

LOS PASOS PREVIOS

una hipótesis
de lectura

El arte había servido en Argentina para narrar los horrores de la dictadura. Una vez que el régimen kirchnerista instauró una política de la memoria, los autores más jóvenes tuvieron que reinventar la capacidad social de la literatura para mirar el pasado.

Durante

Un hombre con el cabello descuidado y una chaqueta demasiado grande contempla a otro que se ha encaramado a una silla o a un púlpito y está descolgando un retrato; es decir, son tres hombres: el que observa, el que descuelga el retrato encaramado a una silla o a un púlpito y el retratado. No es una buena fotografía pero ha devenido icónica, posiblemente debido a que en torno a ella orbita buena parte de lo que ha sucedido en Argentina antes y después de que fuese tomada; de hecho, la imagen podría ser un ensayo, una pieza de Samuel Beckett, un corte transversal en la historia argentina. Los nombres de quienes aparecen en ella son Néstor Kirchner, Roberto Bendini y Jorge Rafael Videla: el primero es un presidente, el segundo es su jefe del Ejército y el tercero (quizás no sea necesario decirlo) es un dictador argentino. La imagen fue tomada en 2004 durante la visita del primero al Colegio Militar de Buenos Aires en el marco de la conmemoración del vigésimo octavo aniversario del golpe de Estado del 24 de marzo de 1976, cuando, informado de la existencia del retrato del dictador en la galería superior del colegio, Kirchner ordenó descolgarlo.

Antes

Ninguno de los presidentes elegidos democráticamente en Argentina a partir de 1983 había tenido la valentía de exigir el repudio del pasado trágico en el lugar donde ese pasado había sido concebido, y ninguno había sido capaz de hacer rendir cuentas a largo plazo a sus responsables; pero su gesto habría carecido de relevancia de no haber sido acompañado de un esfuerzo explícito por “hacer justicia” y si ese esfuerzo no hubiese sido apoyado por una parte importante de la sociedad argentina. En algo más de diez años, los gobiernos de Néstor Kirchner y Cristina Fernández promovieron la nulidad de las leyes de amnistía conocidas como de Obediencia Debida y Punto Final que habían sido promulgadas por gobiernos anteriores, permitiendo la reapertura de las causas judiciales contra los responsables de asesinatos y torturas antes y durante la última dictadura argentina; convirtieron los edificios de la Escuela de Mecánica de la Armada y de La Perla en Córdoba (centros clandestinos de detención, torturas y exterminio) en “lugares de memoria”; derogaron el Código de Justicia Militar para someter a los miembros de las fuerzas armadas a la justicia ordinaria; incentivaron la búsqueda de niños apropiados; establecieron mecanismos de



compensación económica a favor de las víctimas; apoyaron la labor del Equipo Argentino de Antropología Forense; cancelaron, por fin, la doctrina que equiparaba gobernabilidad a impunidad y había presidido las reacciones a los hechos trágicos del pasado reciente durante casi treinta años. Al margen de los desaciertos de las gestiones de Néstor Kirchner y Cristina Fernández (un cierto desinterés por las instituciones republicanas, una política de alianzas internacionales no siempre justificable o provechosa, la búsqueda de la confrontación permanente, etcétera), estos parecen sus aciertos más importantes y duraderos.

Antes

Arquímedes de Siracusa se sumergió en una bañera en algún momento del siglo III a. C. y descubrió que el volumen de agua desplazado era igual al volumen del cuerpo sumergido en ella: había descubierto una regla inherente a las relaciones entre política y arte. La instauración de la búsqueda de “memoria”, “verdad” y “justicia” como política de Estado en Argentina a partir de 2003, que la fotografía de la

retirada del cuadro de Videla representa con la fuerza del icono, puso de manifiesto que en las relaciones entre arte y política no existen los espacios vacíos, que todo está colmado siempre de algo, sea arte o política. La transformación del Estado en un agente activo en la narración y el esclarecimiento del pasado alrededor de 2003 produjo un desplazamiento de la función social de manifestaciones artísticas que habían ocupado hasta entonces el lugar de narradoras de ese pasado, en particular la literatura, en la que la función de “dar testimonio” y ejercer la denuncia había alcanzado a buena parte de las producciones de la recuperación democrática, no solo el testimonio.

