

Otras voces, nuevas re-presentaciones

Claudia Fino*

“Una novela es un espejo que se pasea por un ancho camino” Stendhal

Para empezar

La literatura argentina de los últimos años, la de la post dictadura y la de la post-post dictadura, lleva sobre sí el peso de ser *lo que vino después*, limitando tal vez la mirada lectora a hacer el recorte de lo que se dice de ese pasado *después de todo lo que pasó*. El acto de recordar siempre prevalece en pos de reconstruir lo transitado a partir de discursos testimoniales, de militancia, de testigos y sobrevivientes. Y estos discursos se dan desde las ubicaciones permitidas para cada tema, discursos emblemáticos y, en cierto modo, hegemónicos para interpretar hechos y actividades del pasado reciente.

Sin embargo, a su vez, aproximadamente desde los '90 en adelante, han surgido relatos que, de una manera u otra, resisten las demarcaciones de lo decible. Los discursos literarios de la memoria se han diversificado con la aparición de textos que se plasman desde una subjetividad que proviene de una cercanía experiencial, pero también de la ficcionalidad, como desafío para narrar la memoria. Ello hace que se configuren desde la irrelevancia funcional, políticamente hablando, y también a contramarcha de la discursividad reivindicativa, cuya mirada se formula generalmente en la memoria de haber sido protagonista, testigo o sobreviviente, por ejemplo.

El proceso de resignificación que desestructura el discurso de la memoria oficial y los discursos solemnes e incuestionables, en el campo literario, encuentra hoy estas otras voces que amplían lo escribible y se ubican en lugares que pueden pensarse como irreverentes, incorrectos políticamente, ingenuos y aun cómicos. Es verdad que para que esto fuera posible han tenido que pasar muchos años y muchos hechos en esos años.

El texto que constituye nuestro corpus es una muestra de la reposición de ese pasado por caminos en los que la percepción de los hechos, los nombres de aquello que se percibe, los prejuicios y lo sancionable se separa de los discursos oficiales de la memoria y de la experiencia. Si bien la diferencia es mucho más sutil que la que podemos encontrar en otros textos, ésta existe.

* Profesora en Letras, docente adjunta de la cátedra de *Lingüística* e investigadora de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la UNLP. JTP de *Introducción a los estudios del lenguaje y la comunicación* de la Facultad de Humanidades y ciencias de la educación de la UNLP Docente de *Literatura* y de *Teoría de la Percepción y Comunicación* en la Escuela de Teatro de La Plata.

La ruptura con las formas de relatos canónicos de la memoria a la que me refiero es posible, además, por el corte generacional y la experiencia de quienes hablan, de quienes escriben. Son hijos de aquellos protagónicos del pasado memorizado. Son autores/actores que eran muy pequeños en los años de la dictadura o fueron gestados o nacieron durante su transcurso, por lo cual, la cuestión generacional hace que carezcan de recuerdo personal, la historia siempre les fue contada. No hay memoria posible, sólo relatos que enlazan los hechos del pasado y que se van a redescubrir estéticamente desde el presente, con formas emergentes que sortean las codificaciones más o menos repetitivas sobre lo acontecido.

La mirada crítica sobre los hechos o el encubrimiento y la negación son las posibilidades que enuncia Didi –Huberman, a causa de un doble distanciamiento con lo memorizado: el que nos posibilita su clasificación y el que nos impide tenerlo tal cual porque –al rescatarlo– alteramos sus circunstancias para no poder recuperarlo nunca¹. Entonces, en la transformación estética de lo histórico, reubicar lo que se sabe y relacionarlo desde otros entornos hace que se interrumpan o se involucren los momentos; que lo que ha sido leído durante mucho tiempo de una manera solemne se pueda redescubrir desde la ingenuidad, o aun desde la irreverencia. No hay estabilidad en lo que responde a la memoria, los relatos la presentan como forma disgregada entre requerimientos y contingencias que permiten –estéticamente– el enlace entre lo que pasó y la actualidad de manera no previsible. El objeto memorizado y su lugar emergente entran en una cuestión crítica propia de la relación recuerdo y suceso histórico, porque necesariamente el pasado y el presente se impregnan uno a otro a través del operativo de exhumación, el objeto desenterrado y el terreno cavado, ambos, en la excavación, se modifican –dice Benjamin².

