vuelve sospechoso, mientras que los desaparecidos son convertidos en víctimas deshistorizadas. De esta manera, las figuras del sobreviviente y de la víctima entran en la lógica binaria del héroe y del traidor y este mecanismo distancia al cuerpo social de lo ocurrido durante el Terrorismo de Estado.² El sobreviviente es acusado socialmente, sobre ellos se ejerce la violencia simbólica de la culpa "por haber sobrevivido" y entonces ya nadie está dispuesto a escuchar lo que tienen para decir.³

Lo esencial de la reapertura de las instancias judiciales radica en que el sobreviviente comienza a ser reconocido socialmente como testigo. Ya no es un sobreviviente anónimo; su testimonio individual es portavoz del testimonio colectivo, de los desaparecidos y de los vueltos a aparecer y a partir de su relato se abre la posibilidad de una elaboración social de lo ocurrido.

Recibido: 8 de febrero de 2014. Aprobado: 10 de marzo de 2014.

* Carrera de Sociología de la UBA.

¹ Expolicia y exrepresor, fue Director del Departamento de Investigaciones de la Policía de la Provincia de Buenos Aires durante la última dictadura militar. Además, fue el responsable directo del operativo conocido como "La noche de los lápices" y mano derecha del exgeneral Ramón Camps.

² Pilar Calveiro, *Poder y desaparición. Los campos de concentración en la Argentina*, Buenos Aires, Colihue, 2004, p. 137.

³ Ludmila Da Silva Catela, *No habrá flores en la tumba del pasado*, La Plata, Al Margen, 2009, p. 284.

De un lado, la segunda desaparición de López logró instalar nuevamente aquel halo de sospecha en torno a la figura del sobreviviente. Y, del otro, es la frustración de la democracia en su conjunto, un delito que se sigue cometiendo.

Jorge Julio López (alias "Tito") vivía en Los Hornos, La Plata, desde 1956, con sus hijos Gustavo y Rubén y su mujer Irene. Allí se había dedicado primero al trabajo en quintas y luego a la albañilería. En 1973 se inauguró en esa localidad una unidad básica del peronismo (conocida luego como Unidad Básica Juan Pablo Maestre). "Tito" respondió a una convocatoria de la unidad para hacer pegatinas por todo el barrio y así se inició en la militancia barrial, pero no desde el activismo político, sino desarrollando en general trabajos de mantenimiento u otras tareas afines y participando de actividades socio-culturales.⁴

El 27 de octubre de 1976, pasada la medianoche, los sicarios de Miguel Osvaldo Etchecolatz irrumpieron en su vivienda por primera vez. El lunes 18 de septiembre del 2006, cerca de las 8 de la mañana, López tampoco estaba en su casa. Su familia y la sociedad toda se encontraban ante la desaparición de un vuelto a aparecer; ante la paradoja de una doble desaparición única.

López había quedado en encontrarse alrededor de las 9 de la mañana en la entrada del Palacio de Gobierno provincial con Nilda Eloy, también sobreviviente exdetenida desaparecida, pero nunca llegó. Gustavo regresó a Los Hornos a hacer la denuncia en la comisaría tercera de la Policía bonaerense. Mientras tanto, Nilda Eloy presentó ante el juez Arnaldo Corazza un hábeas corpus escrito a mano pidiendo por López. Todos los viejos fantasmas volvieron ese día.⁵

A partir de las manifestaciones y declaraciones de los distintos organismos de Derechos Humanos que fueron emergiendo con el paso de los días y las reuniones entre familiares, abogados, miembros de los colectivos e importantes funcionarios públicos se llegó a anunciar el pase a retiro de 36 policías bonaerenses que trabajaron en alguna de las dependencias policiales de la ciudad de La Plata donde funcionaron centros clandestinos de detención. A las 264 horas sin López ya se había reactivado una serie de reacciones sociales ante la figura del desaparecido. La más importante, como se ha dicho, la sospecha sobre el sobreviviente que siempre es culpable, especialmente de sobrevivir.

Durante sus años de detención (desde el 27 de octubre de 1976 hasta el 25 de junio de 1979) López había sido testigo –entre otros casos– del fusilamiento de Patricia Dell'Orto y Ambrosio De Marco (o "Taté" y "Pato"), militantes de Montoneros y compañeros en la unidad básica la Maestre. Acostumbrados a la vida clandestina, la pareja de Dell'Orto y De Marco había abandonado su departamento de La Plata para mudarse con la familia de Patricia a una quinta ubicada en City Bell. El 10 de octubre de 1976 nació Mariana Paz, primogénita del reciente matrimonio. El 5 de noviembre de 1976 por la madrugada, una patota entró a la casa y se llevaron a Ambrosio y a Patricia. Mientras Alfonso Dell'Orto iniciaba la búsqueda de su hija y su yerno, López los veía llegar al Pozo de Arana. Entre las celdas, Patricia reconoció a López y le pidió que, si salía, buscara a su familia y que le diera un beso a Mariana de su parte.⁶ López vio cómo, por orden de Etchecolatz, mataban a Patricia de un tiro en la frente. Ambrosio corrió la misma suerte y López también fue testigo.

