Resistir al desencanto. Experiencia y narración en dos ficciones testimoniales de la posdictadura argentina.

*“Y siguen siendo princesitas huérfanas*

*de la revolución y la derrota*

*en el exilio eterno de la infancia.”*

*M. PEREZ Diario de una princesa montonera (2012)*

Frente a la pregunta de por qué nos interrogamos sobre algo tan pensado como la experiencia de la última dictadura argentina es pertinente retomar el planteo que realiza Didi-Huberman[[1]](#footnote-1) en *Ante el tiempo* (2000), allí este autor sostiene que: “Ante una imagen el presente no cesa jamás de reconfigurarse (…) Ante una imagen el pasado no cesa jamás de reconfigurarse, dado que esta imagen solo deviene pensable en una construcción de la memoria” (Didi-Huberman, 2006: 12).

Es por ello que volvemos a pensar cómo se narra la experiencia de lo inefable, ya que frente a la misma pregunta las narrativas presentes desarrollan otras respuestas, otras formas de narrar el trauma y de reconfigurar la memoria. Las narrativas de hijas de montoneros sobre las que se analizarán estas nuevas configuraciones son *Diario de una princesa montonera* de Mariana Eva Pérez y *¿Quién te crees que sos?* de Ángela Urondo Raboy, ambas editadas en el 2012.

Estas autobiografías evocan la memoria, aquella que según Benjamin “es la facultad épica por excelencia” y cuyo narrador es una especie de cronista que recupera lo vivido u oído. Tanto Ángela como Mariana son dos narradoras que a partir de la vivencia (en el “campito de concentración” en el caso de Ángela y a través de las narraciones de otros en el caso de ambas) reconstruyen su propia historia y la de nuestro pasado más reciente. Porque como sostiene Benjamin la experiencia de narrar siempre está dada por la inserción en una esfera más amplia: la de la cultura, es allí donde se puede pensar el cruce entre lo individual y lo colectivo como mensaje cifrado. Es en la enunciación de la primera (y tercera) persona donde confluye un nosotros, como esos vecinos que a través de sus recuerdos se apropian y tejen la memoria colectiva del horror, esos homenajes donde se perpetúan nombres y fechas grabadas en baldosas.

Es por ello que en esa construcción de la memoria el narrador se enfrenta al olvido: “¿A dónde le lleva al bárbaro la pobreza de la experiencia? Le lleva a comenzar desde el principio; a empezar de nuevo (…) a construir desde pequeñísimo y sin mirar ni a diestra ni a siniestra” (Benjamin, 1998: 173). Esa es la tarea del creador, al que Benjamin llamará constructor.

Aquí la tarea de las constructoras es volver sobre las huellas, es convertirse en investigadoras para “seguir masticando lo indecible” (Urondo Raboy, 2012: 94). Esta experiencia, que como ya mencionamos, es a la vez individual y colectiva, es diario íntimo y blog, es libro, es palabra propia y ajena, es palabra 110% Verdad.

En relación a cómo testimoniar el trauma es interesante pensar lo que señala De Diego en *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo?* (2001), este autor sostiene que el problema de nuestro siglo es cómo narrar la experiencia teniendo en cuenta la forma de representación que impone la cultura: el realismo. En estas narrativas se pone en juego la experimentación, es ahí donde la manera de testimoniar se ve cuestionada en términos de representación, ya que por ejemplo quienes las narran dudan de lo que están diciendo y en el caso de la Princesa montonera interpela al lector poniendo en duda su 110% de Verdad: “Sépanlo, lectores, sépanlo de entrada” (Pérez, 2012: 15), “¿Es verdad o es hipérbole? Lo dejo a tu criterio, lector” (Pérez, 2012: 27), “Ustedes saben que mi diario es mayormente ficción” (Pérez, 2012: 133), “¿Son buenos detectives, lectores?” (Pérez, 2012: 58).

Ambos textos están conformados por diversos discursos y soportes: fotos (algunas intervenidas), actas, declaraciones, dibujos, poemas, tangos, uso de asteriscos, mención a muestras fotográficas como por ejemplo *Ausencias* de Germano, mails, cartas de este “reality show por la identidad” (Pérez: 2012: 44); saltos de primera a tercera persona: “Las demostraciones políticas enardecidas le dan un poquito de vergüenza ajena. Ella es todo recato y pensamiento crítico” (Pérez, 2012:70), a la vez que la narradora sostiene: “¿Quién quiere ser mi Rucci y sostenerme el paraguas” (Pérez, 2012: 99).

