Evocar la voz

ROJAS, Lorena Yisell/ FFyL -UBA - rojaslorena59@gmail.com

Eje: EL CUERPO COMO MONUMENTO Y DOCUMENTO DE LA HISTORIATipo de trabajo: ponencia

* Palabras claves: posdictadura-memoria-historia-cuerpo-violencia-desaparecido-mujeres
* Resumen

El tejido que construye María Moreno en *Oración* (2018) a partir de la evocación de la última frase que Rodolfo Walsh le adjudica a su hija Victoria: “Ustedes no nos matan, nosotros elegimos morir”, frase que aparece en *Carta a mis amigos* (1976), permite discurrir y cuestionar las formas de representar la memoria: el que narra como si hubiera estado allí, como si su ojos pudieran dar cuenta de los hechos, o utilizar un testigo (acaso falso) para poder darle forma a la elegía de la muerte, adelantar el tiempo para que la muerte heroica de Vicki sea al amanecer, hacerla decir lo que tal vez dijo su compañero en la terraza de la calle Corro antes de morir; y acallar cualquier otro sonido (el de los disparos, el del tanque entrando al garaje de la casa) para que ella pueda conjurar aquellas palabras. Elegir la muerte para no caer, para sustraerse al infierno del campo de concentración. Esa trama textual indaga en el vínculo de Victoria con su hermana Patricia y su inscripción filial.

A su vez esa hija (Vicki) va a remitir a otras H.I.J.A.S. con puntitos, a otras narrativas que reconfiguran la memoria de sus padres, y del horror, y la reelaboran algunas veces con humor (Pérez), otras a partir de juguetes (Carri) o una autobiografía transformada en *performance* (Arias), en este mismo sentido aparecen otras mujeres (Duras, Irigaray, Dillon) que elaboran una suerte de constelación alrededor de la oración que cifra cuerpo y memoria.

*Oración* retoma ciertas obras en término de lo que Didi-Huberman denominaría potencia (images-désirs*)*, y no como poder (images-pouvoirs), ya que son aquellas que logran cuestionar las formas cristalizadas de narrar el horror de la última dictadura y a partir de allí rever ciertos conceptos: militancia-agrupaciones, Pueblo, herencia, Historia, ficción, experiencia, etc. De este modo Moreno recrea un linaje de mujeres para darle voz a ese cementerio que es la memoria, como nos señala Walsh en *Carta a Vicki.*

* La elegía de la muerte

El texto *Oración* (2018) de María Moreno es iridiscente, ya que nos plantea múltiples líneas para pensar la memoria de o sobre hijas de desaparecidos o asesinados en la última dictadura argentina y que como punto de partida toma la figura de Vicki Walsh. Este texto se representa como una especie de *montaje* donde se entretejen diferentes narrativas a partir de dos cartas, la primera es *Carta a Vicki* y la segunda es, o podría definirse como, una *carta abierta*: *Carta a mis amigos*, ambas escritas en 1976 como *contracartas* (para diferenciarlas de las publicadas por los militares en los medios de ese momento)*.*

En esta última se enuncia una especie de breve biografía de Vicki: “Mi hija estaba dispuesta a no entregarse con vida. Era una condición madurada, razonada (…) sabía perfectamente que en una guerra de esas características, el pecado no era hablar sino caer. Llevaba siempre encima una pastilla de cianuro (…) con la que tantos otros han obtenido una última victoria sobre la barbarie”. Esta forma elegida por Rodolfo Walsh para narrar está ligada a la inmediatez de la escritura construida según Piglia como “poética de la inmediatez”. Esa carta toma la forma de una “letanía biográfica” que pone en escena a una heroína y narra su muerte vista a través de otros ojos, los de un conscripto, y una última frase que no lo deja dormir y que se repite como un eco: “Ustedes no nos matan, nosotros elegimos morir”.

Su hija está cubierta con un camisón que evoca una imagen aurea y santificada del cuerpo femenino y como nos recuerda Moreno, esa imagen virginal está ligada a la figura de Eva en “Esa mujer” (1966). Walsh tapa esos cuerpos y los inscribe en una misma tradición, la de la mujer heroína y santa. Esa “oración” final es también una oración en el sentido religioso, como un laudo, como una frase dicha por una imagen bendita desde lo alto, desde la terraza de la calle Corro al amanecer. Su padre la envuelve de silencio para que pronuncie lo que acaso nunca pronunció y adelanta el tiempo para que su muerte desaparezca junto a la oscuridad de la noche. Ella recita la oración final, la sentencia que da sentido a esa elección de dar la vida, aquella que la convierte en un símbolo de resistencia.

