

## **“UNO ESCRIBE PARA OLVIDAR”. ENTREVISTA A GUILLERMO SACCOMANNO**

**ESTEFANÍA DI MEGLIO (UNMdP)**

Universidad Nacional de Mar del Plata – CELEHIS

Funes 3350 – Mar del Plata

[estefaniadimeglia@gmail.com](mailto:estefaniadimeglia@gmail.com)

### **Resumen:**

La siguiente es una entrevista realizada al escritor argentino Guillermo Saccomanno. El diálogo transita de la génesis y el contenido de sus novelas de postdictadura a las estrategias discursivas articuladas en ellas, de los sujetos y las historias narradas y ficcionalizadas a la historia de Argentina, pasando por los vínculos entre literatura y política, y abordando temas vinculados al pasado reciente como las políticas de la memoria y los discursos que se le asocian así como las consecuencias de un pasado dictatorial en el presente.

### **Palabras claves:**

Pasado reciente - Memoria - Políticas de la Memoria – Historia - Escritura - Narrativa de Postdictadura

### **Abstract:**

This paper is an interview made to the Argentinean writer Guillermo Saccomanno. The dialogue goes from the genesis and the content of his postdictatorship novels to the discursive strategies that compose them; it goes from the subjects and stories to the Argentinean history; it also goes through the links between literature and policy and approaches topics that are linked to the recent past and the memory policies, the speeches that are linked to them and the consequences of the bloody past in a present crossed by a dictatorship.

### **Keywords:**

Recent Past - Memory - Memory Policies – History – Writing - Postdictatorship Narrative

## “UNO ESCRIBE PARA OLVIDAR”. ENTREVISTA A GUILLERMO SACCOMANNO

ESTEFANÍA DI MEGLIO (UNMdP)

[estefaniadimeglio@gmail.com](mailto:estefaniadimeglio@gmail.com)

Guillermo Saccomanno es autor de historietas, cuentos y novelas y actualmente, entre otras actividades, escribe en el diario *Página/12* (Buenos Aires, Argentina). Gran parte de su producción literaria se funda en la operatoria de cruce entre historia y ficción. Particularmente, no pocos de sus textos tematizan la última dictadura militar en Argentina, revisitando y revisando el pasado reciente. En la entrevista que se transcribe a continuación dialogamos con el autor sobre literatura, sobre la génesis de parte de su escritura y sobre sus textos de postdictadura y sus miradas del pasado y el presente en el que aquél se perpetúa, sobre los hechos y procesos históricos, sobre la historia y la memoria.

### ¿Por qué narrar el pasado reciente y desde la literatura?

Desde la literatura ¿te referís a un profesor de literatura?

### Sí, pero también desde el autor empírico, por qué elegir la literatura.

Bueno, la más obvia de todas las respuestas es porque escribo ficción. Te podría dar una respuesta que queda elegante, que es que estoy pegado generacionalmente a quienes vivieron esa etapa, yo la viví. En el caso de 77, el proyecto original era distinto. Yo había empezado a hacer la narración de una novela de una chica que buscaba su origen, una chica nacida en cautiverio. Y llegó un momento que sentí que estaba tocando un *cover*, le faltaba música de León Gieco y una edición de *Página/12*. Era una novela que tocaba todos los hitos convencionales. Estaba como escrita para el que quería leer esa novela. Y yo creo, como dice Jean Genet, que uno debe escribir en contra de sí mismo para poder llegar a algo, a una zona de misterio. Porque un prejuicio es pensar que uno escribe sobre lo que sabe y basta que se siente a escribir para que se dé cuenta de que el lenguaje puede disparar en otra dirección y que no es tan así lo que uno sabe, que es más lo que uno puede ignorar. Porque la palabra actúa como revelación. El mecanismo de la escritura aun en la prosa es poético. De pronto uno usa determinada palabra, determinada frase, que tal vez no se explica de dónde viene –y no te digo que uno sea el transmisor de la divinidad– pero la palabra esa o el estilo o la frase te remite a algo que vos tenías como calcado, tenías como reprimido. Entonces yo había empezado a escribir esa novela larguísima, que parecía *Lo que el viento se llevó*, un poco así.

### ¿La partera de la historia se iba a llamar?

Sí, algo así se iba a llamar. De la cita de Marx salía. Y de pronto cuando estaba trabajando en esa novela apareció un profesor de literatura que hablaba, que no sé si se llamaba Gómez todavía, y