⁴ La familia de López había emigrado desde España y se instaló en Coronel Vallejos, un pueblo ubicado en las afueras de General Villegas. Jorge Julio nació el 25 de noviembre de 1929 y creció en un pueblo atravesado por la crisis. Cursó hasta sexto grado pero tuvo que abandonar la escuela para ayudar a su familia en tareas rurales. Algunos años más tarde se anunció la aprobación del Estatuto del Peón, que establecía salarios mínimos para los obreros rurales y regulaba su trabajo en el campo. Las familias de General Villegas, incluida la de López, no tardaron en adherirse al naciente peronismo.

⁵ Guadalupe Godoy era una de las abogadas del colectivo Justicia Ya!, que reunía a la mayor parte de los organismos de Derechos Humanos querellantes en el juicio. A los 3 meses de la desaparición de López se quedó sola con la causa, por lo que el Colectivo de Investigación y Acción Jurídica (CIAJ) le ofreció ayuda. De los abogados del CIAJ se quedó junto a ella Anibal Hnatiuk, oriundo de La Plata y militante peronista durante los ochenta.

⁶ El 18 de septiembre del 2006, cuando López debía declarar por segunda vez, Mariana De Marco quiso por fin conocerlo. Pero esa mañana solo se encontró con la expresión de preocupación de Nilda Eloy: "el viejo no está", p. 264.

Luego de 3 meses de la segunda desaparición de López, los integrantes de Justicia Ya! le pidieron al juez Corazza (quien estaba a cargo de la causa en ese momento) que investigara a los 36 represores, expolicías y expenitenciarios, que estaban detenidos en el penal de Marcos Paz y que estuviesen vinculados al entorno de Miguel Osvaldo Etchecolatz. El 18 de diciembre del 2006, el juez ordenó la intervención de los teléfonos que el Servicio Penitenciario Federal (SPF) había aportado y que supuestamente usaban los represores. Pero había cinco líneas de Marcos Paz con las que se comunicaban familiares y amigos de los represores que no habían sido intervenidas por el SPF.

Las comunicaciones de los represores podían ser un factor clave para esclarecer el caso de López. Por allí debería haber comenzado la investigación. Pero fue la última línea que se tuvo en cuenta. Se denuncia que las primeras 48 hs son esenciales en una investigación de esta índole y, en ese tiempo, nadie investigó a Etchecolatz ni a su entorno. En lugar de esto, se cometió el error de querer explicar los motivos de la desaparición de López poniendo énfasis en la propia víctima.

Entre tantas idas y venidas: las distintas líneas de investigación abiertas, cerradas y vueltas a abrir; la Policía Federal apartada por su inacción y los abandonos, interrupciones y continuidades de la causa, esta investigación periodística posibilita el cuestionamiento de todo aquel orden colonizado por la incertidumbre. Denuncia la falta de cierre que queda alrededor del único caso que tiene la Argentina de un sobreviviente de la dictadura que fue a declarar al primer juicio a los represores y que, producto de ese testimonio, volvió a desaparecer. Desata el nudo de un final que se caracteriza por la falta y que entonces ya no es más final:

“Reconstruir y recordar interrumpe la amnesia colectiva que se ha instalado. Encontrar responsables rompe la dinámica de diluir los hechos en una acción colectiva y autorizada, y permite deslindar responsabilidades y culpables. Todos estos mecanismos disparan contra la totalización, la lógica concentracionaria y el poder desaparecedor”.⁷ El presente libro se inserta en este complejo camino. ♦

⁷ Pilar Calveiro, ob. cit., p. 166.

