

COLECCIÓN
ALMANAQUE

CUENTOS DE GUERRA

•
ROSSANA NOFAL

PRÓLOGO: ANA LONGONI



VERA editorial cartonera

CUENTOS DE GUERRA



COLECCIÓN
ALMANAQUE

CUENTOS DE GUERRA

•
ROSSANA NOFAL

PRÓLOGO: ANA LONGONI



VERA editorial cartonera

CARTOGRAFÍA DE UN TEMBLADERAL PRÓLOGO

ANA LONGONI

Hay ciertos géneros discursivos que difícilmente asociamos a la emoción de la lectura. Y, sin embargo, a fines de junio de este año tuve en Chile la preciosa ocasión de vivir la experiencia colectiva de escuchar leer a viva voz, temblorosa y vibrante como la de quien declara su amor por primera vez, fragmentos del borrador de la nueva constitución, una brújula escrita a muchas manos, una deliberación atravesada por tensiones, acuerdos y desacuerdos sobre cómo imaginar el porvenir juntxs.

Los textos jurídicos pertenecen a ese orden discursivo que el lingüista John L. Austin llamó «actos de habla» que, a diferencia de otros modos de decir, sancionan sobre lo ocurrido, dan un veredicto, establecen una condena a cárcel o declaran la inocencia de quien es acusadx, enlazan o disuelven matrimonios, decretan la quiebra de una empresa... Esto es: son actos que —además de decir o mejor, al decir— producen efectos en vidas concretas que van más allá del lenguaje.

Este libro explora las heterogéneas narrativas sobre la represión de la última dictadura militar en la Argentina a partir, justamente, de una sentencia judicial —parte de la condición excepcional del caso argentino, de acuerdo con Emilio Crenzel—, aquella que condena en Tucumán a los genocidas Bussi y Menéndez por su responsabilidad, entre otros casos, en la desaparición del

senador Guillermo Vargas Aignasse, secuestrado el mismo 24 de marzo de 1976.

Rossana Nofal se pregunta por las relaciones entre poder y formas narrativas partiendo de la especificidad de los testimonios judiciales respecto de otros modos de contar la experiencia traumática del terrorismo de Estado. ¿Qué se puede decir y qué no ante un juez? ¿Qué diferencias se abren, por ejemplo, entre el testimonio judicial y las memorias personales (subjetivas, *improlijas*) de Carmen Perilli al relatar los hechos acaecidos la noche en que secuestraron a su marido (el café que tomaron con amigxs antes de ir a casa de su suegra adonde los esperaban un grupo de hombres de civil armados que se lo llevaron en un Falcon sin patente) que permiten asomarnos a su miedo abismal, la espera incierta, la búsqueda infinita, el hueco de la cama vacío a su lado? La autora sostiene que la sentencia deja afuera «un universo narrativo otro vinculado a las subjetividades», pero que esa historia subjetiva sobrevive «más allá del testimonio literal editado en la sentencia»: lo que se sanciona y se fija en esas palabras-acto sigue latente y se escabulle hacia otros sentidos cuando las palabras devienen literatura.

A la vez el expediente judicial, plagado de términos legales y policiales, configura esa excepcional circunstancia de poder imaginar colectivamente los efectos de un acto de justicia ante la atrocidad devastadora de la represión. Un acto demorado por las leyes del perdón y los indultos, pero finalmente concretado en la lectura de una sentencia. Sin embargo, está claro que no está todo dicho allí. Como señala Rossana Nofal, se trata de:

Un cuento que cuentan el testigo y el fiscal para que algo quede en la memoria. Pero es, de manera irreductible, el cuento del perpetrador que esconde la verdad sobre las desapariciones.

Lo que queda fuera del relato judicial, el «relato imposible», son también las narrativas disidentes o subterráneas que pueden rastrearse en otra parte, en la profusión de escrituras que no cesan

de emerger para dar cuenta de lo que Pilar Calveiro llamó (en su libro–llave *Poder y desaparición*)¹ la «experiencia concentracionaria» en Argentina. Esas múltiples memorias de la violencia de los años setenta configuran un fermento inquieto en el que se mueven y colisionan contradictorios abordajes y versiones, puntos de vista y tomas de posición, silencios y secretos. Toman formas y registros variados que van desde la literatura de ficción a la de no ficción, la poesía y el teatro, el cine y los ensayos fotográficos y tantos otros modos de narrar la experiencia traumática colectiva, sus heridas y sus secuelas, sus persistencias en el presente.

El ensayo de Rossana Nofal, quien lleva años investigando sobre estas narrativas, despliega la diversidad de registros y géneros discursivos en los relatos sobre la lucha armada y la represión en la Argentina. Funciona como una suerte de caja de herramientas, conceptos o hipótesis que sirven para abordar esa abigarrada diversidad de vías para contar una experiencia colectiva (y personal) límite. La autora traza una cartografía que sintetiza los dilemas de los que parte, en medio de ese incierto territorio de memorias en conflicto, de desmemorias y bloqueos, de relatos oficiales y disidencias. Y es que el de las memorias de la violencia no se presenta como un territorio firme ni plano sino más bien como un tembladeral, horadado, lleno de recovecos, cuevas, madrigueras y túneles, con zonas veladas, archivos destruidos u ocultos, enigmas sin resolver y, sobre todo, dolores y ausencias que aún punzan, irreparables.

El texto permite indagar en las mutaciones y transformaciones que esos diversos modos de narrar vienen atravesando cuando ha pasado ya casi medio siglo desde el golpe de Estado. Se pregunta, por ejemplo, por quienes portan mayor legitimidad pública para contar la historia, qué relatos aparecen como no autorizados o inaudibles, qué desplazamientos ocurren del lugar de víctima al del testigo. Se interroga, también, por las voces de quienes eran

¹ Pilar Calveiro (1998). *Poder y desaparición*. Colihue.

niñxs o incluso no habían nacido cuando empezó la dictadura y, sin —embargo, ven afectadas sus vidas y dejan oír sus relatos desde perspectivas muy distintas sobre la militancia revolucionaria que las sostenidas por la generación de sus xadres. Lejos de narrativas heroicas, la mirada de lxs hijxs interpela la construcción de una memoria colectiva a partir de los retazos dispersos de una experiencia íntima/familiar fracturada, dislocada. En esas memorias desobedientes, detalles que parecen nimios o menores pueden volverse fractales iridiscentes.

Ante esta heterogeneidad, la autora propone como noción articuladora la idea de «cuentos de guerra» entendidos como un *constructo colectivo* que «evita la sospecha sobre la verdad en los testimonios» y a la vez «permite alejarse de las configuraciones autobiográficas en primera persona» y exponer contradicciones con respecto a las razones de la violencia.

Si hablar de guerra asume una doble posición polémica (por un lado, es argumento de los represores para justificar e incluso ensalzar su accionar, como cuando Bussi declara en el juicio que «estábamos en guerra», y por otro, aparece en las autocríticas de militantes de organizaciones armadas, especialmente en el debate que abre la carta de Oscar del Barco y su «No matarás»), pensar en cuentos abre una brecha a la imaginación ficcional, sin someterse al mandato de veracidad. Los cuentos de guerra funcionan, en palabras de la autora, como esos partes breves que un mensajero logra escabullir a mucho riesgo desde el frente de batalla y que permiten orientarnos y decidir por dónde seguir. Porque, retomando la idea benjaminiana de que «cuando alguien realiza un viaje, puede contar algo», se trata —como ocurre en estos días en las agitadas calles chilenas— de encontrar una hoja de ruta o idear un mapa —aunque sea inconcluso y en parte borroso— que nos permita reconocer dónde estamos situadxs y por dónde podemos arriesgarnos a seguir.

CUENTOS DE GUERRA

«CUENTE QUE PASÓ ESA NOCHE»

Lo que sigue, es un recorte indudable. Pero es también una biblioteca de afectos que pone en evidencia la complejidad del conjunto, las contradicciones y las convergencias de las memorias en conflicto. La palabra del yo en primera persona se valida como prueba e instala un modo de construcción de sentidos más allá de las lógicas binarias del testimonio como género canónico. La pregunta del Fiscal general en el juicio civil «Vargas Aignasse Guillermo s/secuestro y desaparición»,¹ por la causa de delitos de lesa humanidad cometidos durante la última dictadura militar, instala a los testigos en un tiempo lejano. Traer el pasado al presente implica anclar las palabras en un modo particular de relato que se ordena de acuerdo a modos arcaicos de contar la verdad de la vida propia. Ángeles o demonios, héroes o traidores, hadas o brujas configuran la guardarropía posible de personajes para narrar la siempre compleja primera persona. La lista de los que van a detener, los montoneros jóvenes y rubios con cabelleras al viento; la guerra y el estado de sitio. La categoría eje del constructo es la paradoja en

¹ «Vargas Aignasse Guillermo s/secuestro y desaparición», Expte. v - 03/08 (Sentencia dictada el 28/08/08). Disponible en: <https://www.legal-tools.org/doc/cbo364/pdf/>

los términos en las que la desarrolla Joan Scott: «Técnicamente, los lógicos la definen como una proposición irresoluble, que es verdadera y falsa al mismo tiempo. En la teoría retórica y estética, la paradoja es un signo de la capacidad de equilibrar pensamientos y sentimientos complejamente contradictorios y, por extensión, la creatividad poética» (2012:19). Cada movimiento de nuestra máquina de leer construye una entrada de lectura a la vez que instala un lado al revés. El itinerario se figura con una estructura espejada entre un lado A y un lado B, donde el doble está siempre contrapuesto en un relato imposible.