me di cuenta de que ahí era donde estaba, en ese texto, cautivo el secreto que él había detentado, que era el texto de Delia. Ahí había algo, ahí estaba la novela. La probé con una lectura que hice en la Universidad de Trelew en un encuentro de un congreso de literatura y me di cuenta de que sonaba, y que evidentemente tenía que tirar por la borda las mil quinientas páginas que tenía y empezar de nuevo. El mecanismo, yo creo que lo debo haber contado alguna vez, era un mecanismo tolstoiano. Cuando vos pensás en Tolstoi, en *Guerra y paz*, la lees como una novela contemporánea de su época. Pero en realidad es una novela histórica. Porque lo que se plantean los rusos en ese momento como gran debate es acerca de lo que nosotros podríamos decir el ser nacional. El gran dilema de la literatura rusa de mediados del XIX en adelante, que incluye a Dostoievski, incluye a Turgueniev, es “¿somos eslavos o somos europeos?”. Tolstoi se había obligado, él que había sido militar, a retrotraerse al escenario de 1810, la invasión napoleónica, como para indagar alguna causa o motivo que le explicara el origen. Entonces me di cuenta de que no podía contar la violencia de los años ‘70 –y esto, obvio que es una toma de partido político– si no retrocedía al peronismo, específicamente al ‘55 y al bombardeo de la Plaza, que es como arranca *La lengua del malón*. Entonces, a partir de ahí, yo podía tal vez llegar al ‘70. Es decir, *La lengua del malón* me pasa por encima, adquiere autonomía. Después me di cuenta de que tenía otra novela perdida por ahí, que era *Roberto y Eva*, y se me ocurrió canibalizarla, en conjunción con la historia de Gómez, para poder contar algo que me interesaba, que me había tocado de pibe, que era la toma del frigorífico Lisandro de la Torre. Pero todos estos no eran propósitos deliberados, porque uno no se sienta a escribir pensando que va a escribir sobre un tema. Las novelas sobre temas creo que son lo más aburrido que hay. Uno empieza y está un poco a la deriva, tiene alguna idea. Lo que más le interesa a uno –al menos a mí– es contar una buena historia que enganche al lector y lo mantenga en vilo y que además haya algo más, algo más que podría ser desde la experimentación con el lenguaje hasta entrar en los rincones oscuros de la historia que no estaban como puestos en primer plano desde hacía mucho. Eso por un lado. Y por otro lado, me interesaba la posibilidad de contarlo desde un gay, un homosexual, porque me parecía que escribir desde el punto de vista de una mujer tenía algo también de *cover*, de ya hecho. Yo creo que después de Madame Bovary y del monólogo de Molly Bloom, cualquiera que lo proponga puede contar una historia desde la perspectiva de una mujer. Pero no siendo homosexual –y el mío no es un planteo homofóbico– me parecía que contarlo desde la perspectiva de un gay enaltecía la historia. Y que el gay tuviera determinadas contradicciones. Por ejemplo, que fuera morocho, simpatizante del peronismo –no peronista pero sí simpatizante del peronismo– y que fuera un lector de la literatura inglesa. Y que le interesara también desde su posición, desde su gusto; hablo de la ideología del gusto. Y por ahí publicar algo sobre literatura inglesa en *Sur*. No sé si publicar, pero anda dando vueltas con un ensayo sobre la orfandad, que tiene que ver con su identidad. Me ayudó mucho un profesor de literatura de acá, de Mar del Plata, que ahora está en Estados Unidos, que me daba los golpes de timón. Por ejemplo, cuando en un momento yo pensaba que Gómez se iba a plegar a esa marchita “sin corpiño y sin calzón, somos todas de Perón”, él me decía, “no, te estás equivocando. El punto de vista del homosexual, al menos en esta perspectiva, no es que yo quiero ser mina, es que me gustan los tipos, algo totalmente utópico”. Bueno, así llegué a 77. Y a partir de 77 podía retomar la historia de Delia, a través de la nieta que era aquella que me había quedado colgada de la novela que no me había salido, la que sentía que era como un *cover*. Y lo que me pareció que era interesante ahí era indagar en eso que tan trillado está, que nunca se terminará de profundizar, que es la complicidad civil. Un poco después del golpe Videla almuerza con Sabato, Castellani, Ratti y Borges. Y uno de ellos sale diciendo que era un caballero Videla. Y ese año también, el ‘77, que es el año más cruento de la dictadura, Victoria Ocampo ocupa un sillón –la primera vez que una mujer ocupa un sillón en la Academia Argentina de Letras– mientras afuera están las Madres de la Plaza. Y qué pasaba si él se enamoraba de un pibe morochito que además era represor. Podía tener un atenuante, que era que él estaba buscando el paradero del pibe que le habían secuestrado en el aula. Pero me parecía que había que profundizar en esta relación. Y por otro lado también

profundizar en la historia del hijo de Delia, Martín, el hijo del capitán, que se enfrenta con el padre y el padre lo entrega; no lo llega a atrapar pero lo entrega. Me parecía que era una situación de tensión, porque no se trabajó la situación de los pibes que fueron cadetes y no se plegaron en la represión, del tipo que de alguna manera, un intelectual, con posiciones de simpatía hacia la insurgencia o al peronismo termina en una relación con un morocho. Y en 77 también había un temita con el que me interesaba jugar, que era la cuestión del pensamiento mágico.

**De eso hablás en *Cuento mi libro*,<sup>1</sup> y creo que es un hallazgo, en el sentido de que no hay mucha profundización en el tema de la recurrencia a lo mágico y a las creencias populares como de última opción.**

Yo tengo un amigo astrólogo, que ahora está en el sur, que se tuvo que exiliar un poco antes del '76, por un motivo básico: porque lo consultaba la madre de un montonero y la mujer de un militar. Entonces, ¿esa parte no entra en la historia? Es decir, eso no implica quitarle mérito a los organismos de derechos humanos, pero creo que ante la desesperación cualquiera se agarra de lo que puede, ya se trate del gauchito Gil, te agarrás de la primera. Me interesaba también por otro lado jugar la cuestión fantástica con esa noche de relámpagos. Primero cuando van a consultar a la vidente. Y después cuando viene el momento que hay esos relámpagos en la habitación del hijo de Azucena. Es así no, ¿Azucena?

**Sí, Azucena Villaflor. Quería preguntarte sobre esto, el hecho de las contradicciones de Gómez, por las que no se deja encasillar en ningún lugar. Por ejemplo, algo concreto: por una parte le da refugio a los militantes y por otro tiene una relación con un represor.**

Es el lugar de la contradicción. Gómez es víctima del terror. A mí me parece que lo que me interesaba en todo caso en las tres novelas es romper con la cuestión maniquea de buenos y malos.<sup>2</sup> Creo que una función o un objetivo a cumplir por la literatura, si es que se le puede asignar un objetivo, es romper con el maniqueísmo, con el concepto de bien y mal. Primero, romper con la cuestión del noble guerrillero, romper con la de intelectual, que el intelectual tiene contradicciones, el represor también tenía determinadas contradicciones, lo que no significa perdonar. Yo creo que, como dice Spinoza, se trata de comprender. Ahora, después qué hacés con la comprensión es otro asunto que queda librado a la conciencia de cada uno; en este caso a la conciencia, creo que más que política, ética.

**Por eso digo que desde el lugar de la enunciación también está problematizado el personaje. Se cuestiona una historia pero también esos sujetos que intervienen en ella.**

Todos están atravesados por la contradicción. La idea era romper con esa polaridad. Esa veta de bien-mal, blanco-negro. Porque no es así. Yo lo planteé en una mesa acá el otro día [en el festival Azabache 2013]: el 30 de marzo del '82 hubo una manifestación muy fuerte contra la dictadura y el 2 de abril la Plaza estaba otra vez llena por Malvinas, más allá de que hubiera algún cartel que enunciaba que las Malvinas eran argentinas y no del Ejército argentino. Más allá de eso Malvinas generó un serio conflicto incluso en el exilio. Estaban aquellos que pensaban que Montoneros tenían que mandar voluntarios para Malvinas. Un disparate. Pero la contradicción que arma Malvinas es muy fuerte.

---

<sup>1</sup> Videograbación disponible en <http://www.cuentomilibro.com/prensa/1>

<sup>2</sup> Se refiere a las novelas que constituyen la trilogía: *Roberto y Eva. Historias de un amor argentino* (1989) reeditada en 2004 con el título *El amor argentino, La lengua del malón* (2003) y 77 (2008).