Ninguna de ellas es innecesaria, pero todas arrojan las mismas sombras, especialmente en relación a su carácter afirmativo y exculpatorio, a una concepción lineal y progresiva de la historia como un proceso en el marco del cual se podría “aprender del pasado” y de la memoria como algo que debía ser hecho “una vez y para siempre”, así como a la asimilación de “verdad” y “memoria” que soslaya, por una parte, el hecho de que la adhesión a un género literario condiciona

el material narrado de tal manera que “lo real” es reprimido en beneficio de un “efecto de lo real”, y, por otra, que la narración de lo que se recuerda no supone fidelidad alguna a “lo que sucedió realmente” sino al recuerdo mismo.

Antes

Estas objeciones no conciernen tanto a la legitimidad de los testimonios como a la naturaleza de los mismos. *Recuerdo de la muerte* de Miguel Bonasso, *La sangre derramada* de José Pablo Feinmann, *Mujeres guerrilleras* de Marta Diana y *Fuimos soldados* de Marcelo Larraquy, la obra seminal de Martín Caparrós y Eduardo Anguita *La voluntad* y documentales como *Juicio a las juntas*, *el Núremberg argentino* de Miguel Rodríguez Arias, *Hijos* de Carmen Guarini y Marcelo Céspedes sobre los hijos de desaparecidos, *Flores de septiembre* de Nicolás Wainszelbaum y Roberto Testa, *Los perros* de Adrián Jaime sobre los militantes del Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT), *Después de los días* de Fernando Rubio y otros, se adherían a unas convenciones narrativas que, al tiempo que instauraban una serie de tópicos, contribuían a la inevitable museización del tema: la experiencia política de las décadas de 1960 y 1970 y su trágico final se convertían así, en la etapa previa a 2003, en “algo para recordar”, pero no necesariamente en experiencias pertinentes aquí y ahora, lo que anulaba sus potencialidades políticas.

En algún sentido, estos testimonios y las ficciones producidas en el periodo, fuesen estas alegorías (*La rebelión de los semáforos* de Juan Luis Gallardo, *Soy paciente* de Ana María Shua, *Respiración artificial* y *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia, *El vuelo del tigre* de Daniel Moyano, por ejemplo) o, más frecuentemente aún, ficciones realistas (*Flores robadas en los jardines de Quilmes* de Jorge Asís, *Villa* de Luis Gusmán, *A veinte años*, *Luz* de Elsa Osorio, *Kamchatka* de Marcelo Figueras), son textos morales en su distinción entre víctimas y victimarios que ocuparon el vacío de un Estado incapacitado para narrar. Nada en literatura se desarrolla de forma lineal y progresiva, pero la tentación de pensar que algunos textos posteriores superarían esa instancia en virtud de su “complejización” de la representación del pasado (*El fin de la historia* de Liliana Heker, *Los planetas* de Sergio Chejfec, *Calle de las Escuelas N° 13* de Martín Prieto, *Dos veces junio* de Martín Kohan, *Bajo el mismo cielo* de Silvia Silberstein) es grande.

En el marco de esta hipótesis de lectura, sin embargo, se hace evidente que fue necesaria la irrupción de una nueva promoción de autores y una producción artística de un signo radicalmente diferente, así como el desplazamiento de su función social debido al surgimiento de un relato estatal del pasado, para que este recuperase su capacidad de significar algo en términos políticos.

Durante

Los objetos de esa producción artística son el documental *Los rubios* de Albertina Carri (2003), el libro *76* de Félix Bruzzone (2008) y la obra teatral *Mi vida después* de Lola Arias (2010), todos ellos contemporáneos al cambio de actitud del Estado argentino en relación al pasado. En *Los rubios* Carri recurrió a relatos, fotos, juguetes y una escenificación discontinua y nerviosa para intentar narrar sus recuerdos del periodo que vivió en la clandestinidad con sus padres

antes de que estos fuesen secuestrados y desaparecidos. En *76* Bruzzone reunió una docena de cuentos atravesados por el tema de la desaparición y sus consecuencias emocionales y políticas: en su novela *Los topos* la apuesta fue mayor, y la situación de ser hijo de desaparecidos conduce a una búsqueda absurda de un hermano perdido y supuestamente travestido que lleva a la reclusión forzosa y a la aceptación de algo similar a la redención y el amor en ella. En *Mi vida después*, por último, seis jóvenes nacidos en torno a la década de 1970 actuaban las historias reales de sus padres, un militante de la Juventud Peronista, un integrante del Ejército Revolucionario del Pueblo, un agente de inteligencia, un bancario, dos exiliados.