NOTA SOBRE LOS COLABORADORES

Aurélia Kalisky es investigadora de Literatura Comparada y *Kulturwissenschaft* en el *Zentrum für Literatur-und Kulturforschung* de Berlín desde 2012. Sus investigaciones se centran en las formas artísticas y los testimonios de la experiencia de la violencia política y su naturaleza multidimensional, en el cruce entre el arte, el derecho, la historia y la filosofía. En 2007 publicó, junto a Catherine Coquio, la antología *L'Enfant et le génocide: témoignages sur l'enfance pendant la Shoah (El niño y el genocidio: testimonios de infancia durante el holocausto)*, Paris, Robert Laffont. También ha investigado las formas de la memoria del genocidio de los tutsis en Ruanda. Entre sus principales publicaciones se cuentan: "D'un génocide à l'autre: des références à la Shoah dans les approches scientifiques du génocide des Tutsi" ("De un genocidio al otro: las referencias a la Shoah en las aproximaciones científicas al genocidio de los Tutsi"), *Revue d'Histoire de la Shoah* n°181, julio-diciembre 2004; "D'une catastrophe épistémologique. La catastrophe comme négation de la mémoire" ("Acerca de una catástrofe epistemológica. La catástrofe como negación de la memoria"), en Thomas Klinkert y Günther Oesterle (eds.), *Katastrophe und Gedächtnis*, Berlin/New York, De Gruyter, 2013; "Quand tremblent les pactes. Poétique(s) de l'enfance traquée" ("Cuando tiemblan los pactos, Poética(s) de la infancia perseguida"), en Adolphe Nysenholc (ed.), *L'Enfant terrible de la littérature. Autobiographies d'enfants cachés*, Bruxelles, Didier Devillez, 2011.

Mercedes Elena Seoane es licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Es magíster en Estudios Latinoamericanos en la Universidad Autónoma de México (UNAM) y doctoranda en Estudios Sociales Latinoamericanos en la Universidad Nacional de Córdoba.

Ana Ros estudió profesorado de Literatura en el Instituto de Profesores Artigas de Montevideo, Uruguay, y licenciatura en Letras en la Universidad de la República. En el año 2008 recibió su Doctorado en Lenguas Romances por la Universidad de Michigan y actualmente se desempeña como profesora de Literatura Latinoamericana en Binghamton University (State University of New York). En el año 2012, publicó su libro *The Post-dictatorship Generation in Argentina, Chile, and Uruguay. Collective Memory and Cultural Production* (New York, Palgrave Macmillan). Ros ha presentado su trabajo en congresos y jornadas a nivel local e internacional. Sus publicaciones arbitradas más recientes incluyen: "Los topos de Félix Bruzzone: Travestis y traidores contra la realización simbólica del genocidio en Argentina" (*Confluencia. Revista de Cultura y Literatura*), "Forgiveness and Reconciliation as Generational Questions. Argentina 1982-2011" (*Dissidences, Hispanic Journal of Theory and Criticism*) y "Young Argentine Filmmakers Remembering the Past in Times of Crisis" (*Latin American Studies: Critiques of Contemporary Cinema, Literatures, Politics, and Revolution*, Palo Alto, Academica Press, 2011).

Pablo Piedras es doctor en Filosofía y Letras con orientación en Teoría e Historia de las Artes por la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Se licenció en Artes Combinadas en la misma institución. Se desempeñó como becario doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas y la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica. Actualmente es investigador asistente del CONICET y docente de la cátedra de Historia del Cine Latinoamericano y Argentino (FFyL, UBA). Es además codirector del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (ClyNE) y de la revista *Cine Documental*.

AUTORIDADES UNTREF

Anibal Y. Jozami
RECTOR
ajozami@untref.edu.ar

Martin Kaufmann
VICERRECTOR
mkaufmann@untref.edu.ar

Ing. Carlos Mundt
SECRETARIO ACADÉMICO
cmundt@untref.edu.ar

Dr. José María Berraondo
SECRETARIO GENERAL
jberraondo@untref.edu.ar

Dr. Pablo Miguel Jacovkis
SECRETARIO DE INVESTIGACIÓN Y DESARROLLO
pjacovkis@untref.edu.ar

Prof. Gabriel Asprella
SECRETARIO DE EXTENSIÓN UNIVERSITARIA
Y BIENESTAR ESTUDIANTIL
gasprella@untref.edu.ar



***Dossier* Genocidio y representaciones**

La creación testimonial, entre arte y testimonio

Aurélia Kalisky

El desafío de ficcionalizar el horror: reflexiones sobre dos novelas acerca del genocidio en Guatemala

Mercedes Elena Seoane

Hijos y nietos de Pinochet: memorias para recordar el presente del golpe

Ana Ros

Reparaciones y enmascaramientos. Estrategias discursivas para elaborar el pasado traumático en el documental y la literatura autobiográficos

Pablo Piedras

Debates

Comentarios y extractos de la sentencia por crímenes cometidos en el "Circuito Camps", provincia de Buenos Aires, Argentina

María Belén Riveiro, Luciana Rosende y Lior Zylberman

Reseñas

Ludwig, Emil. *Tres dictadores: Hitler, Mussolini y Stalin. Y un cuarto: Prusia*

Marcelo G. Burello

Mapelli, Marina (coord.). *Yo fui a los juicios con mi profe*

Lucrecia Molinari

Pertot, Werner y Rosende, Luciana. *Los días sin López. El testigo desaparecido en democracia. Espejo de la Argentina*

Serena Santos