**Hablando de las contradicciones de los personajes, en '77, el militante Martín Ullrich engaña a la futura madre de su hijo con una compañera de militancia. En este sentido, también se opera un desafío a las identidades fijas. Pero además ¿no hay una crítica a esta doble moral a partir de las reflexiones profesor Gómez?**

Ahí está en juego la doble moral. Lo que ahí se intenta poner en tela de juicio es la presunta moral revolucionaria. La endogamia de las organizaciones armadas o de las organizaciones militantes. Si vos estabas en una organización trotskista, o estabas en el PRT, no ibas a salir con una chica de la JP.

A mí me pasó algo muy curioso cuando escribía tanto *La lengua del malón* como todo el ciclo, y es que no habiendo vivido situaciones —yo no viví enteramente el primer peronismo, nací en el '48— tengo algunos recuerdos de ellas. Mi padre no era peronista, era antiperonista, pero sí me acuerdo de la toma del frigorífico Lisandro de la Torre porque mis tíos eran delegados y estaban entre quienes les pusieron el pecho a los tanques. Yo que sí viví los setenta necesité ir a textos sobre el peronismo, como por ejemplo recurrir a *Documentos del peronismo* de Baschetti o revisar *La voluntad* de Anguita y Caparrós. Necesité ir a buscar documentación, porque confiaba en mi memoria pero también mi memoria está tabicada. Entonces necesitaba ir a esos libros de testimonio o documentación porque me operaban como disparadores. De pronto el disparador venía de una anécdota real, pero yo podía pensarla y divagar con la anécdota real. Además necesitaba precisar algún tipo de fechas. Si yo digo todo pasa en el '77, necesito saber todo lo que ocurrió en el '77. Todo, todo, todo: necesito saberlo todo. Así vaya a usar un poquito nada más. La teoría del iceberg: si vos no sabés lo que está por debajo, no podés contar la historia.

**Hablando de la historia, en muchos de tus textos literarios se formula la idea del pasado que vuelve, una idea de repetición de la historia. Inclusive esta idea se articula con el recurso discursivo del salto temporal en el final de varias novelas, por el que el marco temporal pasa de un período o de una década a otra, presentando similitudes entre ambos.**

No es deliberado. Por ahí me pareció que era un buen final, no siempre uno hace las cosas deliberadamente pensando en “he aquí el mensaje para el lector”. Yo no creo en el mensaje, yo creo que la literatura cumple otra función, si es que cumple alguna.

**Un final que me parece muy interesante, porque creo que resume parte de una poética, es el de *El pibe*. El padre del protagonista presencia un secuestro. La chica secuestrada grita un número de teléfono. El padre tiene problemas de memoria y llega a la casa lamentándose porque no puede recordar el número. Creo que lo interesante ahí es que la memoria “fisiológica” es metáfora y prolongación de la memoria histórica. El padre necesita escribir todo para no olvidar. De hecho el capítulo se llama “Por qué escribir”. La pregunta es: ¿dimensionás la escritura con el objetivo de la memoria o por el contrario la memoria sería una suerte de consecuencia no buscada intencionalmente?**

Eso lo inventé. A mi viejo le pasó. La historia real era que mi viejo estaba en una esquina y vio que se chupaban a una chica y se interpuso. Los tipos lo corrieron. Pero lo del número de teléfono lo inventé. El tema de la memoria yo no me lo propongo, ya lo acepto como natural. Porque incluso cuando escribo algún libro como *El oficinista* creo que puede ser leído desde los setenta. Y ahora que terminé una novela que es como un juego de *mamushkas*, cuando una historia contiene otra historia. La primera historia tiene claves que se descubren en la segunda, y la última es una historia ya real que es mi internación acá en el [Hospital] Interzonal cuando tuve meningitis y perdí memoria de tres meses. Pedí un cuaderno cuando estaba internado porque quería anotar. Lo leo y no entiendo mi letra. Y de pronto ahí también puede verse la cuestión de

la memoria y la cuestión del lenguaje. Vos me hablás de mis novelas y hay cosas que no me acuerdo muy bien, pero no porque sea un desmemoriado sino porque creo que hay una especie de trampa que en realidad uno escribe para olvidar. Uno necesita rescatarlo del olvido para que quede, pero una vez que lo rescató del olvido se olvidó.

**Algún personaje dice eso, que se escribe para olvidar.**

Alguna vez vi un reportaje, en un documental, a Simone de Beauvoir, donde le preguntaban por qué escribía memorias. Y ella decía que una vez que escribía se olvidaba de esa parte de su vida. A lo mejor –es una hipótesis– uno escribe para ajustar cuentas con el pasado, darle una forma al pasado, acomodar los dolores del pasado como mejor le conviene, acomodar los hechos dolorosos del pasado y contar embellecida una historia que fue sufriente. Y después se olvida. De esa forma, pasa algo muy curioso y es que la historia que te creés es la historia que vos escribiste y no la que vos viviste.

**En una entrevista afirmaste: “Ir al ayer nos ayuda a descifrar las tensiones de hoy”, en relación a por qué uno escribe.**

¿En dónde dije eso? En una novela escribí eso, es un horror.

**En una entrevista...**

Ah, en una entrevista está bien, porque en las entrevistas uno habla fino. Apela a la teoría, al arsenal crítico...

**¿Y eso no está relacionado con lo que estamos diciendo de la memoria y el olvido?**

Flannery O'Connor dice que los temas de un escritor están clavados hasta los veinte años. Después ya no tiene más tema. Y volvés siempre ahí porque como dice Rilke, uno vuelve al pasado y a la infancia. Yo creo que ahí es donde está la “cantera”.

**El personaje del profesor Gómez se plantea cómo narrar lo innombrable, lo inenarrable. En este sentido se delinea el lenguaje como productividad, pero al mismo tiempo como límite.**

Vamos a llegar a Adorno. Cómo se escribe después de Auschwitz. Hoy Feinmann sacó un artículo que me pareció muy piola sobre Videla.<sup>3</sup> Porque lo que Adorno plantea es también algo que planteó Günter Grass en un momento. La pregunta es cómo escribir después de la ESMA o cómo escribir después de Auschwitz. El planteo que se hace Günter Grass es a través de un lenguaje dañado, porque el lenguaje queda dañado, el lenguaje es un cuerpo martirizado. Y Feinmann hoy se planteaba, retomando la cuestión de Adorno, que no se podía escribir bien sobre eso. Y Feinmann dice algo que me parece interesante que es, precisamente porque es tal el horror, que tenés que elegir las bellas palabras para transmitir entonces. No es a través de –cómo se podría decir– un lenguaje descuidado. Necesitás agudizar al máximo la búsqueda de la palabra –no te digo le *motivre*– pero tenés que repensar eso.