Mi vida después atacaba al espectador desde varios ángulos, el principal de los cuales era su mezcla de verdad y ficción que ponía las definiciones usuales de ambas en entredicho; otro era su estructura, que eludía la linealidad que se había instaurado como forma de narrar el pasado argentino, el humor y el hecho (inédito hasta la aparición de *76*, de *Los rubios* y de la pieza de Arias) de que daba voz a la generación de los hijos de los activistas políticos de la década de 1970 en una afrenta posiblemente involuntaria pero igualmente significativa para la generación anterior y su monopolio de lo que hasta entonces era considerada la verdad histórica, resolviendo de esa manera el problema de cómo “matar al padre” cuando este está muerto ya. Las tres obras ponían el acento en la imposibilidad de conocer la verdad y en el carácter construido de la memoria; también, en la identidad como producto de una cierta puesta en escena.

Las tres parecían partir, por lo demás, de las intervenciones de la agrupación H.I.J.O.S. (Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio), la organización juvenil creada a mediados de la década de 1990 con la finalidad de contribuir a la restitución de la identidad de los niños secuestrados y apropiados y ejercer en términos simbólicos la persecución de los responsables de crímenes de lesa humanidad indultados en los primeros años de la democracia. H.I.J.O.S. convirtió la práctica del escrache (un tipo de acción directa en el que se denunciaba a los responsables y cómplices de la dictadura en sus domicilios ante sus vecinos) en una ceremonia particularmente singular en la que también se generaban efectos estéticos: la “señalización apócrifa” de calles, los simulacros de parto frente a hospitales e instituciones donde se produjeron alumbramientos clandestinos y apropiación de menores, el partido de “argentinos contra argentinos”, las improvisaciones teatrales, la realización de murales, la “señalización” de los domicilios con pintura roja, las intervenciones del GAC (Grupo de Arte Callejero) y del colectivo Etcétera no solamente llenaron durante años el vacío que habían dejado en la sociedad argentina las leyes de impunidad, sino que también articularon nuevas formas de intervención artística en relación a estos temas. La recuperación de los juguetes infantiles en *Los rubios*, el travestismo en *Los topos* y el uso de la ropa como elemento de época (es decir, como elemento que otorga verosimilitud a la dramaturgia histórica) pero también como disfraz y el cuestionamiento de la identidad que se

deriva de su uso en la pieza de Arias parecen provenir de estas prácticas.

Después

Estos ejercicios y los introducidos por Bruzzone, Arias y Carri abrieron también un nuevo ámbito de exploración cuando la política de derechos humanos del gobierno argentino instaurada en 2003 generó el desplazamiento antes mencionado: las prácticas artísticas ya no tenían que denunciar hechos que el Estado argentino denunciaba y comenzaba a enjuiciar. “Si hubiese habido justicia, este documental no habría existido”, podía afirmar Benjamín Ávila en 2004 en referencia a *Nietos*, su filme sobre hijos de desaparecidos que recuperaron su identidad gracias al trabajo de Abuelas de Plaza de Mayo; la reeducación del sentido y la función de las prácticas artísticas que traía consigo el hecho de que esa justicia estuviese siendo llevada a cabo llegó de la mano de un puñado de nuevos autores y de obras, pero también de una redefinición de la tríada “verdad, memoria y justicia” en el marco de la cual parecen haberse producido tres movimientos: en primer lugar, la desvinculación de los términos “verdad” y “memoria” que opera especialmente en literatura (y de la que da testimonio la irrupción de los narradores no confiables de *Los topos* y de libros de Laura Alcoba como *La casa de los conejos* y *Jardín blanco*: incluso la obra más “memorialística” de la autora de lengua francesa, *Los pasajeros del Anna C.*, hace de la incertidumbre y la imposibilidad de saber “bien” uno de sus temas centrales); en segundo lugar, el reemplazo de las formas estandarizadas del testimonio y la denuncia por discursos más complejos y no lineales (como en *¿Quién te creés que sos?* de Ángela Urondo Raboy); por último, la certeza de que, ante el desplazamiento que produjo la reivindicación de las luchas políticas del pasado como política de Estado, las expresiones artísticas deben constituir un “contradiscursus”, no necesariamente contrario al del Estado desde el punto de vista ideológico, pero sí complementario, de lo que constituye un magnífico ejemplo el libro de Mariana Eva Pérez *Diario de una princesa montonera –110% verdad–* (2012, inicialmente un blog), cuya honestidad y desacralización de la condición de hija de desaparecidos son todavía incómodas y, por lo tanto, necesarias: Pérez recurre a la impostación de la voz y a la exageración paródica para narrar una herida que no cierra, pero a la que se aproxima de una forma completamente novedosa, única.