La necesidad de narrar la experiencia, de bordear con palabras la ausencia, nace en cierto modo de la obligación de testimoniar como una manera de intentar nombrar el dolor. Así, el testimonio funciona en el texto de Pérez como una traducción de otra lengua que es inaccesible o imprecisa y que a su vez viene de lejos como las lágrimas de la Princesa montonera. Lengua con la que se intenta construir el pasaje del mundo de los desaparecidos al mundo de los aparecidos utilizando también el francés o el inglés. La Princesa intenta traducir *“tués”*: “¿Tengo que escribir *asesinados*? Apuntes para una tesis doctoral sobre testimonio que nunca escribiré” (Pérez, 2012: 67). Es también lo que narra Levi como testigo del campo de concentración, palabra-acertijo que se intenta traducir a alguna lengua conocida pero que no se puede porque “No hay palabras para decir lo indecible. “Mass-klo”, dice el niño Urbinek que llevo dentro” (Urondo Raboy, 2012: 238).

Porque frente a lo indecible las palabras pierden su significado primario para redefinirse, esto aparece como un elemento común entre ambas obras. Por ejemplo, el poema que incluye Ángela en sus crónicas (que son palabras para afuera) donde “Caer no es caer/ Capucha no es capucha/ Submarino no es submarino/ Cuerpo no es cuerpo/ Desaparecer no es desaparecer/ Morir no es morir” (Urondo Raboy, 2012: 210), poema equivalente a la tarea de la Princesa quien “encara una lista de palabras que los hijis no podemos usar con la misma inocencia que la gente normal: centro, parilla, traslado, máquina” (Pérez: 2012: 125). Son, en definitiva, las palabras de las que están hechas sus casas.

Estas nuevas formas de narrar la dictadura asumen otros rasgos que permiten pensar ciertos términos cristalizados: desaparecidos, H.I.J.O.S. (ambas autoexiliadas de la agrupación: “Y me fui, eyectada. A amasar solita todo eso que se me había ocurrido que teníamos que hacer juntos” (Urondo Raboy, 2012: 139), los organismos estatales de DD.HH, una carta al “Sr. Orga” reclamando por el desamparo, el abandono y la tragedia personal; es la crítica y la reivindicación como política del kirchnerismo: “Se siente la presencia del presidente que bajó los cuadros, a quien lamento no poder agradecer su coraje y convicción política para que estos juicios se pudieran llevar a cabo” (Urondo Raboy, 2012: 80), así como también “Hubo momentos de arrebato kirchneritas donde la princesa “hizo la V de la victoria” (Perez, 2012: 29); es la crítica de Ángela ante cierta pose de los políticos en un acto por sus padres en Mendoza, es la crítica a la reconciliación de los ´90; es la crítica a ciertos rituales en los homenajes: “Ni el autobombo de la institución homenajeante-homenajeada, ni a la lectura de los nombres, ni mucho menos al grito (¿Por qué hay que gritar?) treinta-mil-detenidos-desaparecidos-presentes-ahora-y-siempre” (Pérez, 2012: 27).

 Es esa *“memoria desaparecida”[[2]](#footnote-2)* de la que habla Vaisman “construida en torno a un núcleo ausente y a una presencia fantasmal” (Vaisman, 2018: 187) que bordea el “temita”, así como también es la figura de lo indecible, vacuidad que la experiencia intenta nombrar. La forma de narrar de estas obras es diferente a los textos que se produjeron al finalizar la última dictadura argentina ya que desafían la manera de construir un relato en torno a la experiencia, en torno a la figura del desaparecido puesto que “construyen sus figuras anti-nostálgicas, por ende post-filiales, post-hiji” (Bolte, 2018: 178). Figuras que además de ser anti-nostálgicas y paródicas no dejan de estar marcadas por el dolor, porque desde el dolor y desde la ausencia se construye un relato irreverente.

En *El pasado inasequible* (2018) tanto E. Semán como R. Bolte sostienen que “escribimos la historia para empezar a poner fin a una forma de contarla. Empezar a matar a la literatura de hijos en el mismo momento de crearla, para pasar a ser, nosotros y nuestra obra, algo más que eso” (Semán, 2018: 157). Esa experiencia de la escritura como estrategia de representación del/a ausente en la cual Bolte sostiene que el vacío (al igual que el silencio) “puede ser una estrategia que permita reordenar el desconcierto ante lo irrepresentable” (Bolte, 2018: 163). La reconstrucción de estas narrativas se arma como “frescos de la memoria” (Urondo Raboy: 2012: 64), como “recuerdos fragmentados, realidades incompatibles, sueños repetitivos sin aparentar fundamento, insignificantes e incongruentes con la historia oficial. Recuerdos dormidos peleando por despertar” (Urondo Raboy, 2012: 105).