Esta historia comienza por el final del testimonio de los que van a morir: la lectura de la sentencia. Entre la inocencia y la culpabilidad se tejen testigos y memorias contrapuestas en temporalidades diversas. Sala y estrado se suceden en un espacio de escucha que arma un dispositivo nuevo: la instancia pública y la construcción de una comunidad en donde los lectores son extraños. En este primer movimiento, el texto de la sentencia sale de los Tribunales a buscar otras escuchas y otras superficies para anclar la memoria. Sin desconocer el valor material de la prueba, cuando permite la intervención de otros lectores, se constituye en una literatura de memoria en segundo grado en donde se suceden las voces de las víctimas y de los victimarios aun cuando el lector no pertenece a la comunidad. El mensaje se completa en el exterior como apuesta a la transmisión de memorias. En el fondo, la disputa por la verdad cruza los mismos fantasmas: las listas con los nombres de los desaparecidos y las armas de los guerrilleros escondidas en casas operativas.

Las sentencias se leen como un libro infinito. Libro de arena en el que una página se pierde en la próxima, brújula o astrolabio. Más allá de la lógica del discurso jurídico, más acá de las vidas que se construyen en las causas, en este escenario, la palabra oral es prueba y en el transcurrir de los procedimientos de la justicia penal deviene en materialidad de documento probatorio. La palabra oral siempre fue puesta en duda, palabra contra palabra donde la verdad era contundencia del poder. Palabra firme, certera, con prueba y

fuente. El careo entre dos versiones reconvierte la escucha lineal en la búsqueda del detalle, la contradicción entre las versiones que marque la sutil diferencia que construye la verdad de los hechos. Si bien la anatomía de la sentencia pareciera estar distanciada de los discursos que identificamos como relatos, puestas en ojo de lectura, iluminan la pregunta acerca de qué es lo que dicen estos documentos sobre los hechos ocurridos hace más de tres décadas.

La discusión del campo se ha centrado, fundamentalmente en la relación entre historia y memoria. Sin embargo, esta controversia atravesó fronteras disciplinares en donde las formas de la literatura instalaron sus metáforas sobre la temporalidad con los cuentos para contar la dictadura. La relación tensa entre historia y memoria (Jelin, 2002:63) se centró en la oposición entre lo objetivo y lo subjetivo. Las luchas políticas de los actores y la nueva configuración de los archivos promueven la emergencia de las sentencias en tanto textos nuevos, textualidades extranjeras al ámbito constitutivo del testimonio como género imaginado como querellas en juicios inexistentes. Es probable que se organicen otra vez las controversias iniciales entre la lógica del enfrentamiento binario de objetividad y subjetividad, pero, en el recuerdo de un pasado político, los actores del campo narran sus experiencias y articulan las disputas por el sentido desde sus propias narrativas. En este dispositivo, con imágenes tridimensionales, el lado A se constituye como un relato sobre el pasado a partir de la pregunta del fiscal; el lado B articula sobre una linealidad insondable. El relato imposible será el de los perpetradores inscripta en la sentencia con la firma del juez. Más allá de los principios de presunción de inocencia y de legítima defensa, el veredicto es irreductible aunque las formas narrativas sean contingentes y se organicen desde la matriz de los archivos narrativos de la ficción. La pregunta por el resto, por lo que queda fuera, por lo que no se dice o por lo que se olvida. La sentencia como documento editado no implica la transcripción literal de la palabra del testigo. Es síntesis, recorte y figuración de orden. Los márgenes abren otra vez las páginas del libro de arena y la dictadura se vuelve a contar.

Incluso más allá del testigo, es cuento sobre cuento, cuento sobre fotografía, cuento sobre recuerdo.

Lado A

Testimonial de Angélica del Valle Tula (vivía en la casa de los Vargas Aignasse al 24 de Marzo de 1976). El Sr. Fiscal General pregunta: donde estaba la noche del 24 de Marzo: «estaba en la casa de los Vargas, yo vivía allí porque mi familia era amiga de los Vargas, cuando terminé el secundario, en Escaba no había donde estudiar». Cuente qué pasó esa noche: «ese día no habían ido al colegio porque sabían que iba a haber un golpe, el senador dijo que no vayamos al colegio, porque si había un golpe no quería que estemos afuera, entonces había traído el senador una carpeta con los proyectos de ley. En la noche vino su hermano Julio y Rodolfo y unos amigos y le dijeron que porque no se iba, que había una lista de gente que iban a detener en Tucumán, que el gobernador, ministros, algunos legisladores y que él figuraban en la lista, su hermano le dijo que se vaya y que después se presente y él decía, por qué lo iban a detener y le decían que iban a detener a cualquier persona que se oponga».

Lado B

Testimonial de Carlos Antonio Décima (en el momento en que sucedieron los hechos se desempeñaba como guardia cárcel en el penal de Villa Urquiza) (...) A continuación se transcriben preguntas del Fiscal y las respuestas del testigo (...) «no yo iba atrás con los dos señores en la parte de atrás, Oviedo era el único chofer». El Dr. Jiménez Montilla le recuerda al testigo que la declaración de la policía dice otra cosa, allí manifestó que recién a algunas cuadras después le pusieron la bolsa y lo ataron y que hasta momento los habían identificado a los supuestos agresores como personas rubias, algunos de bigotes y jóvenes.- Le pregunta el Dr. Jiménez Montilla por qué dijo que eran personas rubias de bigotes y si las había visto a estas personas: «no sé, no me han dado tiempo para nada».- El Dr. Jiménez Montilla le recuerda al testigo que eso fue lo que dijo en la comisaría a las tres horas de que pasó esto: «no, yo a los que iban en la camioneta no los reconozco a ninguno». El Dr.

Jiménez Montilla pregunta al testigo cómo sabe que era una Chevrolet blanca y que los que los interceptaron iban con los pelos al viento, como dice la declaración: «sí, pero yo a ellos no los ubico a ninguno, ni los reconozco».- El Dr. Jiménez Montilla pregunta al testigo si se acuerda haber dicho que los que los interceptaron venían con la melena al viento: «no, se acerca a la camioneta y yo los vi así, yo no los he visto ni qué tenían, he visto un auto, no nos han dado tiempo a nada, se han apoderado del vehículo, de nosotros, y nos han tirado abajo al piso y de ahí han seguido y yo en este momento iba con una bolsa en la cabeza y no se veía nada, no hablaba ninguno, todos calladitos, que no hablemos y así llegamos».-

El relato imposible

Así, en la audiencia de debate oral Bussi manifestó que: «...la guerra que tuvo lugar en Tucumán, con la implementación de una zona de operaciones para la ejecución de operaciones específicamente militares, para aniquilar la agresión marxista leninista, que tenía lugar en casi todo el territorio nacional, con epicentro en Tucumán, mediante bandas de delincuentes, instruidas y equipadas militarmente, con apoyo extranjero, fanáticamente, para tomar el poder político de la nación... como era una guerra eran aplicables los Convenios de Ginebra y los Estatutos de Roma... que estábamos en guerra había estado de sitio».- «Los golpes de mano sobre casas montoneras o domicilios utilizados como verdaderas trincheras de delincuentes terroristas son encuadrados como allanamientos ilegales. Estábamos en guerra y había estado de sitio...».