---

<sup>3</sup> La entrevista con el autor tuvo lugar en Mar del Plata, el 18 de mayo de 2013, un día después de la muerte del dictador y genocida Jorge Rafael Videla.

**Yo lo pensaba desde el planteo de Foucault. Que no hay una relación directa entre las palabras y las cosas, acentuada en este caso por el carácter traumático de la historia de las dictaduras. No que no habrá más poesía después de Auschwitz, pero sí que se instala una problemática de la representación.**

Yo lo que puedo decir es que como vengo de géneros considerados espurios, la historieta, la novela policial, me parecía que había algo también, como en el género negro, que podía instrumentarse en función de ese relato. Entonces, no me parecía mal incorporar el terror a lo Stephen King. La vidente de 77 es un lugar arltiano, por el lado del embrujo. El peronismo que tuvo a López Rega... por qué no consultar a una bruja de barrio. No digo que haya una relación causa-efecto directa entre estas cosas, pero yo creo que hay un pensamiento mágico que circula en el momento límite de una vida. Y ese pensamiento mágico me interesaba hurgarlo. Y tal vez la respuesta narrativa podía encontrarla desde Stephen King. Porque, por otro lado, jamás me animé ni me animaré a describir una escena de tortura, porque me parece que hay una cierta demagogia en eso. No descalifico a quienes lo hicieron pero me parece que hay un gesto oportunista en describir la tortura. Primero, debido a que es una experiencia intransferible. Ojo, sabemos que los testimonios de aquellos que pasaron por la tortura también tienen una articulación que ficcionaliza, en cómo se cuenta la víctima a sí misma el daño al que fue sometida. Distinto es el caso de *Un maestro*, porque como *Un maestro* es una crónica, yo trabajé con grabaciones y el texto lo consensué con el protagonista.

**Iba a preguntarte precisamente algo en relación con *Un maestro*: cómo es la diferencia al momento de la escritura entre escribir sobre la dictadura en una novela y en una biografía novelada.**

Es que es una crónica.

**La definís como crónica.**

No sé si lo defino como crónica. Yo diría más que nada que es una historia de vida. No te voy a decir yo en el estante en el que va. Pero en el caso de *Un maestro*, yo a Nano lo conocía del servicio militar el año '69. Tuvimos una historia, estamos en correspondencia día por medio todavía. La historia surge en el momento en que yo me entero de que está vivo. Del mismo modo que a Walsh le dicen "hay un fusilado que vive", yo me entero que hay un sordo que escucha y que además cuenta. Digamos que la analogía está. Entonces le propuse si quería escribir su historia. Y me dijo: "no, el que escribe sos vos, yo cuento". Entonces iba a Buenos Aires y lo grabé durante una semana, mañana, tarde y noche. Después de grabarlo, le di un orden como si fuera un monólogo, como si fuera un relato de él y lo fui consensuando todo con él. A mí lo que me importaba era que no hubiera cortes ni funcionara el relato como una historia en términos ortodoxos aristotélicos de relato estructurado en principio, medio y fin, pero sí que hubiera cronología en esa historia. Entonces, cuando llegó el momento de la tortura no era moco de pavo escribir eso. Pero está consensuado. Yo no me animo a contar una historia de tortura; el que la está contando es él, si bien yo soy el que transcribo, si bien hay un montaje, pero la palabra es suya, es su expediente y eso queda claro.

**¿Estuviste en el veredicto por el juicio?**

No fui al veredicto. Fue apelado. Hay que ver en qué momento se produce la apelación, porque las condenas fueron muy leves. Se esperaba otra reacción de los jueces y no las penas, que fueron muy leves. No soy quién para exigir la pena máxima, la pena de muerte, pero ahí hubo un grado

de tolerancia sospechoso. Yo siento como Noemí Labruno, que es la mujer que llevó adelante la Comisión por los Derechos Humanos de Neuquén junto con el Padre de Nevares.

**En *Un maestro* se postulan ciertas miradas críticas, que no sé si son de Orlando Balbo o tuyas. Por ejemplo, el feriado puente del 24 de marzo adquiere una dimensión turística que merma el lado trágico de la historia. Es decir, por un lado la articulación de políticas de la memoria, pero por otra parte ciertas cuestiones que en cierta manera banalizan el asunto.**

Nosotros pensábamos darle un cierre al libro. Pensábamos que iba a venir el juicio y el juicio no vino; se venía dilatando. Entonces optamos por terminarlo con un final abierto. Justo yo estaba trabajando con Nano para el 24 de marzo de ese año y decidí quedarme y pasar ese día allá, a ver cómo vivía él ese 24 de marzo. Y fue muy conmovedor. Yo cuento una parte de cómo lo reconocen por la calle los viejos compañeros, entre otras cosas, pero queda como un final abierto que es más o menos que el Ejecutivo firme los pliegos de una vez por todas. Por eso el libro termina con ese final abierto y me pareció que no era suficiente y que convenía incorporar un *dossier* con los responsables, los represores y el estado en que estaba la causa de cada uno. “Googleé” creo que hasta un tal Sosa que fue subcomisario de lo de Neuquén. Lo enganchan en Valencia, España. Fue todo un trabajo de investigación. Hay cuestiones que creo que son conflictivas. Vos me hablabas de la museificación. Yo escribí un artículo que trajo bastante conflicto en su momento en Ushuaia cuando visité el penal de Tierra del Fuego. Cuando vos visitás el penal te das cuenta de que hay una parte que está como “restaurada” en función de una mirada del visitante turista. ¿Y qué pasa con eso? Se pierde la perspectiva del dolor de los que estaban ahí. ¿Cómo puede ser que haya un equipo de rugby que se llama *Los presos*? ¿Cómo puede ser que cuando se restaura y repara el penal, que había sido una base de la Marina y estaba derruido, termina convirtiéndose en un restaurante de los ‘90, del menemato, donde se comía caviar, champaña, centolla y los mozos atendían vestidos de presos? Cuando vos recorrés el museo, te das cuenta de que hay una parte de celdas donde están Tintín, Alcatraz, que se han convertido en lugares de atracción turística, donde te venden un pin, o una estampita, o una fotito del presito, lo cual a mí me lleva a plantearme qué posición tomo ante la ESMA. Hay un libro de Andreas Huyssen, donde habla de la museificación.<sup>4</sup> Es decir, yo no sé si no es mejor voltear la ESMA y en vez de que Hebe [de Bonafini] prepare raviolos y te recite un poema o canciones de protesta de los ‘70, tirarlo todo y levantar un gran bloque de cemento de cuarenta pisos con todos los nombres de los que pasaron por ahí.

**¿En ese sentido no es que hay una cuestión de doble discurso en relación con las políticas de memoria actuales?**

Yo creo que el poder se maneja siempre con un doble discurso. El poder es un doble discurso. Que alguien me explique el “capitalismo humano”. Yo no conozco un capitalismo humano. Por un lado se descuelga el retrato de Videla [en la sede del Colegio Militar], se llevan adelante los Juicios y por otro lado tenés la ley antiterrorista. ¿Y cómo lo explicás? No soy yo el que tiene que dar las explicaciones. En todo caso creo que uno como escritor lo que hace es interpelar, cuestionar y abrir interrogantes. De ninguna manera vas a ir por la bajada de línea. Nada detesto más que la bajada de línea, a pesar de que yo, cada vez que quiero hablar de literatura termino hablando de política.

---

<sup>4</sup> Huyssen, Andreas, *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, México, Fondo de Cultura Económica / Instituto Goethe, 2002.

**Son relaciones dialécticas que no se pueden evitar. Con respecto a la museificación, ¿no ves una suerte de monopolización del discurso de la memoria, delegado en los familiares de víctimas y desaparecidos? Entonces, en ese marco, la literatura, o al menos parte de ella, sería como un discurso alternativo a esos discursos.**

La literatura intenta abrir otro camino. Yo creo que no es lo que le pasó a los familiares, es lo que nos pasó a todos. A todos nos pasó, quién más, quién menos, tiene marcas en el cuerpo, no siempre visibles, de lo que ocurrió. Es decir, las marcas en el cuerpo social y en los cuerpos vivos. Creo que la que mejor ha trabajado esta cuestión es Pilar Calveiro. Y creo que hay una prolongación de efectos de dictadura. Creo que estamos como estamos porque acá hubo una dictadura sangrienta. Los efectos se ven a través de generaciones. No es que fue mi generación.

**Como se afirma en *Cámara Gesell*, algo así como que una sociedad que tuvo campos de concentración está comida por gusanos.**

La frase la saqué de Todorov. Todorov dice un país que ha tenido campos de concentración tiene el corazón comido por gusanos. Y se convivía con el campo. Nadie podía mirar a otro lado. No es el “por algo habrá sido”. Yo puedo comprender el efecto del terror, que ha sido tan poderoso, tan lacerante, que impedía la reflexión y empezaba a recluirse. Yo no me recluí. Si bien trabajaba en publicidad y escribía historietas, tratábamos con Carlos Trillo y Juan Sasturain de mantener viva la memoria de Oesterheld, vivíamos nombrándolo. Yo trabajé en la revista *Humor* y es como liviana comparada con lo que se vivía, pero en aquel momento la revista *Humor* era un pecado. Pero fijate vos cómo todos los temas se ligan. Una revista de humor, de sátira, pasa a convertirse en una revista de cuestionamiento. Y vos la ves hoy: queda como muy liviana comparada con la realidad del momento. Pero esa liviandad, lo que está indicando, es la presión del terror. Nosotros íbamos pulsando, tensionando los límites. Nosotros hacíamos con Trillo una historieta que se llamaba *Historia en Bosquivia*. Era un poco un paradigma Orwell, algo así como *Rebelión en la granja*. Había una selva, unos monitos rebeldes, las madres de los monitos desaparecidos, había una dictadura, un rinoceronte que era el represor.

**Pero no sé si es tan liviano, cuando uno mira esas cosas, tal vez producto de la mirada actual, piensa cómo se les pasaban esas cosas a la censura. O tal vez hacían la vista gorda.**

Porque hubo un fenómeno muy curioso. En algún momento se dijo que la revista *Humor* continuaba saliendo porque era lo que al gobierno militar le permitía demostrar que había una cierta distensión y había un cierto orden democrático. “Reparar el país para entregárselo a las instituciones democráticas, bla, bla, bla”, viene por ese lado. Pero por otra parte también teníamos amenazas por una historieta. Cada uno hizo lo que pudo.

**De hecho fuiste censurado en la época de la Triple A.**

Fuimos censurados por el siguiente motivo. Yo estaba por sacar un libro en la editorial Siglo Veintiuno, mi primer libro de ficción, que era un libro de cuentos que me había mandado Soriano a Siglo Veintiuno. Me había dicho que viera a Héctor Schmucler. Me aprueban el libro y a los tres días me llaman para decirme que lo retire porque las Tres A habían caído en la editorial. En esa época no había computadoras, tenía que ir a buscar el original a la editorial. Eso es censura. Inclusive desde la historieta y desde el guión. Yo recuerdo haber hecho historietas sobre la Revolución Mexicana, con Enrique Breccia, que aludían indirectamente a la revolución. Es decir, encontrábamos la manera de hacer una especie de alegoría, y se establecían pactos tácitos con los lectores, tanto desde la historieta como desde la crónica, el aguafuerte que se traficaba en *Humor*.

Entre los lectores de *Humor* se establecía como un guiño. Y después ese espacio pasó a ocuparlo *Página/12*, porque evidentemente cuando uno revisa que el nivel de crítica y de sátira adopta una línea política determinada, pierde virulencia, que es lo que pasó con *Humor*, que se terminó convirtiéndose en una revista anestesiada en democracia y el espacio ese pasó a ocuparlo *Página*.