En presente

Anteriormente trabajé sobre dos textos de autores / actores hijos de militantes y desaparecidos que se sitúan de manera diferente frente a la cultura de la memoria y en los cuales se construye, indefectiblemente, identidad son: *Los topos* (2008) de Félix Bruzzone y *Mi vida después* (2009) de Lola Arias.

En *Los topos* hay exceso: desde lo genérico, desde las situaciones y desde los roles de los personajes. Una narración vertiginosa presenta un personaje narrador, hijo de desaparecidos, criado por su abuela Lela que busca a su otro nieto nacido en la ESMA. Cuando ella muere, el narrador

¹ Didi Huberman (2010) pp. 116-117.

² Didi Huberman. Op. cit, pp. 111-134.

tiene desplazamientos que acentúan su cualidad de antihéroe, marcada por el abandono del que es objeto. Se enamora de una travesti, Maira, quien es hija de desaparecidos y termina desapareciendo. El narrador la busca. Finalmente es secuestrado por el Alemán, torturador de travestis, porque se enamora de él. Lo obliga a hacerse una cirugía para implantarse senos y le promete que juntos buscarán a Maira. La pérdida de personas y también de lo material concluye entonces en el cambio de género y en una especie de sumisión adaptativa a esas circunstancias.

La ironía trágica es que huye permanentemente de lo que se convierte en su *karma*: ser hijo de desaparecidos. Y en todas partes la mirada incorrecta de lo político. La narración presenta una visualidad exacerbada cercana al cómic y puede verse como una novela paródica, desopilante, de las historias de viaje/aprendizaje en las que se muestran el desarrollo moral, psicológico, físico y social de un personaje que, finalmente, sufre una maduración. Pero también en la trama encontramos la estructura básica del relato policial, también parodiado, que incluye una situación misteriosa y una búsqueda investigativa.

La obra de L. Arias, *Mi vida después*, es presentada como biodrama/documental. Para hacerlo, la directora hizo un casting de actores nacidos entre 1972 y 1983, para que hicieran pública parte de sus vidas privadas, para que reconstruyeran desde su memoria hechos de sus padres en la juventud, con el soporte de objetos personales, fotos, cartas, ropa, recuerdos borrosos y también relatos. Seis actores: Blas Arrese Igor, hijo de un cura que dejó los hábitos para casarse, tener seis hijos y ser abogado; Liza Casullo, hija del intelectual Nicolás Casullo, exiliado; Carla Crespo, hija de un cuadro del ERP que desaparece antes de su nacimiento; Vanina Falco, hija del policía apropiador, hermana de crianza de Juan Cabandié; Pablo Lugones, hijo de un bancario de un banco intervenido por los militares y Mariano Speratti, hijo de un periodista de automovilismo desaparecido, militante de la JP. Ellos exhiben en primera persona, alternadamente, fragmentos de vivencias de hechos cotidianos y políticos en clave humorística y de parodia, que al igual que la novela, desestructuran un discurso ya cristalizado sobre la memoria colectiva. Y otra vez la irreverencia, porque no hay solemnidad ni desde lo visual ni en cómo se representan las acciones ni en cómo se dice.

Como la novela de Bruzzone, este biodrama también está atravesado por la búsqueda. Un recorrido rápido por los fragmentos que componen la memoria de cada uno de los actores evidencia la búsqueda desde una forma de decir que desliga causas y consecuencia explícitamente, pero que nunca dejan de leerse como tales. En los textos, que funcionan como epígrafes orales de cada foto, hay marcas que pueden verse como reproches, como reclamos, que sin hacerse manifiestos subrayan la idea de la directora de la construcción de *remake* de esos fragmentos. Al igual que el

remake cinematográfico la película es otra. Nada hay de reivindicación, de victimización o de heroicidad en ese intento, la emergencia es el presente.

En cambio, la obra de la que nos ocupamos en este trabajo, *Los pasajeros del Anna C* (2012) de Laura Alcoba, no se lee desde la oposición explícita, ni desde la irreverencia, sino desde el recorte y desde lo no dicho. Pero, al igual que en los otros textos en los que se tematizan fragmentos sobre acontecimientos político-sociales y hechos históricos, encontramos, del mismo modo exacerbada, la figura de *presente reminiscente*³ que le sirve a Didi Huberman para explicar esa construcción de imagen dialéctica de la memoria, gestada positivamente desde una circunstancia anacrónica.