Los alegatos de los dos imputados, Bussi y Menéndez, están anclados en la idea de guerra: «En Tucumán había una guerra y los militares actuaron en defensa de la patria»; «Estábamos en guerra»; «En la guerra no hay allanamientos ni órdenes previas, hay golpes de manos en guaridas y trincheras», «a un individuo no se lo detenía, se lo capturaba» (Bussi 07/08/08). Contrapuesto a este discurso, el Fiscal Terraf niega sistemáticamente la validez de este concepto. En cuanto a la acusación de haber parodiado una supuesta libertad es

importante ver cómo se construye, desde la defensa, la posibilidad de una venganza a manos de «Montoneros», el Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP) o el Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT), (indistintamente) a causa de la delación de la víctima. Bussi se refirió a Guillermo Vargas Aignasse en términos de «perejil» y «buchón» (Bussi 07/08/08). En este punto también es importante detenerse en los relatos de los testigos que refieren el «cuento» de los rubios como una ficción de memoria en donde la desaparición comprometería a los grupos armados. Sin embargo, las preguntas del fiscal exponen la construcción del relato sobre una representación de los personajes: «Seis personas rubias de bigote con melena al viento»; «seis personas jóvenes vestidas de civil tipo sport con cabellos despeinados por el viento, rubios, jóvenes, usaban bigotes».²

Los modos narrativos de la violencia han configurado, en América Latina, al menos dos modulaciones opuestas y casi en tensión permanente en el espesor literario del continente: desde las formas más literales de la denuncia y la querrela en un juicio inexistente de la escritura testimonial hasta las formas metafóricas de los cuentos de guerra. Las memorias narrativas han estado atravesadas por estas dos tensiones. Esta propuesta de organización del corpus, con sus cruces y sus intercambios entre lo político y lo jurídico, supone visitar la hipótesis de la vinculación del discurso legal con la literatura propuesta por Roberto González Echevarría en el libro *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana* publicado, en inglés, en el año 1990 por el sello editorial de Cambridge University Press. González Echevarría organiza la historiografía literaria a partir de la pregunta por la vigencia contemporánea de una burocracia jurídica implicada tanto en los orígenes del sistema colonial como en los procesos de construcción de relatos sobre la realidad americana. La relación entre el poder y las formas narrativas configuran lo que el autor identifica como el «mito de archivo».

2 Testimonio de Carlos Antonio Décima, 13/08/08.

El archivo se entiende como metáfora que construye sentidos identitarios aunque no tiene un domicilio material. El archivo se organiza en una biblioteca literaria que se inicia en el período colonial y se repite, como paradigma, en tres momentos emblemáticos de la narrativa latinoamericana. Para ejemplificar esta conjetura, organiza una serie de lecturas que se inaugura con el libro *Comentarios reales* del Inca Garcilaso de la Vega donde «La narrativa adopta la forma del discurso que en su momento se arroga la autoridad suprema con respecto a la expresión de la verdad, es su simulacro» (González Echevarría, 2011:11). En el siglo XIX reconoce como obra clave el *Facundo* de Sarmiento, «historia de un criminal cuya figura está en la base de la identidad argentina» (11). En los comienzos del siglo XX ilumina dos ficciones fundacionales con marcas de nación y de género sexual: *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes y *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos en tanto obras que recrean mitos de sus regiones de origen «el gaucho, el llanero, la fuerza incontenible de la naturaleza, que asume forma de mujer» (11). La última modulación de la serie, con sus lados más complejos, se organiza en la década de 1950 con la apertura de un nuevo ciclo que se inaugura con la novela *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier y culmina en el inicio del boom con *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez, novela que «recoge todas esas transacciones anteriores entre poder y escritura y se escribe su mito, el mito de base de la narrativa latinoamericana, el mito del archivo» (12). El ciclo, que parece cerrado en la primera edición del libro de González Echevarría, se quiebra en su lógica de unidad en la nueva edición del año 2011. La emergencia de la narrativa vinculada al narcotráfico opera una nueva configuración del sistema literario latinoamericano. La lectura de *La virgen de los Sicarios* (1994) de Fernando Vallejo, abre la teoría de la narrativa elaborada por González Echevarría a comienzo de los 90 hacia la presencia definitiva de la muerte en un nuevo archivo de cadáveres: la morgue como institución. Retoma la cita de Vallejo para articular una variable diferente en el desarrollo crítico desde el siguiente enunciado: «no hay mejor novela que un sumario». La cita de Vallejo suma dos

dimensiones conflictivas en la clasificación del archivo a la vez que expone las limitaciones iniciales. Si bien suma la variable del cuerpo muerto de las víctimas sin identidad, los postulados de la serie literaria que organiza no reconocen la flexión del delito del Estado. El sumario instala un modo particular de narrar la muerte y, en todo caso, es la sentencia el documento que opera una nueva vuelta en la máquina de leer: puede desmentir la construcción de sumario y tramar una nueva red de sentidos. González Echevarría enuncia una lógica policial pero en la biblioteca de lecturas deja fuera las instancias de la justicia en el castigo a los culpables. En este sentido, nuestras indagaciones se instalan en un hiato divergente entre el sumario y la condena ya que la lógica sistemática del exterminio que compromete la desaparición de los cuerpos y los crímenes de lesa humanidad en América Latina organiza una vez más la trama política de las literaturas nacionales. Las modulaciones de la militancia de las víctimas y los juicios civiles a los perpetradores imprimen un giro subjetivo y diferente al archivo literario latinoamericano.

CONTAR EL CUENTO

«El primer narrador verdadero fue y seguirá siendo el narrador de cuentos» afirma Walter Benjamin (2008:86) en su ensayo sobre la experiencia de dar cuenta de la guerra y sus efectos en los soldados. «¿No se advirtió que la gente volvía enmudecida del campo de batalla? No más rica, sino más pobre en experiencias comunicables. Lo que diez años más tarde se derramó en la marea de los libros de guerra, era todo lo contrario de una experiencia que se transmite de boca en boca. Y eso no era extraño. Pues jamás fueron desmentidas» (60). Las experiencias de la violencia, sus silencios y sus traumas se conjugan con la voluntad de sobrevivir para escribir la historia de lo sucedido. El género testimonial en Argentina tramitó de múltiples maneras los huecos simbólicos, los duelos y los silencios conspirativos de los sobrevivientes. La literatura testimonial ha dado cuenta de estas estrategias narrativas y de los usos legales de estos relatos al

momento de juzgar a los genocidas en los tribunales civiles. Aunque una vez que los tribunales emitieron una sentencia, la literatura testimonial se liberó del mandato de veracidad.

5.38 CARMEN NOEMI PERILLI³ La testigo es esposa de Garmendia. Relató que el día 21 de junio volvió de Aguilares para festejar el día del padre, decidieron con su esposo volver a la casa de su suegra y comer ahí, antes tomaron un café con una pareja amiga, dijo que ya estaban preocupados por algunos amigos que estaban desaparecidos pero estaban optimistas, no creían que les iba pasar algo, creían que estaban detenidos por averiguación de antecedentes y que todo iba a mejorar. En la casa de la suegra estaba su suegra, dos hermanas y la empleada doméstica, entraron y de golpe vio aparecer unos hombres, después la tía Yoli le contó que habían tocado la puerta, entraron cuatro hombres que pedían por Ángel. Uno de ellos pasó directamente al fondo, estaban con armas bajo el saco, se dio cuenta de lo que estaba pasando, se acercó a uno de ellos y les preguntó quiénes eran y les pidió que mostraran credencial, estaban vestidos de polera y cuello alto, salió el marido y le dijo *«no te hagás problema no va a pasar nada, ya voy a volver»*, después vio fotos de Albornoz, cree que se trataba de él, tiene la impresión; ese señor se dio vuelta, y le dijo *«señora con usted no es la cosa vaya a Aguilares a cuidar a sus hijos»*. Manifestó que la excusa para llevarlo era que el auto que estaba en la puerta había atropellado a un ciclista, decían que era un accidente de tránsito, salió la suegra y una hermana de la suegra y ella, de atrás vieron un Falcon verde sin patente y dos autos más, a continuación hizo la denuncia en la policía provincial y federal y una serie de trámites, y salvo noticias extraoficiales que decían que estaba en la policía no supieron más de su marido. Manifestó que se fue al interior y siguió haciendo trámites, escribió al Papa, a la OEA, al Ministerio del Interior. Dijo que antes del secuestro del marido recibieron llamados telefónicos de una mujer.