**Otra cuestión a la que te has referido es el planteo de las dictaduras latinoamericanas como un plan económico orquestado desde Estados Unidos. Al menos desde la opinión común, no suelen pensarse o verse las dictaduras desde esa perspectiva.**

Es muy simple. Mi planteo es el de siempre. Cuando uno no entiende la página de economía, tiene que ir a la de policiales que te lo explica. Cuando vos no entendés la política de economía de esa época, de Martínez de Hoz, andá a la página de policiales para ver cuánta gente era abatida, chupada, exterminada, etcétera. Es decir, evidentemente eso respondió a un proyecto económico de un poder hegemónico que es los Estados Unidos con políticas dictatoriales. Eso se veía venir. Se veía venir porque además fue operado en Latinoamérica. No podés no hacer una lectura económica. Acá se fundió un país, se vendió un país y los sucesivos gobiernos con sus respectivas corruptelas, incluyendo a Carlitos [Menem], siguieron con la política neoliberal. Acá se destruyó no sólo un proyecto de país sino que se succionó la energía de un país. No es casual que cuando cae la dictadura, en mi opinión a veces siento que la democracia se la debemos a Thatcher. No digo que sea así pero en algún aspecto hay algo de eso. Lo del plan económico empieza en el '55. Ya antes había algo en la época de Perón, había como un avance. Yo creo que la consigna "Braden o Perón" en aquel momento, en el primer peronismo, no es casual... el enemigo de ellos: la embajada de Estados Unidos. Eso se agiganta en el '55 con un proyecto económico. Yo creo que la toma del frigorífico de Lisandro de la Torre tiene que ver con eso, que yo lo cuento en *El amor argentino*, y que después sigue, porque se termina de liquidar la industria nacional. Que termina en fábricas cerradas, desocupación, miseria. Eso responde a un plan económico, que es incorporarnos al plan neoliberal. Pasamos a ocupar el lugar de la materia prima. Hoy, sin ir tan lejos, está la Barrick [Gold Corporation] y todas las empresas que están operando sobre el terreno argentino. La otra cosa genocida que están haciendo es utilizar métodos de extracción como en el caso del petróleo. Vos vas a Neuquén, necesitás agua, cavás, tirás un fósforo y se produce una llamarada, porque está el agua contaminada. Se contaminaron ríos, se contaminó el subsuelo, etcétera, etcétera, con esta técnica de extracción petrolera. Cuando en la extracción o la búsqueda de oro se aplica el cianuro. Hay mucha documentación y además hay documentales en Estados Unidos muy fuertes. Y después me venís con la inversión. ¿De qué inversión me estás hablando? Ya hay embarazos con cáncer, mapuches muertos, todo lo que vos quieras. Imaginate lo peor y lo vas a encontrar. Se trata de googlear nada más. Toda la información está en internet y en las redes sociales.

**Relacionado con las políticas neoliberales, aun en novelas que no son específicamente de la dictadura, como por ejemplo en la última, *Cámara Gesell*, aparece la dictadura: sea a través de sus consecuencias en la actualidad, en ex militantes, en hijos de desaparecidos, está la sociedad postdictatorial.**

Es inevitable. Describe tu aldea y serás universal. Aún un pueblo como [Villa] Gesell.

**Esta cuestión de que el pasado reciente es presente.**

Yo creo que los efectos postdictadura los tenemos acá, hoy. El pibe chorro es fruto de la dictadura. No ha habido una política de recuperación en ese sentido. Acá hay tres generaciones que viven de la caridad social. Estuvo desocupado el abuelo, estuvo desocupado el padre, estuvo

desocupado el pibe. Por otro lado también, más allá de que en Argentina se siguen muriendo chicos de hambre, y no me hago el Quesada Gómez, los pibes que salen a robar, salen a robar por un par de zapatillas, porque quieren ser wachiturros, porque ese es el modelo que propone la sociedad actual neoliberal. Entonces no hay posibilidad de rescate, al menos en estos términos.

**Con respecto a lo que acabás de mencionar y en relación con la educación que, como has manifestado en charlas y entrevistas, es algo que te interesa y te preocupa: ¿Qué papel desempeña la educación a propósito de esas problemáticas? Es decir, ¿de qué manera la educación puede transmitir o enseñar ciertas normas y valores cuando otras instituciones como la familia los desconocen, o cuando en la misma sociedad muchas veces impera la transgresión a la norma por encima de su cumplimiento.**

Espero no ponerme místico-cristiano, pero es una cuestión de fe. Yo creo que nadie te mandó a ponerte de maestra, nadie te mandó a ponerte de profesor y es tu obligación transmitir el amor por la lectura. En principio, por una razón básica: para qué tienen que leer los pibes, ¿para ser libres? Yo creo que acá hay un grado de complejidad. Yo trabajé con el Ministerio de Educación en un Plan de Lectura, donde éramos treinta escritores, desde Pablo de Santis y Birmajer hasta Sasturain. Nos convocaron para que escribiéramos un relato, un cuento que lo imprimían y lo ilustraban y esos cuentos iban para que las profesoras de Lengua trabajaran en el aula con los chicos. Y a mí me pasó de ir a colegios del conurbano bonaerense, bravos, donde las profesoras ni siquiera habían abierto el paquete del Ministerio. Entonces muchas veces en distintos lugares cuando digo “los docentes no leen”, me dicen “no, los adolescentes querrás decir”. Yo les digo “no, los docentes”. Y se ponen locos cuando uno los interpela. Les digo “contame qué estuviste leyendo anoche, no me digas que estuviste viendo a Tinelli”. No me vengas a vender que a vos te interesa la lectura cuando de tu colegio, por ejemplo, me viene a ver un pibe que me dice “Guille, ¿me prestás una novela?”. Yo le pregunto qué novela y me contesta: “la profesora nos dijo que leyéramos una novela”, “¿pero qué novela?”, pregunto yo. Le puedo dar el *Ulises* de Joyce, *¡Absalón, Absalón!*, el *Adán Buenosayres*. Y cuando te enterás de que hay profesoras que están dando Coelho... no Oliverio Coelho, Pablo Coelho. Ahí, creo que hay una responsabilidad social de los docentes. Si vos sos médico y acá hay un pibe que tiene un ataque de epilepsia, no podemos decir “no, mirá, estamos tomando el té”. Arremangate y atendé. Yo creo que hay profesiones o trabajos u oficios o artes o ciencias que no te permiten evadirte. Creo que los docentes se ponen en gran medida de cómplices: el doble discurso. Al colegio se va a estudiar, no a comer. Pero cuando el colegio se convierte en un comedero estamos con un problema grave porque los roles se van corriendo. Entonces, si el docente quiere hacer un paro, que no respete el programa y explique el colonialismo, el imperialismo, que dé vuelta la página y vaya para otro lado. Pero que no deje al pibe en banda. Porque más de uno de esos pibes viven en situaciones de violencia doméstica, vienen drogados, vienen chupados. Y no me pongo en moralista, es una realidad. Entonces no se puede esperar que los pibes tengan otra reacción. Y los docentes son cómplices. A mí me pasó de estar invitado en la Patagonia por un sindicato docente a un taller. El “cholulaje” se sentó por zonas. Propuse un plan de lectura rápido: dos, tres días. Les di todos los mecanismos y les dije que nos viéramos en un día y medio, dos, y que trabajen un texto. De sesenta personas quedaron diez, y entre esas había quienes no sabían redactar. No escribir, *redactar* no sabían. Entonces les decía “busquen el decálogo del perfecto cuentista de Quiroga”. Está en internet. No les estaba proponiendo que leyeran a Derrida.