Ausencias/agujeros vacíos que vuelven en sueños o en pesadillas: “La Paty que busco tiene mi edad, pero es mi mamá, está ahí viva y oculta, pero está desaparecida, y todo esto es un sueño y en el sueño pienso que es la primera vez que la llama Paty, que le estoy hablando, aunque sea en esta pesadilla, y que es más que nada” (Pérez, 2012: 11).

Sueñan desaparecidos (pero también vivos-Macri- y muertos-Argentina, la abuela de la Princesa montonera) representados como figuras fantasmales que aparecen en “Sueños laberinto. Sueños de busco y no encuentro (no sé lo que busco)” (Urondo Raboy, 2012: 106); pero también, y sobre todo, en pesadillas. Pesadillas que la Princesa Montonera nos recuerda que en francés se dice *cauchemar*: “Macri se queda callado y me sonríe con la sonrisa de Astiz” (Pérez, 2012: 83). Es el vómito de Ángela como “una pesadilla en forma de agua. Agua pesada, agua de pena, agua de plomo” (Urondo, 2012: 90) que al igual que la Princesa vomita su historia con mayúscula.

En estos relatos la experiencia del trauma y la orfandad deviene parodia: “También está el clásico recurso de ponerle a la niña el nombre de guerra de la madre, o pasar al femenino el nombre del padre: festín y seguro de restiro para nuestros psicoanalistas” (Pérez: 2012: 19), la Princesa pide camisetas más ajustadas por el Juicio y Castigo, “un fashion emergency a la izquierda, por favor” (Pérez, 2012:76); “¡ay! De nuestra historia en común y de este dolor y de las verduras, siempre pudriéndose en las heladeras de las mamitas montoneras” (Urondo Raboy, 2012: 66). En este gesto desacralizan a su vez la imagen de víctima para ponerse a acunar la ausencia ya que es “una ausencia que pide finalmente a sus portadores que en vez de dejarse acunar se arriesguen a acunarla a ella” (Bolte, 2018:178). Estas narradoras que son “Todas las princesas Guerrilleras/ Antígonas y Hamlets, todo en una” (Pérez: 2012: 19) son las que tratan de hacer legible esa historia plagada de vacío.

Ese pasado de las narradoras se reconstruye de manera no lineal ya que introducen “en el tiempo una des-homogeneidad esencial (…) una cesura y discontinuidad” (Agamben, 2010: 80), asumiendo en esa deriva un interrogante: ¿Cómo darle a esa experiencia de cautiverio una palabra? Tanto Mariana como Ángela, ambas princesas montoneras, princesa tristes y niñas impertinentes trabajan la orfandad del hogar/nido/castillo, lugar del que fueron arrancados sus padres, en *Diario* la casa será el castillo: “Desde la terraza, mi terraza en Almagro tierra liberada (…) agito mi mano lánguida hacia los balcones de los contrafrentes y te saludo, oh pueblo montonero” (Pérez, 2012: 9). El texto de Pérez se abre y se cierra (tras la muerte de Néstor Kirchner) con un saludo a ese pueblo montonero: “Quiero entregarme a esta marea de agua salada y que me lleve a encontrarme con mi pueblo montonero en la plaza de Mayo” (Pérez, 2012:190). Hay en ambas obras una orfandad de la palabra misma, y es por esto que traducen ese no tener con “Palabras que sinteticen, que contengan, que signifiquen algo de todo esto que hay contar. Palabras que habremos de inventar si queremos decir algo nuevo, algo propio sobre lo que nos pasó, sobre lo que no nos ha dejado de pasar” (Urondo Raboy, 2012: 262).

Como señala Benjamin: “Articular históricamente el pasado no significa conocerlo “como verdaderamente ha sido”. Significa adueñarse de un recuerdo tal como éste relampaguea en un instante de peligro” (Benjamin, 1933: 79). Esa experiencia que desde el presente toma la forma de una arqueología, ese acontecimiento que es el recuerdo que tiene “La Turca”, compañera de Paco y de Alicia, del día que los agarraron en Mendoza: “En su memoria la calle estaba cortada por un paredón enorme, que no existía ni existió nunca, pero que ella en su huida lo vio allí, y así lo recuerda (…) Y quién se lo va a discutir, si lo vio claramente” (Urondo Rabo: 2012: 66).

Las huérfanas no tienen casa porque no las heredan: “Todas las casas de la cuadra están. Menos la del medio. La mía” (Urondo Raboy, 2012: 250). Ángela le responde a su padre adoptivo en el encuentro por la desadopción que sus hijos no tienen casa propia. O la adquieren con la indemnización pero es una casa habitada por fantasmas: “Sin pensar en la casa grande que Paty le decía a Munú que quería comprar cuando saliera de la Esma. Sin pensar que si yo tenía esa casa era porque mi casa familiar había sido arrasada, y que esa casa enorme, desproporcionada, no era, nunca sería, aquella casa” (Pérez: 2012: 85). También se puede pensar en casas transitorias como la Casa Cuna de Mendoza, lugar donde estuvo Ángela: “lugar donde viví mis primeros días huérfana, tras mi breve paso por el campito de concentración” (Urondo Raboy: 2012: 64), casa que la bautiza con un nombre ficticio: Marisol.

Ellas devienen escritoras/detectives transformando su propia experiencia como forma de nombrar y de nombrarse en un texto futuro: “Ficcionaria: Cuando tenga tiempo voy a escribir seriamente una novela sobre un apropiador que, al ser descubierto, pierda abruptamente toda forma de contacto con quien había criado sobre la base de la mentira” (Urondo Raboy, 2012: 255). Cuando escriban de verdad, ambas escribirán un policial negro. Las dos “hijis” devienen escritoras para habitar la casa, ese espacio hecho de palabras que la Princesa pide a los dioses “que me ayuden a escribir hasta quedarme vacía y limpia y nueva” (Pérez, 2012: 17).

El cuerpo/casa de las princesas es un cuerpo lacerado por las imágenes de los ausentes: “Las aristas de vidrio que forman tu imagen siempre terminan clavadas en mi carne, escribo, mártir, una joven San Pantaleón de los ´90” (Pérez, 2012: 26), ahí donde “Cada lágrima duele como sacarse un vidrio filoso del pecho. Cada lágrima, una piedra menos en la mochila” (Urondo Raboy, 2012: 90).

Los fantasmas existen y la Princesa Montonera sabe que son sus padres, que habitan su casa y que ella escucha en sueños. Nombrar la casa como forma de comenzar a habitarla: “Por primera vez dije casa para hablar de Gurruchaga. Dije: yo estaba con mi mamá en casa” (Pérez, 2012: 91), como forma de hacer de esos fragmentos (vidrios) un lenguaje nuevo, como una manera de escribir un relato futuro, drama epistolar contra el olvido, casa hecha de palabras ajenas y propias donde se afirma: “Muerte de los cuerpos, la memoria te ha derrotado” (Urondo Raboy, 2012: 268).La escritura como una de las formas de la victoria frente al olvido, como una voz que se recupera de las ruinas que no fueron devoradas por el tiempo y que evidencian las marcas de ese tiempo al que pertenecen, ese acto de la escritura que redefinen las nuevas generaciones y que lo hacen a partir de lo heredado como manera de resistir al desencanto.

**Bibliografía:**

Agamben, G. “¿Qué es lo contemporáneo?” (2010).

Benjamin, W. (2010). Tesis de filosofía de la historia. En *Ensayos escogidos*. Buenos Aires: Cuenco de Plata.

----------------- (1998) “Experiencia y pobreza”. En *Discursos interrumpidos I*, Madrid , Editorial Taurus. pàg. 167-173

de Diego, J. L. (2007). *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo?* Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986). Buenos Aires: Ediciones Al margen.

Didi- Huberman, G. (2006) *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes. (selección).*

Pérez, M. E. (2012) *Diario de una princesa montonera -110% Verdad-.* Buenos Aires: Capital Intelectual.

Sosnowski, S…[et al,]; compilado por Silvana Mandolessi; Jordana Blejmar; Mariana Eva Pérez (2018). *El pasado inasequible*. Buenos Aires: Eudeba.

Urondo Raboy, A. (2012) *¿Quién te creés que sos?* Buenos Aires: Capital Intelectual.

1. En este texto Didi-Huberman plantea la importancia de cuestionar un objeto estético muy documentado, un fresco de Fra Angélico que se encuentra en Florencia. Aquí la operación fundamental que realiza este crítico es pensar una nueva manera de abordar ese objeto, de interrogarlo a partir de esos tiempos heterogéneos que lo conforman. Retomando a M. Foucault nos propone “Intentar, en definitiva, *una arqueología crítica de la historia del arte*” (p. 15). En este sentido es que se puede aplicar esta forma de interrogar a cualquier hecho histórico con el fin de poder repensarlo desde sus propias contradicciones. [↑](#footnote-ref-1)
2. En este ensayo Vaisman retoma el término “posmemoria” desarrollado por Hirsch para diferenciarlo de la “memoria desaparecida”, señalando que aquél no da cuenta ni de “la textura ni [de] las cualidades estéticas de la memoria de los hijos de desaparecidos” (p. 187), y en cambio la “memoria desaparecida” evidencia los aspectos “únicos” de una memoria social y colectiva pero también individual. [↑](#footnote-ref-2)