3 CAUSA: «Jefatura de Policía de Tucumán s/secuestros y desapariciones», Expte. 1 - 29/09.-

Emilio Crenzel señala la originalidad de la experiencia argentina para enfrentar las experiencias de violaciones masivas y sistemáticas de los derechos humanos. El carácter novedoso de estos procesos radica en la judicialización de las desapariciones forzadas de personas. El paradigma jurídico «contribuyó a la construcción de conocimiento sobre el sistema de desaparición, las prácticas que involucraba y la sanción de una porción de sus responsables, convirtió a las víctimas en sujetos de derecho y a sus denuncias en verdades jurídicas» (2017:248). Esta ecuación determinó un modo particular de demandas vinculadas a los juicios, la lucha contra la impunidad y las políticas reparatorias. Pero hay un universo narrativo otro, vinculado a las subjetividades, que produce otras figuraciones sobre las memorias en conflicto, tanto desde la construcción heroica de la militancia como desde su puesta en jaque. «Aunque prometan restaurar la vida, tanto la biografía como la autobiografía juegan también su partida con la muerte» dice Leonor Arfuch en su libro sobre *La vida narrada* (2018:45). Las huellas presentes en los conjuros del pasado suelen pasar inadvertidos en el cuento de la vida propia. En este punto se instala la pregunta sobre la naturaleza de la gestualidad del testimonio en la sala de la justicia y, por otro lado, los modos testimoniales de contar la vida propia. El sistema literario latinoamericano opera lógicas binarias al dividirse entre las memorias de la ciudad letrada y los testimonios de las insurgencias populares. Las *improlijas memorias* de Carmen Perilli (2021) se juegan en la partida entre la distancia del relato judicial y las figuraciones del mundo propio: el contrapunto entre los libros, la universidad y sus lógicas tribales. En la escritura del yo, la lejanía y la secreta intimidad del cuarto propio permiten abordar la escena de la desaparición sin los encuadramientos demandados por la escritura judicial: la palabra y la escritura deviene mano fértil de una editora apasionada en las contradicciones. El miedo marca el tiempo acelerado de un final imposible de imaginar: «solo quería que todo fuera una pesadilla. A la noche trajimos a Mariano a casa; dormimos los tres en la cama grande. No era suficiente para confortarnos. Nunca

nos sustraeríamos a la sensación de que la puerta podía abrirse en cualquier momento y entraría la muerte» (14). La sensualidad y las paradojas de la maternidad se insinúan en los límites. Las figuraciones subjetivas permiten imaginar los lugares de la utopía revolucionaria. Una mezcla de batallas por el aire se disputan el amor entre el asma de un hijo y la búsqueda del padre Ángel, mundo todo. Frente al mutismo del terror, la universidad que se vuelve ajena: «Conspirábamos juntos en la defensa de ese último pedazo de mundo que nos quedaba: el de los libros. Ahora debíamos tomar atajos para trabajar con palabras» (11). El testimonio de Perilli sobrevive en la lectura literaria más allá del testimonio literal editado en la sentencia: «Entré y firmé el libro que estaba junto a la puerta del decanato. Uno de los empleados de Sección Alumnos me cuchicheó: “¿Sabe profesora que ha habido un enfrentamiento con guerrilleros a la entrada del parque?”. Hacía tiempo que teníamos noticias lejanas sobre una guerra que sucedía en nuestro patio» (11). Las figuraciones de los cuentos de guerra no confrontan con el mandato de veracidad. Sobre una memoria primitiva de los hechos se suman las marcas subjetivas que compromete la rememoración: cruce de temporalidades y escenas de un lugar pasado al que se regresa para recordar. Es inevitable, en este movimiento, la necesidad de sumar detalles, recomponer olvidos y reponer personas ausentes. Los cuentos son legados entre generaciones, procesos complejos de transmisiones de experiencias que necesitan de recursos narrativos ficcionales para decir una verdad inédita en sus silencios.

Es difícil «desmentir» los cuentos de la guerra. A partir de los nuevos libretos del estado de derecho y de la acción eficaz de la justicia y sus reparaciones, la literatura testimonial se permite la configuración de una nueva agenda vinculada a una ficción sobre las memorias en conflicto y la organización de su poética. Los autores del género no tienen el mandato de hablar por delegación de las víctimas y sus familiares; pueden organizar un relato metafórico con la voluntad de iluminar el imaginario del pasado con claves para la transmisión a las nuevas generaciones. El proceso de judicialización

del sistema de desaparición forzada trasciende el marco de los tribunales. La subjetividad quiebra, organiza de manera diferente el hiato que va desde los vínculos del saber producido en sede judicial con las narrativas que se organizan desde la materialidad de los hechos. Surgen nuevamente las preguntas iniciales por la verdad que es absoluta frente al estrado y está enunciada bajo juramento. Sin embargo, en esa misma escena, se organiza el resto: lo que no toma el enunciado de la sentencia, la marca que diferencia un testimonio de otro. En esa frontera móvil y sonora se construyen los cuentos de guerra, con claves narrativas e interpretativas que son propias del sí mismo de un sujeto que se piensa entre la ficción de un pasado y la contingencia de un presente.

VIAJES

Ese viaje a la desaparición, no significó en ningún momento la modificación del control de la situación bajo la autoridad de Bussi —y, consecuentemente, Menéndez—; lo único que varió fue la condición de preso registrado a la de preso clandestino, consumado ello, mediante la invocación de un fantasioso asalto que habría tenido lugar contra guardiacárceles desarmados, de noche, llevando a la víctima a su casa en un vehículo oficial, todo en el marco de un supuesto traslado que sólo los que detentaban el poder conocían. La versión fantasiosa de Bussi y sus secuaces, no sólo contradice a la experiencia común, sino que no resiste un mínimo análisis lógico. Toda la versión se constituyó como un relato falso que ni la mente más cándida o inocente podría tolerar.- Nunca se trasladaba a los presos de noche, jamás se los trasladaba a su casa y menos aún en un vehículo oficial. («Vargas Aignasse Guillermo s/secuestro y desaparición», Expte. v - 03/08 Sentencia dictada el 28/08/08, página 54)

El narrador construye una verdad narrativa con la contingencia de una experiencia traumática vivida en otro tiempo. En el tribunal, su enunciación tiene una singularidad irrefutable. La disputa se inscribe, entonces, en la distorsión. En el testimonio los modos de

enmarcar el relato se centran en la experiencia y son los recuerdos los que le dan veracidad. Los sentidos de la verdad narrativa se confrontan con la verdad histórica. La voz de los victimarios, recuperada por el tribunal de justicia, se despoja del tono asertivo y deviene contradictoria. Si antes el autor del testimonio ocupaba el lugar del querellante en un juicio imposible, la posición recuperada del género en el estrado frente al juez que escucha devuelve la certeza a las víctimas.

La significación subjetiva de lo vivido y narrado en un testimonio, la búsqueda de sentido y su efecto reparador exceden toda generalización. Implican la consideración de las historias personales y las formas particulares de transitar esas experiencias vividas incluso más allá de una literatura posible.

Las modulaciones recientes del género testimonial incorporan un orden capaz de articular un desplazamiento desde la figura de la víctima inmolada y quieta a la agencia de los cuerpos en el estrado de la justicia. Leer las sentencias producidas en el marco de los juicios civiles por delitos de crímenes de lesa humanidad en nuestro país habilitará, indudablemente, las nuevas preguntas sobre el pasado. Los documentos de la justicia y la enunciación del testimonio en ese marco abren un diálogo con las poéticas de la memoria que nos habilitan a ensayar lecturas aún más complejas del género a la luz de los relatos que cuestionan el referente. Las lecturas de esta contingencia de la memoria social permiten las ambigüedades y exacerbaban las potencialidades de la performatividad del archivo del testimonio, sus avatares y sus sentidos sobre la violencia política en primera persona.

«Cuando alguien realiza un viaje, puede contar algo», reza el dicho popular referido por Benjamin (2008:61) para representar al narrador como alguien que llega desde muy lejos. El viaje a la desaparición como matriz que organiza el relato en la sentencia tiene límites infernales. Ante la pregunta «extrañada» el fiscal despliega una réplica narrativa que permite reconstruir relatos ya conocidos pero imposibles de sostener en la lógica de lo real. Sin embargo, el enfrentamiento es explícito aun en la «cerrada jerga» del expediente. Tal como lo señala Sarrabayrouse Oliveira «gran parte de la investigación implicó

no sólo distinguir los significados de los distintos documentos judiciales, sino descubrir que, tras ese “oscuro lenguaje”, se desplegaban abigarradas discusiones, estrategias y disputas jurídicas y políticas» (2009:75). El uso es escandaloso. El viaje a la desaparición como constructo expone la rugosidad de un cuento que se instala, casi imperceptible, en una causa judicial que se organiza en cuerpos con múltiples oficios, resoluciones, testimonios y documentos que en su conjunto conforman un expediente y las huellas de su recorrido burocrático. La sentencia condensa los sentidos múltiples en una experiencia comunicable. Desde una lectura de Walter Benjamin en su ensayo sobre el narrador y sus oficios, la sentencia es el documento que devuelve la voz a los soldados enmudecidos en su regreso del campo de batalla. Un cuento que cuentan el testigo y el fiscal para que algo quede en la memoria. Pero es, de manera irreductible, el cuento del perpetrador que esconde la verdad sobre las desapariciones.