**En un momento definiste la educación, así como la escritura, como una militancia.**

Sí. Militancia o religión. Kafka dice en sus *Diarios*: “la escritura es mi religión” o “la literatura es mi religión”. Yo creo que a esta altura –bueno está bien, yo dibujo, pinto de vez en cuando– ya estoy jugado. Creo que algo que se elude es la responsabilidad social. Oesterheld, a quien con

Carlos Trillo le hicimos su última entrevista en vida, decía que el lector que compraba su revista tal vez era el único acceso que tenía a la lectura y a la literatura. Era toda una obligación ética que tenía, de dar lo mejor y escribir lo mejor. Es decir, Oesterheld no es bueno solamente porque tiene talento, sino porque tiene un compromiso y encuentra la manera de versionar también, de releer a Conrad, a Stevenson, a London y también el Martín Fierro en un western. Si a mí me dan un premio nacional de literatura –y eso significa un aporte del Estado– a mí me hace la vida ligeramente más llevadera, tengo la obligación de escribir mejor. Al que no le guste que yo piense así es su problema, pero si el Estado me está pagando, tengo la obligación de tomármelo en serio. No importa si escribo una novela fantástica o una novela realista, yo creo que va por otro lado. A mí me ponen en realismo y 77, por ejemplo tiene incursiones y virajes hacia lo fantástico, no soy un escritor tan realista. Me resisto a esos encasillamientos todo el tiempo.

**En la literatura en general se da la hibridación de géneros, lo que no permite un encasillamiento estanco.**

Es que pertenecemos a una generación: la del '70, una época en la que nosotros empezamos a pelear en la carrera de Letras (yo alguna vez fui estudiante de Letras) por la incorporación de los géneros marginales: que se le prestara atención a la novela policial. No es casual que sea ese período cuando surge Puig con *La traición de Rita Hayworth* o *Boquitas pintadas*. No es casual, tampoco, la relación de Walsh con el policial. Yo pienso que la literatura argentina es una literatura violenta, no sólo desde los contenidos, sino también desde la forma, de la manera en que se patea el tablero formal. El *Facundo*, que es un texto fundante, ¿en qué estante de la biblioteca lo ponemos? Kafka escribe en una lengua hegemónica, no escribe en checo. Si bien él tiene toda la tradición judía como peso, escribe en alemán. Y si pensás a Borges, si tomás *Historia universal de la infamia*, los cuentos fueron publicados en *Crítica*, o sea, en un suplemento de aventuras. Nada es tan lineal como parece. Entonces no me lo pongan a Borges allá arriba, porque Borges está al alcance de la mano, no lo pongas en un lugar inaccesible.

**Desde la novela, género burgués por excelencia, se pueden deconstruir esas clasificaciones estancas.**

Es un género burgués, pero también es un género que te permite, y me voy a poner luckacsiano, la totalización. Estamos hablando de novela porque publiqué novela, pero también publiqué cuento. Esto no implica una predilección por un género u otro. El afán de la novela es totalizar.

**Me refiero a que en la misma novela se puede incluir “lo menor”, lo popular.**

Absolutamente. La intertextualidad...

**En relación con el lenguaje y en este caso a propósito de *Cámara Gesell*: dijiste que querías que se dijera de tu novela que estaba bien escuchada.**

Porque creo que con el correr del tiempo uno fue tomando conciencia de cómo fue evolucionando. En realidad, no quiero hablar de evolución porque no quiero ponerme positivista, pero creo que uno va operando, experimentando con la forma y con la materia con la que escribimos, que es la lengua. Entonces yo creo que mi lengua fue cambiando a través de los hechos. Ya no escribo como *Bajo bandera*; no podría volver a escribir como *Bajo bandera*. Creo que lo peor que te puede pasar es, cuando le encontrás la vuelta, repetir la “maquinita”, que es lo que hacen la mayoría de los escritores. Voy a dar un ejemplo, que es tal vez un gran escritor, que es Paul Auster. Se ve cómo va repitiendo mecanismos. Y llega un momento que uno dice “esa

canción ya la escuché”. Entonces, y creo que esto es de paranoico, cuando uno sale con un libro nuevo, no te tienen que encontrar lo que estaban esperando. Acá viene la cuestión del trabajo con la lengua. En este sentido, a mí hay escritores que me interesan mucho, por ejemplo, Belgrano Rawson.

### **A quien señalás como uno de tus maestros, junto con Dal Masetto.**

Dal Masetto en otro sentido. Por una cuestión más ideológica y que tiene que ver con la literatura italiana, que tiene que ver con la norteamericana, con Pavese, Vittorini, y cómo trabajan ellos con la literatura norteamericana para encontrar una literatura nacional a partir del *dopo guerra*. Pero Belgrano es la operación con la lengua y creo que también Briante, quien me interesa cada vez más: cómo logra una conjunción o una alternancia entre la lengua culta y la plebeya. Ahí hay algo muy interesante: en relación con *Cámara Gesell*, por ejemplo, prestarle atención a cómo cuenta un peón del corralón. Es muy interesante y esto me lo decía David Viñas. Una vez estábamos con Pedro Orgambide y con Viñas en el bar *La Paz*, en el 2000 ó 2001, cuando se venía la crisis, la ciudad era un desastre y la pobreza se veía avanzar, y Viñas me decía “hay que parar la oreja, hermanito”. Y yo creo que eso es esencial. Por ejemplo, la evolución de Viñas en lo que va desde su primer libro o desde *Dueños de la tierra*, *Dios cotidiano*, etcétera, con una marca muy fuerte de la literatura norteamericana hasta llegar a *Tartabul*. Llegó a un grado de experimento que por momentos se volvía como totalmente oclusiva. Yo espero no llegar a eso, pero el trabajo de experimentar con la lengua es lo más interesante. Por eso cada vez más me interesa leer poesía y filosofía.