La muerte como elección será resaltada en la segunda carta, allí la muerte es la entrega de la vida para otros, la vida justa será aquella que verán otros ojos. Se muere como símbolo de aquello último que se le puede sustraer al enemigo, se muere como dirá Walsh de la manera más razonada, generosa y justa: “Me he preguntado si mi hija, si todos los que mueren como ella, tenían otro camino (…) Su lúcida muerte es una síntesis de su corta, hermosa vida. No vivió para ella, vivió para otros, y esos otros son millones”. En palabras de Moreno, éste es un suicidio *soberano* que la sustrae “de la ofensa por el atropello de su cuerpo merced al rito patriarcal de los vencedores”, cuerpo de las mujeres como trofeo, cuerpo en disputa también al interior de la militancia, la “Santa Inquisición Montonera” que señala como puta aquella que en las condiciones más miserables cedía (como si acaso tuviera opción) al sexo con el enemigo.

Walsh remite a ojos y a voces ajenas para narrar casi como un testigo, con la veracidad de quien ve y oye lo acontecido. En la *Carta a Vicki* la voz de un hombre en el tren le permite decir su dolor: “Hoy en el tren un hombre decía “sufro mucho, quisiera acostarme a dormir y levantarme en un año”. Hablaba por él pero también hablaba por mí”.

Los ojos son los de otros, la voz que se invoca también prestada es “un movimiento pronominal, casi una forma narrativa de la hipálage (…) muy importante para entender cómo se puede contar ese punto ciego de la experiencia, mostrar lo que no se puede decir” (2016: 178). El chisme funciona en la narrativa de Walsh como un elemento esencial, esas voces que frente al no ver del padre funcionan como sus propios ojos porque “mirar equivale a hacerse cargo de aquello que se mira” (2018: 56). Como en el poema *Descomposiciones* de Liliana Lukin: “un silencio/ como mirar al asesino en los ojos/ mientras se recuerdan los ojos del asesinado” (2018: 432). La clandestinidad de esos cuerpos activa en las cartas una manera de enunciar eso que se oye pero que no se ve: “No podré despedirme, vos sabés por qué. Nosotros morimos perseguidos, en la oscuridad”.

Walsh invoca esas voces como un conjuro para hacer decir aquello que él quiere decir, donde su propia voz se pliega a otra y cifra lo colectivo: “con el procedimiento de la voz ajena y el testigo explora los límites del lenguaje. Su obra de no ficción elabora la noción de límite, es decir, la imposibilidad de expresar directamente lo real” (2016: 176).

Y como sostiene Piglia “está el manejo de la forma autobiográfica, del testimonio verdadero, del panfleto y la diatriba (…) el escritor es un historiador del presente, habla en nombre de la verdad, denuncia los manejos del poder” (2016: 174). Walsh es un “cronista popular”, allí él también se inscribe en un linaje: “Basta leer los periódicos de la época para comprobar que la elección del género epistolar no solo retoma la tradición del cronista como corresponsal extranjero con mirada crítica al capitalismo, a la manera de Martí, como abogado de la verdad, a la manera de Zola” (2018: 75).

Podemos sumar aquello que menciona Moreno como un cruce entre la experiencia vivida, el informe clandestino y la pedagogía de la catástrofe: “el testimonio con la ficción, ese género que la épica proscribió sin abandonar jamás” (2018: 28). Hay que contar, porque justamente para Walsh “el terror se basa en la incomunicación” (2018: 195). Lo que parece ser escrito de un tirón, como sostiene Moreno, se transforma en un arma: “Escribe, como siempre, para desbaratar los planes de silenciarlo, pero también con la necesidad perentoria (…) por inscribir a la hija en un *quién es quién* de un sino radicalmente distinto al original que hace el catálogo de los privilegiados” (2018: 35).