EL LADO B

«Mi viaje comenzó en alguna parte detrás de mi nariz». Tomo la idea del viaje como una metáfora posible en la trama narrativa de los relatos testimoniales jurídicos y literarios. La idea de un desplazamiento físico del cuerpo conlleva temporalidades diversas y modos de dar cuenta de lo azaroso de sobrevivir. Espacios y lugares que se construyen más allá de la lógica del exilio. El viaje y una lengua otra. El francés le permite a Laura Alcoba ordenar la red de una autobiografía en *El azul de las abejas* (2015). «Un día, por fin, me reencontré con mamá en Francia. Sólo que no fui a vivir a París, como me había dicho tantas veces, sino cerca». En *Los pasajeros del Anna C.*, los padres de «Laura», son los «revolucionarios errantes» (261) «con esa pinta de disfrazados para un corso»: «parecemos una *troupe* de circo» (250), pasajeros de un barco vacío, glorioso en otro tiempo. Sumamos el concepto de *fantasy* (Jackson, 1986) como género que se define desde la vacilación relativa al extrañamiento de lo fantasmático, fractura el realismo de los primeros textos y permite la emergencia de una

literatura imaginativa sobre el pasado. El color azul complejiza la figura de un referente que se permite ambigüedades sobre el pasado y sus personajes a la vez que exacerba las potencialidades de las metáforas. «Mi papá no se conforma con transcribir pasajes enteros de *La vida de las abejas*; también los comenta en frases muy complicadas que a veces, sin embargo, tengo la sensación de comprender. (...) Después yo misma copio en mi libretita, en francés, algunos de los pasajes que a mi papá le parecieron más interesantes, más hermosos o más misteriosos, y que a mí también me gustan... desde la primera lectura entendí todo: *El azul es el color preferido de las abejas*» (2015:24). En *El azul de las abejas*, Alcoba visita una caja de recuerdos para articular sus memorias. Es una novela de cartas, una colección incompleta de escritos del pasado que se recuperan imaginados en el presente. Aprender a leer y escribir en francés y buscar la fotografía para completar la colección de cinco fotos son los movimientos internos de una trama que se organiza desde una reflexión sobre el lenguaje: «Las “e” mudas me fascinan desde siempre» (70).

«En esta quinta imagen, que completará y cerrará su colección, él quiere que yo aparezca con mi madre» (Laura Alcoba, 2015:44). El coleccionista, dice Walter Benjamin, «tiene en su pasión una varita mágica que le hace descubrir fuentes nuevas. (...) Pero lo normal es que los coleccionistas sean guiados por los objetos mismos» (1989:131). Alcoba se convierte en una paseante de sus propios recuerdos; no busca un sentido, o la verdad de los hechos. Los fragmentos que se coleccionen desarticulan las totalidades y los protocolos heroicos del género testimonial canónico, generalmente vinculados a las figuras de los justicieros, querellantes en juicios inexistentes. La palabra literal del testimonio se vuelve palabra poética y ambivalente. El color convierte a los significados en imágenes. Ritmo, color, significado. El testimonio se convierte en una imagen o en constelaciones de imágenes. Las visitas a su padre en la Cárcel de Devoto se inscribían en lo literal de su cuerpo y el de su abuela violentado por las guardias y los controles; en la inscripción poética de las memorias, el recuerdo acontece en las escrituras contrapuestas. La

escritura desaparecida es la escritura de la narradora repuesta en el presente con imágenes del pasado. Pero el libro que busca no habla de flores ni del color azul. La interpretación está siempre a contrapelo de la prefiguración. Nada es lo que parece. La narradora asedia muchas veces la traducción del libro, muchas cosas quedan en sombras, equívocos o malentendidos. La voz de autora de la biografía se mezcla con la voz del padre en las cartas: la pregunta por el color que asedian las abejas permite una fuga desde la literariedad del testimonio a las formas subjetivas del cuento. La potencia ficcional del color azul como elemento divergente en el relato es un punto donde la materialidad de lo vivido propicia una poética de memoria. La transmisión más allá de la experiencia concentracionaria que se disputa como olvido en la escritura. La metáfora propicia todas las garantías a la palabra en un estado de extrañamiento y soledad: el padre no está. Los lazos familiares han desaparecido pero quedan sus letras inscriptas en las cartas de otro tiempo, cifradas en el azul de las abejas del cuento de la sobreviviente.

LAS MÁQUINAS DE LEER

«¿Por qué era guerrillero?» se pregunta José Amorín en *Montoneros: la buena historia*. «Porque quería la justicia, la igualdad. Porque quería la revolución. Porque amaba el riesgo y la aventura» (2005:15); «En todo caso mi rebeldía era también la de un adolescente que desde su infancia deseaba, soñaba, vivir aventuras como las del *Príncipe Valiente*, el *Corsario Negro*, *Los Tres Mosqueteros*, los primeros exploradores del África, Garibaldi y los brigadistas internacionales de la guerra civil española, en particular el héroe de “Por quién doblan las campanas”. En ese orden cronológico» (54). «En la década del cincuenta, en mi barrio *los chicos hacíamos la guerra*» (57). El recorte trae las modulaciones heroicas de los cuentos de la infancia, los sueños de justicia y los juegos de la guerra. En la configuración del pasado se cruzan los relatos de los libros leídos con los mundos imaginados. Se inaugura una narrativa de intercambio, despojada del manto de aparente

amabilidad, entre quienes participaron en la militancia política en los setenta, entre aquellos que aún no habían nacido y entre los que están a cargo del relevo generacional. Y son muchos los grupos y los lugares que se abren para intentar convertir «el teatro de operaciones» que supuso el Tucumán de la dictadura en una zona de trabajo por la memoria. En la *Sangre en el monte. La increíble aventura del ERP en los cerros tucumanos*, de Daniel Gutman, los personajes se representan con iguales marcas de extrañeza en el Tucumán «rojo» que se inventa como un universo diferente de lo conocido y lo funda desde el punto inicial con las imágenes de una lógica guerrillera. Lo fundacional de esta ficción se resuelve mediante la lógica verosímil de la militarización de lo político: los guerrilleros desfilan con uniforme verde oliva, con fusil al hombro; son los soldados del pueblo en la calle de tierra, el día del ejército argentino. En esta polarización de lo civil y lo militar funda un discurso testimonial victorioso sobre el pasado pautado por la lógica de la guerra. El libro de Gutman construye un relato heroico de clausura que supone la negación de elementos ambiguos. Los personajes no tienen fisuras y la linealidad de las representaciones niega la emergencia de las contradicciones de un doble crítico que problematice a su contraparte. La gestualidad del testimonio configura muchas de las escenas literarias latinoamericanas.

Si el azaroso discurso migrante generaba tensión en el desplazamiento, el discurso testimonial de los sobrevivientes encuentra lugares desiguales en los que sabe que puede hablar porque la experiencia de lo vivido organiza, paradójicamente, la legitimidad del relato pero también su sospecha. Héroes o traidores, hundidos o salvados: «se invalida al sobreviviente como sujeto capaz de un balance político porque haber transitado la experiencia límite del campo clandestino parece haberlo incapacitado para revisar su pasado militante, en la medida en que se lo presente fijado en la derrota» (Longoni, 2007:32). Voces de memoria que pueden ser insondables, grises, incómodas y abruptas frente a las narrativas heroicas de la reparación histórica. Como hemos analizado en otras oportunidades, las variables de la militancia, el delito de Estado y los

juicios civiles instalan nuevas preguntas sobre el género y nuevos cuentos sobre sus personajes. Hablar sobre el testimonio como un género genera una confrontación con la literatura y sus oficios. Entre la verdad y la ficción, la escena del testimonio convoca a un narrador, pero también figura un escenario jurídico de prueba. El espacio biográfico y la vida narrada entran en una teatralidad de sala y estrado por momentos imposible, por momentos real, en la que la palabra y su vocalidad inicial se validan como prueba de una sinrazón y habilitan una sentencia en la que los protagonistas son víctimas o victimarios, inocentes o culpables, aunque la amenaza continúa siendo extranjera. Los cuentos dichos entre «viejos guerreros un poco locos» (Davoine y Gaudillière, 2011:38) que cuentan siempre lo mismo y los nuevos lectores que no pueden evitar escucharlos se contraponen en la complejidad de la guerra. En la máquina de leer el testimonio como un cuento de guerra se percibe la voluntad de apropiación. Por un lado, la figuración de una fuerza inexistente; por el otro, la justificación del delito de Estado. Y es en este punto donde radica la tensión insondable del aparato desaparecedor. Son emblemáticos los personajes que participaron en estas acciones armadas y sus relatos tienen siempre un aura de nostalgia heroica. Las narrativas están configuradas por una trama de discursos sobre la lucha armada y sobre las primeras experiencias de la clandestinidad que se validan desde el lugar del testigo.