Antes

La irrupción de tonos menores, una nueva concepción de la política como el resultado del cruce entre lo público y lo íntimo (siendo esto último aquello que, por fuerza, era obliterado en los relatos heroicos de la generación anterior, e incluso en sus recreaciones ficcionales) que está presente en buena parte de los libros de Martín Kohan (por ejemplo en *Ciencias morales*), la irrupción de un género fuertemente codificado como el terror para narrar experiencias similares a las vividas en esa década (*Marvin* de Gustavo Nielsen, *El núcleo del disturbio* de Samanta Schweblin, *El sueño del señor juez* de Carlos Gamerro, *Aún* de Mariano Dupont, *Los Living* de Caparrós), en los que el fantasma y

lo reprimido son asociados inevitablemente con el desaparecido, la recuperación de los textos literarios más relevantes de la década de 1970 (las obras de Rodolfo Walsh, Francisco “Paco” Urondo, Antonio Di Benedetto, Sylvia Molloy, Héctor Germán Oesterheld, etcétera), el enjuiciamiento de la generación anterior, que parece demostrar que se ha roto el tabú que impedía adoptar un tono crítico con ella sin ser considerado un negacionista (*El ignorante* de Juan Terranova y *A quien corresponda* de Caparrós), la recuperación del recuerdo y la voz infantiles (*La casa de los conejos* de Alcoba, *Pequeños combatientes* de Raquel Robles, *Soy un bravo piloto de la nueva China* de Ernesto Semán), la adopción de las técnicas de supervivencia aprendidas en la infancia (el disimulo, la doble identidad, la elipsis narrativa, el disfraz) no como temas sino como principios articuladores del relato (el documental de María Inés Roqué *Papá Iván, El secreto y las voces* de Gamerro) y una aproximación sesgada al pasado argentino (que tiene su mejor ejemplo en libros de Rodolfo Enrique Fogwill como *La experiencia sensible* y *Nuestro modo de vida* y en la extraordinaria trilogía conformada por *Historia del llanto*, *Historia del pelo* e *Historia del dinero* de Alan Pauls, coguionista de *Los rubios*) no son las únicas novedades introducidas en los últimos años en los vínculos entre historia reciente y representación artística en Argentina.

Lo novedoso es una visión de esos vínculos que parece articularse con el término alemán *vergangenheitsbewältigung* (la superación del pasado reciente mediante su revisión constante, en traducción aproximada) en el marco de la cual no se concibe el pasado como algo que haya sucedido sino como algo que está sucediendo en este mismo momento, y la memoria que se exige para “no repetirlo”, como un ejercicio continuo en el que las preguntas deben ser hechas una y otra vez: ¿Por qué sucedió lo que sucedió? ¿Quiénes fueron los responsables? ¿Quiénes los cómplices? ¿Qué falló, en sustancia? ¿Qué significa que alguien fue “desaparecido”? ¿Para qué sirve la tortura? ¿Cómo se articula una identidad a partir de los escasos elementos que se han dejado a quien la ha perdido? ¿Qué aspectos enfrentaron y cuáles emparentaban a todas las partes en conflicto? ¿Qué se recuerda? ¿Cómo se recuerda? ¿Qué papel cabe a quienes éramos niños en aquellos años pero fuimos protagonistas involuntarios de esta historia? Todas estas preguntas no pueden ser respondidas de forma definitiva, lo cual es acaso una buena noticia. En el marco de esta nueva visión de la historia y sus formas de representación artística no hay “superación del trauma colectivo” ni se “saldan cuentas”; frente a una memoria institucionalizada que, por su naturaleza, unifica y clausura el relato del pasado, las nuevas representaciones artísticas en Argentina expresan un rechazo a la museización de ese pasado, a su “normalización” y “estabilización” concebidas como superación pero sospechosamente parecidas a la indiferencia. En ese marco (también) el pasado es algo que sigue sucediendo y que sucederá una y otra vez en el futuro, lo que demuestra que estamos “antes” de ese pasado y todas estas representaciones son “los pasos previos” a la tarea de otorgarle, por fin (como en la escena en la que alguien descuelga un cuadro que tiene lugar, una y otra vez, en el presente), algún sentido. —