Lo que sostiene la autora de *Oración* es que Walsh no quería trabajar la tensión planteada entre ficción y realidad “sino en textos que fueran capaces de liquidar esas cuestiones de fronteras, al intervenir en lo real modificándolo y dejando a la escritura en una suerte de rezago, y al mismo tiempo, haciendo de ella *un acto*” (2018: 92). La tensión entre literatura y política se condensa en Walsh en forma de denuncia. Como señala en “Testimonio y militancia”, Cecilia Gonzales: “El mandato de contar es a la vez un mandato de la memoria y de pensamiento íntimo ligado a la narración” (2018: 123). Letanía del adiós es la carta de despedida del padre que acaso espera o sospecha un final como el de su hija: “El verdadero cementerio es la memoria. Ahí te guardo, te acuno, te celebro y quizá te envidio, querida mía”, palabras a la ausente, al cuerpo muerto: inscripción filial en la memoria.

Walsh relata el destino de una de sus hijas aun sabiendo que lo que narra es falso, cuenta Patricia: “Cuando mi padre me lee el texto, yo me molesto y le digo que él no me había escuchado bien, que no es Vicki quien dice esas palabras (…) sino el muchacho joven que muere con ella en la terraza” (2018: 99), es a Patricia a quien le llega la información de la muerte de su hermana, en una larga cadena de voces y cuyo origen es la voz de ese soldado que Walsh sí menciona en la carta. Pero es necesario hacerle decir a Vicki esa frase porque “el héroe está hecho de últimas palabras” (2018: 100), para Walsh cualquiera puede ser un héroe, cualquier integrante del pueblo, pero en esa escena de la calle Corro el pueblo se hace carne en el cuerpo y en la voz de su hija. Su padre construye a partir de esas piezas una verdad, la escritura es su verdad.

La muerte narrada, o el suicidio, inscriben a Vicki en una genealogía o serie de heroínas que como Antígona elige su muerte: “Hay en Walsh una mirada sobre las mujeres y una fe en sus saber que parece suponerlas en la condición de testigos precoces, cuya *visión* funcionaría como una reserva para la formación de una posterior conciencia militante” (2018: 128). Allí la filiación política la coloca junto a otras. Esa “figura mítica de guerrillera” y de mártir. Como señala Moreno, Walsh propone como modelo a Marguerite Duras, quien es “capaz de hacer aparecer en los guiones de las películas (…) el mundo visto por una mujer que no se preguntaba previamente cómo la vería un hombre” (2018: 72).

La filiación tiene como correlato una herencia, aquella que se les pretendía dejar a sus hijos: la revolución, victoria que quienes dieron la vida no verán: “Las organizaciones armadas solían variar sus reglas según los tiempos de la revolución: a veces había que tenerlos porque *el pueblo tiene muchos hijos* (…) Para muchas compañeras los niños debían ser la reserva para el tiempo de paz; otras veían en ellos un talismán para alcanzar el futuro y los testigos de la revolución efectiva” (2018: 162). Y allí el texto de Moreno aborda la resistencia y las múltiples formas en que esas madres en cautiverio inventaban otras maneras de sobrevivir, como un hiato en los campos de concentración que abrían la posibilidad por un instante de simular otra cosa: *una performance en el medio del horror*, que podía ser tejer ropita para las muñecas de las hijas o una detenida que proponía a su hija “jugar a la casita”. O como ocurre con el relato de Lila Pastoriza de quien Pilar Calveiro señala: “amiga querida, experta en el arte de encontrar resquicios y de disparar sobre el poder con dos armas de altísima capacidad de fuego: la risa y la burla” (2018: 171). Risa que está presente en el final de Vicki: “El combate duró más de una hora y media. Un hombre y una muchacha tiraban desde arriba. Nos llamó la atención la muchacha, porque cada vez que tiraba una ráfaga y nosotros nos zambullíamos, ella se reía”. Frente a este gesto de cara a la muerte elegida Piglia sostiene: “La risa está ahí, narrada por otro, la extrema juventud, el asombro, todo se condensa. La impersonalidad del relato y la admiración de sus propios enemigos refuerzan el heroísmo de la escena. Los que van a matarla son los primeros que reconocen su valor, según la mejor tradición de la épica” (2016: 178).

Estas formas en las que se plasma la experiencia del cuerpo y del horror nos instalan en un interrogante que atraviesa el periodo posdictatorial, quién está autorizado a hablar y quienes poseen la legitimidad de las palabras. Moreno piensa las continuidades como legados del deseo y cuando elabora su constelación de H.I.J.A.S resalta las obras que ella considera que rompieron con la representación del horror de los años de la dictadura en la posdictadura, que rompen con ese “supermercado de la memoria” y elaboran una forma distinta de representar lo heredado, el ser hija conjuga la historia personal y la historia colectiva de los últimos años: “Son obras que rechazan el relato espectacular, la descripción meticulosa del horror tantas veces imaginado sobre la experiencia vivida por los padres” (2018: 179). En este sentido coincide con lo que plantea Piglia: “La experiencia del horror puro de la represión clandestina, una experiencia que a menudo parece estar más allá de las palabras, define nuestro uso del lenguaje y nuestra relación con la memoria, y por lo tanto con el futuro y el sentido” (2016:176).

Estas nuevas maneras de representar crean a través de diferentes procedimientos un desplazamiento de sentido, es el pliegue que podemos pensar como acontecimiento: “lo nuevo puede advenir bajo el signo de lo más convencional, pero como la transmisión de la memoria, con una ligera torsión” (2018:66).

Lo que hace que ciertas obras como *Los rubios* (2003) de Albertina Carri, *Diario de una princesa montonera* de Mariana Eva Pérez o *Mi vida después* de Lola Arias (2009) sean criticadas radica en un cuestionamiento acerca de las formas de rememorar. La obras elegidas por Moreno “han conservado el talismán experimental y la altivez humorística ante el imperativo social de cultivar de cajón el género tragedia en clave realista” (2018: 179). ¿Qué es lo que tienen en común estas obras? “Que logran subrayar lo inexorable de la ausencia” (2018:187). Es en esos procedimientos donde radica su potencia, es como señala en *La comunidad en montaje* Luis Ignacio García: “La potencia de la imagen depende de la distancia entre los elementos que la componen (…) La imagen es el destello fugaz del que emerge en el choque imprevisto de lo disímil (…) es portadora de una política y una epistemología” (2018: 13) en cambio podemos leer en *Oración*: “el Poder autoritario siempre acude al fundamento de una verdad más allá de la ideología, el sustantivo anatema para denunciar los intereses de quien se le opone” (2018: 365). Otra obra que elabora el duelo es *Aparecida* de Marta Dillon, cuya madre fue asesinada en el 77 y en el 2010 “recupera” sus restos. Allí “el enunciado siempre es colectivo”, dirá García retomando a Deleuze y Guattari, y la escritura es a su vez “inscripción y sepultura”. En estas formas de la memoria hay una vuelta a la experiencia: “Se trataría de sugerir un régimen de la imagen, que asumiendo (…) la imposibilidad última de la *imagen* del horror, encare también la tarea de construir *imágenes múltiples,* se comprometa con el riesgo de preguntarse (…) cómo visibilizar una escena cuyo núcleo temático siempre se sustrae” (2018: 38).

En definitiva todas estas formas de representación son maneras de abordar las memorias ya que como menciona García ésta “no refiere a una relación con el pasado sino a un estado del presente (…) no es la transmisión de algo, sino la experiencia siempre actual, de una pura *transmisibilidad* el com/partir la experiencia en acto” (2018: 10).

Estas herederas de lo que Marianne Hirsch denominó *posmemoria*, o sea, las memorias de quienes no fueron protagonistas directas de los acontecimientos sino que las reelaboran a partir de narraciones de otros y de éste modo toman la forma de una *memoria de segundageneración*. Estas narrativas reactualizan la experiencia de sus padres con “una potencia crítica y disruptiva” y por lo tanto política, estas formas nos recuerdan al poema de Juan Gelman *Com/posiciones*: “el que no anduvo su pasado/no lo cavó/ no lo comió/no sabe el misterio que va a venir”. Y por último, si como plantea Spinoza “nadie sabe lo que puede un cuerpo” tampoco nadie sabe lo que puede una voz invocando la elegía de la muerte.

Bibliografía

García, Luis I. (2018) *La comunidad en montaje. Imaginación política y postdictadura.* Buenos Aires: Prometeo.

Moreno, M. (2018) *Oración. Carta a Vicki y otras elegías políticas.* Buenos Aires: Penguin Random House.

Piglia, R. (2016) *Las tres vanguardias. Saer, Puig, Walsh.* Buenos Aires: Eterna Cadencia.