Desde la selección

La narración de *Los pasajeros del Anna C*⁴ tiene una línea cronológica que empieza en los preparativos del viaje y se cierra en el regreso del Anna C, el barco que trae de vuelta a los padres de la narradora y otros compañeros que no son los que viajaron a la ida con ellos.

Los protagonistas son muy jóvenes, militantes que preparan su viaje para hacer un entrenamiento de formación en lo político y en lo militar. Si bien el foco es la pareja de Manuel y Soledad, sus padres, la narradora incluye al comienzo hechos que involucran al grupo de los Cinco de La Plata, es decir los que viajan convocados por quien tenía los contactos, el Loco. Este personaje sale rápidamente de escena a poco de llegar a Cuba, cuando los cubanos descubren que los militantes expertos que esperaban no son más que “adolescentes en busca de sensaciones fuertes” (79). La historia cuenta momentos del entrenamiento en el que su padre y su madre están juntos, también la separación obligada, ya que las mujeres quedan en La Habana y los hombres son llevados a El Escambray. El aburrimiento de Soledad en su vida de hotel, su tránsito por el trabajo en una fábrica y la función de enfermera de personas quemadas, los entrenamientos militares de Manuel, la reincorporación del Loco al grupo, el alistamiento de compañeros nuevos, la noticia de que el Loco se vuelve a la Argentina, la mudanza al departamento de Tropicana con la llegada de otros argentinos (entre los que se encuentra Emilio Jáuregui); la noticia de que Soledad está embarazada son hechos que se suceden tamizados por las dudas y las lagunas de la memoria de sus protagonistas. Cuando ellos están por salir al encuentro del Che, éste es asesinado. El desencanto se repone con un nuevo proyecto de los cubanos que lleva de nuevo a los hombres a El Escambray,

³ Didi Huberman. Op. cit, pp. 116.

⁴ Todas las citas del libro están tomadas de Alcoba, L. (2012) *Los pasajeros del Anna C*. Buenos Aires: Edhasa.

adonde llegarán los que ellos llaman los Trillizos: Gustavo Ramus, Emilio Maza y Fernando Abal Medina. Luego de un incidente en el que se pelean con los Trillizos, los cubanos no les dan más responsabilidades y el entrenamiento les empieza a resultar más penoso. Después del nacimiento de la narradora, finalmente, los cubanos determinan la fecha de regreso a la Argentina. Es así que se cierra el periplo con el regreso como pasajeros del Anna C.

La novela, como ya dijimos, presenta una narradora que intenta hilar los recuerdos de otros, sus progenitores, acerca del entrenamiento militar y la formación ideológica de un grupo de militantes argentinos en Cuba, cuyo anhelo principal era unirse al camino revolucionario del Che Guevara. Es decir que su argumento está dado por la serie de recuerdos de los padres de la narradora y de otros protagonistas, es el relato de dos planos, el primero dado por su propia voz, que prologa los capítulos del recuerdo con una explicación del proceso de recopilación de memorias y la reconstrucción iniciada, con la mirada presente del filósofo Régis Debray, quien fuera uno de los teóricos base de la insurgencia en América Latina.

La intervención de la narradora, en el resto de los capítulos, se limita a modalizar los recuerdos con preguntas sin respuesta o con una respuesta posible y otras intervenciones que avizoran, sugieren pensamientos y pareceres, o también evidencian la confiabilidad o lo nebuloso de la memoria: “Tengo razones para creer que pocos días después de la escena Manuel habló por fin...” (33); “Hoy, Soledad cree haberlo olvidado” (46); “Aun creer recordar que...” (62); “En la memoria de Manuel y Soledad, el episodio queda envuelto en una niebla espesa” (73); “Producto de su propio deseo de olvidar, probablemente” (73); “Hoy me dicen que no, pero no están seguros” (73); “No, no lo creen, pero quizá alguno lo haya hecho...” (73), “Soledad, en cambio, no recuerda con tanta precisión...” (240), etc... Estas mínimas intervenciones nunca se deslizan hacia una mirada que juzga hechos, sólo presenta e interviene para aclarar lo que no se sabe, lo que es confuso o lo que tiene versiones subjetivas. Hay una intención, desde su perspectiva, de despojar el pasado del peso del presente, mejor dicho, de lo que se sabe que pasó entre el fragmento temporal elegido para ser narrado y el ahora. Por ejemplo, lo sucedido en un pasado más inmediato al regreso de Cuba: los trillizos como jefes montoneros; Abal Medina y Emilio Maza y el secuestro y la muerte de Aramburu; Abal Medina, Manuel Negrín y Emilio Maza y sus propias muertes; Emilio Jáuregui y su asesinato; las desapariciones de Manuel Negrín, Eduardo Streger, Luis Stamponi, Marcelo Verd y Sara Palacio; su padre preso, su madre y ella misma en la casa de los conejos, su madre y ella exiliadas... Y tampoco, por supuesto, lo sucedido en un pasado más lejano de los hechos de *Los pasajeros del Anna C.*: los juicios, la teoría de los dos demonios; el punto final, el indulto, la recuperación de nietos por Abuelas, la vida de Firmenich en Barcelona; la activación de HIJOS, la