LOS CUENTOS DE GUERRA

Las memorias de la lucha armada interpelan la máquina de la memoria desde la organización de una nueva serie de libros dentro de la producción testimonial argentina: los *partes de guerra* (Nofal, 2009). Héroes o traidores, sus personajes no son desaparecidos o víctimas absolutas, son fundamentalmente soldados de una causa. Esta polémica configuración se enuncia a partir de la materialidad de la palabra «guerra» en dos hechos políticos fundamentales que pautaron la constitución del campo de estudio sobre las memorias de la represión

en la Argentina. El primero se sitúa en el campo intelectual y se genera a partir de una carta de Oscar del Barco en el año 2004 a propósito de una entrevista realizada a Héctor Jouvé para el documental «La guerrilla que no fue» del Centro de Capacitación Cinematográfica de la Ciudad de México. El debate que generó su intervención sobre la responsabilidad de matar fue publicado en distintos artículos de las revistas *Conjetural*, *Confines*, *Lucha Armada*, *Acontecimiento* y *El Ojo Mocho* y en el sitio web *El interpretador*. El segundo se refiere al cambio sustancial que en el sistema jurídico argentino supuso la Derogación de las Leyes de Impunidad en el Congreso de la Nación en el 2003 que permitió la reapertura de las causas de derechos humanos y de terrorismo de Estado en el marco del delito de genocidio y la posterior Declaración Judicial de Nulidad en el 2005 sobre la inconstitucionalidad de las leyes de Punto Final y Obediencia Debida.

Entiendo por *parte de guerra*, en sentido literal, un escrito breve que se envía para dar un aviso o una noticia urgente. Recojo así un concepto inicial del género testimonial definido por René Jara y Hernán Vidal en *Testimonio y literatura* (1986) como una «narración de urgencia». Se suma a esta denominación la complejidad de la palabra *guerra* que supone el enfrentamiento de ejércitos y que ha sido ampliamente debatida por los organismos de derechos humanos para dar cuenta de la militancia de las víctimas. Coincido con Héctor Schmucler para quien la violencia de los setenta «configuró un tipo singular de guerra. Negarla u otorgarle calificativos amparadores de los crímenes (guerra sucia, por ejemplo) solo confunde. Desdibuja pero no borra». (2006:293).⁴ Si los testimonios de los militantes tienen una crítica muy fuerte a la militarización de las estructuras

4 «La dificultad en reconocerla se amplía por el hecho de que fue un “estado de guerra” que tuvo su acabamiento con otra guerra evidente e incómoda: la de Malvinas. El miedo a enfrentarlas genera una memoria distorsionada o, simplemente, prefiere el olvido. El porqué de este persistente obstáculo habría que buscarlo en el hecho de que en ambas guerras, aunque en proporciones incomparables, el conjunto de la sociedad argentina había participado. Una de las formas de distorsión o del olvido aparece en la imagen de “dos demonios” que se enfrentan en un escenario contemplado, con mayor o menor horror, por el resto de los pobladores del país. El

políticas, los relatos de los soldados buscan historizar la lucha de los setenta y no juzgarla desde construcciones del presente. La apuesta más fuerte de esta categoría es la de desentrañar las claves de una opción por las armas considerada válida en el momento de los acontecimientos. Los tonos más fuertes de la crítica de sus autores están dirigidos, no a los cuadros subalternos sino a una dirigencia «irresponsable» construida en peligrosa similitud a los militares de la junta dictatorial. Esta lectura es provocativa al momento de leer los imaginarios revolucionarios de las colecciones testimoniales. En este punto, el parte de guerra deviene cuento: un narrador que apela a las estructuras de los cuentos para inscribir su experiencia. Una investigación sobre escritura testimonial en términos de «cuentos de guerra» permite exploraciones más allá de las delimitaciones geográficas, dadas sus condiciones de partículas inscriptas en relatos mayores. Inicialmente tomo el concepto de «cuento» de Josefina Ludmer que lo define en términos de matrices productoras que pueden ser diversas e indefinidas; «están entrelazadas y forman nudos; quizás los únicos rasgos que las distinguen sean su impersonalidad (parecen emitidas por nadie) y su carácter anacrónico. Son, en síntesis, figuras abstractas, tejidas de relaciones simbólicas, que en cada caso se actualizan con tiempos, modos, pronombres sintagmas, situaciones narrativas determinadas (1977:148) Ludmer define a los cuentos en términos de relatos de carácter fragmentario que se reiteran como partes de historias mayores, no pueden entenderse como claves de sentidos para descifrar un texto. Los ritmos y los tonos de las palabras suman marcas en rituales de los intercambios colectivos de experiencias entre generaciones. En ese transitar de anécdotas desordenadas y hasta esporádicas, los cuentos migran hacia versiones incluso contrapuesta a la matriz inicial. Cada transmisor se convierte en autor del cuento que se cuenta: en su firma suma los detalles subjetivos que necesita para seducir la escucha.

miedo al demonio coloca los males fuera de la responsabilidad de cada uno pero nada aporta al necesario ejercicio de reconocerlo como producto de la construcción colectiva».

Interpela a su audiencia, simula o esconde su protagonismo y amplía los sentidos en la práctica narrativa de la repetición. Cada uno de los contadores de cuentos suma experiencia figurada o real. La escena inicial se revisita desde la posición de cada testigo devenido en contador del cuento. En este sentido Rawson, Trelew, Ezeiza, Monte Chingolo, junto a la Cárcel de El Buen Pastor, Santa Lucía, Acheral, Famaillá, son espacios de una geografía que aparecen siempre en los relatos de los militantes. Caspinchango, Teniente Berdina, Operativo Independencia son nombres que diseminan como núcleos de sentidos contrapuestos entre víctimas y represores. «Los guerrilleros y sus represores coincidieron en levantar como bandera la fuerza liquidadora de las armas. El otro no merecía ninguna consideración: había que destruirlo» (Schmucler, 2006:296).⁵ Organizar un archivo narrativo de cuentos de guerra es obstinarse por guardar los restos circunstanciales que quedan fuera en las configuraciones heroicas del género en ambas posiciones. Si la biografía consolida los mitos del yo, el testimonio organiza las imágenes que se descartan por su imprudencia. Los balbuceos, los restos improlijos del osario, se delimitan por fuera de una narrativa urgente que privilegia el contenido por sobre las variables de forma y estilo que indudablemente configuran al narrador. Pensar la guerra como un cuento invierte las narrativas sobre la firmeza del héroe de los relatos tradicionales. El héroe se convierte en un personaje discordante, identificable con una figura permanente y a la vez cambiante. Es también un cuerpo que interviene en el curso de las cosas con sus propias marcas y altera el protocolo heroico del género que, en el sentido más literal del término, construye una matriz ordenada de escrituras que autoriza y custodia con ciertas formalidades.

5 «Se reactualizó la consigna que Perón había lanzado muchos años antes: “Al enemigo, ni justicia” y en el mismo sentido se interpretó alguna frase de la carta con que Perón respondía a los Montoneros: “...por sobre todas las cosas, han de comprender los que realizan la guerra revolucionaria que en esa ‘guerra’ todo es lícito si la finalidad es conveniente” (*La causa peronista*, 3/09/74). Firmenich llevaba la solidaridad de su organización a los obreros de Smata, en Córdoba: “Si es necesario aquí pondremos sangre montonera”. (*La causa peronista*, 13/8/74)». (296)

¿POR QUÉ CREEMOS EN LOS CUENTOS DE GUERRA?

La integración del cuento a la lógica de la guerra supone sumar una nueva complejidad a las operaciones de transmisión de experiencias. El dispositivo narrativo del testimonio se organiza alrededor de los protocolos de veracidad. La autoridad del sujeto en posición de testigo imprime un aura de verdad irreductible al relato. Si a esta escena autobiográfica se le suma la lógica del cuento, lejos de falsear la credibilidad de la escena, se potencia aún más el efecto de verdad. La ficción del testigo que construye el contador del cuento altera la repetición cristalizada de la posición de víctima. Narrar los hechos implica recuperar la agencia militante: el testigo sobrevive para contar. La historia que se cuenta es siempre original y es única porque es voz propia. La sentencia judicial puede leerse, a la vez, como el final del cuento o como una solución al conflicto: hay veredicto, hay culpables, hay una pena y una condena perpetua. Sin embargo, la pacificación, por fuera de la voluntad de justicia, se resiste a suturas homogeneizadoras. En temas de memoria, la deuda siempre está pendiente porque del delito es del Estado. El expediente formaliza las condiciones de verificación de las pruebas de la desaparición de los cuerpos. La palabra restituye la palabra del testigo en su absoluta dimensión de exterioridad, por fuera de los encuadramientos de la pregunta del fiscal y de sus fantasmas. El juicio es, entonces, una ocasión que moviliza la rememoración. El documento público de la sentencia inscribe el testimonio que se valida como prueba; por fuera de la sentencia cada testigo cuenta su propio cuento bajo el amparo de la legalidad que genera el juicio. Dar testimonio en el estrado habilita la escucha del lector extraño y provoca la alteración de las linealidades que se repiten en los lazos de familia. El cuento y la sentencia se pueden pensar como dos instancias públicas del testimonio. Vuelvo a la lectura de Benjamin para pensar en clave de dos modulaciones opuestas representadas en dos modos de pensar a los narradores como alegóricos cuando cuentan el cuento del sí mismo en primera persona o como coleccionistas cuando dan

testimonio casi como otro del sí mismo. Desde esta categoría, el contador de cuentos se asemeja a un alegórico que ha renunciado a «iluminar las cosas mediante la investigación de lo que les sea afín o les pertenezca. Las desprende de su entorno, dejando desde el principio a su melancolía iluminar su significado. El coleccionista, por contra, junta lo que encaja entre sí; puede de este modo llegar a una enseñanza sobre las cosas mediante sus afinidades o mediante su sucesión en el tiempo» (2011:229).⁶ El coleccionista reúne las pruebas que le permitan demostrar la sinrazón de la desaparición: lo que no sabemos, las listas insondables, los secretos, las huellas y las marcas del delito; el alegórico recompone la verdad del sujeto en sus metáforas constitutivas de sentido. Es el sobreviviente que habla por delegación y no solo para responder a la pregunta.