### **¿Y escribir poesía?**

Sí, hace años que escribo poesía pero no muestro, va por otro lado.

### **En un momento dijiste que todo narrador es un poeta frustrado.**

No, pero no es así. A mí lo que me molesta es que los narradores no le dan bolilla. Que los narradores no sepan quién es Lamborghini, el viejo, que es el que yo respeto, Leónidas. Que los narradores no lean poesía me parece que no va. En los últimos años me metí mucho con la poesía y me metí con la obra de Trejo. Publiqué una nota sobre él que después se usó de prólogo. El hecho de haber estado leyendo poesías también te altera la manera de escribir. Hace poco estaba leyendo a María Zambrano, una filósofa española discípula de Ortega pero que le pegó quinientas vueltas a Ortega. Ortega al lado de ella es el *Billiken*. Ella plantea que la filosofía es la pregunta y la poesía la respuesta. Plantea la cuestión de la relación de los hombres con los dioses, se remite al pasado clásico, a lo que era Alejandría, etcétera y valora la palabra. A mí me parece que es una pena que los pibes que están escribiendo no le otorguen el valor a la lengua. Porque repiten un mecanismo.

### **Retomando esta cuestión del lenguaje, la oralidad de *Cámara Gesell*, pensaba que tal vez habías articulado la oralidad en relación con el “género pueblo” en literatura.**

Mientras yo sacaba todas las otras novelas venía trabajando en *Cámara Gesell*. Fueron seis años, siete. Yo venía juntando el diario del pueblo y juntando anécdotas y me había propuesto un método, que era todos los días escribir una carilla A4 y que no pasara la carilla A4 cuerpo 14, cuerpo 16. Si pasaba una línea, va de nuevo. Porque me estaba proponiendo algo que no sabía muy bien en qué consistía pero que tenía que ver con la composición poética. Pero al mismo tiempo, mientras estaba trabajando en esa novela, me maté viendo algunas series. Por ejemplo,

*Deadwood*, una serie sobre el oeste, sobre la cual hay varios ensayos porque es una serie que transcurre en el momento de la fiebre del oro, la fundación de un pueblo, el dueño del prostíbulo, del diario, etcétera, etcétera, muy unidad espacio temporal. Y es de esas series que tienen una trama principal, pero hay una trama que viene de atrás y esa trama que va a quedar abierta y que continúa. Entonces estaba *Deadwood*, por un lado, que era del pueblo y después, de lo que era literatura de pueblo, a mí me interesaban dos modelos, especialmente el modelo norteamericano. Es decir que lo que hice fue como un trabajo de investigación de literatura de pueblo. Porque si estoy escribiendo sobre un pueblo, tengo que saber de literatura de pueblo. Cómo se cuenta un pueblo. Todo muy bonito con la polifonía, pero la pregunta es cómo se arma todo esto.

**En 77, si bien de manera muy diferente, también está presente la oralidad, sobre todo desde el registro lingüístico y el estilo que usa el profesor Gómez, sus giros, su forma de construir las oraciones en el momento de narrar su historia.**

Gómez cuenta la historia más culto. Tiene un acento más porteño, más chamuya lunfa. Él es puto pero no marica. Ése es el ser de Gómez. Porque todo el mundo me dice “vos sos peronista”. No, yo no soy peronista, yo tomé de *Contorno* lo que me interesaba, porque me parece un momento muy interesante, muy álgido. *Contorno* es la que hace un acercamiento del marxismo, del psicoanálisis al peronismo. Va por ahí y va por Viñas. A mí me hubiera gustado que Viñas leyera *Cámara Gesell*.

**Finalmente, ¿cuánto hay de tu experiencia o de vos o de tu vida en tus textos y en tus personajes?**

Todas.

**¿Por qué?**

Una parte de la presunción de que escribe de lo que sabe, pero en realidad, cuando se pone a escribir, se da cuenta de que está escribiendo de lo que ignora y está buscando otra cosa. Y en cuanto a lo de la experiencia, creo que uno a veces es como un actor. Pone el personaje con partes de texto y partes de uno mismo. Eso yo lo tomé mucho de Louis Crafer, el maestro de Brando, de De Niro. El personaje lo tenés que trabajar siendo el personaje todo el día. Si no lo conocés vos no lo va a conocer nadie. Y aquello que vos no sabés, el lector va a notar que no lo sabés. Y en algún momento el tipo va a abrir la puerta de una manera que no es la manera en la que él la viene abriendo. Entonces, con lo que uno se encuentra es con que hay pibes que no saben construir personajes. Se guían por los hechos o por el efecto de las acciones de la trama y se olvidan de cómo habla, cómo es, cómo camina. De tu personaje tenés la obligación de saberlo todo. Qué perfume usa, qué come, qué le cae mal, si toma o no hepatalgina,<sup>5</sup> todo debés saberlo. No importa que después no lo uses, pero si no sabés todo, no lo podés contar, se te cae. O escribís una novela de chico triste, caprichoso, insatisfecho, porque papá no lo comprendía. Mi papá y mi mamá se separaron, yo soy feliz mucho. Que son esas cosas que también andan muy de moda...

Así terminaba la entrevista con Guillermo Saccomanno. La literatura es protagonista en esta charla, pero junto con ella surgen un sinnúmero de aspectos y esferas: la política, la primera de

---

<sup>5</sup> Medicamento hepato-protector y digestivo.

ellas. Así, el quehacer literario se presenta como indisociable de esta última, en un vínculo que surge ya en el momento fundacional de la literatura argentina. La dimensión política se imbrica en el mismo seno de la narrativa de postdictadura, la cual explora, indaga, cuestiona hechos, sujetos y discursos a partir de una ficcionalización siempre plural y de significados nunca estancos ni acabados. Aporta su mirada particular desde lugares muchas veces excéntricos y alternativos.

En el diálogo con el escritor las cuestiones sobre el pasado reciente se hicieron presentes, dando cuenta de que lo pretérito emerge e invade un tiempo presente en al menos dos direcciones: por una parte, las consecuencias del último gobierno militar se ven hoy en los diferentes ámbitos de la sociedad; por otra, el pasado transmuta en presente en el mismo instante en el que se postulan y articulan por separado y todos juntos el deber de la memoria, el no olvidar, el no ocultar y el continuar pensando un trágico pasado pluridimensional que se perpetúa en los tiempos actuales.