continuación de los juicios, la restitución de este edificio de la ESMA por Kirchner; la política de DDHH actual... por mencionar algunos. Muy difícil. Sin mencionar todavía la situación política interna cubana (en el momento en que ellos estaban en Cuba) y en el mundo (atentados, sabotajes, condenados a muerte por espías, declaraciones contra la revolución de Cabrera Infante, el inicio de lo que sería el caso Padilla; la primavera de Praga, el mayo francés...por mencionar algunos)⁵, a la que no hace ninguna alusión ninguno de los personajes ni la narradora, excepto cuando pasan por Praga en el regreso, que dice: “En Praga no estuvieron mucho tiempo, apenas dos o tres horas, según creen recordar. Sin duda porque en ese mayo de 1968 allí pasaban cosas que los cubanos no querían que ellos vieran.” (254), y no se detienen en París, a causa del control más riguroso por el levantamiento estudiantil. Es todo.

Entonces, no sólo el recuerdo se hace inmanente a su situación en la reconstrucción, sino que se presenta casi purgado de reflexión política u opinativa acerca de lo que se ve, se vive o se sabe. Inclusive los militantes jóvenes que están sujetos al comportamiento arbitrario de jefes cubanos y a exigencias de misiones abusivas, hacen un paneo de su estadía casi fotográfico que otro debe interpretar. Y aquí lo literario despoja, suspende el juicio archiformado de lo que son hoy, para dejar impoluto de anacronía recordatoria los objetos memorizados. Muy difícil, no se puede, porque hay una imposibilidad intrínseca para quien recuerda de no poder dejar de “contaminar” y a su vez “contaminarse” con el recuerdo excavado. Las personas que aparecen en la novela representan desde sus acciones y en escenas dialógicas, y esos diálogos son breves, sin complejidades retóricas ni profundizaciones socio-políticas, ni históricas. Ni siquiera cuando se cuentan las clases de teoría política o de táctica se exhibe demasiada ampliación, los recuerdos se presentan como registros de clase: “Soledad y Manuel se acuerdan bien, por ejemplo, de un día en que Tom cerró la clase con estas palabras: *La Revolución no es una comida entre amigos. Tampoco la literatura. La inquietud ha de ser tu pan cotidiano*”. (89) “- Tengan siempre presentes esas palabras en el alma –decía Camilo–. *Muerde y huye*. Clava tus dientes en la carne de tu enemigo, y luego aléjate y búscate un refugio.” (90)

Cuando se discute acerca de la religiosidad de los Trillizos, a quienes Antonio ha descubierto tomados de la mano, rezando. Emilio Jáuregui discute con él, explica que vienen de *Cristianismo y Revolución*, y Antonio insiste en la contradicción de ser de izquierda y católicos, la narradora expone el diálogo y sólo habla de la situación de enunciación: “Tan pronto como volvían a la barraca, dejaban de hablar del tema” (238), pero no explica más acerca de los que dicen los

⁵ Para más datos se puede consultar “*Cuba, patria del antiintelectual latinoamericano*” de Claudia Gilman. En (2003) *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Bs. As.: Siglo XXI editores, pp.189-231.

personajes. No nos proporciona ningún tipo de dato que podría fijarnos la imagen y la discusión en la línea temporal de la vida de alguien.