«UNA ESPECIE DE DESORDEN PRODUCTIVO ES EL CANON DE LA MEMORIA INVOLUNTARIA Y TAMBIÉN DEL COLECCIONISTA»

Las memorias de la represión en Argentina nos generan una serie de preguntas sobre algunos silencios en términos de identidades sexuales. Las historias relatadas repiten tópicos del discurso patriarcal. La formulación de políticas de la memoria no necesariamente coincide con miradas críticas del género. El cuento sobre la extrañeza más absoluta es, quizás, el de *Los rubios*, la ficción de memoria que se construye en la película de Albertina Carri del 2003; uno de los cuentos más importantes del género testimonial. Una vez instalado el testimonio de la vecina sobre el pasado («las tres nenas eran rubias, el tipo que era rubio, la señora era rubia, delgadita, siempre

⁶ «En lo que toca al coleccionista, su colección jamás está completa y aunque solo le faltase una pieza, todo lo coleccionado seguirá siendo por eso fragmento, como desde el principio lo son las cosas para la alegoría. Por otro lado, precisamente para el alegórico, para quien las cosas solo representan las entradas de un secreto diccionario que dará a conocer sus significados al iniciado, jamás tendrá suficientes cosas, pues ninguna de ellas puede representar a las otras en la medida en que ninguna reflexión puede prever el significado que la melancolía será capaz de reivindicar en cada una» (2011:229).

vestía piloto, todos rubios»), la voz de la narradora —desplazada en Analía Couceyro— comienza a desmontar: «mi hermana nunca fue flaca y nunca fue rubia». «Éramos extranjeros en ese lugar, estábamos desde otro lado (...), te dije que la máquina de escribir se oía, quién iba a tener una máquina de escribir en ese lugar».

Desde la lógica de los restos se escribe *Aparecida* de Marta Dillon (2015). El testimonio performático se organiza sobre la historia de Marta Taboada como «un esqueleto desarticulado» (2015:73). Dillon parodia el repertorio de los cuentos de hadas y sus funciones alegóricas para reescribir una poética de la memoria en clave de divergencia: «Volvíamos de ser reinas con nuestro pequeño príncipe arrugando el protocolo» (13). La narración se implica en el devenir en construcción de una historia sobre la «materialidad» de una madre y las búsquedas de su hija donde lo privado se muestra, casi impúdico, con la lógica del montaje cinematográfico. La metáfora de los rubios, el cine de Albertina Carri (2003) y su alteridad masculina, se imbrica en el relato como una película susurrada desde las marcas más íntimas: «estaba y nunca se había ido» (86). El texto se organiza a contrapelo de los discursos heroicos y construye una ecuación diferente: los restos se introducen desde el inicio y determinan la escritura de la muerte desde «los detalles averiguados» (96): «Pero ya había aprendido a convivir con la presencia constante de la ausencia sin nombre cuando mi mamá se convirtió en una aparecida» (86). La narradora organiza una partitura para los muertos en tumbas sin nombre. Rescata los fantasmas del pasado, los secretos ocultos, los amores y los desamores. Detrás de ella, enmarcándola, un corazón recortado sobre un libro abierto de Corín Tellado que le había regalado a Albertina en nuestra primera navidad juntas era su custodia» (192). «El cuento del subversivo ya estaba aprendido, lo enseñaban en la escuela y en las revistas del corazón» (104). En testimonio de Dillon, la revolución se vuelve un cuento romántico donde los guerrilleros son buenos y bellos (Nofal, 2018:465). La amenaza es externa a la constelación de lo conocido identificado como lo familiar. El testimonio se juega en una complejidad mayor:

inscribe las imágenes de una cámara y lo desconocido puede estar incluso en el ámbito de lo familiar. Las situaciones de la aparición de los restos comprometen subjetividades múltiples y complejas. Lo que era un fantasma romantizado de una temporalidad perdida se convierte en material aparición de una identidad repuesta. La ficción de la sexualidad ordenada de Laura Alcoba se transgrede en el vestuario sexual de una pastoral invertida en el testimonio de Marta Dillon. Con una lógica performativa, las narrativas de los hijos reformulan la militancia y el activismo de los escraches urbanos como modos de insurgencia en una crónica de la materialidad del hallazgo de los huesos de los padres. Si bien, como lo señala Victoria Daona (2016), las narrativas no escapan de la lógica del familismo para pensar las luchas memoriosas desde los lazos de sangre y sus legitimidades, considero importante destacar que las identificaciones de los restos a cargo de los equipos de antropología forense se inscriben en los modos narrativos de la memoria como una estrategia capaz de alterar la lógica de la reiteración del cuento de guerra. La configuración heroica de los personajes antes que la poética de la forma es el núcleo discursivo central de los cuentos de la guerra. «La proximidad que existe entre las nociones de configuración y de figura posibilita llevar a cabo un análisis del personaje considerado como figura del sí mismo» (Ricoeur, 1999:220).

EL TESTIMONIO COMO GÉNERO: «DEMOLIENDO HOTELES»

Desde los dominios borrosos del género testimonial, organicé sus desarrollos teóricos considerándolos como una modulación más dentro de los círculos concéntricos de la ciudad letrada a partir de la incorporación de las militancias revolucionarias tanto en sus lenguajes como en su espacialidad. Durante los años noventa los viejos militantes y los sobrevivientes contaban sus historias sobre la violencia política de los años setenta en un proceso de reconstrucción ética de una sociedad todavía anclada en la herida del terrorismo de Estado con una política que no reconocía esta experiencia desde lo

institucional. Sin embargo, estas historias circularon de boca en boca a la vez que ocuparon las mesas de novedades de los sellos editoriales.

En cuanto a la tipología discursiva de este nuevo género de memorias, decidí proponer una clasificación de dos corpus textuales: el testimonio letrado y el testimonio canónico tomando como referencia a los sujetos que organizaban una escena oral de transmisión de memorias (Nofal, 2015:4). Con esta lógica postulé que el testimonio canónico se caracteriza por un sistema desigual de negociación de la palabra escrita ya que el informante es, en general, iletrado, mientras que el protagonista del testimonio letrado pertenece al mismo espacio que su entrevistador, es un intelectual, compilador de recuerdos. Mientras que el testimonio canónico disputa un espacio en la memoria escrituraria, el testimonio letrado supone un intercambio de experiencias entre los miembros de una misma comunidad, real o imaginada. En Argentina, se trató de testimonios urbanos vinculados a la lógica de los Montoneros cuya memoria ejemplar se recupera en el libro *Recuerdos de la muerte*, de Miguel Bonasso (1994). Ser portador del dolor y de la memoria por haber sido víctima o testigo directo, otorgó legitimidad «y una autoridad basados en el monopolio de los significados y contenidos de la verdad y la memoria» (Jelin, 2017:140). Este poder ahogó los mecanismos de transmisión porque no otorgó a las generaciones jóvenes el permiso de reinterpretar y hasta incluso de interpelar con sentidos propios las experiencias transmitidas.

LOS TRABAJOS DE LA MEMORIA

Elizabeth Jelin en su libro *Los trabajos de la memoria* (2002) afirma que toda memoria implica una narración que se construye en un presente determinado y sobre la base de una selección que incluye olvidos y silencios. La noción de trabajo vinculada a las categorías de trauma y duelo que propone Jelin permite entender que la construcción de sentido de las memorias puede cambiar e incluso disputarse entre generaciones. «En el planteo de la acción de los

“emprendedores de la memoria” está implícito el uso político y público que se hace de la memoria» (2002:51). La lógica del «cuento» y sus personajes permite repensar la figura de los «emprendedores de memoria» y complementarla con la de los «contadores de cuentos». La transmisión de las memorias traumáticas puede tener las marcas de los cuentacuentos y sus alegorías para contar la verdad. El concepto de «cuentos» como organizador teórico me permitió desarrollar dos series literarias definidas como «cuentos de la revolución mexicana» y «cuentos de guerra en Argentina».