De ahí que el tiempo del relato no incurra en prolepsis, casi nada se adelanta, casi nadie parece lo que luego será, nada se interpreta desde lo sabido hoy. Pero sí es innegable que ese rocío amnésico tiene filtraciones, aunque más no sea porque hubo una selección voluntaria de la que necesariamente se desprenden imágenes intervenidas de la memoria por una subjetividad narradora.

Como esbozamos antes, a diferencia de los otros textos de escritores/actores hijos de militantes, de desaparecidos, de exiliados, cuyos distanciamientos críticos son explícitos respecto de la puesta en duda de las opciones de sus padres, aquí no hay una crítica manifiesta. Sin embargo la perspectiva hace distante las voces del recuerdo ajeno que se esfuerza en instalarse en su propia ajenidad de lo que se narra. Doble esfuerzo: hacerles extraño el presente en el recuerdo a los que recuerdan (despojar de la historia de futuros montoneros a quienes viajaron a Cuba) y despojar de subjetividad propia los relatos de los recuerdos que involucran nada menos que su propio nacimiento y su futuro destino. Muy difícil. El intento se trata de que lo que se leyó de una manera se vuelva a leer a la luz de lo pasado y no de lo actual, que se pueda redescubrir desde la matriz original como si se tratara de un andamiaje no transitado. Muy difícil. La inestabilidad de la memoria y la composición de sus relatos nunca pueden desmontarse de las eventualidades y de lo que exige, en la escritura, esa conexión presente / pasado. Y ésta se hará de manera poco previsible. Repetimos lo que ya dijimos que dice Benjamin, parafraseado por Didi-Huberman: *“el acto de desenterrar un torso modifica la tierra misma, el suelo sedimentado –no neutro, portador en sí mismo de la historia de su propia sedimentación– donde yacían todos los vestigios”* (Didi Huberman, G. 2010: 116). Entonces, doble modificación en el doble esfuerzo: por un lado, los que recuerdan modifican y se modifican; por otro lado, la narradora que cuenta lo que recuerdan, elige qué contar de todo el material del recuerdo recopilado. Ahí es donde se presenta para nosotros, los lectores, la cuestión crítica entre lo memorizado y su lugar de emergencia⁶.

Es la selección la que se ofrece como argumentativamente crítica en cada situación. Los relatos de los jóvenes que protagonizaron el viaje a Cuba son muchas veces borrosos, de ahí que la narradora necesita explicar el proceso de escritura, de investigación y recogimiento de testimonios. Esa mirada reinterpreta y lo expone como reinterpretación: el prólogo muestra la subjetividad interrogativa y resume las razones de la escritura. Podemos decir, las razones de la selección del material recogido de esos recuerdos de otros: Ya no sé si no recuerdan o si no quieren recordar.

⁶ Al decir de Benjamin, la operación de exhumación de los objetos hace que se modifique el lugar desde donde se los desentierra, de ahí que la impregnación mutua de pasado y presente es factible. (Didi-Huberman, G. 2010: 111-134).

Pero, así y todo, he llegado a reunir bastantes datos. De una conversación a otra, creo entrever por fin el hilo de una historia. El rompecabezas empieza a componerse, aunque todavía falten muchas piezas... y quizás siempre faltarán. (15)

Si bien los capítulos se distribuyen en forma pareja entre lo que corresponde al recuerdo de Soledad, de Manuel o de ambos a la vez, la mirada más intimista focaliza en Soledad. La mayoría de las partes en las que se relatan las actividades de los hombres tienen diálogo, prevalece la escena y es escasa la focalización en los pensamientos del padre de la narradora. En cambio, los capítulos de Soledad le dan prioridad al discurso indirecto libre, mediante el cual surge fundamentalmente la cara machista de la revolución y también la reconstrucción imaginaria de los adornos burgueses de los departamentos que habitan.

“Las memorias, por otra parte, no se discuten. Y este libro es de memorias noveladas.” dice Sarlo⁷, pero aquí no se novelan –decimos nosotros– las memorias propias sino las ajenas, y para novelarlas hay un trabajo de selección que expone la subjetividad de quien elige. “El libro surge de las ganas que tenía de reconstruir mi nacimiento, si bien no es el objeto del libro.”⁸, dice Laura Alcoba en una entrevista. Y uno de los primeros interrogantes que aparecen en la historia es el de su nombre: “Soledad no había cumplido aún veinte años pero ya había sido madre... de Laura Sentís Melendo o de Laura Rosenfeld. O acaso de Laura Moreau. O Moreaux. ¿O Laura Godoy? ¿Así se llamaba su hija? Mi madre, hoy, ya no puede recordarlo.” (12) “Y a propósito, aquel nombre, Laura, ¿fue inscripto en algún lado? Hoy, Manuel y Soledad no lo saben. ¿Pero lo supieron entonces y lo olvidaron después? No, no sabrían decirlo. Y además, ¿qué importa?” (243)

Su padre no estaba presente cuando nació, llega después y Soledad reconstruye esa escena a su manera: “Soledad lo imagina corriendo, corriendo sin descanso hasta detenerse al pie de su cama, varios centenares de kilómetros después.” (241)

En el relato del regreso, la narradora se pregunta con qué nombre habrá podido viajar, de lo que ninguno de sus padres puede dar certeza, pero de lo que está segura Soledad es que sí figuraba la fecha verdadera de nacimiento, aunque según el pasaporte había nacido en Uruguay. Inverosímil para el recorrido hecho por su madre. La narradora entonces expone sus dudas: “Aunque también es posible que su memoria le juegue otra mala pasada y que mi madre y yo hayamos viajado con identidades distintas” (253)

⁷ Sarlo, Beatriz. “*Los trillizos montoneros*”, en http://www.perfil.com/ediciones/2012/6/edicion_684/contenidos/noticia_0002.html

⁸ Basualdo, Sebastián, “*La hija de la revolución*”, en www.pagina12.com.ar/diario/.../libros/10-4663-2012-05-07.html

Por otra parte, en la selección de recuerdos que exhibe de su madre tiene un lugar relevante la literatura, las lecturas que la Revolución posibilitaba y que Soledad descubrió en su estadía en La Habana, priorizaban lo latinoamericano, “nada decadente, todo constructivo” (119). Sin embargo su madre se impresiona con la abundancia de novelas francesas del siglo XIX: Flaubert, Zola, Balzac. Y la relectura varias veces de *La cartuja de Parma* de Stendhal leída como señal sin interpretación. La clave que busca Soledad es el paralelo literario en la pasión idealista de Fabrizio del Dongo y los jóvenes revolucionarios, que quiere dar su hija, la escritora⁹. Así como Fabrizio nunca llega a acercarse a Napoleón, ellos tampoco pueden alcanzar la lucha del Che, nunca se acercan al héroe. Y el destino literario parece hacer justicia y obedecer a una teoría del merecimiento en esa ironía, porque ellos eran desde un comienzo los militantes equivocados.

Por fin

Hay varias coincidencias en los tres relatos ficcionales de la memoria que recorrimos brevemente (el de Alcoba, el de Bruzzone y el de Arias), e inclusive, nos animamos a decir, en muchos otros también. Por una parte, en todos se da el entrecruzamiento de géneros a partir del cual el discurso de la memoria se ubica en el borde de lo que puede ser leído como no ficcional, ya sea como autobiografía (aun disparatada) o como biodrama; en todos, la cuestión de la identidad se problematiza desde el nombre, que establece la rúbrica identitaria necesaria en la vida social. A su vez, cada uno de los textos tiene ribetes iniciáticos, incluye la búsqueda de respuestas que nunca se tuvieron, que a veces roza lo policial. En todos, de una u otra forma, se revisa – y se cuestiona – el discurso hegemónico de la memoria que victimiza, idealiza o reivindica el lugar de militancia de los padres, transformando así el campo literario en su representación de los hechos de la memoria en relación con la violencia estatal.

Por último, algo que se reitera en el comienzo y en el final de la novela de Alcoba la une también, de un modo particular, a los otros dos textos citados. Los padres de la narradora deben dejar sus vestidos occidentales para usar la ropa cubana o soviética que siempre les queda grande. “Parecemos una *troupe* de circo” (250) dice Manuel; “...mi madre llevaba un chaquetón verde que le cubría las piernas hasta la mitad del tobillo, una falda recta y un pulóver de cuello redondo de un color igualmente austero.” (12) describe la narradora en su proemio. Inclusive ella misma viene a la

⁹ Laura Alcoba explica el paralelo en entrevistas. Una de ellas es “Secretos de Alcoba” de Rogelio Demarchi, en: <http://www.edhasa.com.ar/noticias/noticia.php?nota=324&n=Secretos-de-Alcoba>; otra: “La ficción es liberadora” de Ana Wajszczyuk, en: <http://www.lanacion.com.ar/1489614-la-ficcion-es-liberadora>

Argentina envuelta con ropa ajena, porque a su madre le habían dado en Praga “grandes pañales que parecían repasadores y otros muy distintos, cuya silueta recordaba la de un violonchelo.” (251)

En el texto de Bruzzone, el personaje también hace un cambio de “ropaje”, se traviste, muta de estado, de situación, de sexualidad y de nombre, con lo cual evidencia una identidad que se va construyendo, más factible de pensarla desde la cultura queer que desde la política¹⁰.

En *Mi vida después*, desde el comienzo la ropa invade la escena, los actores tiran vestuario desde la altura, luego visten ropas de sus padres, le tiran ropa al está leyendo, uno baila el malambo sobre ella o se tiran ropa entre sí, como un juego. En el final, se visten sillas.

Podemos enlazar, en las tres obras, dos figuras rescatadas por Benjamin, cuya connotación muestra, en lo más desamparado de la existencia, formas de ver el pasado: el niño y el trapero. Tanto uno como otro usan los despojos; el niño usa los despojos de materiales diversos y construye su mundo propio; el trapero se sirve de los desechos de la ropa, del trabajo realizado en ella. (Didi-Huberman, G. 2008: 159). Ambas figuras se convocan en los textos: por un lado, el juego con los desechos de la memoria de aquellos que son *hijos* porque los leemos como tales y, por otro, la investidura de trapos ajenos, para relacionar formas, a pesar de las diferencias, de revisar el pasado.

Del mismo modo que la ropa se acomoda a sus cuerpos, queda holgada, se deforma o se tira por la borda como los pañales sucios de la narradora, el pasado se transforma cuando es evocado desde el presente: “Pues la memoria es psíquica en su proceso, anacrónica en sus efectos de montaje, de construcción o de “decantación” del tiempo. No se puede aceptar la dimensión memorativa de la historia sin aceptar, al mismo tiempo, su anclaje en el inconsciente y su dimensión anacrónica” (Didi-Huberman, G. 2008:60)

Bibliografía

Alcoba, L. (2012) *Los pasajeros del Anna C.* (Buenos Aires: Edhasa).

Arias, L. (2009) *Mi vida después* (Bs. As.: Lola Arias).

Basualdo, S. (2012) “*La hija de la revolución*”, en www.pagina12.com.ar/diario/.../libros/10-4663-2012-05-07.html

Bernini, E. (2010) “*Una deriva queer de la pérdida. A propósito de Los topos de Félix Bruzzone*”.<http://www.no-retornable.com.ar/v6/dossier/bernini.html>

Bruzzone, F. (2008) *Los topos* (Bs. As.: Mondadori).

¹⁰ Bernini, E. (2010) “*Una deriva queer de la pérdida. A propósito de Los topos de Félix Bruzzone*”.<http://www.no-retornable.com.ar/v6/dossier/bernini.html>

(2010) *Entrevista con escritor argentino Félix Bruzzone*. En: DW-WORLD. DE Deutsche Welle, 21 de marzo de 2010, <http://www.dw-world.de/dw/article/0,,5376824,00.html>

Calveiro, P. (2005) *Política y/o violencia. Una aproximación a la guerrilla de los años 70* (Bs. As: Grupo Editorial Norma).

Dalmaroni, M. y Rogers, G. (editores) (2009) *Contratiempos de la memoria en la literatura argentina* (Bs. As: EDULP).

Didi-Huberman, G. (2008) *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes* (Bs. As: Adriana Hidalgo editora).

_____ (2010) *Lo que vemos, lo que nos mira* (Buenos Aires: Manantial).

Gilman, C. (2003) *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina* (Bs. As.: Siglo XXI).

Longoni, A. (2007) *Traiciones. La figura del traidor en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión* (Buenos Aires: Grupo Editorial Norma).

Sarlo, B. (2008) “*Condición de búsqueda*”. En: Diario Perfil, 7 de diciembre de 2008, Año III N° 0319, Buenos Aires, ubicación digital:
<http://www.diarioperfil.com.ar/edimp/0319/articulo.php?art=11452&ed=0319>

_____ (2012) “*Los trillizos montoneros*”, en:
http://www.perfil.com/ediciones/2012/6/edicion_684/contenidos/noticia_0002.html