El concepto de cuento de guerra es un constructo productivo por dos razones: por un lado, porque evita la sospecha sobre la verdad en los testimonios; por el otro, permite alejarse de las configuraciones autobiográficas de los relatos en primera persona y exponer desarticulaciones, contradicciones y conflictos con respecto a las razones de la violencia a la que aluden. Frente a la sumisión a la realidad de los relatos fijados por la transcripción literal de las entrevistas, los cuentos de guerra toman los riesgos que los testigos operan en inversión de una trama que puede ser falsa. Los cuentos de un narrador migran, como su centro autoral, hacia distintas geografías a la vez que construyen nuevos personajes. En el nuevo prólogo a *Los trabajos de la memoria* (2012), Elizabeth Jelin suma la idea de una temporalidad propia para las construcciones memoriosas; un tiempo particular, no lineal y propio de los emprendedores. «Quizás —dice Jelin— lo específico de la memoria es que sea abierta, sujeta siempre a debates sin líneas finales, constantemente en procesos de revisión» (2012:17). Quien cuenta el cuento de la memoria suma sus marcas y en ese movimiento se aleja de las repeticiones ritualizadas de los relatos heroicos. La voz del emprendedor en términos de Jelin o la seducción del cuentero ante su audiencia de otra generación en mis lecturas, permite tender puentes entre los movimientos revolucionarios en América Latina y las memorias de sus héroes convertidos en personajes de los relatos sobre los hechos (Nofal, 2010:53).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMORÍN, JOSÉ (2005).** *Montoneros: la buena historia*. Buenos Aires: Catálogos.
- ARFUCH, LENOR (2018).** *La vida narrada. Memoria, subjetividad y política*. Villa María: EDUVIM.
- BENJAMIN, WALTER (1989).** *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus.
- BENJAMIN, WALTER (2008).** *El narrador*. Santiago de Chile: Metales pesados.
- BENJAMIN, WALTER (2011).** *El libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- CARRI, ALBERTINA (2003).** *Los rubios*. Argentina: Albertina Carri, Barri Ellsworths.
- CRENZEL, EMILIO ARIEL (2017).** La verdad en debate. La primacía del paradigma jurídico en el examen de las violaciones a los derechos humanos en la Argentina. *Política y Sociedad*, 54(1), 233–253.
- DAONA, VICTORIA (2016).** *Las voces de la memoria en la novela argentina contemporánea: militantes, testigos e hijos/as de desaparecidos/as (2000–2014)*. Buenos Aires: Instituto de Desarrollo Económico y Social (IDES), Universidad Nacional General Sarmiento (UNGS) (tesis doctoral inédita).
- DAVOINE, FRANÇOISE Y GAUDILLIÈRE, JEAN-MAX (2011).** *Historia y trauma. La locura de las guerras*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- DILLON, MARTA (2015).** *Aparecida*. Buenos Aires: Sudamericana.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, ROBERTO (2011).** *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica.
- JACKSON, ROSMARY (1986).** *Fantasy: literatura y subversión*. Buenos Aires: Catálogos.
- JARA, RENÉ Y VIDAL, HERNÁN (1986).** *Testimonio y literatura*. Minnesota: Institute for the Study of Ideologies and Literature.
- JELIN, ELIZABETH (2002).** *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- JELIN, ELIZABETH (2012).** *Los trabajos de la memoria*. Lima: IEP.
- JELIN, ELIZABETH (2017).** *La lucha por el pasado. Cómo construimos la memoria social*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- JELIN, ELIZABETH (2021).** *Antología esencial. Las tramas del tiempo. Familia, género, memorias, derechos y movimientos sociales*. Buenos Aires: CLACSO.

- KAUFMAN, SUSANA GRISELDA (2020).** «Perspectivas subjetivas sobre el testimonio: Experiencias límite, lenguaje y representación». En: Basile, Teresa y Chiani, Miriam (Coords.), *Voces de la violencia. Avatares del testimonio en el Cono Sur*. (pp. 53-66). La Plata: EDULP.
- LONGONI, ANA (2007).** *Traiciones. La figura del traidor en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión*. Buenos Aires: Norma.
- LUDMER, JOSEFINA (1977).** *Los procesos de construcción del relato*. Buenos Aires: Sudamericana.
- LUDMER, JOSEFINA (2015).** *Clases 1985. Algunos problemas de teoría literaria*. Edición y prólogo de Annick Louis. Paidós: Buenos Aires.
- NOFAL, ROSSANA (2009).** Partes de guerra en la literatura testimonial argentina. En Dalmaroni, Miguel y Rogers, Geraldine (Eds.), *Contratiempos de la memoria en la literatura argentina* (pp. 239-260). La Plata: Universidad Nacional de la Plata.
- NOFAL, ROSSANA (1992).** *Biografía de un cimarrón* de Miguel Barnet. La construcción de una voz. *Revista Chilena de Literatura*, (40), 35-39.
- NOFAL, ROSSANA (2010).** Desaparecidos, militantes y soldados. En Crenzel, Emilio (Comp.), *Desapariciones y violencia política en Argentina. Representaciones, imágenes e ideas (1983-2008)* (pp. 161-188). Buenos Aires: Biblos.
- NOFAL, ROSSANA (2012).** Cuando el testimonio cuenta una guerra. *El hilo de la fábula*, (12), 91-101.
- NOFAL, ROSSANA (2015).** Configuraciones metafóricas en la narrativa argentina sobre memorias de dictadura. *Kamchatka*, (6), 835-851.
- NOFAL, ROSSANA (2018).** Una crónica y sus huesos. Del testimonio al cuento de guerra. Al cielo vestida de novia te vas. *Kamchatka*, (12), 455-468.
- NOFAL, ROSSANA (2021).** Los cuentos de guerra y su divergencia: *La Lopre, Memorias de una presa política 1975-1979*. *Kipus*, (49), 59-69.
- PERILLI, CARMEN (2021).** *Improlijas memorias*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- POLLAK, MICHAEL (2006).** *Memoria, Olvido, Silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*. La Plata: Al Margen.
- RICOEUR, PAUL (1996).** *Sí mismo como otro*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- RICOEUR, PAUL (1999).** *Historia y Narratividad*. Barcelona: Paidós.

- ROBLES, RAQUEL (2018).** *Papá ha muerto*. Buenos Aires: Factotum editores.
- SARRABAYROUSE OLIVEIRA, MARÍA JOSÉ (2009).** Reflexiones metodológicas en torno al trabajo de campo antropológico en el terreno de la historia reciente. *Cuadernos de antropología social*, (29), 61–83.
- SCHMUCLER, HÉCTOR (2006).** Usos políticos del miedo. En AA. VV., *Miedos y memorias en las sociedades contemporáneas* (pp. 287–297). Córdoba: Comunicarte, CEA.
- SCOTT, JOAN (2012).** *Las mujeres y los derechos del hombre. Feminismo y sufragio en Francia, 1789–1944*. Buenos Aires: Siglo XXI.



•

ROSSANA NOFAL

es Doctora en Letras. Es Profesora Titular de Literatura Latinoamericana en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán e Investigadora del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas.

Ha publicado el libro *La escritura testimonial en América Latina. Imaginarios revolucionarios del sur*. Trabaja con temas de las memorias en conflicto sobre las dictaduras militares.

[FOTOGRAFÍA: SILVANA S. SOLDATI]

COLECCIÓN **ALMANAQUE**

dirigida por Analía Gerbaudo

Como los viejos almanaques en los que caían juntos el santoral, dibujos o fotos y el calendario lunar, en esta colección se reúnen textos diversos hilvanados por la presunción de la necesidad de su difusión en este corte del presente.



VERA editorial cartonera

Centro de Investigaciones Teórico-Literarias de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional del Litoral. Instituto de Humanidades y Ciencias Sociales IHUCSO Litoral (UNL/Conicet). Programa de Lectura Ediciones UNL.



CEDINTEL



ediciones UNL

Directora Vera cartonera: Analía Gerbaudo

Asesoramiento editorial: Ivana Tosti

Corrección editorial: Félix Chávez

Diseño: Julián Balangero

Este libro fue compuesto con los tipos Alegreya y Alegreya Sans, de Juan Pablo del Peral (www.huertatipografica.com).

Nofal, Silvia Rossana

Cuentos de guerra / Silvia Rossana Nofal ; prólogo de Ana Longoni. - 1a ed. - Santa Fe : Universidad Nacional del Litoral, 2022. Libro digital, PDF/A - (Vera Cartonera / Analía Gerbaudo ; Almanaque)
Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-692-323-1

1. Ensayo Literario. 2. Ensayo Literario Argentino. 3. Memoria. I. Ana Longoni, prolog. II. Título.
CDD A864

© Rossana Nofal, 2022.

© del prólogo: Ana Longoni, 2022.

© de la editorial: Vera cartonera, 2022.

Facultad de Humanidades y Ciencias UNL
Ciudad Universitaria, Santa Fe, Argentina
Contacto: veracartonera@fhuc.unl.edu.ar



Atribución/Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional