Responsabilidades y resistencias
Memorias de vecinos de la dictadura

Mauro Greco

eduvim

Responsabilidades y resistencias
Memorias de vecinos de la dictadura

Greco, Mauro

Responsabilidades y resistencias: memorias de vecinos de la dictadura / Mauro Greco.- 1a ed . - Villa María: Eduvim, 2019.

394 p. ; 22 x 15,5 cm. - (Poliedros)

ISBN 978-987-699-591-7

1. Dictadura. 2. Militares. 3. Resistencia. I. Título.

CDD 320.0982

©2019

Editorial Universitaria Villa María

Chile 253 – (5900) Villa María,
Córdoba, Argentina

Tel.: +54 (353) 4539145

www.eduvim.com.ar

Editora: Agustina Merro

Maquetado: Eleonora Silva

Obra bajo Licencia Creative Commons

Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional

CC BY-NC-ND

Esta licencia permite a Ud. sólo descargar la obra y compartirlas con otros usuarios siempre y cuando se indique el crédito de autor y editorial. No puede ser cambiada de forma alguna ni utilizarse con fines comerciales.

La responsabilidad por las opiniones expresadas en los libros, artículos, estudios y otras colaboraciones publicadas por EDUVIM incumbe exclusivamente a los autores firmantes y su publicación no necesariamente refleja los puntos de vista ni del Director Editorial, ni del Consejo Editor u otra autoridad de la UNVM.

Responsabilidades y resistencias
Memorias de vecinos de la dictadura

Mauro Greco

Índice

Agradecimientos 11

Introducción 15
Objetivos 20
Capítulos por venir 22

Separador: Estado de la cuestión
"En caso de ser necesario, mentir sin reparos" 27

BLOQUE 1. CINE, LITERATURA Y TESTIMONIO:
EL MIEDO, LA MEMORIA (IM)BORRADA, LA FAMILIA (1983-1995)

Capítulo 1. Del nombre propio a los sin nombre:
***Juan como si nada hubiera sucedido* (1987) de Echeverría** 39
Precentación: "¿Por qué no te ponés un poco vos la gorra?" 39
La comunidad desorganizada 51
Del "es un tema que me da mucho temor a mí" al "todos saben" 57
Normalización y abandono: "no le importa
que los asesinos de Juan convivan con nosotros" 64

Separador: Marco teórico
Responsabilidades colectivas y pequeñas resistencias 69
Hostipitalidad 80

Capítulo 2. De "la memoria borrada" a lo que no se puede borrar:
Lo imborrable* de Saer. Terror, vecindad y *delación 97
Presentación 97

"El hombre común": lector de insignificancias, per-sona y secretista 99
"No les bastó con haber sido cómplices de un secuestro": vecindad, *mandamiento* y familia 105
"La estufa a resistencia": escritura, realismo y lo irrazonable 111

Separador: Método
Hermenéutica, comprensión e interpretación 121

Capítulo 3. Vecindad, trabajo y familia: testimonios de vecinos del ex CCD Seccional 1º de Santa Rosa-La Pampa (2010-2013) 141
Presentación 141
Los trabajos y los días: "nosotros trabajábamos, ni nos dimos cuenta" 143
La familia: retraimiento, paz y seguridad 155

BLOQUE 2. CINE, LITERATURA Y TESTIMONIO 1996-2003: LA CIUDAD, EL PUEBLO, EL BARRIO, LA CUADRA

Capítulo 4. De la ciudad a los suburbios y el campo: *Garage Olimpo* (1999) de Bechis y *Los rubios* (2003) de Carri 169
Presentación 169
Olimpo y su garaje: la ciudad desde arriba, la cuadra desde abajo. Vecinos y transeúntes 171
La ciudad desde abajo: bares, descampados, plazas, hoteles alojamiento y estaciones 176
¿Chicos rubios con tristeza?: la ciudad de partida, el barrio de llegada. Extraños y vecinos 180
"Se llevaron a los dueños, mami": vecindad, entrega y listillos 185

Capítulo 5. El detenido y el barrio, el extranjero y el pueblo: las vecindades 193
Presentación 193
Pase libre. "El vecino sabe muy bien lo que hace": el secuestro 195
"Metros de distancia de los festejos del vecindario": el cautiverio 198
"Confiar en la solidaridad de los vecinos implicaba un gran riesgo": la fuga 203

El secreto: "una conspiración de locuacidad". Responsabilización indiscriminada, auto-exculpación generalizada y filiaciones electivas 207
"La gente no es peor acá que en otra parte": viaje iniciático, consultas de disponibilidad y laguna-mar 210
"Así tan suelta de cuerpo no se puede culpar a todo un pueblo": culpabilidad, resistencias y responsabilidades 215
"Pueblo de cobardes, pueblo de canallas": exterioridad moral, miedo e historia local de la infamia 222

Capítulo 6. Bronca, confianza e indiferencia: la convivencia ciudadana y barrial con represores. Testimonios de vecinos del ex CCD Seccional 1º (2010-2013) 229
Presentación 229
"Lo que más me daba bronca es que yo los he cruzado en la calle": circulación, convivencia y emociones 231
"Benito, ¿por qué no venís que necesitamos un testigo?": vecindad, confianza y ayuda mutua 241
"Ni nos dimos cuenta, lo único que pedían era el agua para tomar mate": cotidianidad e indiferencia 248

BLOQUE 3. CINE, LITERATURA Y TESTIMONIO 2004-2013: LOS VECINOS HOSTILES/HOSPITALARIOS, LAS NUEVAS GENERACIONES, LA IN-SEGURIDAD

Capítulo 7. Cotidianidad, supervivencia e invisibilización: el cine 259
Presentación: *Andrés no quiere dormir la siesta* (2009) de Bustamante y *Rawson* (2012) de Machesich y Zito 259
La madre, el niño, la muerte: el endurecimiento del mundo exterior 260
"¿Cómo va, vecino?": la abuela, el torturador y el CCD 268
El penal chubutense, el CCD, su (re)conversión: la convivencia 272
Internos, *externos*, externos internos, internos externos: la guarda y la cárcel 277
"Los ilustres vecinos de Rawson": el club de pelota paleta 282

Capítulo 8. El narrador vecino, sus padres vecinos, un mismo vecindario 287
Presentación: *Una misma noche* (2012) de Brizuela 287
"Répétez, répétez": vecindad, secuestro y repetición 289
"Quizás las cosas se repiten para que uno las comprenda": vecindad, robo y comprensión 298

Capítulo 9. Anoticiamientos, continuidades y rupturas: testimonios de vecinos del ex CCD Seccional 1° (2010-2013) 307
Presentación 307
"Yo nunca me enteré que hubiera un centro clandestino a cien metros de mi casa": (des)conocimiento, cotidianidad y retrospección 308
"He vivido en una nube de flatos": juicio(s), plaqueta y resistencias 321

Capítulo 10. Conclusiones 337
Nuevas líneas de investigación: relaciones y tensiones con las anteriores 343
Coda testimonial 347

Referencias bibliográficas 351
Filmografía 385
Corpus literario 387
Entrevistas 389
Fotografías 390

Agradecimientos

Este libro hubiera sido imposible sin la ayuda de numerosas personas e instituciones.

En primer lugar, mi director de becas doctorales y posdoctorales del Consejo Nacional de Investigaciones Científica y Técnicas (CONICET), Alejandro Kaufman. En segundo lugar, no menos importante, Daniel Mundo, director de mis tesis de grado y doctorado. Con ellos va el agradecimiento hacia todos los compañeros y las compañeras con quienes compartimos sus proyectos de investigación durante más de diez años: Maximiliano de la Puente, Ariel Idez, Lucas Bazarra, Florencia Marciani, Sabrina Barbalarga, Miguel Molina y Vedia, Agustín Molina y Vedia, Natalia Ortiz Maldonado, Diego Conno, Pedro Cerruti, Paula Guitelman y Gonzalo Zubía. También quisiera agradecer a Esteban Buch, quien me recibió muy generosamente en el *Centre de Recherche sur les Arts et le Langage* que dirige en la *École des Hautes Études en Sciences Sociales* para hacer parte de mi posdoctorado allí, y a Jens Andermann, quien me ayudó en 2015 permitiéndome trabajar en una investigación que en ese momento él realizaba desde la Universidad de Zurich.

También quisiera agradecer a los compañeros y las compañeras que se convirtieron en amigos y amigas con el (no) paso de las jornadas en el Instituto de Investigaciones Gino Germani (IIGG) de la Facultad de Ciencias Sociales (FSOC) de la Universidad de Buenos Aires (UBA): Belén Olmos, Bárbara Ohanian, Melina Tobías y Camillo Robertini.

Con ellos va el agradecimiento a todos los compañeros y las compañeras del IIGG con quienes compartimos talleres de lectura entre pares y discusiones políticas: Ariel Farías (cuya influencia metodológica todavía puedo sentir hoy), Julieta Lampasona, Evangelina Caravaca, Carla Bertotti, Manuel Riveiro, Santiago Nardin y Analía Goldentul.

Las instituciones que hicieron posible este libro también son numerosas. En primer lugar, el CONICET, cuya beca doctoral otorgada en 2009 me permitió dedicarme exclusivamente a la investigación: es imposible pensar esta posibilidad por fuera de la ampliación del sistema científico que gozó la Argentina de 2003 a 2015. En segundo lugar, no quisiera dejar de agradecer a la UBA, no sólo por el sitio de trabajo en el IIGG-FSOC, sino por ser parte de la educación pública, gratuita y laica argentina que sigue siendo de excelencia a nivel internacional, a pesar de los embates neoliberales padecidos. *Last but not least*, quiero agradecer el apoyo que este libro recibió del *European Research Council, Starting Grant* 637709 GREYZONE. Personalmente quisiera agradecer a Mihaela Mihai, directora del proyecto "Greyzone: Adressing Complex Complicity in Human Rights Violations" (http://www.pol.ed.ac.uk/greyzone), quien, desde el ERC *Greyzone Summer School* "Navigating the Grey Zone: Complicity, Resistance and Solidarity" (2018), me ha brindado sucesivas oportunidades profesionales que me han permitido crecer académica y personalmente.

Párrafo aparte merece la Editorial de la Universidad Nacional de Villa María (EDUVIM), Córdoba-Argentina, quienes, desde que les envié el manuscrito corregido de mi tesis doctoral en noviembre de 2017, se mostraron respetuosos de él, de mí y de todo el fatigoso proceso que implica hacer un libro. A ellos, especialmente a Emanuel Molina, Renata Chiavenato, Luis Seia y Agustina Merro, mis agradecimientos.

No quisiera dejar de agradecer a mis amigos, tanto los de la infancia, con quienes los viajes nos han distanciado, como los nuevos, hechos al calor de las nuevas luchas. Con ellos también discutí este libro. Juan Ignacio Esteban Cabezón de Biasi, Agustín Hevia y sus respectivas familias, amigos de cuando todavía jugábamos al ajedrez y al tenis,

fueron y siguen siendo importantes en mi memoria. Natalia Gennero y Emiliano Balaguer son amigos de carrera con los que compartimos algo más que un grado. Sebastián Stavisky, Leonardo Novak, Pablo Carrasco, Carolina Ré, Luciano Beccaria y Santiago Ascaso, también amigos de carrera y facultad pero sobre todo de HUMO, nuestra revista cultural de ensayos y crónicas, son un grupo que está con sus ciudades, fines, animalidades y chistes. Luciana Zorzoli, Miguel Leone, Delfina Cabrera, Silvia Nassif y Gabriel Dvoskin, compañeras y compañeros afectados por el recorte presupuestario que padece el CONICET desde 2016, son amigos nuevos y colegas con los que intentamos llevar lo mejor posible la no naturalización de una realidad que nos resulta injusta.

Finalmente quisiera agradecer a mis padres, Silvia y Juan, quienes me apoyaron desde el momento en que quise estudiar Ciencias de la Comunicación, pleno 2001, un año que sigue siendo bisagra para la sociedad argentina. A mis hermanas Laura, Emilia y Florencia, quienes me bancaron cuando les leía en voz alta frases de Zizek, Foucault o Durkheim. A mi abuela Zulema, por siempre poner el dedo en la llaga. Mención aparte merece Dante, mi sobrino recién nacido. También Javier Zapata, su padre, mi traductor precarizado *ad honorem*.

Nada de lo que pasó en el último lustro hubiera sido posible sin Verónica Cohen, *my partner*, y sin Kiru, nuestro perro que me enseñó a amar sin esperar nada a cambio.

Mauro Greco
Edimburgo, enero 2019

Introducción

Este libro busca analizar la responsabilidad colectiva y las pequeñas resistencias ante la última dictadura argentina en algunas representaciones literarias y cinematográficas, en relación con las memorias de vecinos de centros clandestinos de detención (CCD) y en articulación con un trabajo de campo sobre las vecindades de un ex CCD en particular: la Seccional 1º de Santa Rosa-La Pampa. Por *memorias* entiendo no sólo los actos rememorativos de los vecinos del ex CCD santarroseño sino también los recuerdos que de ellos construyeron películas y novelas, como imágenes puestas en circulación y legadas a la posteridad.[1] De lo que se trata es de articular el modo en que vecinos de los CCD fueron construidos en novelas y películas de escritores y directores de la posdictadura, y el modo en que, en entrevistas cualitativas en profundidad, vecinos puntuales de un ex CCD dieron "cuenta de sí" al respecto de aquellas responsabilidades y resistencias.[2] Es otro, en este

[1] Silvina Jensen, en torno a su investigación sobre representaciones del exilio, lo pregunta de la siguiente forma: "¿Qué diálogos se establecen entre el texto literario/fílmico y los discursos que circulaban en la sociedad, tanto aquellos de reciente presencia pública como otros más arcaicos?" En Jelin, E. y Longoni, A. (comps.), *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*, Bs. As., Siglo XXI, 2005, pág. 175. Ana Longoni, por su parte, realiza similar trabajo de articulación, relacionando y contrastando con testimonios de sobrevivientes en torno a la asociación entre sobreviviencia y "traición", haber sido "quebrado", entre otros problemáticos términos. En Longoni, A., *Traiciones. La figura del traidor en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión*, Bs. As., Norma, 2007.

[2] Judith Butler lo define en términos de que "damos cuenta de nosotros mismos únicamente porque se nos interpela en cuanto seres", pero contempla: "Siempre es

caso yo, quien les pidió a los vecinos del CCD santarroseño que "den cuenta de sí mismos", que se narren y auto-representen. Sin embargo, como contempla Butler, la misma negativa a hacerlo puede considerarse una resistencia, ya no a la última dictadura, sino a la misma entrevista: ¿quién sos vos, de dónde venís, para preguntarme eso sobre este tema?[3]

Por *responsabilidad colectiva* entiendo entonces la indagación en torno al comportamiento de *la sociedad civil* durante un régimen represivo. Las cursivas obedecen a motivos que desarrollaré a continuación, pero adelantaré que *sociedad civil* me parece una abstracción homogeneizadora que pasa por alto las particularidades de lo englobado, de allí que prefiera hablar de *vecinos*: los que se encuentran geográficamente sujetados a una zona en particular. Aquella indagación, entonces, por la sociedad civil bajo un contexto represivo, ha llevado a preguntarse por las mismas condiciones de instauración y mantenimiento de un gobierno de facto, así como por su nominación: ¿dictadura militar?, ¿dictadura cívico-militar?, ¿dictadura a secas? El modo en que me acercaré a algunos de aquellos comportamientos será a partir del modo en que determinados agentes culturales y entrevistados dieron cuenta de ellos en novelas, películas y testimonios. Justificando la otra cursiva, la de *responsabilidad colectiva*, dos antecedentes ineludibles a la hora de pensarlo constituyen la discusión entre los filósofos

posible permanecer callado ante una pregunta de ese tipo, en cuyo caso el silencio expresa una resistencia a ella: 'No tienes derecho a preguntarme eso', 'Esa imputación no es digna de respuesta', o 'Aun cuando haya sido yo, no te corresponde a ti saberlo'". En Butler, J., "1. Dar cuenta de sí mismo", *Violencia ética y responsabilidad*, Bs. As., Amorrortu, 2009, pág. 22-24.

[3] Veremos el modo en que esta relación entre pregunta, alteridad y auto-narración se imbrica en ciertas reflexiones derridianas, hermenéuticas y sus articulaciones con el trabajo de campo.

alemanes Karl Jaspers[4] y Hannah Arendt[5] a poco de finalizado el nazismo, y el llamado "debate Goldhagen"[6] sobre el comportamiento del pueblo alemán durante el hitlerismo. En Argentina es una preocupación que ha tomado relieve en los últimos quince años[7] (Carassai, 2013; Franco, 2012; Caviglia, 2006; Levin, 2005).[8]

Por *pequeñas resistencias*, mientras tanto, entiendo aquellas acciones de oposición que no fueron realizadas por supuestos o efectivos representantes en nombre de los resistentes, sino por el mismo actor en cuestión –en este caso, vecinos de los CCD–. Hablo de los pequeños actos mediante los cuales alguien que vivía enfrente de un CCD podía manifestar, no su colaboración o complacencia, sino su desagrado. ¿De qué forma fueron representadas y construidas estas pequeñas acciones en novelas y películas sobre la dictadura? ¿Fueron representadas? ¿O lo único con lo que contamos es la postulación de vecinos cómplices de una de las mayores materialidades de la última dictadura, los CCD? ¿De qué modo, si es que lo hacen, dan cuenta de estos actos de oposición los vecinos de este ex CCD en particular? ¿Existe sintonía entre lo escrito por unos y lo testimoniado por otros, o más bien son imágenes en un espejo en las que los espejados no se reconocen? Estas pequeñas

[4] Jaspers, K., ¿*Es Alemania culpable*?, trad. Ramón Gutiérrez Cuartango, Barcelona, Nueva Época, 1998, y Jaspers, K., *Filosofía de la existencia*, trad. Luis Rodríguez Aranda, España, Planeta-De Agostini, 1984.

[5] Arendt, H., *Responsabilidad y juicio*, trad. Miguel Candel, Barcelona, Paidós, 2003 [1964].

[6] Finchelstein, F. (1999), *Los alemanes, el holocausto y la culpa colectiva. El debate Goldhagen*, Bs. As., Eudeba.

[7] Carassai, S., *Los años setenta de la gente común. La naturalización de la violencia*, Bs. As., Siglo XXI, 2013; Franco, M., *Un enemigo para la Nación. Orden interno, violencia y subversión, 1973-1976*, Bs. As., FCE, 2012; Caviglia, M., *Dictadura, vida cotidiana y clases medias. Una sociedad fracturada*, Bs. As., Prometeo, 2006; Levin, F., "Arqueología de la memoria. Algunas reflexiones a propósito de Los vecinos del horror. Los otros testigos", *Entrepasados*, n.º 28, Bs. As., 2005.

[8] Una preocupación alrededor de otro tipo de responsabilidad, la responsabilidad individual como integrantes o simpatizantes de las organizaciones político-militares de los 60-70, fue la disparada por la carta de Del Barco y el profuso debate que generó (2010, 2007).

resistencias las entendí como resistencias "microfísicas"[9] del orden de lo minúsculo y cotidiano, "tácticas"[10] que los dominados despliegan en un espacio-tiempo que no dominan, resistencias "no espectaculares"[11] en las que no se establece representación entre resistentes en lugar de otros ausentes. Me centraré en actos de oposición encarnados en primera persona: no prestar una manguera, no prestar declaración o testimonio.

La preocupación por las resistencias obedece también a uno de los recurrentes reproches realizados a investigaciones que, de diferentes maneras, se preguntan por la responsabilidad colectiva ante una situación límite: de tanto centrase en las distintas responsabilidades se invisibilizan las contestaciones, se construye una sociedad cómplice o colaboradora *in toto*. Comparto, como escribió Arendt, que resistencias y responsabilidades no son antinómicas, que es en un amplio gradiente de matices donde se juega la convivencia cotidiana bajo un régimen dictatorial. De esta manera, cuando hablo de responsabilidad colectiva, no responsabilizo indiscriminadamente igualando y aplanando responsabilidades; tampoco cuando refiero resistencias construyo un pueblo heroico en armas resistiendo estoicamente la dictadura. Precisamente es en "el entre" de estas dos grandes imágenes donde se moverá este libro.

Por último, la consideración de las resistencias se debe a una preocupación sobre la absolutización del poder dominante y la libertad de los sujetos: si el primero es planteado como ab-soluto, sin límites, la libertad del individuo o colectivo disminuye hasta casi desaparecer. Sólo contaríamos con la posibilidad de ubicarnos entre alguna de las categorías que el pensamiento jurídico nos ofrece: cómplices,

[9] Foucault, M., "IV. El dispositivo de sexualidad", *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber*, trad. de Ulises Guiñazu, Madrid, Siglo xxi, 1998, pág. 45-69.

[10] De Certeau, M., "Capítulo III. Valerse de: usos y prácticas", *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer*, 1° ed., Tomo I, trad. de Alejandro Pescador, México, Universidad Iberoamericana, 1996, pág. 35-45.

[11] Debord, G., *La sociedad del espectáculo*, trad. de Fidel Alegre, Bs. As., Biblioteca de la mirada, 2008.

copartícipes, responsables, ya sea por acción u omisión. Si el alcance del poder dominante, en este caso dictatorial, no es total, sin grietas, los pequeños actos de libertad y resistencia son, ya no sólo posibles, sino efectivamente existentes.[12]

Ahora bien, ¿por qué vecinos de CCD? Porque es una materialización posible de la abstracción *sociedad civil*. La indagación sobre la responsabilidad colectiva se pregunta por los comportamientos de la sociedad, *el pueblo*, *el hombre común y corriente* durante situaciones límites. Ahora, ¿qué son la sociedad, el pueblo u hombres y mujeres comunes y corrientes sino generalizaciones que intentan abarcar un conjunto social heterogéneo que los desborda? En este libro, la investigación se realizará alrededor de un actor socio-geográfico particular, los vecinos de los CCD, aquellos que vivían en frente de un lugar donde se conducían secuestrados, se los detenía-desaparecía, se los torturaba y, en algunos casos, asesinaba. ¿De qué formas novelas y películas construyeron esta vecindad clandestina? ¿Es la misma que la testimoniada por los vecinos de este ex CCD en particular?

La elección de este ex CCD obedece a otra serie de consideraciones. Por un lado, aportar a la descentralización de las investigaciones sobre vecindades clandestinas por lo general concentradas en los grandes cinco centros urbanos del país: Capital Federal, Provincia de Buenos Aires, Córdoba, Tucumán y Santa Fe. Por el otro, sumar una "memoria local"[13] a las memorias "nacionales" construidas desde los centros político-económicos, en algunos aspectos generalizando características propias y por ende aplanando la heterogeneidad de estos sitios,

[12] Calveiro, P., *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*, Bs. As., Colihue, 1998; Foucault, M., "IV. El dispositivo de la sexualidad. 2. Método", *Historia de la sexualidad 1. La voluntad de saber*, trad. Ulises Guiñazu, México-Argentina-España, Siglo XXI Ed., pág. 112-125; Deleuze, G. y Guattari, F., "2. 1914-¿Uno sólo o varios lobos?", *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, trad. José Vázquez Pérez con la colaboración de Umbelina Larraceleta, España, Pretextos, 2010, pág. 33-45.

[13] Del Pino, P. y Jelin, E., *Luchas locales, comunidades e identidades*, Bs. As. Siglo XXI, 2003, pág. 63-106.

en sus particulares modos de haber vivido y recordar la dictadura. La intención es contribuir a heterogeneizar la imagen y el recuerdo de esta, la forma en que fue vivida, padecida y solicitada por fuera de la capital del país y sus alrededores. No está de más apuntar, por último, que la mayoría de las producciones cinematográficas y literarias sobre responsabilidad colectiva y pequeñas resistencias ante la última dictadura fueron realizadas desde el centro del país, no siendo sus alcances, recepciones y efectos de sentido ceñidos a este territorio.

Objetivos

El primero y principal objetivo es estudiar las similitudes y diferencias en el modo en que escritores y directores representaron a vecinos de los ex CCD sobre responsabilidades y resistencias hacia la última dictadura, y la forma en que vecinos de un ex CCD dan cuenta de aquellas responsabilidades y resistencias. Entiendo que la primera parte de este objetivo general, las representaciones literarias y cinematográficas de la responsabilidad y las resistencias de vecinos de ex CCD de la última dictadura, lejos de meros artefactos culturales para el divertimento o concientización ciudadana bajo la forma de consumos culturales, constituyen "vehículos de memoria"[14] bajo los cuales se transportaron determinados sentidos –condenatorios, justificatorios, comprensivos– para con aquel sector socio-geográfico y, en tanto estos fueron tomados como representantes de una civilidad mayor, de *la sociedad* en general en relación con la dictadura. Volver sobre estos artefactos literarios y cinematográficos es regresar sobre sentidos sociales producidos y recepcionados. Y también sobre su articulación con otros textos sobre aquella vecindad: los testimonios de vecinos del ex CCD Seccional 1º de Santa Rosa-La Pampa. Textos que, a pesar de todas las mediaciones que una entrevista comporta, poseen una particularidad: son la palabra endógena de los actores sobre los cuales se pregunta y

[14] Jelin, E., *Los trabajos de la memoria*, Madrid, Siglo XXI, 2001, pág. 39-62.

se representan sus memorias. Palabra nativa que no implica ninguna garantía, pero sí una voz más a escuchar en una conversación que habla sobre ellos.

El segundo objetivo del libro es reacercarse a la expresión *dictadura cívico-militar*. La atención, más que en sus aspectos eclesiásticos,[15] empresariales,[16] partidarios, sindicales o jurídicos,[17] está puesta en el comportamiento del *hombre común y corriente*. Un recorte que permite volver sobre un aspecto conciso de la última dictadura: su continuidad. ¿Era posible vivir durante la última dictadura? ¿Se podía llevar una vida común y corriente? ¿Podíamos ser vecinos de un lugar donde se secuestraba y torturaba y sin embargo salir al trabajo, llevar a los chicos al colegio y volver al fin del día cansados pero contentos de estar en casa? ¿De qué modo determinados textos hablaron sobre esto a partir de la vuelta de la democracia? ¿Qué relación guardan estos discursos con lo que vecinos concretos de un ex CCD, en caso de *ponerles* el grabador y la oreja, dicen sobre aquellos años y su vida en frente de un lugar de secuestro?

El tercer objetivo, quizá el más indirecto y oblicuo, es trazar algunos apuntes sobre el alcance y la performatividad de una política pública de la memoria en las inmediaciones de un ex CCD: la señalización del pasado clandestino de la seccional a partir de la colocación, en 2007, de una plaqueta en la entrada de la comisaría. ¿Qué relación con ella manifiestan tener los vecinos entrevistados? ¿De qué forma aparece su instalación en la superficie textual de los testimonios? ¿Hasta qué punto estos testimonios replican las relaciones que, con sus heterogeneidades internas, manifestaron hacia la Seccional durante la dictadura?

[15] Kahan, E., *Recuerdos que mienten un poco. Vida y memoria de la experiencia judía durante la última dictadura militar*, Bs. As., Prometeo, 2014.

[16] Verbitsky, H. y Bololavsky, J. P., *Cuentas pendientes. Los cómplices económicos de la dictadura*, Bs. As., Siglo XXI, 2013.

[17] Bololavsky, J. P., *¿Usted también, doctor? Complicidad de jueces, fiscales y abogados ante la dictadura*, Bs. As., Siglo XXI, 2015.

El cuarto y último objetivo del libro es acercarse al modo de aparición de la figura del *vecino* en los trabajos que buscan entender la vida cotidiana durante la última dictadura. Aquella figura, cuya presencia nacional parte de su distintividad colonial hasta su utilización actual por fuerzas neoliberal-conservadoras como interpelación del soberano, suele estar sujeto a un uso instrumental, como fuente de información o datos. En este trabajo me acercaré al modo en que aquellos textos nos proponen pensar la relación de vecindad desde un punto de vista no utilitario, sino como un vínculo –una conexión y distancia– que posee sus características propias. Y esto, considero, también debe ser tenido en cuenta a la hora de investigar el comportamiento de los vecinos ante un secuestro en la casa de al lado.

Capítulos por venir

Este libro tiene la siguiente estructura: está dividido en tres bloques, diez capítulos y tres separadores. Los tres bloques abarcan los períodos socio-históricos recortados: 1983-1995, 1996-2003, 2004-2013. Más adelante se explicitan los motivos del recorte. Cada uno de los bloques se divide en tres capítulos, cada uno de ellos dedicado al cine, la literatura y el trabajo de campo. Los tres separadores, por su parte, se refieren a tres secciones específicas de la investigación de las que este libro es producto: estado del arte sobre la temática, marco teórico y metodología adoptada. Dado que son secciones que podían interesar a cierto auditorio en particular, pero no necesariamente al público en general al cual este libro gustaría dirigirse, fueron puestas apartadamente como separadores de los tres primeros capítulos. Aquel/lla lector/a no interesado/a especialmente en ellos puede saltearlos sin considerar que pierde un fragmento significativo de la investigación, dado que aquellas referencias aparecen de todos modos –aunque de una forma menos específica– en el análisis puntual de películas, novelas

y testimonios. Lo mismo se aplica a las largas pero necesarias notas al pie, pequeños separadores en sí mismas.

En el primer bloque, entonces, sistematizaré las producciones cinematográficas y literarias del período 1983-1995: este recorte obedece al cambio de "régimen de memoria"[18] operado en la segunda mitad de la década del 90, donde a la victimización judicial de la primera década de la posdictadura se sobrepone el reconocimiento del pasado político y político-militar de desaparecidos y sobrevivientes.[19] Ejemplos paradigmáticos de este cambio y asunción son las producciones *Mujeres guerrilleras*,[20] *La voluntad*[21] y *Garage Olimpo*[22]. Este reconocimiento produjo un reacomodamiento de las piezas desplegadas por la *teoría de los dos demonios* relativamente hegemónica hasta entonces –no sin sus contestaciones, como toda hegemonía (Gramsci, 2001)–,[23] la que, al tiempo que despolitizaba y culpabilizaba a desaparecidos y sobrevivientes, volvía inocente a *la sociedad* presa de dos fuegos terroristas.[24]

[18] Foucault, M., *La arqueología del saber,* trad. Aurelio Garzón del Camino, Argentina, Siglo xxi, 1995, pág. 50-64; Crenzel, E., *La historia política del* Nunca más. *La memoria de las desapariciones en la Argentina*, Bs. As., Siglo xxi, 2008, pág. 24; Romero, L. A., "Memoria de *El Proceso*", *Lucha armada en la Argentina*, año 4, nº 10, Bs. As., 2008, pág. 4-11; Ohanian, B., "Dispositivo de gobierno, memoria y subjetividad. Un abordaje posible", *Aletheia*, vol. 2, n.º 4, julio 2012.

[19] Para una fuerte crítica al trabajo y trayectoria de Luis Alberto Romero, ver el artículo conjunto de Andujar, A. D'Antonio, D. y Eidelman, A., "En torno a la interpretación de la historia reciente. Un debate con Luis Alberto Romero", *Lucha armada en la Argentina*, año 4, n.º 11, Bs. As., 2008, pág. 108-117.

[20] Diana, M., *Mujeres guerrilleras. Sus testimonios en la militancia de los setenta*, Bs. As., Libro de bolsillo, 1996.

[21] Caparrós M. y Anguita, E., *La voluntad. Una historia de la militancia revolucionaria argentina*. Norma, 1997.

[22] Bechis, M., *Garage Olimpo*, Arg./Francia/Italia, 1999.

[23] Gramsci, A., *Hegemonía, estado y sociedad civil en la globalización*, Madrid, Plaza y Valdés Editores, 2001.

[24] Franco, M., ("La 'teoría de los dos demonios': un símbolo de la posdictadura en Argentina" *(22-52), A contracorriente. Una revista de historia social y literatura en América Latina,* vol. 11, N° 2, Winter, 2014, pág. 22-52) problematizó la misma existencia de una "teoría de los dos demonios", no en tanto imaginario presente desde la dictadura y que puntuó la salida democrática, sino como corpus sistemático de ideas y conceptos. La historiadora la analiza como una forma de clausura del discur-

La visibilización de los proyectos políticos y militares defendidos por quienes no volvieron y quienes sí lo hicieron de los CCD y de los exilios externos e internos repuso la politicidad de la primera mitad de la década setentista, y por ende los apoyos, oposiciones e indiferencias ya presentes en la sociedad antes del 24 de marzo, desplazándola de un lugar "pasivo" de expectación[25] de un enfrentamiento al que habría accedido en condición de extranjera. La explicitación de la política de la primera mitad de la década del 70 llevará a discutir la hipótesis del apoyo social, civil, del *hombre y mujer común y corriente* con el que habría contado el golpe, tal como se leerá fundamentalmente en producciones literarias y cinematográficas pertenecientes al período 2004-2013.

Volviendo a la primera periodización 1983-1995, atravesada por el Juicio a las Juntas, leyes de "punto final", "obediencia debida" e indultos, el artefacto fílmico que analizaré será la película *Juan como si nada hubiera sucedido.*[26] La novela a analizar del período será *Lo imborrable.*[27] Ambas producciones serán contextualizadas epocalmente en corpus cinematográficos y literarios ampliados que las ubicarán en el cuadro de la producción fílmica y escrita del período, así como

---

so a la hora de indagar determinados asuntos espinosos del pasado reciente, como las responsabilidades de las organizaciones político-militares o la implicación de la sociedad civil ante la dictadura. Un debate en torno a su trabajo tuvo lugar, del 18 de agosto al 8 de setiembre del 2014, en el foro virtual del Núcleo de Estudios sobre Memoria del Instituto de Desarrollo Económico y Social (IDES).

[25] MUNDO, D., "El fin de los setenta", *Lucha armada en la Argentina. Política y violencia*, año 5, Bs. As., 2010, pág. 84-89. Una contemplación, no subsumible en la "teoría de los dos demonios" sino más bien desde un marco arendtiano, de *la sociedad* como espectadora del conflicto político-armado de los 70.

[26] ECHEVERRÍA, C., *Juan, como si nada hubiera sucedido*, Arg./Alemania, 1987. Esta película cuenta con guion de Osvaldo Bayer, por entonces exiliado argentino en Berlín, y con el protagonismo periodístico de Esteban Buch, por entonces jovencísimo periodista musical barilochense, y desde hace más de veinticinco años un referente, con lugar de trabajo en la *École des Hautes Études en Sciences Sociales* de París, Francia, en el cruce entre estética y política a la hora de analizar el pasado reciente, pero no exclusivamente.

[27] SAER, J. J., *Lo imborrable*, Bs. As., Seix Barral, 1992.

resultarán justificados los criterios en base a los cuales se seleccionó esa película y no otra(s).

El segundo bloque se ocupa de las producciones literarias y cinematográficas del período 1996-2003. El período tiene como puntapié la emergencia de artefactos culturales reconocedores del pasado político-militar de desaparecidos y sobrevivientes, así como su contextualización histórico-social en la masiva manifestación por el vigésimo aniversario del golpe, la aparición de una nueva generación con la agrupación Hijos por la Identidad, la Justicia y contra el Olvido y el Silencio (HIJOS) y el comienzo de los Juicios por la Verdad.

Con aquellos artefactos culturales me refiero a la aparición de creaciones literarias y cinematográficas que correrán el eje de la "maldad radical"[28] militar para poner la mirada en el comportamiento de *la sociedad* durante la dictadura. Entre ellas se destacan las películas *Garage Olimpo* y *Los rubios*,[29] y las novelas *El secreto y las voces*[30] y *Pase libre. La Fuga de la Mansión Seré*.[31] Estas producciones también serán contextualizadas y justificadas en su elección sobre corpus cinematográficos y literarios ampliados, en relación a novelas y películas que, si bien no interpelan directamente la responsabilidad colectiva y pequeñas resistencias ante la última dictadura, sí abordan temáticas que las circundan: Mundial 78, guerra de Malvinas, CCD. ¿De qué modo representaron el comportamiento del *hombre común y corriente* ante una desaparición o espacio clandestino aquellas novelas y películas y de qué modo lo hacen los vecinos de carne y hueso de un ex CCD en particular? ¿Existen sintonías o disonancias, reconocimientos o ajenidades? ¿La ficción *reflejó* la historia pasada o se adelantó a ella, imaginando historias sobre las cuales luego tendríamos su confirmación periodística o académica de veracidad? ¿De qué modo pensar las coincidencias entre *El secreto y las voces* de Carlos Gamerro y la historia,

[28] Arendt, H., *El juicio a Eichmann*, op. cit.
[29] Carri, A., *Los rubios*, Arg., 2003.
[30] Gamerro, C., *El secreto y las voces*, Bs. As., Norma, 2002.
[31] Tamburrini, J., *Pase libre. La fuga de la Mansión Seré*, Bs. As., Continente, 2002.

conocida bastante tiempo después de escrita la novela, de los docentes del pueblo pampeano Jacinto Arauz denunciados por los padres de sus alumnos, desaparecidos por fuerzas policiales y luego llorados por quienes los delataron? ¿No da cuenta esto de la producción, circulación y recepción de discursos sociales, incluso inconsciente o involuntariamente, alrededor de responsabilidades y resistencias ante la última dictadura?

En el tercer y último bloque analizaré las producciones literarias y cinematográficas del período 2004-2013. Las creaciones a analizar del período serán *Andrés no quiere dormir la siesta*[32] y *Rawson.*[33] Entre las novelas se recorta *Una misma noche.*[34] Estas producciones resultarán nuevamente contextualizadas en corpus literario-cinematográficos más amplios, así como justificados los criterios de su elección. Las restantes producciones literarias y cinematográficas del período, por su parte, componen la circulación, recepción y producción discursiva sobre la pregunta: ¿qué hizo la gente común durante la dictadura? ¿Qué hicieron los vecinos de los CCD durante aquella? ¿Son responsables? ¿Resistieron? ¿Fueron responsables y resistentes? ¿Qué testimonian al respecto, en entredicho o composibilidad con aquellas imágenes, los vecinos de un ex CCD en concreto, la Seccional 1º de Santa Rosa-La Pampa?

El décimo y último capítulo lo constituyen las conclusiones del libro.

[32] Bustamante, D., *Andrés no quiere dormir la siesta*, Arg, 2009.
[33] Machesich, N. y L. Zito, *Rawson*, Arg., 2012.
[34] Brizuela, L., *Una misma noche*, Bs. As., Alfaguara, 2012.

Separador: Estado de la cuestión
"En caso de ser necesario, mentir sin reparos"

Así como este libro busca discutir la idea –mucho menos decible de una década a esta parte– de que la dictadura nació de un repollo, la preocupación por la responsabilidad colectiva de una sociedad bajo un régimen represivo tampoco surgió de la nada. Un año después de finalizado el nazismo, apareció *El problema de la culpa. Sobre la responsabilidad política de Alemania* del filósofo alemán Karl Jaspers. Si bien en el título y subtítulo se produce una confusión problemática entre "culpa" y "responsabilidad", este trabajo clásico operará una serie de distinciones todavía presentes cuando las responsabilidades sociales tomaron mayor visibilidad en el caso argentino.[1] Me refiero a las diferencias que Jaspers establece entre "culpa" criminal, política, moral y metafísica.[2]

Por culpa criminal Jaspers entiende "los crímenes [que] consisten en acciones demostrables que infringen leyes inequívocas".[3] Su instancia de resolución o tratamiento es "el *tribunal* que (…) establece fielmente los hechos y aplica después las leyes que corresponden" [cursivas en el original]. La culpa política, por su parte, es definida como la que "se debe a las acciones de estadistas y de la ciudadanía de un Estado", donde "cada persona es corresponsable de cómo sea gobernada":

[1] Vezzetti, H., *Pasado y presente. guerra, dictadura y sociedad en la argentina*, Bs. As., Siglo xxi, 2009 [2002], 95-108.

[2] Jaspers, K. ¿*Es Alemania culpable*?, op. cit., 54.

[3] Ibidem, pág. 53.

aquí aparece el concepto de "responsabilidad política", así como que esta no se restringe a los regímenes de facto sino también a los de derecho. La "*instancia*" de la culpa política es "la fuerza y la *voluntad del vencedor*" [cursivas en el original]. La culpa moral, en tercer lugar, es definida como aquella en la que "siempre que realizo acciones como individuo tengo, sin embargo, responsabilidad moral". Su "*instancia*" es "entonces la propia conciencia, así como la comunicación con el amigo y el allegado, con el que me quiere y está interesado en mi alma" [cursivas en el original]. La culpa metafísica, por último, es aquella en la que "hay una *solidaridad* entre hombres como tales que hace a cada uno responsable de todo agravio": "si no hago lo que puedo para impedirlo, soy también culpable".[4] Y agrega: "Me siento culpable de un modo que no es adecuadamente comprensible por la vía política y moral. Que yo siga viviendo una vez que han sucedido tales cosas es algo que me grava con una culpa imborrable", es una definición que, al mismo tiempo que distingue la culpa metafísica de la moral y la política, introduce el problema de la sobrevivencia, de la mácula y, como veremos en la novela de Saer, de la imborrabilidad a ella asociada. El seguir viviendo luego de la ocurrencia de "tales cosas" "grava" al sobreviviente con una culpa "imborrable". Si esta culpa metafísica, dice Jaspers, "se extiende a todos nosotros, (…) sólo Dios es *instancia*".

Jaspers introduce una serie de "atenuantes posibles".[5] Uno de los atenuantes contemplados es "el terrorismo", entendiendo por este la máquina de terror puesta en funcionamiento por el Estado nazi: precisamente en torno a este "aparato de terror", Jaspers retoma un ensayo temprano de Arendt, "Organisierte Schuld" (enero de 1945), donde la filósofa penetró en el sentido del aparato de terror y sus consecuencias: "el terror produjo el curioso fenómeno de que el pueblo se viera implicado en los crímenes del Führer. De vasallos resultaron cómplices", escribió Jaspers, glosando el pensamiento arendtiano. "Padres de

[4] Ibidem, pág. 54. Cursivas en el original.
[5] Ibidem, pág. 97.

familia, ciudadanos diligentes (…) llegaron (…) a cometer (…) las demás atrocidades en los campos de concentración".[6]

Son justamente los trabajos de la filósofa alemana Hannah Arendt otros de los antecedentes ineludibles a la hora de estudiar responsabilidades colectivas y pequeñas resistencias.[7] Además del ensayo citado por Jaspers, aparecido en inglés en el *Jewish Frontier* en enero del 45 y en alemán el 4 de abril del 46 en *Wandlung*, la autora se ocupa específicamente de la temática en otros dos trabajos: "Responsabilidad personal bajo una dictadura", aparecido inicialmente en 1964, y "Responsabilidad colectiva", "lema de un simposio" más que un título elegido por Arendt, de 1968.[8] Sin embargo, que no haya sido una titulación

[6] En otro trabajo, el "Epílogo" de 1956 a la segunda edición de *Filosofía de la existencia* de 1937, Jaspers acerca una imagen radical de la cotidianidad bajo el nazismo: "Yo pertenecía al grupo de los que estaban decididos a no caer *por negligencia* en el aparato del terror, pues no sólo mis supuestos vitales personales me hacían incapaz para una *oposición regular activa*, sino que, si me hubiera sido dado, no habría adoptado tal resolución como profesor aislado (…) Había que *hacerse el ingenuo*, *mostrarse ajeno al mundo*, mantener una dignidad natural (que amparaba en muchas situaciones), y en caso necesario *mentir* sin reparos [cursivas mías])": Jaspers, K., *Filosofía de la existencia*, op. cit., 134. Es una imagen radical porque, más allá de "la bestialidad" con la que caracteriza el nazismo, la auto-representación de Jaspers dista de ser heroica: se afirma incapaz de una "oposición regular activa" y testimonia haber sobrevivido por "hacer el ingenuo, mostrarse ajeno al mundo y mentir". Son esta clase de "astucias" las que entiendo como pequeñas resistencias "microfísicas", así como la "oposición regular activa" una resistencia de tipo "espectacular" opuesta al anterior modo de resistir.

[7] Sobre la obra de Arendt, véase: Mundo, D., *Crítica apasionada. Una lectura introductoria de la obra de Hannah Arendt*, Bs. As., Prometeo, 2003. Para una articulación de las reflexiones arendtianas con el pensamiento de Heidegger, véase: Mundo, D., "H. Arendt y M. Heidegger: el pensamiento en épocas desoladas", Smola, J., Bacci, C. y Hunziker, P. (eds.), *Lecturas de Arendt. Diálogos con la literatura, la filosofía y la política,* Córdoba-Argentina, Editorial Brujas, 2012. Para un trabajo sobre la práctica del pensamiento en Arendt, véase: Mundo, D., "El valor de pensar", *Hannah Arendt, el legado de una mirada*, Editorial Sequitur, Madrid, 2008, 137-152. Sobre el concepto arendtiano de juicio, véase: Mundo, D., "El juicio arendtiano: la facultad de discriminar y decidir", *Nombres. Revista de filosofía* N.º 18, Córdoba, diciembre 2003, 171-200.

[8] Arendt, H., *Responsabilidad y juicio*, trad. Miguel Candel, Barcelona, Paidós, 2003, pág. 13.

proferida por la autora no quita que "responsabilidad colectiva" no sea un concepto que atraviese profusamente sus páginas.

En "Responsabilidad personal bajo una dictadura", Arendt inicia el trabajo con una aclaración tan autocrítica como indispensable: "¿quién ha mantenido nunca que al juzgar una mala acción estoy presuponiendo que yo sería incapaz de cometerla?".[9] De eta manera, a "la acusación de arrogancia que suele correr pareja con esto de juzgar sin estar presentes", la autora explicita: que "juzgue malas acciones" no quiere decir que, puesta en las circunstancias de quienes accionaron de ese modo, yo hubiera obrado de otra manera. Esta reticencia a establecer un afuera moral incontaminado de las "malas acciones" del contexto, se ejemplifica biográficamente: "es sabido que la mayoría de los hombres del 20 de julio de 1944, que pagaron con su vida haber conspirado contra Hitler, habían estado conectados con el régimen en algún momento".[10]

"Responsabilidad personal", especifica Arendt, "debe entenderse en oposición a la responsabilidad política que todo gobierno asume por los actos buenos y los actos malos de su predecesor, y cada nación por los actos buenos y actos malos del pasado": la responsabilidad personal no es la responsabilidad política por la que Napoleón dijo "Asumiré la responsabilidad por todo lo que Francia hizo desde san Luis hasta el Comité de Salvación Pública", o la responsabilidad política por la que "cada generación, por el hecho de haber nacido dentro de un

[9] Ibidem, pág. 50. Dominick LaCapra (*Escribir la historia, escribir el trauma*, trad. Elena Marengo, Bs. As., Nueva Visión, 2005, pág. 105-129, 131-154) lo expresa en términos de "pretensión de superioridad moral": "La idea de que uno debe reconocer y aprehender en la imaginación que ciertas formas de comportamiento extremo están dentro de lo posible para uno mismo en ciertas circunstancias no significa que uno sea proclive a tales excesos, ni siquiera que sea capaz de cometerlos, aunque nadie puede decir cómo actuaría en determinada situación hasta no haberse encontrado en ella". La situación o "formas de comportamiento" que contempla LaCapra son los de "los guardianes de los campos", por ende, un ejemplo considerablemente más radical que el de Arendt.

[10] Arendt, op. cit., pág. 55.

continuo histórico, debe cargar con los pecados de sus padres".[11] Sin embargo, alerta la autora, "si los jóvenes alemanes, demasiado jóvenes para haber hecho nada, *se sienten* culpables, es que están equivocados, confundidos o jugando a juegos intelectuales" [cursivas en el original]. Arendt, implacable y sin ningún paternalismo hacia las juventudes politizadas de la izquierda alemana de fines de los 60, les espeta: están "equivocados, confundidos o jugando". "No existen en absoluto la culpabilidad colectiva ni la inocencia colectiva; sólo tiene sentido hablar de culpabilidad y de inocencia en relación con individuos".[12] Entonces, según la filósofa, responsabilidad personal no es responsabilidad política, y responsabilidad personal tampoco es *sentimiento* de culpabilidad: culpabilidad colectiva en un oxímoron, una contradicción de términos, un enunciado imposible; la culpabilidad o inocencia son individuales, no parte de un colectivo, no son acciones atribuibles a muchos sino a cada uno diferencialmente.

¿Significa esto que Arendt considera imposible pensar el comportamiento de los muchos bajo una dictadura? ¿Significa que se opone al mismo concepto de responsabilidad colectiva? En "Responsabilidad colectiva", la filósofa inicia el ensayo sentenciando: "Donde todos son culpables nadie lo es. La culpa, a diferencia de la responsabilidad, siempre selecciona: es estrictamente personal".[13] Es decir, solamente a partir de esta primera definición en la página inicial, vemos que, a diferencia de "la culpa", la responsabilidad sí puede ser pensada en términos colectivos, en el sentido de no "seleccionar" a cada uno de los integrantes del colectivo de modo "personal". Y luego discrimina las prerrogativas que entiende necesarias para hablar de responsabilidad colectiva:

> Dos condiciones deben darse para que haya responsabilidad colectiva. Yo debo ser considerada responsable por algo que no he hecho, y

[11] Ibidem, pág. 57.
[12] Ibidem, pág. 58.
[13] Ibidem, pág. 151.

> la razón de mi responsabilidad ha de ser mi pertenencia a un grupo (un colectivo) que ningún acto voluntario mío puede disolver, es decir, un tipo de pertenencia totalmente distinta de una asociación mercantil, que puedo disolver cuando quiera.[14]

Entonces, no sólo Arendt utiliza y recrea –con respecto a Jaspers– el concepto de "responsabilidad colectiva", sino que lo ciñe: existe responsabilidad colectiva 1) cuando los considerados responsables lo son por algo que no hicieron y 2) cuando el motivo de esta adjudicación es su pertenencia a una comunidad de la que ninguna volición o deseo puede desprenderlos. "Tratamos aquí –abunda Arendt– sólo un caso especial, el de la responsabilidad colectiva y vicaria por la que el miembro de una comunidad es considerado responsable de cosas en las que él no ha participado pero que se hicieron en su nombre".[15] ¿Por qué Arendt habla entonces de una responsabilidad "vicaria"? Porque uno es considerado responsable por algo que no hizo, por cosas en las que no participó. ¿Esto nos exime de responsabilidad? Al menos para la filósofa alemana, no: nuestra pertenencia ni voluntaria ni mercantil a la comunidad donde sucedieron aquellas acciones, así como el mismo

[14] Ibidem, pág. 152.

[15] Ibidem, pág. 156. Walter Benjamin ("Sobre el concepto de historia", *Conceptos de filosofía de la historia*, trad. de H. A. Murena y D. J. Vogelmann, Terramar, La Plata, 2007 [1940], pág. 72), en su decimosegunda tesis sobre el concepto de historia, escribió: "La socialdemocracia se complacía en asignar a la clase trabajadora el papel de redentora de las generaciones futuras. Y así cortaba el nervio principal de su fuerza. En esta escuela la clase desaprendió tanto el odio como la voluntad de sacrificio. Pues ambos se nutren de la imagen de los antepasados oprimidos y no del ideal de los descendientes libres". Veremos a lo largo del libro el modo en que las nuevas generaciones –"los descendientes"– aparecen en la superficie textual de películas, novelas y testimonios como víctimas, herederos o futuros incriminadores de los crímenes del pasado. Sin embargo, retomando a Benjamin y pensando esta modificación más contemporáneamente, quizá sea propio de los desplazamientos de la cultura revolucionaria –"el odio", "la voluntad de sacrificio", "la imagen de los antepasados oprimidos"– a la cultura de los derechos humanos –"el ideal de los descendientes libres"– algunas de las diferencias sobre las formas de pensar a las nuevas generaciones en relación a pasados difíciles.

hecho de que ellas se hayan justificado en nuestro nombre, nos vuelve responsables:

> No hay ninguna norma moral, individual y personal de conducta que pueda nunca excusarnos de la responsabilidad colectiva. Esta responsabilidad vicaria por cosas que no hemos hecho, esta asunción de las consecuencias de actos de los que somos totalmente inocentes, es el precio que pagamos por el hecho de que no vivimos nuestra vida encerrados en nosotros mismos, sino entre nuestros semejantes, y que la facultad de actuar, que es, al fin y al cabo, la facultad política por excelencia, sólo puede actualizarse en una de las muchas y variadas formas de comunidad humana.[16]

La responsabilidad colectiva es el costo que pagamos por haber nacido y crecido en una comunidad donde determinadas acciones fueron justificadas en nuestro nombre.

Otro intercambio que considero necesario mencionar es el denominado "debate Goldhagen".[17] De él retomaré fundamentalmente el prefacio de Dominick LaCapra que recapitula la postura de Goldhagen y comenta las restantes intervenciones en el debate, de modo de no recargar con una serie de discusiones que serán retomadas a lo largo del libro. En 1996 Goldhagen publica *Los verdugos voluntarios de Hitler: los alemanes corrientes y el Holocausto*, el que, además de una profusa difusión masiva y una serie de reconocimientos académicos, generó el debate que lleva su apellido pero también un regreso sobre ciertas facetas del exterminio nazi. La tesis de Goldhagen podría resumirse así: fue el "antisemitismo eliminacionista de la cultura alemana, incubado durante largo tiempo, omnipresente, virulento, racista" el que motivó el genocidio nazi; fue aquel "antisemitismo eliminacionista" el que interpeló y construyó a los "alemanes corrientes" como "verdugos

[16] Arendt, H., ibidem, pág. 159.

[17] Finchelstein, F., *Los alemanes, el holocausto y la culpa colectiva. El debate Goldhagen*, Bs. As., Eudeba, 1999.

voluntarios de Hitler".[18] Es su heterogeneidad interna, entonces, el núcleo argumentativo discutido por LaCapra como por otras intervenciones: ¿qué significa "antisemitismo eliminacionista"? ¿Qué "cultura alemana"? ¿Dónde queda una contemplación sobredeterminada de factores en una explicación monocausal del fenómeno?

LaCapra sostiene que el argumento goldhagiano, además de hiperbólico, es binario en su explicación: "1) por un lado, el papel del asesinato masivo industrializado, (…) la banalidad del mal y el comportamiento de los hombres comunes en circunstancias extraordinarias, y 2) por otro lado, el rol de los perpetradores como antisemitas, crueles, sádicos, monstruos alegres".[19] Dice LaCapra: la segunda opción sólo puede ser criticada en términos de la primera, la industrialización y banalidad de los "hombres comunes" que volvería menos ajenos –"monstruos alegres, sádicos"– a los perpetradores. Para desarrollar esta crítica, y el modo en que la hipérbole y dicotomización se imbrica con una ausencia de problematización de la pertenencia cultural a una sociedad que perpetró un asesinato masivo, LaCapra se apoya en las palabras de Norman G. Finkelstein: "El relato de Goldhagen, espeluznante como es, nos enseña finalmente una lección notablemente complaciente: la gente normal –y la mayor parte de la gente, después de todo 'es' normal– no haría esas cosas". Pero, ¿quién es "la gente

[18] Este argumento, a pesar del efecto de novedad que produjera a mediados de los 90 y de su difusión y aceptación mediática y académica –aunque no, aclara LaCapra (Ibidem, pág. 10-15), por parte de los "historiadores profesionales", sector que reprocha a Habermas separar demasiado del "lector común"–, no era nuevo: ya en 1946, en *¿Es Alemania culpable?* de Jaspers (pág. 98), el filósofo analiza otro caso. Escribió: "Es sorprenderte cómo se pueden llegar a formular acusaciones. Franz Werfel, que inmediatamente después de la derrota de Alemania hitleriana escribió un ensayo despiadadamente acusatorio contra todo el pueblo, llegó a decir que sólo Niemöller había opuesto resistencia; y en el mismo ensayo se refiere a los cientos de miles que fueron asesinados en los campos de concentración. ¿Por qué? Pues habían opuesto resistencia, aun cuando fuera principalmente sólo de palabra". En el esquema de Werfel, el colectivo social aparece sujeto a acusación, y la muerte en los campos es sinónimo de resistencia: a su vez, la sobrevivencia de la mayoría del pueblo alemán es muestra de su culpabilidad.

[19] Finchelstein F., op. cit., pág. 17.

normal" para Goldhagen según la crítica de Finkelstein? No "los alemanes corrientes", ya que estos para el autor fueron verdugos voluntarios de Hitler, sino él mismo, su padre sobreviviente del nazismo, historiador y académico en Harvard, es decir un reducido núcleo exterior tanto a los perpetradores como a los "verdugos voluntarios". Escribió LaCapra: "su padre [es] la única persona que Goldhagen ve como una excepción al consenso putativo que él mismo se ve desafiando". Esto es, en el esquema goldhagiano, si de un lado están los perpetradores nazis y del otro los responsables corrientes, en un medio impoluto del miedo a la contaminación judía y por ende de su deseo de aniquilación, se encontraría él mismo como historiador y aquel con quien afirma tener la "deuda más grande" y deberle "firmemente su comprensión del nazismo y del Holocausto": su padre.[20]

Pero LaCapra se apoya asimismo en las palabras de Primo Levi para criticar la caracterización de Goldhagen del "hombre corriente": "Debemos recordar –escribió Levi– que los diligentes ejecutores de órdenes inhumanas no habían nacido torturadores, no eran (con algunas excepciones) monstruos: eran hombres corrientes". En palabras de Arendt: "el problema con Eichmann fue precisamente que muchos eran como él, y que muchos no eran sádicos ni pervertidos, eran y siguen siendo, terrible y aterrorizadoramente normales".[21] La dificultad con el planteo goldhagiano, argumenta LaCapra apoyándose en Levi y Arendt, es que el historiador realiza un movimiento doble e internamente contradictorio, no en la negación de su objeto sino en la mínima coherencia argumental: por un lado, toda la sociedad alemana quiso e hizo lo que el nazismo realizó, pero, por el otro, este fue de una "crueldad, sadismo y monstruosidad alegre" –lo que LaCapra piensa y critica en términos de "sublime negativo"–[22] que resulta inverosímil extender a toda una formación social.

[20] Ibidem, pág. 14.

[21] Arendt, H., *El juicio a Eichmann. Un estudio sobre la banalidad del mal*, trad. Carlos Ribalta, Barcelona, Lumen, 2009 [1963], pág. 17.

[22] Finchelstein, op. cit., pág. 25.

BLOQUE 1. CINE, LITERATURA Y TESTIMONIO: EL MIEDO, LA MEMORIA (IM)BORRADA, LA FAMILIA (1983-1995)

Capítulo 1. Del nombre propio a los sin nombre: *Juan como si nada hubiera sucedido* (1987) de Echeverría[1]

"¿Por qué no te ponés un poco vos la gorra?"

Juan, como si nada hubiera sucedido (1987) es una película que investiga la desaparición de Juan Marcos Hermann durante la última dictadura.[2] Hermann era un estudiante barilochense en Buenos Aires que,

[1] Una versión preliminar de este capítulo fue presentada en las Segundas Jornadas de discusión de avances de investigación "Entre la dictadura y la posdictadura: producciones culturales en Argentina y América Latina", desarrollada en octubre del 2014 en la Biblioteca Nacional. Agradezco a Edgardo Pígoli y Máximo Eseverri, coordinadores de la mesa, así como a Maximiliano Akerman y Karina Mauro, compañeros de exposición, por las críticas realizadas al trabajo. Agradezco especialmente a Esteban Buch, ponente en el panel de apertura de las jornadas, por su accesibilidad a la entrevista que le solicité. Asimismo, una versión de este capítulo fue presentado, en septiembre de 2014, al Cuarto Concurso de Ensayo sobre cine "Domingo de Núbila" organizado por el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata: le agradezco también a Gustavo Aprea, erudito cinematográfico, la reunión de trabajo que me concediera con posterioridad a la presentación, donde escuché sus críticas al capítulo.

[2] La película ha sido analizada desde las siguientes perspectivas. Carmen Guarini ("Reflexiones para una historia del documental en Argentina", *Doc On-Line*, nº 1, diciembre 2006, pág. 92-98) la incluye y analiza dentro de su historia del documental en la Argentina desde comienzos del siglo XX. Paola Margulis ("Entre el compromiso y la institucionalización. Un acercamiento al documental producido en la década del ochenta", *Doc On-Line*, nº 8, www.doc.ubi.pt, pág. 23-25, agosto 2010; "El camino hacia la profesionalización. Un acercamiento a la producción documental de los años ochenta en Argentina", V JJII del IIGG, 4, 5 y 6 de noviembre, Bs. As., 2009) la toma, respectivamente, como parte del estado del campo del documental

en un viaje de visita a su familia en su ciudad, es secuestrado, y nunca más se lo volvió a ver. *Juan, como si…* investiga esta desaparición, pero también la participación en ella de diversos sectores locales, puntualmente militares, empresarios, periodísticos, judiciales y políticos.

Juan, como si… es la primera película de la posdictadura que visibiliza la figura del vecino en relación a la pregunta por la responsabilidad colectiva ante la última dictadura.[3] Las abstracciones *responsabilidad colectiva* y *última dictadura* se ven materializadas por la investigación sobre el modo en que la comunidad barilochense actuó y (no) respondió ante la desaparición de un joven local.

Juan Hermann, cuenta la película, además de estudiante universitario de Derecho en Buenos Aires, era el hijo del más antiguo médico de la zona. Al momento de exhibición de la misma (1987), además, era el

---

argentino en los 80 y sus tensiones con la televisión y, por el otro lado, en el modo en que la película adelanta estéticas que se volverán hegemónicas en el documental hacia fines de los 90. Miriam Socolovsky ("Sin historia y sin justicia: consideraciones sobre *Juan, como si nada hubiera sucedido*", *Prácticas de oficio. Investigación y reflexión en Ciencias Sociales*, nº 7 y 8, Publicación del Posgrado en Ciencias Sociales UNGS-IDES, agosto 2011) la analizó desde el cruce entre derecho e historia, así como Natalia Tacceta ("Acontecimiento modernista y subjetividad en el documental. Ente lo performativo y el dispositivo", *IV Seminario Internacional de Políticas de la Memoria del campo de los Derechos Humanos. Memoria y perspectivas*, Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, 20 y 30 de setiembre y 1 de octubre, Bs. As., 2011) lo hizo retomando los aportes del filósofo de la historia Hayden White. Carlos Echeverría (http://www.youtube.com/watch?v=txW8tEDeEZY), por motivo de una polémica suscitada al respecto, negó haber utilizado cámara oculta en la dirección de la película: este debate fue retomado en la semana que el ciclo televisivo "Filmoteca. Temas de cine", de la televisión pública argentina, le dedicó al director del 11 al 15 de noviembre de 2015. A los fines de no recargar el cuerpo del texto con el estado de la cuestión de películas y novelas, de aquí en más adopto el método de dar cuenta de él en notas al pie que, desde luego, el/la lector/a que así lo prefiera puede obviar.

[3] Las restantes películas del período 1983-1995 tematizantes de CCD, y en menor medida sus vecindades, son: *Los tabicados* (1983) de Fernando Almirón y *Desaparición forzada de personas* (1989) de Andrés Di Tella. Como puede observarse, más allá de la difusión y el éxito de *La historia oficial* (1985) de Luis Puenzo, *La noche de los lápices* (1986) de Héctor Olivera y *La república perdida I* y *II* (1983 y 1986 respectivamente) de Miguel Pérez, las producciones cinematográficas sobre CCD y sus entornos sociourbanos resultan escasas, de allí la necesidad de ampliar el corpus restringido mediante uno que contextualice la producción anterior.

único desaparecido en Bariloche.[4] Estos hechos hacían difícil suponer –sostiene la película– que alguien no hubiera escuchado sobre la desaparición. Este saber o no saber será un asunto en disputa en el film.

La película realiza un *travelling* social entrevistando diversos integrantes de la "comunidad barilochense".[5] Entre los sectores organizados se cuentan el poder militar, empresario, judicial, político y periodístico. En ese último caso, disparados por las preguntas "¿qué dijeron los diarios?" y "¿cómo se comportó el periodismo"?, entrevistan a Ernesto Monner Sanz, encargado del periódico *San Carlos de Bariloche*. Buch le pregunta qué hizo e informó cuando sucedió la desaparición, más concretamente: "¿usted llevó a cabo una investigación sobre el secuestro?".[6] Ante la respuesta negativa, la película se presenta como la investigación periodística que otros, cuando podrían y hasta *deberían* haberlo hecho, no hicieron. Las preguntas "¿qué dijeron?, ¿cómo se portaron?, ¿investigaron algo?" los diarios locales sobre la desaparición de Hermann, derivarán, como cierre de unidad temática al interior de la película, en las preguntas: "¿qué hizo la ciudad por él?, ¿qué pasaba en sus calles por esos años?". Si los diarios nada dijeron, y los ciudadanos barilochenses continuaron su vida normalmente, ¿qué pasó, qué fue en realidad el secuestro y desaparición de Juan Hermann?

Como integrantes del sector militar, se entrevista a un agente de inteligencia del que no se da el nombre, al general Castelli, al teniente coronel Zárraga, al mayor Miguez y a un último militar del que tampoco

[4] Para una problematización de la cifra de desaparecidos, tampoco subsumible en el negacionismo de impugnar el símbolo político "Son 30 mil", véase: Crenzel, E., "From judicial truth to historical knowledge: The disappearance of persons in Argentina", *African Yearbook of Rhetoric*, vol. 3, n.º 2, Ciudad del Cabo, Sudáfrica, Africa Rhetoric Publishing, 2012, pág. 53-64.

[5] Utilizaré, al igual que con los textos escritos, comillas como cita de la película.

[6] Las relaciones entre periodismo y dictadura han sido muy analizadas, siendo un eje de estudio profundizado en los últimos quince años bajo la gramática interpretativa de la complicidad o directa coparticipación con el golpe de Estado. Un libro clásico, anterior a este momento y más de diez años posterior a la película de Echeverría: Blaustein, E., y Zubieta, M., *Decíamos ayer. La prensa argentina bajo el Proceso*, Bs. As., Colihue, 1998.

se da su nombre.[7] El primero, el agente de inteligencia anónimo, es interceptado en la calle, en su barrio, y entrevistado allí, rodeado de niños que juegan alrededor y ríen. Su habla es trabada y dificultosa, no fluida y florida como la voz de locutor del periodista musical que lo entrevista, ni como las palabras de los militares cuyas entrevistas se mostrarán a continuación. La escena recuerda *Los rubios*[8] cuando, entrevistada una de las vecinas de María Caruso y Roberto Carri del barrio popular donde aquellos se mudaron "proletarizados", los niños pululan y escuchan alrededor, niños que luego, sin la mediación adulta, serán entrevistados y, con su status de infantes para principios del nuevo siglo, repondrán memorias referidas a mediados de los 70.[9] Los

[7] Valentina Salvi (*De vencedores a víctimas*, op. cit.) estudió en profundidad "memorias militares" de la última dictadura y democracia posterior. Máximo Badaró (*Militares o ciudadanos. La formación de los oficiales del Ejército Argentino*, Prometeo, Buenos Aires, 2009) también lo hizo quizá más centrado en el papel de las memorias militares en la formación de sus futuros cuadros. En otro lugar ("2. De la dictadura al bicentenario: políticas de la memoria en el Ejército Argentino (1999-2011)", *Stockholm Review of Latin American Studies*, Issue n.º 7, december 2011) analizó las políticas de la memoria del Ejército del 99 a la fecha, en torno a la última dictadura pero también al Estado-Nación en general. Finalmente, su etnografía de la construcción de "cadetes y ciudadanos" en el Colegio Militar de la Nación puede leerse en: "Nuevos cadetes, nuevos ciudadanos. Análisis de un ritual de investidura en el Ejército Argentino", *Papeles de trabajo*, Revista electrónica del Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de General San Martín, año 2, nº 4, Bs. As., Dossier "Transformaciones de la Argentina contemporánea", noviembre 2008.

[8] Carri, A., op. cit.

[9] Alejandra Oberti y Roberto Pittaluga (*Memorias en montaje. Escrituras de la militancia y pensamientos sobre la historia*, Santa Fe, Marúa Muratore, 2006) analizaron ciertas características de estas memorias "dobles". Marianne Hirsch ("Surviving Images: Holocaust Photographs and the work of postmemory", *The Yale Journal of Criticism*, vol. 14, n.º 1, spring 2001, pág. 5-37), en su conocido ensayo, propuso la noción de "posmemoria" para quienes, sin haber vivido el período, poseen recuerdos de él como consecuencia de la transmisión generacional, familiar, barrial, etc. Beatriz Sarlo (*Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Bs. As., Siglo xxi, 2005, pág. 125-157) criticó vívidamente este concepto, arguyendo que no se trataba de memorias posteriores sino en todo caso de otra clase de memorias. Sin embargo, en torno a la nostalgia de jóvenes por calesitas que no conocimos en relación a shoppings en los que nos socializamos, la autora (*Tiempo presente. Notas sobre el cambio de una cultura*, Bs. As., Siglo xxi, 2001, pág. 79-82) había hecho un uso similar, por no decir idéntico, del concepto.

niños pululantes alrededor del agente de inteligencia no son entrevistados, ni se observan entrevistas a menores en toda la película.

Castelli, general de brigada retirado, es entrevistado en su departamento de Capital Federal, adonde Buch –dice la película– llega en búsqueda de nuevos datos sobre la desaparición de Hermann, pero también porque era la ciudad donde este estudiaba y trabajaba. Hermann, nos cuenta la película, en Buenos Aires vivía en frente del capitán Viola, que tenía identificados a sus vecinos. Convivía con su amigo de infancia Eduardo, quien, en razón de ser conscripto cuando el secuestro de Hermann –entre otros motivos–, es construido en la película como "sospechoso" de haberlo "delatado". Otro de los motivos que la película contempla es que, a pesar de haber vivido al lado de Viola, el departamento nunca fue allanado, no obstante lo cual, en cuanto Hermann pisó suelo barilochense el 16 julio del 77, fue secuestrado.[10]

Buenos Aires es construida como "la llave". Castelli "da cuenta de sí"[11] como padre de cuatro hijos y abuelo de dos nietos: "esto es lo que soy a resumidas cuentas". La película prefiere representarlo como jefe de policía en Tucumán antes y durante el "Operativo Independencia", trabajo que Castelli definió como "desagradable, poco agradable". De Juan Marcos Hermann, agrega el militar, "no puedo decir nada, porque no sé nada". Sin embargo, lo caracteriza como "un hecho policial" y "motivo de polémica". Castelli es entrevistado a dos cámaras, una fija que lo enfoca sólo a él y otra que filma la situación de entrevista, en una tensa conversación con Buch donde, luego de una introducción

[10] Daniel Feierstein (*El genocidio como práctica social. Entre el nazismo y la experiencia argentina*, Fondo Cultura Económica, Bs. As., 2007, pág. 207-255) trabajó la sospecha como uno de los efectos del "genocidio" reorganizador de la sociedad argentina. Ana Longoni (*Traiciones. La figura del traidor en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión*, Bs. As., Norma, 2007), por su parte, analizó la sospecha sobre los sobrevivientes de la dictadura y su imputación de delación, sobre la base de tres novelas y su recepción en organismos de DD. HH. Una indagación más general sobre la sospecha, como forma de vinculación incluso precedente a las masacres del siglo XX, fue realizada por Paul Virilio (*Estética de la desaparición*, trad. Noni Benegas, Barcelona, Anagrama, 1980).

[11] BUTLER, J., *Violencia ética y responsabilidad*, op. cit.

donde Castelli se explaya sobre sí, la subversión y la teoría de Mao Tse Tung, se levanta de donde estaba siendo entrevistado para pararse al lado de la cámara que lo filmaba y de Buch, intercambio registrado por la cámara que metadiscursivamente filma la entrevista.[12] A partir de esta cámara metadiscursiva se observa a Buch y Castelli parados de brazos cruzados uno frente a otro, en el marco de lo que, ante la persistencia en la entrevista de Buch y sus repreguntas, Castelli le espeta: "¿vos me estás haciendo a mí un interrogatorio sobre este tema? (…), no sé cómo te veo, si como un inquisidor (…), ¿por qué no te ponés un poco vos la gorra?". Las referencias al "interrogatorio", así como a la imposibilidad de definir quién es "la persona" entrevistadora, son dos nudos problemáticos comunes de producciones cinematográficas y literarias sobre el pasado argentino, así como de entrevistas en profundidad realizadas a vecinas y sobrevivientes de ex CCD.

El coronel Fernando Marcelo Zárraga, siempre en Buenos Aires, es entrevistado de espaldas al edificio Libertador: Zárraga se presenta como Licenciado en Relaciones Internacionales y Doctor en Ciencias

[12] María Rosa del Coto ("Notas sobre la enunciación en el dominio de la discursividad visual y audiovisual", disponible en: http://semiotica2a.sociales.uba.ar/incio/contenidos-adicionales/biblioteca-digital/, 2009, pág. 9; "La reflexión teórico-crítica frente a los procedimientos verosimilizantes y autentificantes del cine argentino de la última década", http://semiotica2a.sociales.uba.ar/incio/contenidos-adicionales/biblioteca-digital/, 2007; "Tendencias en la ficción y en el documental argentinos de la última década. Acercamiento preliminar: una aproximación a los modos en que los metadiscursos críticos y analíticos consideran la cuestión", http://semiotica2a.sociales.uba.ar/incio/contenidos-adicionales/biblioteca-digital/, 2006. Escribió del Coto, retomando puntualmente a Mabel López: el "enunciador objetivo presenta el discurso como el de la verdad, (…) se caracteriza por la ausencia de deixis, es decir, usa la tercera persona, formas impersonales y la modalidad asertiva". *Juan como si…* comparte aspectos de esta modalidad enunciativa "objetiva" –la autopresentación discursiva de la verdad–, pero también posee recursos propios de modalidades "subjetivas" –deícticos y, por ende, no un lenguaje presuntamente neutral–. Gilles Deleuze (*La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, trad. Irene Agoff, Barcelona, Paidós, 1984, pág. 23-44; *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, trad. Irene Agoff, Barcelona, Paidós, 1987, pág. 43-56), desde un aparato crítico no semiótico y basado en los conceptos de imagen, movimiento y tiempo en sus acepciones bergsonianas, acerca una aproximación a los directores como filósofos que, si bien no será retomada en sus presupuestos teórico-metodológicos, influenciará el desarrollo de libro.

Políticas, y es presentado por la película como jefe de la represión en Bariloche. Esta entrevista es una de las que disparó el debate respecto del uso de la cámara oculta en la película,[13] ya que, da la sensación, una parte de ella se desarrolla con una cámara *explícita* donde el entrevistado se presenta y cuenta lo que dice saber al respecto de Hermann, y otra donde, cambio de tono del entrevistado mediante y de posicionamiento de la cámara desde donde se lo enfoca, Zárraga hipotetiza sobre los posibles motivos y/o actores intervinientes en el secuestro y la desaparición. Esta *sospecha*, la de haber utilizado cámara oculta, fue negada por el director. De acuerdo con Echeverría, hay que decir que el fragmento que se encontraría dentro de la cámara oculta, cuando el militar habría despachado su confesión y pasado de un tono formal militar a otro intimista, finaliza con las palabras de Zárraga repitiendo "off the record" para pronunciar lo que está a punto de decir. En otras palabras, no se afirma "off the record" si no se tiene conciencia de estar siendo grabado. Este "off the record", al interior de la película, es una expresión performativa[14] que produce lo que nombra.

La tercera entrevista a un militar que vemos es al mayor Miguel Isturiz, en el Regimiento de Patricios. Es su auto Peugeot 504 el que la vecina de la familia Hermann ve primero la noche del secuestro delante de su casa y al día siguiente en el interior de una dependencia militar. Es "el muchacho, el amigo del Ejército" que ella conocía porque había salido con una amiga suya, porque las pasaba a buscar y llevaba a pasear, y porque la noche posterior al secuestro de Hermann lo vio en una discoteca, donde, ante el comentario de uno de los presentes sobre el secuestro de Hermann, Isturiz se "puso nervioso" y se retiró. La entrevista a Isturiz es la única realizada por Echeverría y no por Buch: allí el desdoblamiento, donde el periodista local asume las vestiduras del director representado en ausencia, se interrumpe para asumir Echeverría, antidelegativamente, las riendas de la entrevista.

[13] Margulis, P., op. cit.
[14] Austin, J., op. cit.

En ella, Isturiz afirma: "¿Hermann?, es la primera vez en mi vida que lo escucho", aunque, en un ejemplo de lo que Freud consideraba ominoso, reconoce: "Hermann me suena como un apellido de Bariloche por lo extranjero".[15] Ante la afirmación de Echeverría de que "un testigo [la vecina] reconoció su auto delante de la casa de los Hermann la noche del secuestro", Isturiz responde que, como afirma que le dijeron, pensó que la entrevista iba a ser sobre "las relaciones con Chile". Acto seguido vemos que suena el teléfono, Isturiz atiende y la entrevista se corta, para luego observarla nosotros en un televisor mediante su filmación por una de las cámaras: cada vez que el teléfono suena en las entrevistas a militares, como forma –se sospecha y sospechamos– de preguntar cómo se desarrolla la entrevista y si se necesita una interrupción más explícita, al llamado telefónico mediador adviene la distancia del televisor, es decir la reproducción de las palabras militares entrevistadas no tal como fueron filmadas por la cámara sino a partir de una nueva mediación técnica, la tecnología televisiva.[16]

La última entrevista militar que vemos es al jefe del cuartel de Bariloche. En su llegada al lugar, observamos a Buch mirando los cuadros colgados de los anteriores jefes.[17] Es la entrevista, más que la del agente

[15] Sigmund Freud ("Lo ominoso", *Obras completas*, Bs. As., Amorrortu, 2009) define "lo siniestro" u ominoso como la simultaneidad y convivencia de lo familiar y extraño, propio y ajeno, autóctono y extranjero: en el caso de las palabras de Isturiz, es que lo más propio de Bariloche se defina en relación a lo extranjero, en este caso "lo alemán", dada su inmigración y fuerte presencia de esta "comunidad" nacional en la vida local barilochense.

[16] Como también se observará en producciones cinematográficas del período 2004-2013, la reproducción de las palabras entrevistadas por televisor no sólo devuelve la distancia que la interrupción produce, sino que agrega una nueva mediatización a la palabra reproducida. Este procedimiento estético y narrativo, aunque no exclusivamente, ya que también implica un posicionamiento político en cuanto al lugar de la palabra propia y ajena, es patente en *Los rubios* (2003) de Carri, pero también en *M* (2007) de Nicolás Prividera.

[17] Es difícil retrospectivamente no relacionar esta escena con el retiro de los cuadros de la dictadura ordenado por Néstor Kirchner el 24 de marzo de 2004, cuando se oficializara la conversión del ex CCD Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA) en Museo de la memoria por la defensa y promoción de los Derechos Humanos (DD. HH.). Badaró (*Militares o ciudadanos*, op. cit.) problematizó esta *bajada* de cuadros

de inteligencia, Castelli o Zárraga –quienes se mantienen en una zona discursiva de ignorancia o tenue conocimiento sobre el secuestro, el joven y la familia Hermann–, que reconoce haber escuchado sobre la desaparición del joven, dado su vínculo con personas de la ciudad. Es una nueva entrevista militar donde vemos el sonido del teléfono, tras lo cual la imagen se interrumpe y el montaje nos lleva hacia otro lugar.

Los dos últimos entrevistados integrantes de sectores organizados de "la comunidad barilochense" son Héctor Barberis y César Lonfranqui. Barberis es un ex comandante militar retirado en el 73, interventor de la comuna desde el 77 hasta el 83, luego volcado a la actividad privada como dueño de una agencia de viajes. Su aparición cumple una triple representación: militar retirado, interventor civil durante la dictadura y empresario reconvertido. De las armas a la función pública para desembocar en la actividad privada. El sector empresario barilochense es caracterizado por la película como "sostenedor" de la última dictadura, lo cual podría ser relativizado –en su mero "sostenimiento"– por la misma acumulación de funciones que la propia película pone de manifiesto en Barberis.[18] Este es interceptado por Buch en una convención empresarial turística coordinada por Barberis en su condición de próspero comerciante local, convención donde se oye a un hombre con acento extranjero enumerar todos los atractivos que posee Bariloche –hoteles, tenis, esquí–: la edición e inclusión de esa escena enumeradora en el seno de una película que investiga un vacío, acentúa y profundiza la tesis del sostenimiento. Barberis, vemos en la película, es entrevistado en una fecha especial que se fija para la entrevista, mesa de por medio, donde Buch no deja de preguntarle –en su condición de interventor civil de entonces– sobre el secuestro de

como borramiento de un pasado institucional traumático e im-presentable que permite la re-legitimización y presentación rehabilitada en la vida social del país.

[18] Las relaciones entre dictadura y empresariado, al igual que con la prensa, también constituyen un eje de estudio y preocupación para el campo de estudios sobre la temática. Horacio Verbitsky y Juan Pablo Bololavsky (*Cuentas pendientes. Los cómplices económicos de la dictadura*, Bs. As., Siglo XXI, 2013) escribieron un reciente trabajo que entiende aquella relación en términos de "complicidad".

Hermann, a lo cual el ex comandante repite sintomáticamente al comenzar cada frase: "mire". Este "mire", que intenta establecer distancia entre la pregunta recibida y la respuesta a proferir, no impide, ante la insistencia cuestionadora de Buch, que el autocontrol distanciador ceda para observar a Barberis frotándose las manos por su rostro ante una nueva pregunta sobre Hermann, para terminar diciendo: "lo lamentable es que suceda acá en Bariloche". Barberis, tartamudamente, afirma haber sido "solidario" con la familia cuando, como interventor, se enteró del secuestro, a lo que agrega que, hecho esto, sus competencias se encontraban agotadas, para pasar ya a ser dominio de otro "rubro": la justicia.

César Lanfranqui, de traje y barba candado, es entrevistado en su condición de juez a cargo de la causa sobre el secuestro y desaparición de Hermann.[19] Rápidamente, ante la nueva andanada de preguntas de Buch, afirma repetidamente: "me remito a lo que acabo de decirle". Este lenguaje jurídico-técnico intenta ser deconstruido por Buch a través de la apelación a la primera persona, la singularidad que la impersonalidad administrativo-burocrática ocluye: "¿por qué cree usted que se lo llevaron?". Acto seguido, como en otras entrevistas, el teléfono suena y Lanfranqui ya no es mostrado por una de las cámaras sino por el televisor.

Las entrevistas a militares, periodista, empresario y juez, recorren integrantes de sectores sociales –judiciales, privados, profesionales y castrenses– que la película postula como "sospechosos" del secuestro y desaparición de Hermann y/o de su invisibilización y encubrimiento. Resulta notable la simetría entre el número de entrevistas a militares –los "directamente" involucrados en el secuestro y traslado al CCD El Atlético– y las realizadas a quienes, sin pertenecer a las fuerzas de seguridad, según la película contribuyeron a la finalización operativa

[19] María José Sarrabayrouse (*Poder judicial y dictadura. El caso de la morgue*, Bs. As., Revés, 2011) trabajó puntualmente las vinculaciones entre dictadura y poder judicial, es decir el desempeño de este durante el transcurso de aquella, centrado en un caso *paradigmático* y sus derroteros.

del crimen: cinco –el agente de inteligencia, Castelli, Zárraga, Isturiz y el último militar del que no se da el nombre– y tres –Monner Sanz, Barberis y Lanfranqui–. Mientras, según la película, los primeros cometieron el secuestro, traslado, asesinato y desaparición, los segundos se encargaron de no informar, no seguir la investigación, no averiguar su paradero y no mantener su causa abierta. Se postula un trabajo en equipo entre fuerzas militares y sectores empresariales, periodísticos y judiciales. Es llamativa la ausencia de indagación sobre el sector eclesiástico barilochense.[20]

Por otro lado, la película utiliza narrativas y recursos estéticos que habrán de verse, como novedad, quince años después en el campo de las producciones culturales sobre el pasado reciente argentino: el desdoblamiento del director en un personaje –periodístico o ficcional– en escena, el distanciamiento de la palabra del otro mediante su reproducción a través de una nueva mediación técnica, y la figuración del entrevistador en escena como un detective que busca las pistas para rearmar "el rompecabezas". La película, clásica en la predominancia de la voz en off y casi ausencia de música –cuando aparece produce extrañamiento y ruptura–, sin embargo resulta novedosa en la duplicación del director y guionista en escena, y en el modo, respetuoso y distanciado a la vez, de tratar los testimonios que solicitó mediante la búsqueda de entrevistas.

Sin embargo, no sólo a integrantes de sectores sociales organizados entrevistó la película –militares, periodísticos, judiciales y empresariales–, sino también a quienes difícilmente puedan ser incluidos dentro de alguna de aquellas corporaciones. ¿Dónde y cómo aparece "la

[20] Además de la clásica obra de Emilio Mignone ("Iglesia y dictadura. La experiencia argentina", *Nueva Sociedad* n.º 82, 1986, pág. 121-128), se cuentan, en la línea del Centro de Estudios Legales y Sociales (CELS), los trabajos de Horacio Verbitsky (*La mano izquierda de Dios. Tomo* IV*: La última dictadura (1976-1983). Historia política de Iglesia Católica*, Bs. As., Sudamericana, 2010; *El silencio. De Paulo VI a Bergoglio: las relaciones secretas de la iglesia con la* ESMA, Bs. As., Sudamericana, 2005) entre otros.

vecina de los Hermann", que no puede ser incluida en las entrevistas a integrantes de corporaciones "directamente" culpables del secuestro y desaparición? ¿Qué sentidos sobre la responsabilidad colectiva y las pequeñas resistencias ante la última dictadura pusieron a circular aquellas modalidades de representación?[21]

[21] Las ciencias de la comunicación, preocupadas por el accionar de los medios masivos de comunicación pero también por la producción, circulación y recepción de sentidos sociales, fueron atravesadas en el siglo XX por tres teorías que la constituyeron: por un lado, la Escuela de Frankfurt alemana (Benjamin, W., *Conceptos de filosofía de la historia*, trad. de H. A. Murena y D. J. Vogelmann, La Plata, Terramar, 2007; *Para una crítica de la violencia*, Madrid, Taurus, 1991; *Ensayos escogidos*, trad.: H. A. Murena, México, Ed. Coyoacán, 2001; Adorno, T. y Horkheimer, M., *Dialéctica de la ilustración*, trad. Joaquín Chamorro Mielke, Madrid, Ed. Akal, 2007; Marcuse, H., *El hombre unidimensional*, op. cit.), preocupada por el modo en que los medios contribuían a la reproducción capitalista y de puntuales liderazgos autoritarios (Adorno, T., *Estudios interdisciplinarios* n.º 1, Córdoba, 1973, pág. 14-38). Por otro lado, el funcionalismo norteamericano (Laswell, H., "Estructura y función de la comunicación en la sociedad", en De Moragas, M. (ed.), *Sociología de la comunicación de masas*, Barcelona, Gustavo Gili, 1986; Lazarfeld, P. y Merton, R., "Comunicación de masas, gusto popular y acción social organizada", en De Moragas, M. (ed.), op. cit.), preocupado por las formas en que públicos recepcionaban la propaganda política y publicidad privada y abocado a un estudio de recepción que hace eje en el concepto de "reforzamiento" más que en la manipulación y alienación frankfurtianas. Por último, la Escuela de Birmingham (Hoggart, R., *La cultura obrera en la sociedad de masas*, México, Grijalbo, 1990; Hall, S., *Teorías de la comunicación*, Bs. As., Fundación Hernandarias, 1994; Williams, R., *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*, Bs. As., Nueva Visión, 2003, pág. 159-160), preocupada no sólo por el modo en que los medios tergiversan la experiencia vital de los sujetos, o por las demandas de gobiernos o empresas y la importancia de los "líderes de opinión" en la recepción de mensajes, sino también por las mediaciones culturales que los sujetos interponen entre las emisiones mediáticas y su vida cotidiana, prefiriendo entonces las nociones de resistencia, usos, desvíos y escamoteos (de Certeau, M., op. cit.). A nivel latinoamericano y de los últimos sesenta años, estas tres corrientes tienen sus correlatos específicos en la crítica ideológica (Dorfman, A. y Mattelart, A., *Para leer al Pato Donald. Comunicación de masas y colonialismo*, México Siglo XXI, 1973; Walger, S. y Ulanovsky, C., *TV Guía Negra*, Bs. As., De la Flor, 1974), la economía política (Pasquiali, A. *Comunicación y cultura de masas*, Caracas, Monte Ávila, 1990; Muraro, H., *Neocapitalismo y comunicación de masas*, Bs. As., Eudeba, 1974; Becerra, M. y Mastrini, G., *Periodistas y magnates. Estructura y concentración de las industrias culturales en América Latina*, Bs. As., Prometeo, 2006) y los estudios culturales de la década del 80 (Martín-Barbero, J., *De los medios a las mediaciones*, Barcelona, Gustavo Gili, 1987; García-Canclini, N., *Consumidores y ciudadanos*, México, Grijalbo, 1995; Ortiz, R., "Notas sobre la

La comunidad desorganizada

Además de a los "sospechados directos" del secuestro y desaparición de Hermann, en la película se entrevista a su padre, a un amigo de este –Teófilo Mohan–, a dos amigos de Juan Marcos, a un fotógrafo local, a un compañero de cautiverio de Hermann, a la vecina de la familia y a la madre de Juan. La película trabaja con una serie de oposiciones: por un lado, los "sospechados" del secuestro y ocultamiento de la desaparición de Hermann, y por el otro, con sus matices, quienes no lo fueron y resultarían "víctimas" de aquellos victimarios. Pero, incluso al interior de este "bando"[22] *inocente*, también se operan oposiciones: el amigo sospechoso y el amigo en el que se puede confiar; el hermano y la hermana de Juan; el fotógrafo que escamotea las fotos de la segunda mitad de los 70 en Bariloche y la familia Hermann que las dona sin más; la Bariloche turística autoconsiderada Suiza, la Bariloche oculta(da) del pobrerío; "los estudiantes" en la canción cantada por Mercedes Sosa, la ciudad de Bariloche turística; la discoteca a oscuras con música tecno, la bailanta popular iluminada y sonando cumbia. Es como si una no pudiera funcionar sin la otra, como si una necesitara de la otra para definirse. Sin embargo, las alternativas construidas por la película no dejan de ser dos: una u otra.

La película abre con la palabra del padre y cierra con la de la madre. Entretanto, entrevista a un amigo del primero que lo ayudó a hacer la denuncia en destacamentos militares cuando fuerzas de civil se

problemática de la globalización de las sociedades", *Diálogos* n.º 41, marzo 1995; Saintout, F. y Ferrante, N. (comps.), *¿Y la recepción? Balance crítico de los estudios sobre el público*, Bs. As., La Crujía, 2006). Si la Escuela de Frankfurt se centra en la emisión mediática, y el funcionalismo también pero asimismo en la recepción de mensajes, el culturalismo británico lo hace principalmente en las audiencias, auditorios y públicos, es decir, en el momento de la recepción. Este libro, sin por esto adoptar la teoría y metodología frankfurtiana, se ocupa de las representaciones construidas por determinadas producciones cinematográficas, y no por el modo en que, en cada uno de sus momentos privilegiados de emisión, fueron recepcionadas. Esa sería otra investigación.

[22] Agamben, G., *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*, trad. Antonio Gimeno Cuspinera, Valencia, Pre-Textos, 2006, pág. 135-144.

llevaron a su hijo de su casa, amigo. A diferencia de lo que sucede con la palabra de uno de los amigos de Hermann, no se reproduce el testimonio de este amigo del padre mediante la mediación del televisor.

Eduardo, amigo de infancia de Hermann, fue su compañero de departamento en Buenos Aires, vecino a Viola. Su condición de conscripto en Bariloche cuando el secuestro de Hermann lo vuelve, en las explícitas preguntas de Buch, "sospechoso" de haber delatado a su conviviente o bien, sin que el mote de delator caiga sobre él, de haber sido aprovechado por sus jefes para secuestrar a un "sospechoso" en otro sentido –de actividades subversivas, de ser un enemigo a la patria–. Es decir, Eduardo es un delacionista o un *perejil*. Su contacto con militares, la "confianza" que la película le adjudica haber tenido con aquellos, lo vuelven flanco de dudas y sospechas. Eduardo, al escuchar estas preguntas no sin correr la cara y proferir numerosas expresiones faciales cuando termina de oírlas, responde: "Yo no era un nene de pecho, era lo suficientemente inteligente, venía de Buenos Aires". Estas palabras las vemos y volvemos a ver mediante el televisor filmado.

No es este el tratamiento que reciben las palabras del otro amigo de Hermann, César Miguel. Secuestrado y sobreviviente de un CCD, recuerda a la profesora Ruberti porque los incentivaba a pensar y por "el proceso de Chile, de aquel lado venía mucha música". La política aparece como música, y el modo de referir los ecos de la asunción de la Unidad Popular en 1970, cuando tenían quince años, es enunciada mediante los músicos asociados a ese proceso: Quilapayún, Violeta Parra, Víctor Jara. Volviendo a la política, o dejando de referirla sólo en términos musicales, César repone que el viaje de egresados lo hicieron a Tucumán y que "Juan no tenía una definición, así, exacta". El testimonio de César no es reproducido mediante televisor.

Tampoco lo es el de Miguel Ángel D'Agostino, quien lo vio en el CCD "El Atlético", del que repone que por allí pasaron mil seiscientos detenidos-desaparecidos de los que sobrevivieron treinta. Refiere los CCD como "campos de concentración" y aporta que Hermann recibió

un maltrato especial por portar un apellido "judío".[23] Otro aporte que sólo un sobreviviente podría brindar es que, como parte del lenguaje técnico de los captores, la letra con la que des-subjetivaban e identificaban a Hermann era la "k", no recordando D'Agostino si su número era el sesenta y ocho o el sesenta y seis: "después del sesenta, antes del ochenta". Cabría conjeturar que, como parte de los mismos efectos del tratamiento técnico e impersonal al interior de un CCD, un sobreviviente no pueda recordar a ciencia cierta el número con el que cuantificaron a un compañero de cautiverio.[24] La entrevista, con Buch llegando al organismo de DD. HH. donde estaba D'Agostino y pactando una entrevista a realizarse en su casa, finaliza con imágenes de los restos del ex CCD El Atlético demolido por el trazado de una autopista durante la intendencia de Cacciatore en la última dictadura, lo que supone un "borramiento"[25] de prueba.

Son precisamente fotos de la vida en la ciudad –ya no Capital Federal sino Bariloche– durante la última dictadura, las que Buch busca en un fotógrafo conocido y cercano, del que no se da el nombre, inicialmente oferente de las fotografías que luego, cuando observa la cámara y cae a cuenta de que su ofrecimiento se enmarcará en una investigación que tomará forma de película, escamotea su ofrecimiento y busca tácticas para entregar otro producto distinto del prometido.

[23] Andreas Huyssen (*En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, trad. Silvia Hehrmann, Bs. As., FCE, 2007, pág. 13-40) llamó "potencia performativa de la Shoah" a su condición de referencia y comparación no sólo para las masacres posteriores a ella, como por ejemplo la última dictadura argentina, sino también para las anteriores, como es el caso del genocidio armenio.

[24] Béatrice Fleury y Jacques Walter ("Carriére testimoniale: un operateur de la dynamique mémorielle et communicationnelle", *ESSACHESS. Journal for Communication Studies*, vol. 5, n.º 2 (10), 2012, pág. 153-163) problematizaron el recorrido de un testigo, desde el primer testimonio dubitativo con una formación mayormente política o en DD.HH. hasta cierta automatización o formación específica en el acto de testimoniar, en términos de "carrera testimonial". Debo y agradezco a Claudia Feld el conocimiento y acceso a este trabajo.

[25] Hinton, A., "Genocidio y borramiento. Un coloquio sobre Camboya, una pintura y formas del conocimiento", *Revista de Estudios sobre el Genocidio*, n.º 7, setiembre 2012, pág. 7-16.

Estos desvíos son tomados por Buch, mediante una cámara no manipulada por él que sigue la situación, con sorna y descreimiento: "no, ¿de qué cuadros me estás hablando?". Este intercambio es construido en oposición a la escena con la familia *femenina* de Hermann, su madre y hermana, la primera de las cuales le pregunta en ese momento a Buch: "¿cómo es tu nombre?". La escena es postulada como el comienzo de la relación entre la madre de Hermann –de quien tampoco se da el nombre– y Esteban Buch. La apertura del álbum familiar por parte de la madre construye el juicio positivo sobre el ala femenina de la familia Hermann, y refuerza, por oposición, el juicio negativo sobre el fotógrafo con su repentino cambio de decisión sobre las fotografías.

Establecido el contacto, vemos a Buch entrevistando a la madre de Hermann. Se la escucha respondiendo una pregunta fuera de escena: "y mal, ¿cómo voy a vivir?". Luego sí escuchamos la voz de Buch replicando: "o sea que vos vivís prácticamente como el primer día", a lo que la madre repone: "perdoname, pero por eso nunca hablo, evito todo intercambio. No sé cómo explicarlo, como nunca hablo". Si la frase de Buch niega "prácticamente" el duelo, la respuesta de la madre de Hermann repone la performatividad del habla: hablar es aprender a hablar, hablar es seguir hablando. Si comenzara a hablar encontraría las explicaciones que –para mediados de los ochenta– no encontraba, por lo que aquellas razones no se deberían sólo a una gramática externa que impusiera las explicaciones de por qué y cómo sucedió la desaparición de su hijo, sino también a una inmanencia del habla que, activando desde su interior, llevaría no sólo a ponerle palabras a lo hasta entonces innombrable, sino también a producir discursos propios. Este habla podría replicar o no afirmaciones como "él defendía a sus amigos, porque hay chicos desaparecidos amigos de Juan", o "Mamá, este chico está desaparecido y era mi amigo", pero el mismo habla, que necesitaría del intercambio, podría inmanentemente generar explicaciones que no retomaran palabras ajenas sino que fueron producto del discurrir del propio discurso. Esta proliferación discursiva, sin embargo, adquiere un corte abismal, acentuado en el modo de

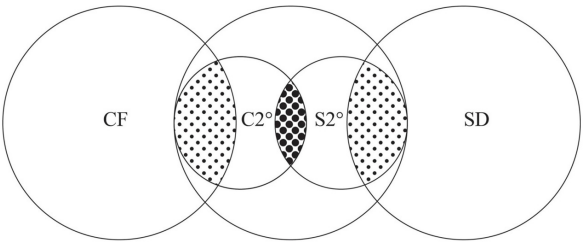
representación de la madre por la película –entrevistada en soledad, cuadro medio, tejiendo y fumando mientras Buch le realiza preguntas en tono comprensivo–, cuando aquella afirma: "Mi deseo es que Juan aparezca vivo". Cabe preguntarse, sin replicar "populismos negros" anti interpretativos,[26] si una afirmación de tales características –una madre que para mediados de los 80 espera que su hijo desaparecido le toque la puerta–, no implica un límite cognoscitivo al discurso analítico, una palabra que, si bien puede ser contextualizada (los rumores militares sobre la permanencia con vida de los detenidos-desaparecidos, la consigna inicial de los organismos de DD. HH.: "con vida se los llevaron con vida los queremos"), no es una palabra que también demanda (guar)dar (el) silencio.[27]

La película no (guar)da silencio sobre la madre de Hermann, porque la entrevista y pone a circular significaciones sobre su historia, pero sí conserva un tratamiento cuidadoso de su representación, un cuidado que además sólo recibe su marido, el padre de Hermann: el tono de las preguntas, las mismas preguntas, el montaje que la precede o continúa, da cuenta de una consideración en su modo de aparición que no comparten otros entrevistados. Por ejemplo, el amigo "sospechoso" de Juan y el fotógrafo, las necesarias contracaras de las

[26] GUINZBURG, C., *El queso y los gusanos. El cosmos según un molinero del siglo XVI*, trad. de Francisco Martín y Francisco Cuartera, Barcelona, Muchnik, 1999, pág. 3-14.

[27] Jacques Derrida (*Dar la muerte*, trad. de Cristina de Peretti y Paco Vidarte, Barcelona, Paidós, 2006, pág. 13-45) escribió bellas páginas sobre la donación como apertura a un otro secreto en su momento de decisión. Un trabajo clásico sobre el don es el de Marcel Mauss (*Ensayo sobre el don. Forma y función del intercambio en las sociedades arcaicas*, trad. Julia Bucci, Bs. As., Katz, 2009, pág. 73-80), el que, sin ser derridólogo ni mucho menos *mausseólogo*, entiendo como una condición de producción de aquella reflexión, sobre todo en lo relativo a lo improductivo, su elogio y la crítica del cálculo. Un trabajo no menos conocido sobre el don(ar) como principio de pérdida es el de Georges Bataille (*La parte maldita*, trad. de Francisco Muñoz de Escalona, Barcelona, Icaria, 1987, pág. 25-43). Una influencia de todas estas reflexiones, no en tanto intenciones ocultas detrás de los textos sino como mundos a desplegar delante de ellos, es la de Alexander Koyeve (*La noción de autoridad*, trad. de Héber Cardoso, Bs. As., Nueva Visión, 2006, pág. 29-35).

confianzas depositadas en el amigo de Hermann también secuestrado y en la familia femenina que sí dona las fotos. Podría hablarse de círculos progresivos de confianza y sospecha, mutuamente antagónicos pero interrelacionados: quienes se encuentran en el centro de cualquiera de los dos no pueden recibir la emoción contraria –sospecha o confianza–, y quienes se sitúan en los bordes, lejos de la posición central, reciben menores grados de una emoción o de la otra. Mientras la película no arroja ninguna pregunta incómoda sobre los entrevistados de la familia Hermann porque no son construidos como in-interrogables sino como quienes deben ser escuchados, el film no espera ninguna respuesta de confianza de quienes son depositados en el centro del círculo inverso, el de la sospecha. Pero, entre un círculo y otro, existe una gama de entrevistas grises, casos intermedios construidos como más o menos confiables o sospechosos. En el primer grupo se encuentran el amigo del padre de Hermann, su compañero de cautiverio y el amigo de infancia, secuestrado pero sobreviviente. Entre los sospechados no pertenecientes al centro del círculo de la sospecha, se encuentran el amigo de toda la vida de Hermann conscripto cuando este fue secuestrado y el fotógrafo conocido que, a pesar de ser construido como oferente previo de fotografías de Bariloche durante la dictadura, ante las cámaras escamotea su promesa. Si el primer círculo de los confiables lo construye la familia –el padre y la madre, victimizados–, y el primer círculo de los sospechados lo ocupan los militares, el empresario, el juez y el periodista, el segundo círculo del primero estaría compuesto por el amigo del padre de Hermann, su amigo de infancia y su compañero de cautiverio; y el segundo del segundo, por el amigo de infancia conscripto de Hermann y el fotógrafo. Los núcleos duros de los dos círculos no se tocan, permanecen incomunicados entre sí: son los dos segundos círculos los que entran en contacto, los que no evitan la vecindad inmanente a la convivencia social.



CF: Confianza familiar, o círculo familiar
C2º: Confianza segunda
SD: Sospechados directos
S2º: Sospechados segundos

Debo la confección del gráfico a Verónica Cohen, y la sugerencia de su realización a Ariel Farías y Bárbara Ohanian. A todos ellos mis agradecimientos.

Sin embargo, por fuera de los sectores organizados castrenses, periodísticos, empresarios y jurídicos, no sólo al amigo del padre de Hermann, sus dos amigos de infancia, su compañero de cautiverio y su madre entrevista la película. También entrevista a la vecina de la familia Hermann, quien, la noche del secuestro de Juan Marcos, vio el auto de un "conocido" militar delante de su casa, y al día siguiente lo vuelve a ver al interior de una dependencia militar. ¿De qué modo se la representa? ¿Mediante qué preguntas se la interpela? ¿De qué forma se la ubica en el montaje de la película? ¿Dentro de qué círculo se la incluye?, ¿de qué subcírculo? Su tratamiento apartado se debe a que es partir de su testimonio que la película realiza operaciones de sentido relativas a la responsabilidad colectiva ante la dictadura.

Del "es un tema que me da mucho temor a mí" al "todos saben"

La entrevista a la vecina de la familia Hermann se encuentra en la película entre la entrevista al Dr. Lanfranqui y la vuelta a los cuarteles para

entrevistar a Isturiz, el dueño del Peugeot 504. La entrevista la muestra en el pórtico de su casa, los dos parados, Buch a la izquierda y ella a la derecha del cuadro. A través de la voz en off de Buch, es introducida mediante el siguiente párrafo: "Un testimonio fundamental lo brindó la vecina de la familia Hermann. Durante muchos años lo mantuvo en *secreto*. Finalmente su *conciencia* pudo más que el *miedo que la dominaba*" (cursivas propias). Acto seguido, se la escucha: "sí, te cuento":

> –Nosotros llegamos del cine, serían como las dos de la mañana, estacionamos justo acá enfrente de casa y veo un coche adelante, un Peugeot 504 que ahora te cuento por qué me llamó la atención, un Falcon y otro Falcon del lado de enfrente contramano.
> –¿Tres Falcon?
> –Tres coches. Me llamó la atención el Peugeot porque era de un muchacho que yo conocía, un amigo, que era un muchacho del ejército, me pareció raro que sea amigo de Juan, pero, qué sé yo, pasan tantas cosas raras que, bah, no me… entré lo más tranquila a mi casa y me acosté. Al día siguiente, el sábado, me voy con una amiga a dar un paseo y, cuando pasamos por el ejército, otra vez veo este coche, el Peugeot que me había llamado la atención, y entonces medio que me movió todo…

En este momento, Buch la interrumpe y le pregunta, con un cuadro compuesto sólo por la cara de la vecina a la derecha de él y la puerta abierta de su casa detrás:

> –¿Dónde lo viste al auto *exactamente*?
> –En el ejército, adentro.
> –¿Adentro así desde la ruta, vos viste para adentro?
> –Exacto. Estaba este coche. Se ve de la ruta, se ve –no sé cómo se llama– la casa del ejército, y ahí estaba estacionado el coche.
> –¿Los tres autos?
> –Sí, había muchos coches, habían Falcon, habían camiones y estaba este Peugeot. Ese mismo sábado a la noche nos vamos un grupo de

> amigas a una *confitería que en ese momento estaba de moda* y da la casualidad que justo al lado llega este muchacho que yo digo del ejército y se sienta en la mesa. *Entonces era todo el alboroto de lo que le había pasado a Juan Hermann* y uno de ellos le dice: "¿viste lo que le pasó a Juan Hermann?", y yo lo veo que se pone muy nervioso, se levantó y se fue.
> –¿Cómo se llamaba este hombre?
> –Era un capitán…, un capitán… creo que un capitán –yo de los grados no entiendo nada, ¿no?–, Isturiz. Isturiz era el apellido.
> –¿Y del nombre te acordás?
> –Miguel.

Luego de la respuesta de la vecina, inicialmente reticente o cuidadosa –desde el principio conoce el nombre y apellido pero primero pronuncia su grado, luego el apellido y finalmente el nombre–, el enfoque de cámara se abre, dejando de ser sólo el rostro de la vecina lo que compone el cuadro, y se enfoca la entrada de la casa, un Citroën delante de ella y ellos dos conversando en la vereda. En este marco, como siguiendo el movimiento de la cámara, Buch abre la indagación y realiza la pregunta que hace de la vecina agente y no sólo fuente de información:

> –¿Y vos cuando llegaste esa noche asociaste, o sea al día siguiente cuando te enteraste lo de Juan, asociaste con los coches estos que te habían llamado la atención?
> –Con el tiempo fui asociando. Es decir, me llamaron la atención muchas cosas pero con el tiempo.

Después de esta pregunta el cuadro vuelve a cerrarse, aparecen conversando apoyados sobre el pórtico de la casa, y la indagación repone a la vecina como fuente de información y ya no como agente a quien se le puede consultar sobre asociaciones. Repitiendo el mecanismo de imbricación entre pregunta y enfoque, este vuelve a cerrarse haciendo del rostro de la vecina el principal elemento del cuadro:

> –¿Por qué estás segura que era el capitán Isturiz el dueño del auto?

–Al capitán Isturiz yo lo conocí porque en una oportunidad había salido de novio con una amiga mía, entonces es ahí donde yo lo conozco a este chico, y al coche por supuesto que lo conocía porque era el coche donde nos llevaba a pasear, nos iba a buscar, entonces por supuesto que conocía el coche, tenía conocimiento de quién era. Y después cuando ocurre todo esto, preguntando a ver qué… qué es lo que pasaba, quién era el encargado de hacer todos estos… estos secuestros, uno se entera que habían sido las fuerzas armadas.
–¿Hubo alguien en particular que dijo eso?
–Bueno, sé por referencia de una amiga que me comenta que, en una oportunidad, es decir cuando ocurre esto, Isturiz la fue a ver y le comenta –estaba muy alterado–, le comenta que estaba muy nervioso porque había estado en algo que lo había dejado muy mal. No dio detalles. No dio ningún otro detalle. Lo único que dijo fue que estaba nervioso.

El enfoque, inicialmente, la toma de costado haciendo de la parte superior de su cuerpo, sobre el fondo de la casa, la referencia derecha en la composición del cuadro. En cuanto comienza a responder las preguntas de Buch en torno a "¿qué es lo que pasaba?" y "¿quién era el encargado de hacer todos estos secuestros?", la cámara inicia un sutil movimiento hacia la izquierda por el que se va poniendo de frente a la entrevistada, dejando de tomarla de perfil mirando al entrevistador fuera de cuadro, identificando entonces la cámara con la mirada de este último y del espectador. Cuando refiere el nerviosismo de Isturiz vemos, a través de la cuadriculación de las rejas, la imagen de un soldado de guardia, mientras escuchamos a la vecina de fondo decir:

–Entonces uno empieza a atar cabos. Por qué… justo, qué casualidad, por qué estaba el coche de un muchacho del ejército acá y después uno se entera de todo lo que ocurrió en el país. Después uno se entera de todo lo que pasó en el país con la represión, con la subversión, con todo. Después uno ata cabos. No sé, tantos detalles no conozco porque aparte es un tema que me da mucho temor a mí.

La última vez que vemos la imagen de la vecina es con su referencia a Isturiz. Acto seguido, con su voz de fondo, después del centinela observamos un escudo militar, las puertas de un cuartel que se abren, una camioneta que entra, rejas, más soldados con casco y fusil y, finalmente, uno de estos soldados caminando delante de la cámara conduciéndola al interior del regimiento. Todo, hasta esta última imagen, con la *confesión* de la vecina de que "estos temas" le producen mucho "temor". Su voz se corta, deja de ser reproducida, cuando se muestra la espalda del soldado que nos conduce dentro del cuartel. ¿Uno releva a la otra? ¿La vecina, a mitad de camino entre el juez sospechado y la vuelta a los cuarteles para repreguntar, es la que conduce al soldado que dentro de ellos toma la posta?

Salidos de los cuarteles, se observa a Buch junto a María, la hermana de Hermann, patinando en una pista de hielo mientras su voz en off nos informa que ella "siente miedo": "yo también tengo *miedo* pero siento la *obligación* de seguir, quiero llegar a *la verdad*", agrega acto seguido Buch leyendo el guion de Bayer.[28] El "yo *también* tengo miedo" da la impresión de referirse no sólo a María sino también a la vecina de su familia, en una referencia implícita y crítica que construye aquella emoción como conjura de acceso a "la verdad", mientras su opuesto y "la obligación" serían sus condiciones de posibilidad. ¿Quiénes son entonces construidos en la película como poseedores de esta valentía y aquel sentido del deber? ¿Quiénes, en cambio, son postulados como

[28] Cursivas propias. "Obligación" proviene del latín *ob-ligare*, que significa, aplicado a las cosas, atarlas, darlas en garantía y, a las personas, imponer un deber (Rodriguez Ennes, L., "La "obligatio" y sus fuentes", *Ridrom. Revista internacional de derecho romano. Derecho romano, tradición romanística y ciencias histórico-jurídicas*, abril 2009, pág. 91). En aquel fragmento de la película de Echeverría, la obligación posmiedo aparece atada y en garantía de la verdad sobre el secuestro de Hermann y como un deber que, en su condición de "nacido y criado" en un territorio en común, se le impone a Echeverría ante la desaparición de uno de sus conciudadanos. Giorgio Agamben (*Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*, trad. Antonio Gimeno Cuspinera, Valencia, Pre-textos, 2000) ha criticado el origen jurídico de nociones como obligaciones, y por ende su concomitante responsabilidad. Derrida (*Dar la muerte*, op. cit.), como ya vimos, propone otra aproximación al concepto de responsabilidad.

miedosos que, si bien en parte comprendidos en su "miedo", son superados por el propio sentido de obligatoriedad?

Si el testimonio de la vecina llevó a la entrevista con Isturiz, la reflexión de Buch con la hermana de Hermann es seguida de imágenes de un noticiero –filmando el televisor– donde se informa la absolución de Astiz por la Cámara Federal, una publicidad sobre el pelo y un periodista hablando de "las secuelas de la lucha contra la subversión". Esta última palabra, además de las críticas *al periodismo* que la película realiza, conecta con el modo en que la vecina nominó las organizaciones político-militares de los 70, nombrándolas luego de "la represión" militar y antes de una vaga referencia a un "todo" que no se explicita en su contenido. Es una expresión que la excede en su factura y uso, anclada en la forma en que sectores fundamentalmente castrenses denominaron la guerrilla. La vecina no establece distancia, queda pegada al discurso militar propalado por los medios, habla "el lenguaje de la dictadura". Luego de esta sucesión de imágenes, escuchamos nuevamente la voz de Buch leyendo en off:

> Todos saben. Se secuestró, se torturó, se asesinó. (…) Todos estamos en contra de la violencia, pero jamás reaccionamos contra la violencia de arriba. Seguimos utilizando el lenguaje de la dictadura. Hablamos de excesos. Los diarios escriben sobre las secuelas de la represión. La palabra "desaparecido" incomoda. Ha sido borrada del diccionario. ¿Cuánta gente tiene que morir para que se hable de crímenes, de genocidio?

La reproducción del lenguaje de la dictadura, parece decir la película, da cuenta del saber que se tiene sobre lo sucedido. Es un conocimiento que se porta en la lengua. La extensión de ese saber va desde los medios de comunicación cómplices en la empresa asesina de la dictadura, hasta una vecina que conocía a uno de los secuestradores de Hermann, que había compartido sociabilidad con él y que sabía que se había puesto muy nervioso cuando, en una discoteca de moda también en común, emergió el tema del secuestro. Sabía de su

secuestro y sin embargo fue a bailar, compartió mesa con uno de sus desaparecedores. La película afirma "todos saben", respondiendo a la generalidad del "todo" anterior de la vecina. Es un "todos" que excluye a sus perpetradores, que desde luego *sabían* lo que hicieron, y que incluye a quienes, sin haberlo hecho, estaban al tanto de lo realizado. De todas maneras continuaron su vida de siempre. Esta continuidad, según la película, se hace extensible a las palabras con las que nombran el mundo. Es la construcción de un "todos" conocedor, continuista e indiferente a la cantidad de gente que murió, no obstante lo cual no hablan "de crímenes, de genocidio".[29] Un cambio de lenguaje implicaría un cambio de perspectiva. Comportaría asumir responsabilidades, saberes no compartidos, resistencias no realizadas. Implicaría reconocer abandonos, desdenes e indiferencias. Dejar de victimizarse como "atemorizados" y pasar a responsabilizarse por lo sucedido a uno de sus conciudadanos. "Vencer el miedo con la obligación por la verdad", lee Buch. Dejar de mentirse, de autoengañarse, de ser autocomplacientes. Reconocer que sabían. Que sabían y que no hicieron nada. Que fueron abandónicos e indiferentes.[30]

La entrevista a la vecina de la familia Hermann es mostrada con posterioridad a la efectuada al juez Lanfranqui sospechado de no haber desarrollado la causa, y con antelación al regreso a los cuarteles a preguntarle al mayor Isturiz sobre la presencia de su auto delante

[29] Daniel Feierstein (*El genocidio como práctica social*. Entre el nazismo y la experiencia argentina, Bs. As., Fondo Cultura Económica, 2007, pág. 207-255) es uno de los referentes a nivel nacional e internacional de los estudios sobre genocidio. Me interesaron particularmente sus referencias a los "vecinos" –pueblos, individuos, relaciones– en el marco de una "tipología de las prácticas sociales genocidas" (Ibidem, pág. 107), en torno al problema de la delación en el caso alemán (Ibidem, pág.130) y de la convocatoria "a la población a ejercer la práctica de la delación" en el caso argentino (Ibidem, pág. 325); al vecino como uno de los blancos de la dictadura argentina como parte de la población "inocente" junto con lectores de ciertos libros, estudiantes y familiares en "agendas" (Ibidem, pág. 332, comillas en el original).

[30] Esta interpretación debe hasta lo incitable, en su tono, al ensayismo de Ezequiel Martínez Estrada (*Muerte y transfiguración de Martín Fierro. Ensayo de interpretación de la vida argentina*, Bs. As., Beatriz Viterbo, 2005, pág. 625-647).

de la casa la noche del secuestro de Hermann. La película responde el "todo" de la vecina con el "todos saben" del texto de Bayer, lo que amplifica la escala para dejar de centrarse en los saberes de una vecina con el objetivo de planear una hipótesis general sobre el grado de conocimiento de toda una sociedad. Este "todos" no se materializa bajo la forma de *la sociedad*, ni siquiera bajo "la comunidad" postulada con antelación, sino bajo la expresión "la ciudad barilochense", conectando con la postulada indiferencia de sus habitantes sobre el destino de uno de sus conciudadanos.

Normalización y abandono: "no le importa que los asesinos de Juan convivan con nosotros"

Antes de la entrevista a la madre de Hermann, con la que la película cierra su último testimonio mostrado, vemos a Buch primero sentado y luego atravesando una plaza con escalones estilo anfiteatro, mientras su voz en off lee:

> Mi ciudad sigue su vida de siempre. Ha abandonado a su hijo desaparecido. No le importa si se hizo o no justicia. No le importa que los asesinos de Juan convivan con nosotros. Ha borrado su memoria. No temen que a sus próximos hijos les ocurra lo mismo. ¿Por qué lo hace? ¿Por miedo? ¿Por superficialidad? ¿Por indiferencia? ¿Qué pensarán las nuevas generaciones cuando tomen conciencia? ¿No nos verán como encubridores del crimen?

Acto seguido vemos a la madre de Hermann en un primerísimo primer plano de su rostro, luego de sus manos tejiendo, posteriormente un plano medio de su esposo fumando y, desde mismo enfoque, nuevamente a la madre respondiendo una pregunta que no se escucha ni observa: "y mal, ¿cómo voy a vivir?".

Es precisamente sobre una forma de vivir que se interroga el párrafo citado. Sin embargo no es sobre el modo de vida de la madre de

Hermann. Interpela a quienes, sin construir como sospechosos de su secuestro y desaparición, postula como parte del abandono "a su hijo desaparecido": "mi ciudad". ¿Pero qué es "mi ciudad" sino quienes la habitan, "mis conciudadanos"? Son los ciudadanos de Bariloche, los conciudadanos de Echeverría y Buch –Bayer no es *nacido y criado* allí– quienes han abandonado a uno de sus hijos, no les "importa" la justicia, ni si conviven con los "asesinos" de aquel, ni si su memoria está "borrada". Son construidos como abandónicos, des-interesados, convivientes con criminales y olvidadizos. Es en relación a esta caracterización, y a un intento de comprensión de estos conciudadanos, que escuchamos las preguntas de por qué lo hacen: "¿miedo, superficialidad, indiferencia?". El miedo ya estaba presente cuando la entrevista a la vecina y el temor que le daban estos asuntos. La superficialidad aparece ligada a la condición de "postal turística" de Bariloche, pero también a la frivolidad con la que "mi ciudad" se desentendió de la consecución de justicia por un crimen impune. La indiferencia, en caso de poder distinguirla tan precisamente de la frivolidad y el miedo, al desarrollo de la "vida de siempre".

Por otro lado, en el párrafo citado, están "las nuevas generaciones". Estas aparecen bajo una triple figuración: por un lado, posibles víctimas futuras de lo que padeció Hermann por desidia de sus mayores; por el otro, proyección imaginaria ante la que nos preguntamos cómo nos ven y verán; por último, potenciales futuros incriminadores. Las nuevas generaciones aparecen al mismo tiempo como víctimas, como *otros* e inculpadores del "abandono, desinterés y olvido" con el que "mi ciudad" ha tomado la desaparición de Hermann. Los niños y jóvenes de entonces, adultos con "conciencia" veinticinco años después, padecen, observan e incriminarán a sus padres, tíos y abuelos por lo que (no) hicieron ante el secuestro de uno de sus conciudadanos. El afuera de este padecimiento, observación e inculpación es la familia Hermann –su padre, madre, hermano y hermana–, quienes también padecieron aquel comportamiento de sus vecinos de ciudad, y por ende también son los que poseen derecho a padecer, observar e incriminar.

La familia del desaparecido y los jóvenes y los todavía no nacidos, son el afuera de la comunidad que cometió y ocultó el crimen. El resto está contaminado de normalidad, abandono, desidia, olvido y falta de aprendizaje ante lo ocurrido.

Por último hallamos el temor y el miedo: si ya lo habíamos oído cuando el testimonio de la vecina y una de las hipótesis explicativas del comportamiento de "la ciudad" barilochense ante la desaparición de Hermann, en este párrafo el temor aparece invertido, positivizado: "no temen que a sus próximos hijos les ocurra lo mismo". El temor ya no es lo que debe ser vencido por la obligación o la verdad sino una emoción que habría que sentir ante una injusticia pasada, al menos para que no se repita con la propia prole. Mientras el miedo es lo que debe ser subyugado mediante nuestra sujeción y compromiso ante lo que nos empeñamos, el temor es una emoción prudencial que lleva a aprender de los errores para que no se sucedan en el futuro. El miedo nos aleja de la verdad, el temor nos acerca a la justicia. Mientras el miedo es lo que condujo a la normalización, abandono y despreocupación ante la desaparición de uno de sus "hijos", el temor a la repitencia es lo que lleva a aprender de nuestros errores. Sentir temor sería deseable, lo despotenciante sería el miedo. El problema es que "la ciudad" barilochense sintió miedo y no temor: miedo ante la verdad de la ausencia de Hermann, y ausencia de temor de que no se repita, lo cual la hubiera llevado a sobreponerse al primero. Los realizadores de la película, en cambio, no sintieron miedo de "dar con todos los responsables que la justicia no encontró" y sí sienten temor de que, ante el miedo, la superficialidad e indiferencia que demuestra la ciudad barilochense ante la temática, estos hechos se repitan.

Cuando Buch termina de cruzar el parque estilo anfiteatro adviene la entrevista a la madre de Hermann con la que, al menos en los que a testimonios se refiere, cierra la película. Sobre el final de la entrevista, Buch le pregunta a la madre de Hermann: "¿y cómo ves tu relación con *los demás*? Es decir, con *el resto de la gente* que sigue viniendo, que vos ves, que tal vez ya ni, lógicamente, por ahí ni te pregunta, pero tal

vez piensan que vos ya lo superaste" (cursivas propias). ¿Quiénes son "los demás, (…) el resto de la gente"? ¿Los sospechados del secuestro y desaparición de Hermann o, más bien, quienes siendo insospechados de ello de todos modos son construidos como responsables de lo sucedido? ¿Es "la ciudad", "mis conciudadanos", la vecina de la familia entre otros vecinos? La madre de Hermann responde: "no, ellos, mis amigos, saben que no".[31] ¿Quiénes son "mis amigos" en esa oración? ¿A quiénes incluye esa afirmación y, por ende, a quiénes excluye? ¿Quiénes se encuentran afuera de ese nosotros amistoso?

Es como si el círculo de saber y confianza se cerrara alrededor de la propia familia y los pocos amigos representados como tales en la película, y lo que se abriera luego fuera un arco de desconocimiento y sospecha, con sus grados: Eduardo, la vecina, los conciudadanos. Por un lado, el amigo de Hermann conscripto cuando este fue secuestrado, al que sin embargo no le pasó nada a pesar de también haber sido vecino de Viola; por el otro, la mujer que vivía al lado de los Hermann y conocía a uno de los sospechosos del secuestro y tuvo miedo de la verdad durante muchos años; y, por último, los vecinos de ciudad que continuaron su vida de siempre a pesar de que faltaba uno de los suyos. El siguiente círculo que se abriría es el de los sospechosos del secuestro, desaparición y ocultamiento del crimen de Hermann: militares, empresarios, periodista, juez y políticos, quienes se encontrarían en las antípodas de los amigos que "saben que no". "El resto de la gente, los demás" son quienes se encuentran a mitad de camino entre el círculo íntimo-familiar-amistoso y el círculo ajeno militar-empresario-periodístico-judicial-y-político, quienes, yendo a lo de los Hermann pero no siendo "amigos", podrían pensar que la madre realizó un duelo que no efectuó. Son la vecina, los habitantes de la ciudad, los "conciudadanos" de Buch y Echeverría. Son definidos por una doble negación: ni

[31] Richard Hoggart (*La cultura obrera en la sociedad de masas*, México, Grijalbo, 1990), perteneciente a la primera generación de la Escuela de Birmingham, escribió un clásico trabajo sobre la construcción, mutuamente dependiente, de un "ellos" y un "nosotros".

"mis amigos", ni "sospechados del secuestro". No portan positividad: son definidos por lo que otros no son o por lo que no hicieron. Son los *ciudadanos y vecinos* que siguieron viviendo "como si nada hubiera sucedido", que no cuidaron a "su hijo desaparecido", que "no les importa si se hizo justicia o conviven con asesinos", que no tienen memoria ni temor de que a sus hijos les suceda "lo mismo". Son indiferentes, abandónicos, desinteresados, olvidadizos, frívolos y convivientes y vecinos de perpetradores. No son los sospechados del secuestro de Hermann, pero tampoco los "amigos" de su madre que "saben" cómo está ella. *No son*, *pero tampoco*.

La película, en torno a la responsabilidad colectiva y pequeñas resistencias ante la última dictadura, postula esta comunidad como dividida en tres grandes espacios –familia y amigos, conciudadanos y vecinos, perpetradores y cómplices–, los cuales descienden en victimización y confianza a medida que aumentan en victimarización y sospecha: los conciudadanos y vecinos, objeto puntual de este libro, son postulados como quienes, miedosos de la verdad pero no temerosos de la repitencia de estos hechos, siguieron viviendo "como si nada hubiera sucedido" luego de la desaparición de uno de sus integrantes, y fueron indiferentes al sufrimiento y la soledad de la familia diezmada.

Separador: Marco teórico
Responsabilidades colectivas y pequeñas resistencias

Aquí comentaré brevemente los desarrollos analíticos que me permitieron construir las nociones de responsabilidad colectiva y pequeñas resistencias, aunque se trate más de autores en los que pensaremos a la hora de pronunciar aquellos conceptos que de la búsqueda e identificación de lo microfísico, lo no-espectacular o las tácticas escamoteadoras, en las películas, novelas y testimonios analizados. En otras palabras, son desarrollos que me ayudaron a entender de qué estaba hablando cuando decía *responsabilidad colectiva y pequeñas resistencias*, más que el marco teórico desde el cual observar lo analizado, al cual subsumirlo, y en relación al cual analizar el material.

El concepto de responsabilidad colectiva porta cierto solapamiento entre una reconstrucción del estado de la cuestión y un marco analítico desde el que abordarlo. Son las reflexiones de Jaspers, Arendt y el "debate Goldhagen" los puntos internacionales más salientes de discusiones sobre la cuestión, con sus diferencias de posiciones y épocas de producción. De aquellos desarrollos es el pensamiento arendtiano el que hace las veces de marco de mi forma de entender la responsabilidad colectiva: su oposición a la culpabilidad jurídica, su extensión al colectivo, su inevitabilidad por haber nacido y crecido en determinada comunidad, son aspectos que me resultan más complejos para pensar la responsabilidad ante la última dictadura que la tipología de culpabilidades jasperiana, o la posición goldhagiana en torno a una

indiscriminada "culpabilidad colectiva" de la que existiría un afuera incontaminado. Sin embargo, el concepto arendtiano de responsabilidad colectiva, en el desarrollo del análisis de películas y novelas de 1983 a 2013 y testimonios de 2010 a este último año, también reveló su abstracción: la responsabilidad colectiva no sería la misma para el caso alemán que para el argentino, contemplando la posibilidad de que tampoco exista *el* caso argentino. Y sin embargo, en la heterogeneidad de las responsabilidades colectivas en Bariloche, Santa Fe, Capital Federal, La Matanza, Malihuel, Rawson o Santa Rosa-La Pampa, hay algo que se mantiene, la misma idea de responsabilidad colectiva, pero no sin haber sido tamizada por mediaciones y singularidades. En otras palabras, un tipo de trabajo es un ensayo filosófico sobre la responsabilidad colectiva del pueblo alemán ante el hitlerismo, y otro, aunque disparado por el primero, un análisis de las formas en que novelas, películas y vecinos de un ex CCD representan y auto-representan responsabilidades ajenas y propias en torno a un suceso radical. *Radicalidad* del suceso que, al igual que su condición de *clandestino*, puede ser problematizado cuando discursos y testimonios devuelven una convivencia normalizada ante lo aparentemente extremo, o lo que es visto como tal observado desde fuera y no desde la situacionalidad del vecino conviviente.

Es este vecino el que también es contemplado en sus resistencias. Estas resistencias fueron analizadas a partir de los aportes de tres teóricos en particular: Foucault, Debord y De Certeau. Foucault realizó una serie de precisiones que me resultaron de utilidad para delimitar de qué estaba hablando cuando pronunciaba *pequeñas resistencias*.

Escribió Foucault que las resistencias no pueden ser pensadas por fuera del poder. Pero no de "el poder" entendido como aparatos, instituciones o burocracias kafkianas, sino al nivel de "la multiplicidad de las relaciones de fuerza inmanentes y propias del dominio en que se ejercen, y que son constitutivas de su organización".[32] Es decir, como

[32] FOUCAULT, M, *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*, op. cit., pág. 112.

explicitará a la hora de desarrollar las cinco proposiciones sobre el poder que discrimina, un poder del Estado que "viene de abajo" y "no es exterior sino inmanente".[33] ¿Cuál es la pertinencia de esto para pensar las pequeñas resistencias ante la última dictadura? Por un lado, que allí "donde hay poder hay resistencia":[34] esto es, el poder ejercido desde el Estado no es absoluto, posee grietas por donde se cuelan resistencias. Por el otro, que aquel poder estatal inmanente e intencional viene desde abajo, es decir, "no hay, en el principio de las relaciones de poder, y como matriz general, una oposición binaria y global entre dominadores y dominados".[35] Si bien, estudiando la última dictadura, puede resultar antipático o directamente indecible afirmar que no existió "una oposición binaria y global entre dominadores y dominados", sino una amplia gama no dicotómica y localizada de relaciones de sometimiento y dominación, estos desarrollos permiten volver sobre un abordaje "micro"[36] de la última dictadura, una aproximación sobredeterminada que no la plantee como pura exterioridad a los sujetos que habían nacido y crecido en la sociedad que la germinó. Por último, esta aproximación micro o "microfísica"[37] actualiza nuevamente la mutua imbricación entre responsabilidad y resistencias.

En torno a estas contestaciones, Foucault escribió preci(o)sas páginas: existen una "multiplicidad de puntos de resistencia: estos desempeñan, en las relaciones de poder, el papel del adversario, de blanco, de apoyo, de saliente para una aprehensión".[38] Si el poder es "omnipresente, no porque tenga el privilegio de reagruparlo todo bajo su invencible unidad, sino porque se está produciendo a cada instante, en todos los

[33] Ibidem, pág. 114.

[34] Ibidem, pág. 116.

[35] Ibidem, pág. 114.

[36] O'Donnell, G., "Democracia en la Argentina: micro y macro", *Kellog Institute. The Helen Kellog Institute for International Studies*, working paper #2, diciembre 1983.

[37] Foucault, M., "¿Qué es la ilustración?", *Saber y verdad*, trad. Silvio Mattoni, Madrid, La piqueta, 1991, pág. 67-111.

[38] Foucault, *Historia de la sexualidad I*, op. cit., pág. 116.

puntos",[39] también lo son las resistencias y sus puntos al mismo tiempo de oposición, destinatario, soporte y salida. La resistencia, múltiple, puede ser todo esto al mismo tiempo: lo que contesta, lo que padece, lo que ayuda, y un vector de evacuación. Agrega Foucault: "hay *varias* resistencias que constituyen excepciones, casos especiales: posibles, necesarias, improbables, espontáneas, salvajes, solitarias, concertadas, rastreras, violentas, irreconciliables, rápidas para la transacción, interesadas o sacrificiales".[40] De lo posible a lo sacrificial, pasando por lo necesario y/o negociador, una amplia gama de resistencias posibles. Me permito citarlo en extenso:

> Las resistencias también, pues, están distribuidas de manera irregular: los puntos, los nudos, los focos de resistencia se hallan diseminados con más o menos densidad en el tiempo y en el espacio, llevando a lo alto a veces grupos o individuos de manera definitiva, encendiendo algunos puntos del cuerpo, ciertos momentos de la vida, determinados tipos de comportamiento. ¿Grandes rupturas radicales, particiones binarias y masivas? A veces. Pero más frecuentemente nos enfrentamos a puntos de resistencia móviles y transitorios, que introducen en una sociedad líneas divisorias que se desplazan rompiendo unidades y suscitando reagrupamientos, abriendo surcos en el interior de los propios individuos, cortándolos en trozos y remodelándolos, trazando en ellos, en su cuerpo y su alma, regiones irreducibles.[41]

Entonces, no sólo múltiples sino también dispersas, diseminadas, móviles y transitorias. La reticencia a una "oposición regular activa" sobre la que escribió Jaspers[42] como a la vez táctica y estrategia de sobrevivencia, porque se desconocía la duración de aquello contra lo que se resistía *irregular y pasivamente*, por lo cual podía exceder la táctica a

[39] Ibidem, pág. 113.
[40] Ibidem, pág. 116, cursivas del autor.
[41] Ibidem, pág. 117.
[42] Jaspers, K., *¿Es Alemania culpable?*, op. cit., pág. 134.

corto plazo. Aunque, en términos de De Certeau, veremos que, a poco de finalizar la dictadura o viviendo todavía en ella, siempre se hubiera tratado de una táctica.

De Certeau delimita dos conceptos que le permitieron definir más "adecuadamente" las "artes de hacer" diarias y rutinarias que le interesaban: esos dos conceptos son estrategia y táctica.[43] La estrategia es definida como el "cálculo (o manipulación) de las relaciones de fuerzas que es posible desde que un sujeto de voluntad y de poder (…) resulta aislable".[44] Los ejemplos que brinda de "sujeto de voluntad y de poder" son "una empresa, un ejército, una ciudad, una institución científica". La estrategia postula "*un lugar*, (…) *algo propio*, (…) una base donde administrar las relaciones con *una exterioridad* de metas o de amenazas" [cursivas en el original]. Los ejemplos que ofrece de esta "*exterioridad*" son "los clientes o los competidores, los enemigos, el campo alrededor de la ciudad, los objetivos y los objetos de la investigación".

Esta estrategia, dice de Certeau, tiene tres "efectos": "1. Lo 'propio' constituye *una victoria del lugar sobre el tiempo* [comillas y cursivas en el original] (…); 2. Es también un dominio de los lugares mediante la vista (…); 3. Sería legítimo definir el poder del conocimiento por medio de esta capacidad de transformar las incertidumbres de la historia en espacio legibles".[45] Si el primer efecto comporta "un dominio del tiempo mediante la fundación de un lugar autónomo", y el segundo "*una práctica panóptica* a partir de un lugar desde donde la mirada transforma las fuerzas extrañas en objetos" (observables, medibles y controlables), el tercer efecto imbrica el primero y el segundo y redunda en "un tipo específico de conocimiento, el que sustenta y determina el poder de darse un lugar propio".[46] Puede leerse la jerga foucaultiana:

[43] De Certeau, M., "Capítulo III. Valerse de: usos y prácticas", *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer* (1.ª ed.) Tomo I, trad. de Alejandro Pescador, México, Universidad Iberoamericana, 1996 [1979], pág. 35-45.

[44] Ibidem, pág. 42.

[45] Ibidem, pág. 43.

[46] Ibidem anterior.

voluntad de poder, relaciones de poder-saber, panóptico, control. Sin embargo, y precisamente de allí su recapitulación en este libro, considero que estas reflexiones contribuyen también a una elaboración de las responsabilidades colectivas y pequeñas resistencias ante la última dictadura.

Por un lado, porque me pregunto si las resistencias que buscamos investigar no son lo que a continuación, en contraposición a las "estrategias de cálculo, manipulación y propiedad" –de relaciones de fuerzas, lugares y exterioridades–, constituyen "tácticas", esto es, "el arte de la guerra cotidiana",[47] una artística del débil.

Por el otro, porque me pregunto también si no es una forma de abordar la última dictadura, y puntualmente la relación que una de sus materializaciones –un CCD– estableció con sus convivientes inmediatos, su aproximación bajo el concepto de estrategia: no sólo ni fundamentalmente por el "sujeto de voluntad y poder" del "ejército", sino por su definición de aquella como la fundación de un "lugar propio", "aislable", desde el cual administrar "las relaciones con una exterioridad de metas o amenazas", por ejemplo de "enemigos", dominador de los "lugares mediante la vista", en suma, una forma de conocimiento –es decir, de dominio y poder– que transforma la incertidumbre contextual es un espacio visible, legible y vigilable. ¿No tenemos la sensación de que podríamos estar leyendo la descripción de lo observable desde el interior de una comisaría o seccional convertida en CCD durante la dictadura? Aun si la respuesta fuera negativa, no sé quién más sino fuerzas militares y paramilitares podría reclamar para sí semejante poder de manipulación, propiedad y dominio durante la última dictadura.

La táctica, por su parte, es definida por de Certeau como "la acción calculada que determina la ausencia de un lugar propio. Por lo tanto ninguna delimitación de la exterioridad le proporciona una condición de autonomía. (…) Además, debe actuar en el terreno que le impone y

[47] Ibidem, pág. 44.

organiza la ley de una fuerza extraña. No tiene el medio de *mantenerse* a sí misma, a distancia".[48] Si la estrategia cuenta con un lugar propio que le permite delimitar un afuera y dominarlo mediante la función panóptica de la vista, la táctica, "arte del débil",[49] es la heteronomía de "una fuerza extraña", ajena. Está a merced, tácticamente, de la visión a larga distancia del estratega, aunque no por esto, dice de Certeau, deja de ser una "acción calculada": es decir, el cálculo, la relación instrumental de medios y fines, la estimación probabilística de posibilidades, no es exclusiva de la estrategia. Aunque la táctica no tiene los medios de resguardarse "en una posición de retirada, de previsión y de recogimiento de sí",[50] es un cálculo sólo que en el lugar y terreno de visión del otro, del estratega, del que domina espacio y tiempo.

La táctica, define además de Certeau, "no cuenta con la posibilidad de darse un proyecto global ni de totalizar al adversario en un espacio distinto, visible y capaz de hacerse objetivo".[51] Cuando esto sucede, estamos en el dominio, dominado de sí y dominador de otros, de la estrategia. Cuando leo la frase de que "la táctica no cuenta con la posibilidad de darse un proyecto global", me pregunto si no fue esta la condición de los vecinos de CCD, entre otros sectores socio-geográficos posibles, durante la última dictadura: potencialmente conocedores de un dato o varios, perceptores de una situación inusual en relación con anteriores dinámicas del barrio, sin embargo tal vez adolecían de la posibilidad de capitalizar estas impresiones en una visión estratégica de conjunto que totalizara, desde un lugar y espacio propio de conocimiento, lo que aparecía inconexo. ¿Quién pudo pre-ver, o incluso en la misma contemporaneidad de la dictadura, la planificación, la sistematicidad y el alcance del proyecto de represión y detención-desaparición de la junta militar? ¿Quién, o quiénes, su interconexión con un plan ya no sólo nacional sino continental de instauración y mantenimiento

[48] Ibidem, pág. 33, cursivas en el original.
[49] Ibidem, pág. 34.
[50] Ibidem, pág. 33.
[51] Ibidem ant.

de dictaduras en toda Sudamérica? ¿Quién/quiénes, para más, su vinculación con la institución de un nuevo proyecto de país, no sólo económico sino también cultural, bajo los signos del neoliberalismo de la Escuela de Chicago, el redireccionamiento del papel del Estado, el desempoderamiento de los sindicatos, la reprimarización y financiarización de una sociedad sustitutivamente industrializada? No afirmo que no hubiera quienes lo leyeran desde el primer golpe que inició la serie, o quienes adelantaran los deseos de un sector político-económico de instaurar ese proyecto, pero ¿cuál era el alcance, y las posibilidades de extensión, de un saber propio de sectores militantes y/o académicos al plural de la nación? No se dice esto como vía regia de des-responsabilización social, que este libro busca precisamente investigar, sino como evaluación verosímil y no moralista de las condiciones en que un saber podía circular y las alternativas de acción que aquella circulación posibilitaba.

La táctica, por último, sostiene de Certeau, "obra poco a poco. Aprovecha las 'ocasiones' y depende de ellas, sin base donde acumular los beneficios, aumentar los propios y prever las salidas. No guarda lo que gana (…) Necesita utilizar, vigilante, las fallas".[52] Las tácticas, según De Certeau, son entonces minimalistas, kairológicas, heterónomas y descentradas. Pero también, y esto es lo último que comentaré de las largas reflexiones decerteauianas, son "vigilantes": es decir, un tipo de vigilancia táctica, minimalista, heterónoma y descentrada del débil, que busca defenderse de la vigilancia estratégica, apropiada, propietaria y manipuladora del dominante. Se trata del enfrentamiento, del cruce de dos tipos de vigilancia: la debilidad que busca la oportunidad y las fallas "que las coyunturas particulares abren en la vigilancia del poder propietario",[53] y la fortaleza que se sirve del lugar y tiempo propio para controlar, guardar, acumular y expandirse:

[52] Ibidem, pág. 34. Comillas en el original.
[53] Ibidem, pág. 33.

> la diferencia entre unos y otros remite a dos opciones históricas en materia de acción y de seguridad (opciones que responden más a presiones que a posibilidades): las estrategias ponen sus esperanzas en la resistencia que *el establecimiento de un lugar* ofrece al deterioro del tiempo; las tácticas ponen sus esperanzas en una hábil *utilización del tiempo,* en las ocasiones que presenta y también en las sacudidas que introduce en cimientos de un poder.[54]

Debord define al "espectáculo" como aquella actividad o práctica por la cual "todo lo que antes se vivía directamente, se aleja ahora en una representación" (Debord, 2008, Tesis 1).[55] Si bien el autor, a la hora de esta definición, está pensando en las "condiciones modernas de producción",[56] lo que aquí me interesa son ciertas características del espectáculo u orden espectacular, no tanto el sujeto u objeto al que las aplica. Sin disociar que las características de la sociedad del espectáculo teorizadas se encuentran en relación con determinado desarrollo de las condiciones modernas y capitalistas de producción, considero que aquel concepto de espectáculo resulta útil para pensar otros aspectos, por ejemplo la noción misma de resistencias, específicamente las resistencias microfísicas, tácticas o no espectaculares.

Ahora, ¿qué sería una resistencia *no espectacular*? Debord define al espectáculo no como "un conjunto de imágenes, sino como una relación social entre personas mediatizada a través de imágenes".[57] ¿Qué tipo de imágenes? Por fuera de las mediáticas que fundamentalmente le interesan al autor –cine, televisión, etc.–, imágenes de uno, del otro y de los otros. Cuando la relación entre personas se encuentra mediada por esta clase de imágenes, imágenes que tienen en la separación y el alejamiento sus condiciones de posibilidad y producción, estamos

[54] Ibidem, pág. 35.

[55] Debord, G., *La sociedad del espectáculo*, trad. de Fidel Alegre, Bs. As., Biblioteca de la mirada, 2008 [1967], Tesis 1. Esta es una edición sin numeración, por lo que se procederá al citado de referencia por número de tesis.

[56] Ibidem.

[57] Tesis 4.

en el orden espectacular, ya sea de las responsabilidades o de las resistencias. ¿Por qué? Porque, responde Debord, "la realidad vivida es efectivamente invadida por la contemplación del espectáculo".[58] ¿Qué espectáculo? No lo que solemos entender por él cuando lo simplificamos en un género discursivo, ni siquiera lo que critica el autor cuando lo refiere a los medios masivos de comunicación, sino el espectáculo entendido como toda relación social que se encuentra mediatizada por imágenes, imágenes de uno, del otro y de los otros. Este espectáculo social tiende a la expectación y no a la acción, a la observación y no a la participación, o a la acción y participación reducidas a observar.[59]

El espectáculo, agrega Debord, "como tendencia a *hacer ver*, (…) suele encontrar en la vista el sentido humano privilegiado, (…) el sentido más abstracto, el más mistificable".[60] ¿Por qué "el más abstracto y mistificable"? Porque, a diferencia de "otras épocas",[61] prescinde del tacto y, con esta prescindencia, de ciertas aproximaciones que dificultarían la construcción del mito distanciado. "Allí donde hay *representación* independiente, el espectáculo se reconstruye",[62] es decir, donde hay algo en lugar de otra cosa, y sígnica, simbólica o icónicamente independizado del *referente* que lo disparó, el espectáculo está a salvo.[63] ¿Qué lo destruye? El tacto, pero no por el sentido en sí, sino por el acercarse, aproximarse, estar juntos no separadamente.

[58] Tesis 8.

[59] Por ejemplo, saliendo un momento del contexto de la última dictadura, la profesionalización del fútbol: allí, más que todos jugar o intentar hacerlo, algunos se dedican a jugarlo y otros a ver cómo los primeros, profesionalizados, trabajan de jugar. Se establece un corte y separación entre los que juegan y son vistos y los que no juegan y ven.

[60] Tesis 18. Cursivas del autor.

[61] Ibidem.

[62] Ibidem., cursivas del autor.

[63] Referente se encuentra entre cursivas porque, al menos desde el "giro lingüístico" de la segunda posguerra (Austin, J., *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*, trad. de Gennaro R. Carrio y Eduardo A. Rabossi, Barcelona, Paidós (1990 [1962]), resulta cuanto menos discutible postular la existencia de una referencia empírica extra o pre-textual. Volveré sobre esta discusión a lo largo del libro.

Ahora, ¿qué significa *estar juntos separadamente*? Debord, para terminar esta breve recapitulación, escribió que "el espectáculo es entonces una actividad especializada que habla en nombre de todas las demás", un "cuadro [donde] toda actividad está negada".[64] De esta manera, lo espectacular, en tanto mediación de relaciones sociales entre personas a través de las imágenes de unos y otros, constituye un espacio de "especialistas" que hablan en nombre de todas las demás "actividades", negándolas. Un ámbito donde pocos se arrogan una *representación* que no tienen, o tienen al costo de reducir el representado a un espectador: pero la suya, la actividad de este espectador que no es solamente tal –también podría actuar, activar–, se encuentra tachada. "En el espectáculo, una parte del mundo se *representa* delante del mundo y es superior a él (…) Lo que liga a los espectadores no es sino un vínculo con el mismo centro que los mantiene aislados. El espectáculo reúne lo separado, pero lo reúne en tanto y en cuanto está separado".[65]

Ahora bien, ¿por qué retomar estas reflexiones para pensar las pequeñas resistencias ante la última dictadura? Porque, al igual (y distinto) que la microfísica foucaultiana y la táctica decerteauiana, me permite precisar qué entiendo por aquellas *pequeñas resistencias*. Por estas no aludo a las resistencias "espectaculares" a la dictadura realizadas en nombre de aparentes o efectivos representados, como dinamitar un avión, volar el piso de un general represor –*Garage Olimpo* (1999)– o, incluso, las mismas rondas de Madres y Abuelas de desaparecidos en Plaza de Mayo, sino a las pequeñas y minúsculas resistencias que sujetos sociales por fuera de aquellos dos sectores, la militancia político-militar y los familiares de detenidos-desaparecidos, pudieran haber realizado ante la dictadura. ¿De qué modos se representaron estas resistencias en el cine y la literatura de la posdictadura y qué relaciones y tensiones guardan con lo que algunos de sus representados dicen

[64] Tesis 23 y 27.
[65] Tesis 29. Cursivas del autor.

de sí? En este libro, la abstracción *sectores sociales por fuera de la militancia y los familiares* se ve concretizada a través de los vecinos de CCD, siendo esta última una de las tecnologías innovadoras y a la vez paradigmáticas de la última dictadura. En suma, no nos ocupan las resistencias que establecen un vínculo de mediación y separación entre representantes y representados, sino las pequeñas resistencias realizadas en carne propia, en primera persona, directamente. Resistencias que, precisamente en razón de este minimalismo actancial, no consisten en la espectacularidad de explotar el avión donde viaja un dictador ni el piso del Cavanagh donde vive un general represor, sino en negarle la canilla del propio patio a la seccional-CCD de la esquina, en negarse sutilmente a testificar alegando una obligación impostergable, en el trabajo y la familia como sitio donde refugiarse ante la imprevisibilidad del mundo exterior e, incluso y no poco problemáticamente –lo veremos a lo largo del libro–, en el silencio y la indiferencia como modos de sobrevivencia propio y de los propios en un contexto donde tomar la palabra era ponerse en riesgo. Son las pequeñas resistencias de hombres y mujeres comunes y corrientes como los vecinos de CCD las que recupera este libro.

Hostipitalidad

Sin embargo, con el desarrollo del trabajo, arribé a la conclusión de que *responsabilidad colectiva y pequeñas resistencias* no dejaban de resultar un marco heredado de interpretación de los comportamientos de la sociedad civil ante un evento límite como la última dictadura. Heredado porque, en el caso de la responsabilidad colectiva, constituye más un estado de la cuestión que un marco teórico de intelección desde donde analizar la singularidad de las experiencias más allá del caso puntual alemán. En el caso de las resistencias, su condición de herencia de interpretación está condicionada por la sugerencia de que, si se estudian las responsabilidades colectivas, también deben

contemplarse las resistencias, a riesgo de no construir una sociedad pasiva o directamente copartícipe de la dictadura.

De esta manera, fueron las reflexiones derridianas sobre el común origen etimológico de hospitalidad y hostilidad el marco teórico propio que descubrí a lo largo del trabajo. Propio, no porque haya resultado de propia invención o nadie lo hubiera retomado con anterioridad, sino porque se apartaba de la cuadrícula de responsabilidades colectivas y pequeñas resistencias al tiempo que no dejaba de interpelarlas. ¿Por qué? Porque abordando hospitalidades y hostilidades estábamos trabajando las resistencias y responsabilidades sin que esto redunde en un calcamiento de unas categorías sobre otras: hospitalidad: resistencias, hostilidad: responsabilidad. Esto no soportaría su relectura a la luz de los desarrollos jasperianos y arendtianos. La hospitalidad/hostilidad tal como las desarrolla Derrida me permitieron dos avances: por un lado, una aproximación diagonal o transversal a la misma problemática de las responsabilidades colectivas y pequeñas resistencias ante la última dictadura. Por el otro, dar mejor cuenta del grado de complejidad con el que se trabaja cuando se abordan actitudes de integrantes de una sociedad ante una dictadura, explicitando el abordaje de aquellas actitudes a través de sus representaciones literarias y cinematográficas y sus auto-representaciones testimoniales: salvo que se considere que puede asirse el comportamiento en sí, siempre trabajamos con representaciones, imágenes y símbolos. Estas representaciones eran pasadas por alto en su heterogeneidad interna o directamente aplanadas mediante categorías claras, distintas y precisas como responsabilidad y resistencia. Hospitalidad y hostilidad, gracias a su mayor plasticidad o menor utilización en el campo de estudios, demostraron resultar más fértiles para pensar aquellas pequeñas actitudes cotidianas.

Derrida recuerda que "*hostis*, en latín, significa el huésped pero también el enemigo".[66] Es decir, *hostis* es tanto el que acoge como aquel

[66] Derrida, J. y Dufourmantelle, A., *La hospitalidad*, trad. Mirta Segoviano, Bs. As., De la flor, 2000, pág. 148.

contra el que hay que defenderse y, llegado el caso, matar para asegurar la propia sobrevivencia momentánea. Pero el análisis derridiano no se detiene aquí, en una genealogía etimológica que suponga que el sentido de una palabra –y, para más, de una práctica– se encuentra determinado por sus lejanos orígenes y no por su larga historia de usos y resignificaciones. Derrida desarrolla una serie de reflexiones en torno a las relaciones entre hospitalidad y hostilidad, pregunta y extranjería, y hospitalidad, lugar propio y otro que, lejos de volver estas páginas una "derridología", me permitieron investigar responsabilidades colectivas y pequeñas resistencias ante la dictadura.

Derrida sostiene que "el extranjero sacude el dogmatismo amenazante del *logos* paterno: el ser que es y el no-ser que no es".[67] El autor, refiriéndose a Parménides mientras glosa el juicio a Sócrates, afirma que el que viene de afuera, el que no comparte los sentidos en común de determinada comunidad ante la cual es extranjero y que también resulta extraña para él, es el que puede poner en tela de juicio lo que este colectivo considera, ya no cierto o falso, sino existente o no, contradictorio o compatible.[68] Es precisamente en relación a la extranjería que Derrida brinda un nuevo ejemplo de la polisemia ambivalente que ya repuso con *hostis*: host, dice el autor, "se traduce la misma palabra de dos maneras, a veces como 'extranjero', a veces como 'anfitrión'".[69] Así como el huésped puede ser un enemigo y viceversa, el extranjero y el anfitrión, el que viene de afuera y el que recibe también pueden intercambiarse.

Derrida, para pensar esta imbricación entre huésped-enemigo y extranjero-anfitrión, retoma ciertas interpretaciones del lingüística francés Emile Benveniste, "principalmente a partir de dos derivaciones

[67] Ibidem, pág. 13.

[68] Martínez Estrada (2005: 687), en su análisis de la historia nacional desde mediados del S. XIX hasta mediados del siguiente, escribió sobre "la verdad propia" que se observa "siempre desde el otro lado de cualquier frontera". Leeremos en mayor profundidad sus reflexiones cuando nos ocupemos de *El secreto y las voces* de Gamerro y *Los rubios* de Carri.

[69] Ibidem, pág. 45.

latinas: el extranjero (*hostis*) recibido como huésped (*hôte*) o como enemigo, hospitalidad, hostilidad, *hostipitalidad*".[70] En caso de que lo hospitalario y lo hostil repitieran el problema señalado en relación a la responsabilidad y la resistencia, cierto binarismo o la sensación de mutua oposición y recíproca exclusión, la *hostipitalidad* resuelve ese problema: en el mismo significante, pasando por alto el impedimento lingüístico de decir dos palabras al mismo tiempo debiendo sujetarse el hablante al orden serial y sucesivo del discurso, la hospitalidad y la hostilidad, el anfitrión y el extranjero, el huésped y el enemigo, se mezclan en la misma palabra.[71]

Ahora, ¿por qué retomar lo extranjero para pensar la hospitalidad/hostilidad? Según Derrida, "hoy una reflexión sobre la hospitalidad supone, entre otras cosas, la posibilidad de una delimitación rigurosa de los umbrales o de las fronteras: entre lo familiar y lo no familiar, entre lo extranjero y lo no extranjero, (…) pero sobre todo entre lo privado y lo público".[72] Entonces, aunque hostilidad y hospitalidad compartan raíz etimológica, y el extranjero pueda ser recibido como huésped o enemigo y el host como anfitrión o extranjero, no deja de resultar imprescindible "una delimitación de umbrales", lo que queda de un lado u otro. No aquí y allá, sino este o aquel sitio. Sostiene Derrida: la posibilidad de confusión de lo hospitalario y lo hostil, de la acogida o de la expulsión y denuncia, requiere una previa delimitación "rigurosa" de adentro o afuera.

¿Cuáles son los ejemplos que brinda el autor de esta delimitación de los umbrales? Lo familiar-no familiar, lo extranjero-no extranjero,

[70] Ibidem, pág. 49. Cursivas en el original.

[71] Esta es, al fin y al cabo, la solución a la que arribó Jean-Luc Godard en *Adieu au langage* (2014, *Adiós al lenguaje*): la combinación en la misma imagen de dos imágenes diferentes, super-puestas de un modo en que ambas pueden ser observadas, no imponiéndose ninguna sobre la otra. Si el lenguaje oral y escrito permitiera esta (con)fusión, el problema de la responsabidad y la resistencia, de la hospitalidad y la hostilidad, no se jugaría en el dominio de la comunicación clara, distinta y precisa sino en el de la ambigüedad y las zonas grises donde, no porque los fenómenos sean internamente contradictorios, estos dejan de ser y existir.

[72] Ibidem, pág. 51.

pero "sobre todo" lo privado-público, el derecho privado-derecho público. Dada la riqueza del fragmento, y su vinculación con la preocupación de este libro, no tanto por su referencia casual al "vecino de departamento" sino por su mención de las relaciones entre línea telefónica, propia casa y el otro –lo veremos–, cito in extenso:

> Mi lugar propio también estaba constituido por mi línea telefónica gracias a la cual yo puedo entregar mi tiempo, mi palabra, mi amistad, mi amor, mi amparo a quien yo quiero, por lo tanto invitar a quien yo quiero entrar en mi casa, ante todo en mi oído, cuando yo quiero, a cualquier hora del día y de la noche, ya sea el otro mi vecino de departamento, un ciudadano o cualquier otro amigo o desconocido en la otra punta del mundo.[73]

Derrida identifica las conexiones entre el teléfono como medio de comunicación con el exterior, lo que esta comunicación entrega –"tiempo, palabra, amistad, amor, amparo"–, dónde lo hace –"en mi casa, en mi oído"–, cuándo –"cuando yo quiero, a cualquier hora del día y la noche"– y ante quién: "mi vecino, un ciudadano o cualquier amigo o desconocido". Concomitantemente con la delimitación de umbrales para ejercer la hospitalidad, es una cuádruple determinación en torno a sus dones, lugares, tiempos y destinatarios.

"La perversión –sostiene Derrida–, la pervertibilidad de esta ley (que es también una ley de hospitalidad) es que uno puede volverse virtualmente xenófobo para proteger o pretender proteger su propia hospitalidad, el propio-hogar que hace posible la propia hospitalidad".[74] Con "esta ley" se refiere a la "ley del propio-hogar" y, si bien este fragmento se refiere a problemáticas ligadas a la inmigración, su referencia a lo "xenófobo", como perversión de la ley de hospitalidad ante la necesidad de protección del propio-hogar, puede ayudarnos a pensar problemáticas ligadas a la última dictadura: ¿de qué modos, en un contexto signado por la inseguridad de que fuerzas militares o

[73] Ibidem, pág. 55.
[74] Ibidem, pág. 57.

paramilitares puedan ingresar en el hogar propio sin mayor necesidad de justificación que su sola presencia, podía ejercerse la hospitalidad? ¿De qué formas un vecino de CCD podía donar su línea telefónica, no al CCD o lugar de muerte –como en *Pase libre* (2002) de Tamburrini o *Una misma noche* (2012) de Brizuela–, su tiempo-palabra-amistad-amor-y-amparo a uno de sus fugados y/o detenidos-desaparecidos? Si uno sigue a Derrida en que la protección del propio-hogar puede pervertirse en xenofobia ante la necesidad de defensa de un lugar propio como precondición para ejercer la hospitalidad, ¿no podría decirse que el vecino de CCD, y no exclusivamente, corría el riesgo de la hostilidad o directa delación ante la necesidad de proteger su propio hogar de fuerzas militares?[75]

La defensa del propio-hogar para ejercer hospitalidad que se convierte en xenofobia o delación, es la paradoja de que el mismo lugar que permitiría el gesto de hospitalidad ante el detenido-desaparecido fugado es el que, en su pervertibilidad, lo dejaría *a la buena de Dios*, solo en un barrio que desconoce, con fuerzas represivas buscándolo y a merced de ellas o el azar. "En cuanto a esa paradoja y a esta aporía de un derecho de la hospitalidad –escribió Derrida–, de una ética de la hospitalidad que se limita y se contradice *a priori*, recordemos nuevamente otro pequeño pero tan enorme texto de Kant. No aquel sobre el derecho de hospitalidad universal con el que hemos abierto este seminario", se adelanta Derrida a las previsiones de sus lectores hipotéticos y reales, sino "ese sobre un pretendido derecho a mentir por la humanidad".[76] Aquí Derrida glosa el intercambio entre Constant y

[75] Las relaciones entre hospitalidad y propio-hogar, sin embargo, van más allá de lo dicho: "no existe hospitalidad, en el sentido clásico, sin soberanía del sí mismo sobre el propio hogar, pero como tampoco hay hospitalidad sin finitud, la soberanía sólo puede ejercerse filtrando, escogiendo, por lo tanto excluyendo y ejerciendo violencia" (Ibidem, pág. 59). Hospitalidad, soberanía, sí-mismo y propio hogar: ¿de qué formas pensarlas en un contexto dictatorial donde, al menos, las tres últimas se encuentran relativizadas? ¿Quién es soberano, dueño de sí y propietario inexpugnable de su hogar propio en una situación de excepción extendida?

[76] Ibidem, pág. 69. Cursivas del autor.

Kant –¿hay que entregar a un amigo que se ampara en nosotros de asesinos?, ¿hay que mentir para proteger?, ¿hay que entregar al huésped a la muerte antes de convertirse en un mentiroso?, ¿hay que respetar el deber de hospitalidad o el de verdad?– que cito a continuación:

> él [Benjamin Constant] preguntó si había que entregar a un amigo que se ampara en nosotros de asesinos que lo buscan, pregunta a la que Kant responde sin vacilar, "sí, jamás hay que mentir, ni siquiera a los asesinos" (…) La respuesta de Kant –y lo argumenta en forma laboriosa pero firme– (…) es 'sí, hay que decir la verdad, incluso en ese caso, y en consecuencia entregar al huésped a la muerte antes que mentir. Más vale romper con el deber de hospitalidad antes que romper con el deber absoluto de veracidad, fundamento de la humanidad y del carácter social-humano en general.[77]

¿Por qué retomar a Kant, o mejor dicho, al Kant según Derrida para investigar responsabilidades colectivas y pequeñas resistencias ante la última dictadura? ¿Por qué hacerlo no siendo especialista en uno ni otro? El filósofo argelino-francés, y con él su recapitulación del filósofo alemán. Sin embargo, dentro de las reflexiones derridianas, esta binarización corría el peligro de actualizarse entre las categorías de lo hospitalario y lo hostil, como un retorno de lo reprimido. La *hostipitalidad*, condensación en un mismo significante de dos significados diferentes, así como las mutuas imbricaciones entre huésped y enemigo o extranjero y anfitrión, no fue sin embargo la única vía de salida de aquella dicotomización bajo nuevas formas: la misma idea de que estos intercambios y mezclas requieren de un lugar inicial claro desde donde formularse, que la hospitalidad requiere de un lugar propio y un sí-mismo desde donde ofrecerse, fueron otros de los modos en que se repuso la compleja relación entre lo hospitalario y lo hostil. ¿De qué forma se lo hizo? Aportando las nociones de hospitalidad y hostilidad, su imbricación –hostipitalidad–, sus requisitos de lugar, los

[77] Ibidem, pág. 71-73.

potenciales problemas de estos requisitos, las particularidades de estas prerrogativas y sus peligros bajo un contexto autoritario.

La memoria técnica: cliché, operacionalización y expresiones segundas

Arendt, en *Eichmann en Jerusalén*,[78] además de reportar el juicio para el diario norteamericano *New Yorker* y criticar su desarrollo porque –escribió– se trataba de una sentencia premeditada que buscaba justificarse a posteriori, se detiene en un aspecto puntual de la problemática: el lenguaje. El lenguaje de la Alemania de posguerra, de Eichmann en su enjuiciamiento en Jerusalén, pero también de un estado cultural que excedía al jerarca nazi así como a un país en particular. Retomaré estas reflexiones, así como las de los filósofos Herbert Marcuse y Maurice Merleau-Ponty, porque permiten pensar los modos de hacer memoria que, leyendo películas, novelas y testimonios, encontraremos a lo largo del libro: una memoria técnica, automática, o bien una memoria que dice y desdice, que afirma y regresa sobre lo recordado.[79] Esta preocupación en torno a los modos de hacer memoria aparece en algunos textos (*Juan como si nada hubiera sucedido* de Echeverría, *Rawson* de Machesich y Zito) como reclamo por la ausencia de determinadas palabras ("genocidio", "pacto de silencio"); en otros (*Lo imborrable* de Saer, *El secreto y las voces* de Gamerro, *Los rubios* de Carri, *Una misma noche* de Brizuela) como la imposibilidad de hacer memoria sin sospechar de esta factura; en otros (*Pase libre* de Tamburrini, *Andrés no quiere dormir la siesta* de Bustamante) como las preguntas en torno a cómo novelar la biografía; y, en las entrevistas realizadas en la ex

[78] Arendt, H. *El juicio a Eichmann. Un estudio sobre la banalidad del mal*, op. cit.

[79] Valentina Salvi (*De vencedores a víctimas. Memorias militares sobre el pasado reciente en la Argentina*, Bs. As., Biblos, 2012, pág. 126) analiza esta "memoria técnica –eufemismos como expresiones atenuadas y distorsionadas sobre hechos y episodios a los cuales los oficiales retirados sólo pueden referirse de manera ambigua–" como la que "permite a los oficiales retirados no sólo transformar un recuerdo inconfesable en una narrativa confesable sino también afrontar los cuestionamientos de la sociedad civil".

vecindad clandestina, en las mismas palabras de los entrevistados, en sus brevedades, silencios y reflexividades.

Escribió Arendt: "la Alemania de la posguerra ha demostrado tener un formidable talento para el empleo de eufemismos en todo lo referente a su pasado nazi, como simple *ungut*, simple carencia de bondad".[80] Brinda ejemplos de estos "eufemismos": "rastrillar",[81] por buscar y secuestrar; "reasentamiento", en lugar de movilización y concentración de los detenidos lejos de sus hogares; "indeseables",[82] por aquellos no considerados parte de la nación alemana y por ende conducidos a los campos de exterminio.

El principal ejemplo de esta irreflexión analizado por Arendt es Eichmann. Escribió: "la debilidad que Eichmann sentía por las frases vacías, carentes de sentido y estimulantes, no era simplemente una pose fabricada *ex profeso* para lucirla ante el tribunal de Jerusalén" (cursivas en el original).[83] Aquellas frases vacías eran parte de una condición más general, o de una forma de estar en el mundo que excedía los cálculos y especulaciones ante un juicio en desarrollo. Agrega: "El problema consistía en controlar si Eichmann había mentido al decir 'jamás he dado muerte a un judío, ni tampoco a un no judío… Nunca di orden de matar a un judío, ni de matar a un no judío'".[84] ¿Por qué "el problema consistía en controlar" si Eichmann mentía? ¿Porque el tribunal dudaba de que lo hubiera hecho, el mismo tribunal que para Arendt había dictado sentencia antes del inicio del juicio? Para Arendt este es el problema porque, en caso de que Eichmann no estuviera mintiendo al pronunciar aquellas frases, estaba dando cuenta de un modo de habitar el mundo donde el divorcio entre lo realizado y lo

[80] Arendt, H., *El juicio a Eichmann*, op. cit., pág. 99. Volveré sobre el concepto de eufemismo, a la hora de representar los acontecimientos límites del siglo pasado, retomando las reflexiones del filósofo italiano Giorgio Agamben.

[81] Ibidem, pág. 100.

[82] Ibidem, pág. 101.

[83] Ibidem, pág. 120.

[84] Ibidem, pág. 130.

asumido llegaba a una separación insospechable: se podía controlar los horarios de partida de los trenes hacia las cámaras de gas y sin embargo considerar que jamás se había dado muerte a un judío, gitano, homosexual o comunista.

Sin embargo, aclara la autora, "Eichmann no era estúpido. Únicamente la pura y simple irreflexión –que en modo alguno podemos equiparar a la estupidez– fue lo que le predispuso a convertirse en el mayor criminal de su tiempo".[85] Es un planteo radical, porque el eje no se centra exclusivamente en la supuesta *maldad radical* de Eichmann: si no reflexionamos, si no volvemos sobre lo dicho y hecho, si producimos enunciados y prácticas lisas y planas –Marcuse dirá "unidimensionales"–,[86] no es que ya seamos criminales, pero estamos sentando las condiciones para posteriores justificaciones divorciadas de lo realizado. Agrega Arendt: "Todos estos clichés tienen en común la nota de dar carácter de superfluo a la emisión de juicios, así como la de poder utilizar tales clichés sin correr el menor riesgo".[87] El cliché, lo ya conocido y sin embargo repetido, vuelve banal emitir un juicio porque este implica un riesgo y no existe ninguno si todo lo que se hace es repetir lo ya dicho.[88] ¿Qué riesgo implica abrir juicio? Equivocarse, pero también acertar. El cliché, el eufemismo, "la frase vacía carente de sentido", la irreflexión, vuelven indiferente abrir la boca, escribir, filmar y escuchar, leer o mirar al otro.

Marcuse manifiesta su preocupación hacia el lenguaje desde otro punto de vista, sin embargo relacionado. Sostiene que la "ideología de

[85] Ibidem, pág. 171.

[86] Marcuse, H., *El hombre unidimensional. Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*, trad. Ariel (1968), Bs. As.-México, Planeta-Agostini, 1993 [1968], pág. 125.

[87] Arendt, H., *El juicio a Eichmann*, op. cit., pág. 177.

[88] Cuando recorramos ciertas reflexiones merleau-pontyanas observaremos cómo, desde su punto de vista fenomenológico, es otra la consideración de lo superfluo en el sentido de lo que aparece en la superficie del mundo, las palabras y las personas. Una crítica, que discute con la lingüística estructuralista cuyo principal exponente era Saussure (1984), de que existiría otro sentido por debajo de lo que aparece.

la sociedad industrial avanzada" ha producido una lengua que busca la identificación y unificación, el pensamiento y la acción positiva: "el lenguaje de la administración total".[89] Una palabra que busca la designación, aserción e imitación: el nombre que da a esta búsqueda es "operacionalismo", o "funcionalización del lenguaje".[90] El lenguaje en el capitalismo avanzado, dice Marcuse, debe ser funcional: funcionar y ser operativo. El vocabulario y la sintaxis, por ende, se ven afectados. Se ha perdido, sostiene, "el vocabulario que llama a las cosas por su nombre".[91] La sintaxis no manifiesta "ninguna tensión, ningún 'espacio' entre sus distintas partes". He aquí, a su criterio, el "rasgo distintivo del operacionalismo".

Esta operativización del lenguaje provoca que "la palabra se hace cliché y como cliché gobierna la lengua".[92] Marcuse sostiene que aquella funcionalización "'cierra' el significado de la cosa" y sustantiviza la oración: "la característica del concepto ritualizado es que se hace inmune a la contradicción".[93] Este "lenguaje orwelliano" es fruto a la vez que productor de "una sociedad con un dominio técnico de la mente y de la materia".[94] Algunas de las formas en que se plasman aquel lenguaje y este dominio es el uso de guiones no transitivos y siglas como funcionalización técnica del idioma: en este modo de habitar la lengua "el sentido está fijo, definido, cerrado".[95] Sin embargo, ¿cuál

[89] Marcuse, H., *El hombre unidimensional*, op. cit., pág. 115.

[90] Ibidem, pág. 116.

[91] Esta afirmación, para un libro que investiga algunas de las formas en que vecinos de CCD fueron representados en películas, novelas y testimonios, no deja de ser problemática. Es problemática por la sola afirmación de que existe un nombre para cada cosa, y no muchos o ninguno, y que entonces la tarea analítica consiste en identificar ese nombre correspondiente. Si bien Marcuse (Ibidem, pág. 119) con aquella afirmación está criticando el "lenguaje orwelliano ('paz es guerra', 'guerra es paz')" no deja de resultar una proposición en tensión con una problematización de construcciones discursivas.

[92] Ibidem, pág. 117.

[93] Ibidem, pág. 118.

[94] Ibidem, pág. 119.

[95] Ibidem, pág. 125.

sería el inconveniente con este modo de practicar la lengua? Permite la identificación, la unificación y los pensamientos y acciones positivas; posibilita designar, afirmar y formular oraciones sin tensiones internas; fija, define y cierra el sentido de otro modo disperso, es claro, funcional y operativo. El problema según Marcuse, en una relación entre pensamiento y lenguaje también presente en Merleau-Ponty, es que esta contracción del lenguaje también lo es del pensamiento.[96]

Otro inconveniente que encuentra Marcuse con el lenguaje funcionalizado gira en relación a la historia: "el lenguaje funcional es un lenguaje radicalmente antihistórico: la racionalidad operacional tiene poco espacio y poco empleo para la razón histórica".[97] El lenguaje funcional no tolera el "carácter subversivo de la memoria". ¿Por qué? Porque, agrega Marcuse, "la memoria recuerda el terror y la esperanza que han pasado (…): lo que la memoria preserva es la historia" (Ibíd.: 129). Terror, esperanza e historia, desde el punto de vista marcusiano, constituyen una suma intolerable de mediaciones y repliegues para un lenguaje funcionalizado que busca ser claro, operativo y preciso.

Sin embargo, para mediados de la década del 50 del siglo pasado, ¿todo lo que plantea Marcuse es la omnipresencia de este lenguaje funcional y unidimensional? ¿No contempla ninguna resistencia? Retomando a Barthes, puntualmente su trabajo sobre "el grado cero de la escritura", Marcuse reconoce un tipo de lenguaje distinto: lo llama, citando al semiólogo francés, "lenguaje del conocimiento". No por su fetichización en oposición al saber común y corriente, sino por los atributos que le adjudica: "los términos clave de este lenguaje no son sustantivos hipnóticos que evocan infinitamente los mismos predicados congelados".[98] Si en el lenguaje operacional el sentido está fijado, el lenguaje del conocimiento derrite aquellas cerrazones permitiendo una mayor licuación del significado. No es que las *cosas*, las responsabilidades y resistencias, no sean o sean de un modo como del

[96] Ibidem, pág. 126.
[97] Ibidem, pág. 128.
[98] Ibidem, pág. 130.

otro –relativismo absoluto–, sino que, siendo de determinada forma, podrían ser de otro o bien no ser. No hay determinación y unidimensionalidad, sino condicionamiento y disputa de sentido. Agrega Marcuse: "En contraste con todo lenguaje orwelliano, la contradicción se demuestra, se hace explícita, se explica y se denuncia".[99]

Merleau-Ponty me interesa aquí por sus reflexiones en torno al "lenguaje automático"[100] y las "expresiones segundas".[101] Merleau-Ponty analiza estas clases de lenguaje y expresiones en su crítica de la separación sujeto-objeto y discutiendo con las psicologías empiristas o

[99] Ibidem, pág. 131.

[100] Merleau-Ponty, M., *Fenomenología de la percepción*, Barcelona, Planeta-De Agostini, trad. Jem Cabanes, 1985 (1945), pág. 192.

[101] Ibidem, pág. 195. Mi aproximación al autor, enmarcada en uno de sus trabajos sobre la significación, el cuerpo y la percepción, no pretende ni podría alcanzar un abordaje integral de su obra. Esa sería otra investigación. Para dos acercamientos distintos y sin embargo articulados a la obra de Merleau-Ponty, uno sobre el problema de la percepción en su teoría en relación al arte y otro en torno a una lectura existencialista de su obra: Mundo, D., *La duda de* Cézanne, Madrid, Casimiro, 2012a., y Mundo, D. (ed.), *Merleau-Ponty existencialista*, trad. de Gabriel Caputo y Mikaël Gómez Guthart, Bs. As., Godot, 2013. Merleau-Ponty ha influenciado a autores de referencia en la sociología (Bourdieu, P., *Meditaciones pascalianas*, Bs. As., Oxímoron, 2010 [1997]; Wacquant, L., *Entre las cuerdas. Cuadernos de un aprendiz de boxeador*, trad. María Hernández Díaz, Bs. As., Siglo xxi, 2006 [2000]) y la antropología contemporáneas (Csordas, T., "Embodiment as a Paradigm for Anthropology", ETHOS, vol. 18, Number I, pág. 5-45, march 1990). Estos académicos, puntualmente Bourdieu y Csordas, han sido a su vez de influencia para una corriente de la fenomenología antropológica norteamericana: Jackson, J., "El dolor crónico y la tensión que se presenta en el cuerpo como sujeto y objeto", en Csordas, T., *Embodiment and experience. The existencial ground of culture and self*, Cambridge University Press, 1994; Lock, M., "Cultivando el cuerpo: antropología y epistemología de la práctica corporal y el conocimiento", trad. de María Luz Roa, *Annual Review of Anthropology*, 133-155, 2011 [1993]; Lutz, C. y White, G., "Antropología de las emociones", trad. de Carlos Argañaraz, *Annual Review of Anthropology*, 15: 405:436, 2011 [1986]; Lutz, C., "Emotion, thought and estrangment: emotion as a cultural category", trad. de Carlos Argañaraz, *Cultural Antropologhy*, vol. 1, Issue 3, 1986, pág. 287-309; Rosaldo, M., "Hacia una antropología del yo (*self*) y del sentimiento", trad. de Carlos Argañaraz, en: Shweder, R. y Levine, R. (eds.), *Culture theory. Essays on mind, self and emotion*, Cap. 5: 137-157, Cambridge University Press, 2011 [1984], pág. 90.

mecanicistas e intelectualistas del lenguaje.[102] Para el autor, a diferencia de aquellas corrientes –opuestas pero complementarias a su entender–, el sentido no es la asociación entre un concepto y una cosa ni la representación de esta por un significado, sino que la significación es un "gesto inmanente en la palabra".[103] ¿Qué quiere decir esto? Que primero no sucede la denominación y luego el reconocimiento (nominalismo), o primero el reconocimiento y luego la denominación (empirismo mecanicista), sino que la denominación es el reconocimiento. La palabra, de acuerdo con Merleau-Ponty, da cuenta de un estilo, una manera de existir, un tono y un acento del ser hablante.[104] Demuestra una modulación, una modalidad del ser-del-mundo, un valor afectivo y una mímica existencial del que habla: la palabra es gesto.[105] Esto es, no es signo ni representación.[106] La palabra da cuenta del mundo habitado por el hablante, de cierta manera de referirse a él, de determinada configuración de su experiencia.[107] Comporta una "significación gestual o existencial", una "toma de posición del sujeto en el mundo de sus significados", una "estructuración de la experiencia" o "modulación de su existencia."[108] Esto es, es muchas *cosas* –gesto, actitud, estilo, forma de existencia, tono, acento, modulación, modalidad, valor afectivo, modo de referirse al mundo, configuración de su experiencia–, pero no signo ni representación ni construcción: el sentido está en la palabra, no más acá o allá, antes o después, abajo o arriba.

[102] Merleau-Ponty, M., *Fenomenología de la percepción*, op. cit., pág. 191-193.
[103] Ibidem, pág. 196.
[104] Ibidem, pág. 197.
[105] Ibidem, pág. 199, 200.
[106] En este libro, si bien retomo las reflexiones merleau-pontyanas sobre el lenguaje "auténtico o segundo", no adopto la fenomenología como método de lectura de textos literarios, cinematográficos y testimoniales. La adopción de la fenomenología como método hubiera comportado la recapitulación de todo otro aparato teórico-metodológico.
[107] Ibidem, pág. 208.
[108] Ibidem, pág. 210.

Ahora, ¿por qué retomar lo anterior en un trabajo sobre representaciones literarias, cinematográficas y autopresentaciones testimoniales de vecinos de CCD en relación a responsabilidades y resistencias ante la última dictadura? Merleau-Ponty define de aquel modo la palabra o el sentido pero no cualquier acto de significación. Distingue entre un "discurso auténtico", que formula por primera vez, y una "expresión segunda", un "discurso sobre discursos".[109] Mientras sólo el primero es idéntico con el pensamiento, que no lo precede sino que se consuma en la expresión, el segundo es "la base ordinaria del lenguaje empírico". Estas expresiones segundas son "pensamientos ya constituidos", un "mundo ya hablado".[110] Escribió Merleau-Ponty: "Para toda palabra banal poseemos en nosotros mismos unas significaciones ya formadas. Estas no suscitan en nosotros más que pensamiento segundos; esas se traducen, a su vez, en otras palabras que no nos exigen ningún verdadero esfuerzo de expresión ni pedirán ningún esfuerzo de comprensión".[111] Una palabra es banal, dice Merleau-Ponty, porque se asienta sólo sobre significaciones ya disponibles, en lugar de también crear nuevas. Porque da cuenta de mundos ya hablados, en lugar de generar nuevos mundos comunes de sentido. Si bien las significaciones disponibles y mundos comunes de sentido resultan indispensables para el pensamiento, la expresión y la comunicación, el asiento exclusivo sobre ellos lleva a palabras que no "pedirán ningún esfuerzo de comprensión".[112]

[109] Ibidem, pág. 195.

[110] Ibidem, pág. 200.

[111] Ibidem, pág. 201.

[112] A la expresión "discurso auténtico" cabe lo señalado por Theodor Adorno (*Dialéctica negativa. La jerga de la autenticidad. Obra completa, 6*, trad. Alfredo Brotons Muñoz, Madrid, Akal, 2005) con respecto a Heidegger: cierta "jerga de la autenticidad", la reposición, bajo la crítica de la metafísica, de una nueva meta-física de lo auténtico e inauténtico. Los ejemplos que brinda Merleau-Ponty (*Fenomenología de la percepción*, op. cit., pág. 196) de este discurso auténtico u originario son "el del niño que pronuncia su primer vocablo, del enamorado que descubre su sentimiento, del 'primer hombre que llegó a hablar', o la del escritor y de filósofo que avivan la experiencia más acá de las tradiciones". Cabe preguntarse si sólo las expresiones "del

Dada la significatividad de su reflexión sobre el lenguaje, lo cito in extenso:

> Apenas habla más que interrogado, o, de tomar por sí mismo la iniciativa de una pregunta, nunca se trata más que de preguntas estereotipadas, como las que dirige cada día a sus hijos cuando vuelven de la escuela. Nunca utiliza el lenguaje para expresar una situación sólo posible, y las proposiciones falsas (el cielo es negro) están para él desprovistas de sentido. Únicamente puede hablar si ha preparado sus frases. No puedo decirse que, en él, el lenguaje se haya vuelto automático; ningún signo se da de un debilitamiento general de la inteligencia general, y las palabras se organizan debidamente según su sentido. Pero este sentido está como envarado. (…) no siente nunca la necesidad de hablar, su experiencia no tiende nunca hacia la palabra, nunca suscita en él un interrogante, un problema, nunca deja de poseer esta especie de evidencia y de suficiencia de la realidad que ahoga todo interrogante, toda referencia a lo posible, todo asombro, toda improvisación.[113]

¿De quién está hablando Merleau-Ponty? ¿Del "enfermo", como puede leerse en su texto, o también de lo que Arendt pensó como el "lenguaje vacío" de Eichmann, o Marcuse el "lenguaje funcional y operacionalizado" del capitalismo avanzado?

Terminando, coherentemente con su distinción entre un discurso auténtico y una expresión segunda, Merleau-Ponty diferencia entre una palabra hablante y una palabra hablada: mientras en la primera "la intención significante se encuentra en estado naciente", la segunda "disfruta de significaciones disponibles como de una fortuna adquirida".[114] Es curioso que Arendt[115] utiliza una metáfora similar para graficar la

---

escritor, del artista o del filósofo" (Ibidem, pág. 213) son las que pueden resultar "auténticas u originarias", y no también las de un hombre o mujer común y corriente.

[113] Ibidem, pág. 212-213.

[114] Ibidem, pág. 213.

[115] Arendt, H., *Responsabilidad y juicio*, op. cit., pág. 153.

responsabilidad colectiva: "se nos considera siempre responsables de los pecados de nuestros padres de la misma manera que recogemos la recompensa por sus méritos". Mientras la responsabilidad colectiva, para la filósofa alemana, son tanto los pecados como los méritos de las generaciones precedentes de las que nos hacemos cargo sin haber sido actores de ellos, la palabra hablada, según Merleau-Ponty, son las significaciones heredadas, más pecados que méritos –aunque permiten la sedimentación del sentido y la comunicación intergeneracional–, de las que nos valemos como herencia.

Capítulo 2. De "la memoria borrada" a lo que no se puede borrar: *Lo imborrable* de Saer. Terror, vecindad y *delación*

Presentación

Elegí *Lo imborrable*[1] como símbolo del período 1983-1995 de la representación literaria de la responsabilidad colectiva y las pequeñas resistencias ante la última dictadura por una serie de motivos.[2] Por

[1] Saer, J. J, *Lo imborrable*, op. cit.

[2] El *corpus* literario ampliado del período (1983-1995) está compuesto por: *Ansay o los infortunios de la guerra* (Caparrós, M., Bs. As., Seix Barral, 1984), *La casa y el viento* (Tizón, H., Bs. As., Alfaguara, 1984), *En esta dulce tierra* (Rivera, A., Bs. As., Alfaguara, 1984), *Villa* (Gusmán, L., Bs. As., Alfaguara, 1995) y *El entenado*, *Glosa* y *La ocasión* (Saer, J. J., 1983, 1985 y 1987, Bs. As., Seix Barral). Si *Ansay o…* visibiliza los "campos de concentración", *En esta dulce tierra* refiere el "aniquilamiento del terrorismo, esos imberbes", y *La casa y el viento* se ocupa como tema y problema de la última dictadura, ninguna como *Lo imborrable* construye significaciones en torno al hombre común, responsabilidades colectivas y pequeñas resistencias. *Villa* es *la* novela sobre el miedo: no sólo por la cantidad de veces que el significante "miedo" aparece –cuarenta y siete–, sino, cualitativamente, por los significados a los que aquella palabra está asociada: el miedo de Villa, "mosca" de un gimnasio en Avellaneda que llega a ser mano derecha –y médico– de un funcionario del Ministerio de Bienestar Social a mediados de los 70, de "perder el trabajo"; miedo de que "Villalba", un lopezrreguista, lo considerara "ladrón"; miedo, en suma, de averiguar sobre el destino de un cuerpo que ayudó, como médico, a torturar y desaparecer (Gusmán, L., op. cit., pág. 37, 124, 241). Villa es un "hombre común" que, por miedo, se aparta del ni-ni –ni represor ni reprimido– para convertirse en un colaborador de los primeros, aunque también resultara, a su modo, *víctima* de los mismos. Por este motivo, aun siendo una novela fundamental del período 1983-1995, no recibió un tratamiento apartado.

un lado, su reflexión sobre "el hombre común", punto caro a los debates sobre responsabilidad colectiva, paradigmáticamente en el caso alemán.[3] Por el otro, su explícita mención de una vecina que "manda al suplicio o a la muerte" a otra (Saer, J. J., op. cit., 180), lo cual ya puso por entonces a circular sentidos sobre la responsabilidad colectiva de la sociedad argentina ante la dictadura.[4] Por último porque, siendo un novela contextualizada en la última dictadura y parte de una obra que ha recalado en diversas oportunidades en la problematización literaria de aspectos relacionados con el pasado reciente –*Nadie nunca nada* (1980), *El entenado* (1983), *Glosa* (1985), *La ocasión* (1986) y la misma

[3] Me refiero puntualmente al debate de los historiadores alemanes de la década del 80 sobre el uso público y político de la historia (Habermas, J., *Más allá del Estado Nacional,* México, FCE, 1988) y al llamado "debate Goldhagen" (Finchelstein, F., op. cit.).

[4] Noé Jitrik dirigió una vasta investigación sobre literatura argentina realizada por numerosos investigadores, de la que retomo el volumen pertinente para estudiar la literatura relacionada con la última dictadura (Drucaroff, E., *Historia crítica de la literatura argentina. vol. 11. La narración gana la partida*, Bs. As., Emecé, 2000). Martín Kohan, en la misma colección, analizó las relaciones entre historia, literatura y narración con eje en *El entenado* y *La ocasión* pero retomando también *Respiración artificial* (Piglia, R., Bs. As., 2005), *Ansay o los infortunios de la gloría* y *En esta dulce tierra*. Enrique Foffani y Adriana Mancini, siempre en la misma colección, analizaron la literatura tanto de Saer como de Tizón –con acento en *La casa y el viento*– alrededor de las ideas de un "regionalismo no regionalista" o "zona literaria". María Teresa Gramuglio ("Lugar. La expansión de los límites", *Actas del Segundo Congreso Internacional Cuestiones Críticas*, Rosario, 2000) también estudió la importancia del concepto de "zona" en la literatura saeriana, con base en su libro de cuentos *Lugar* (2000). Marcelo Casarín ("Piglia y Saer, teoría y praxis de la novela", *Anales de literatura hispanoamericana*, vol. 37, 2000, pág. 95), retomando sus obras ensayísticas, analizó *El concepto de ficción* (1997), *La narración-objeto* (1999) y *Trabajos* (2006) de Saer en relación a *Crítica y ficción* (1986) y *Formas breves* (1999) de Piglia. Un trabajo de articulación, volviendo a la ficción, entre *La mayor* (1976) y *La grande* (2005) de Saer, dos arcos de su producción novelesca, alrededor de los conceptos de "nota" o fragmento y "sinfonía" o (falsa) totalidad, fue realizada por Julio Premat ("Saer, nota y sinfonía", *Pandora: revue d'etudes hispaniques*, N° 7, 2007). Finalmente, Beatriz Sarlo ("Narrar la percepción", *Punto de vista*, n.º 10, Bs. As., noviembre 1980, pág. 309), en la misma dictadura, trabajó una de las novelas saerianas publicadas en su transcurso, *Nadie nada nunca* (1980), acerca de misteriosas apariciones de caballos sádicamente asesinados en islas santafesinas y su intento de resolución por "el Caballo Leyva, un comisario experto en hacer cantar a los sospechosos".

Lo imborrable (1992)–, ha sido la que menos atención recibió de la crítica.[5]

"El hombre común": lector de insignificancias, per-sona y secretista

Entre fines de la década del 80 y comienzos de la década siguiente tuvieron lugar los debates llamados "de los historiadores alemanes" y "Goldhagen". En ellos, entre otros puntos, se debatió el comportamiento del pueblo alemán durante el nazismo. Una de las expresiones bajo las cuales se analizaron aquellos comportamientos fue el sintagma "hombre común y corriente". Con él se refirió a quienes no fueron ni perpetradores nazis ni enviados a campos de concentración o ghettizados. Quienes, no habiendo sido perpetradores ni víctimas, fueron contemporáneos: estuvieron allí, vieron, supieron, resistieron, avalaron, o no.[6]

Saer publica *Lo imborrable* en 1992, cinco años después de la aparición de *Juan, como si nada hubiera sucedido* y cuatro antes del inicio del reconocimiento social y editorial de la militancia política y militar de desaparecidos y sobrevivientes de la dictadura. Es una novela que retoma un personaje recurrente en la obra de Saer, "Carlos Tomatis", parte del grupo de amigos santafesino alrededor del que circulan asados, discusiones, militancias, exilios y muertes. Es una novela que narra tres días de su vida en el 79 u 80, dado que, "cinco o seis años atrás, por el setenta y cuatro más o menos", es cuando Alfonso, quien junto a Vilma le proponen a Tomatis un proyecto editorial de resistencia,

[5] Stsevicius, M. L., "Representar *Lo imborrable*. Acerca de una novela de Juan José Saer", Jornadas de HUM.HA, Bahía Blanca-Argentina, 11-13 de agosto, 2005, pág. 7.

[6] Virginia Vecchioli ("Políticas de la memoria y formas de clasificación social ¿Quiénes son las 'víctimas' del Terrorismo de Estado en Argentina?", en Groppo, B. y Flier, P. (comps.), *La imposibilidad del olvido. Recorridos de la memoria en Argentina, Chile y Uruguay*, La Plata, Al Margen, 2001, pág. 83-102) analizó la construcción de la categoría de "víctima" en la confección del Parque de la Memoria en Costanera Norte en Capital Federal.

deseaba conocerlo en razón de su "brulote"[7] contra la novela *La brisa en el trigo* de Walter Bueno, un libro "tan insignificante que no hubiese valido la pena ocuparse de él, si Waltercito no se hubiese convertido en el escritor oficial y, en su trabajo de periodista, en propagandista de la dictadura".[8] Es la crítica radical que Tomatis realizó a la novela insigni-

[7] Saer, J. J., *Lo imborrable*, op. cit., pág. 24.

[8] Ibidem. La novela utiliza un procedimiento metadiscursivo de presentar y reflexionar sobre los párrafos que se suceden a partir de palabras situadas en los márgenes de la página: "continuo, discontinuo", "¡anousdeuxmaintenant!, "mis contemporáneos" (Ibidem, pág. 9, 73, 110). Jorgelina Corbatta ("*En la zona*: germen de la "praxis poética" de Juan José Saer", aih, Actas x, Centro Virtual Cervantes, 1989, pág. 554) trabajó puntualmente la pregunta saeriana "qué es la realidad y cómo se la cuenta", con eje en el libro de relatos *En la zona* (1957-1960). Herbert Benitez Pezzolano ("Encrucijadas de la objetividad", en Drucaroff, E., *Historia crítica de la literatura* argentina, op. cit., pág. 157), volviendo a la colección dirigida por Jitrik pero manteniéndonos alrededor del problema de la representación, analizó la literatura de Saer, fundamentalmente *El limonero real* (1974), a la luz del objetivismo francés crítico del "lenguaje mediador que no duda de sí mismo". Miguel Dalmaroni y Margarita Merbilhaa ("Un azar convertido en don. Juan José Saer y el relato de la percepción", en Drucaroff, E., *Historia crítica de la literatura argentina*, op. cit., pág. 327), completamente en esta línea, clasificaron a la literatura de Saer como una "escritura de la desconfianza radical en la representación". Cristina Volta ("Juan José Saer y la textura cinemática en la narrativa de los años sesenta", Premio Provincial de Ensayo 2005 del Gobierno de Santa Fe, 2008) analizó los vínculos y tensiones entre cine y literatura en Saer, concretamente el cuestionamiento de "la estética realista y junto con ella la ilusión de linealidad narrativa, sostenida por un sujeto incuestionable que reproduce el mundo desde un lenguaje transparente, que no duda de sí mismo". Andrea Terroes Perdigon ("Reflexión y experiencia: el género novelesco en Juan José Saer", *Letral*, n.º 7, 2011, pág. 108) analizó la madeja entre novela, reflexión y experiencia en Saer, según la cual el objetivo de la primera es "acercarse a esa *literatura sin atributos*, a esa *narración-objeto* que no obedece a ninguna configuración anterior a su propia ejecución" (cursivas en el original). Merbilhaá ("El problema de la representación en la poética de Juan José Saer", *Memoria Académica*, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación FaHCE, Universidad de La Plata, 1999, pág. 31) también trabajó, en su tesis de grado para Letras, la perspectiva fenomenológica saeriana de la percepción, según la cual "la historia política está determinada por lo que ha sido para el sujeto, la narración no permite que se despliegue como hecho histórico separado y deslindable". Para terminar, Agnieska Flisek ("Juan José Saer y el relato de la memoria", *The Barcelona Review. Revista internacional de narrativa breve contemporánea*, Barcelona, 2000, pág. 3) definió la memoria en Saer "no como un garante de la realidad sino de la ficción inherente a nuestras existencias".

ficante de *Bueno* (cursivas propias) lo que provoca la admiración que Alfonso y Vilma sienten por aquel. Leemos de Tomatis:[9]

> mi único momento de placer durante un día entero de somnolencia: oír a Walter Bueno exaltar al gran público por televisión, al hombre común contra los *intelectualoides de provincia*, sin sospechar ni un segundo que yo podía estar escuchándolo –la televisión es la sombra en la que se amparan los mediocres para proferir sus idioteces al abrigo de oídos inteligentes– y dándome cuenta de que con mi brulote de tres semanas antes en *La Región* había puesto el dedo en la llaga.

Quien dice esto, así como sucesivas reflexiones sobre "el hombre común", es Tomatis, el personaje que comanda la narración de la novela. Es también el que, como "Pichón Garay" o "el Matemático", más se acerca al *autor Saer*, es decir, a la construcción del mismo en textos considerados no ficcionales como ensayos de reflexión y teoría –*El concepto de ficción* (1997), *La narración-objeto* (1999) *y Trabajos* (2006)–. Tomatis es el conciudadano litoraleño de Alfonso de Bizancio y Walter Bueno, este último antiguo maestro de escuela y periodista local que parte a *la capital* para estar cerca del poder político y trabajar como "escritor oficial y propagandista" de la dictadura. Es esta doble pertenencia, no la inmanencia de la novela *La brisa en el trigo* en sí, lo que despierta el brulote de Tomatis. El hombre común aparece, en el contexto del cuarto o quinto año de la dictadura, como el auditorio construido por una novela destinada al público de masas de un escritor asociado a la dictadura, y como los lectores defendidos por este en contraposición a los intelectualoides provincianos con los que aquel comparte lugar de origen pero no su provincianismo hipercrítico. Es, además, un hombre común/gran público elogiado por televisión, por lo que también lo vemos como televidente-oyente de los elogios que

[9] Saer, J. J., *Lo imborrable*, op. cit., pág. 26.

un escritor le refuerza por TV. Como adelantándose a esta devolución, agrega Tomatis:

> No tengo, a decir verdad, nada contra el hombre común, salvo que si uno escarba un poco en él siempre acaba descubriendo un estercolero: un nono de lo más simpático que cruzamos de tanto en tanto en la feria y que nos cuenta su vida de ferroviario, un buen día resulta que le descubrimos un proceso por estupro; la vecina que nos saca de apuro cuando nos quedamos sin ajo o sin harina a la hora de la cena, es tal vez la misma que nos insulta anónimamente por teléfono a la madrugada, y el comerciante que nos hace una rebaja especial porque nuestros hijos van a la misma escuela que los suyos, un soplón de la policía.[10]

El hombre común, según esta construcción, es siempre otra cosa de lo que parece ser.[11] Es una persona, una apariencia, un cabrito que

[10] Ibidem, pág. 26.

[11] La narrativa de Saer ha sido analizada desde diversos marcos teóricos: Mila Cañón ("Juan José Saer. La construcción de una poética propia", *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, http://www.ucm.es/info/especulo/numero21/saer.html, 2002, pág. 11) analizó la escritura saeriana a partir de ciertos aportes barthesianos, como la noción de intertexto: "la imposibilidad de vivir fuera del texto infinito –no importa que este texto sea Proust, o el diario, o la pantalla televisiva–". Isabel Quintana ("Cascaras vacías. Un agujero en el orden del ser: espectralidad y política en la literatura de Juan José Saer", *Orbis Tertius*, vol. 14 n.º 15, 2009), retomando a Derrida y Slavoj Zizek, analizó *Cicatrices* (1969) y *Nadie nada nunca* (1980) desde las nociones de espectralidad y violencia, respectivamente. Rafael Arce ("El escritor no es nada, nadie: Saer contra una estética latinoamericana", *Boletim de Pesquisa-Nelic*, Universidade Nacional de Santa Catalina, Lindes jan/jul 2009, pág. 192) comparó la literatura de Saer con la del escritor barroco cubano Alejo Carpentier, aunque, a diferencia de este, "lo que para Saer está agotado es la anterioridad de la historia con respecto a la narración". Sandra Fernández Gómez ("Una relación de abandonados. Una lectura de *Cicatrices*, de Juan José Saer, en diálogo con *Homo sacer*, de Giorgio Agamben", *Actas del Segundo Congreso Internacional Cuestiones Críticas*, Rosario, 2009), como el título suficientemente lo explica, vinculó la novela de Saer con la conocida obra de la década del 90 del filósofo italiano a través del concepto de "bando", que ya retomáramos en este libro anteriormente. Otra tesis de grado, en este caso en Ciencias de la Comunicación, es la de Leonardo Novak ("Elogio de la inmovilidad", Fac. de Cs. Soc., UBA, diciembre 2012, pág. 9) donde, retomando a Heidegger como crítica del discurso de la movilidad y el lengua-

esconde un lobo.[12] El hombre común es siempre otra cosa de lo que (a) parece. Su comunidad es sospechosa, digna de desconfianza. Que sea construido como destinatario ideal de la literatura de Bueno no es lo peor que puede sentirse de su *persona*: lo que se encuentra debajo de su máscara es su rostro más atemorizador. La comunidad de hombres comunes es intimidatoria:

> Es justamente lo que el hombre común tiene de común aquello de lo que hay que desconfiar. Walter Bueno pretendía escribir para el hombre común, pero sus lugares comunes se dirigían a lo más común que tiene el hombre común, en tanto que lo que él llamaba por televisión *intelectualoides de provincia* –basta tener dos dedos de frente y un poco de cultura para ser llamado de ese modo por los tipos de la calaña de Walter Bueno– escriben justamente para lo que el hombre común tiene de secreto. Lo que el hombre común guarda

---

je técnico, encuentra ecos saerianos en la crítica a un "lenguaje que se vuelve medio para transmitir información o señales precisas que el lector decodificará y de las cuales obtendrá su utilidad". Agradezco a Leonardo Novak el conocimiento y acceso a muchos de estos textos.

[12] El origen etimológico de la palabra persona es el griego *personae*, la máscara que se colocaban los actores griegos cuando la obra, no sólo por la desinhibición que el desdibujamiento de las funciones sociales provoca, sino también como redireccionamiento y potenciación de la voz y el cuerpo (Tursi, A., "De 'máscara' a 'persona'", 1.as Jornadas de Cuerpo y Escena, Campus Miguelete, unsam, 1 de noviembre 2012). La apariencia, al menos desde Platón (*Criton*, trad. Conrado Eggers Lan, Bs. As., Ed. Univ. de Bs. As., 1973) pero llegando hasta Ludwig Feuerbach ("La religión como autoalienación del hombre", en Lenk, K. (ed.), *El concepto de ideología*, Bs. As., Amorrortu, 1974), Karl Marx (*Manifiesto comunista. Feuerbach: contraste entre el materialismo y el idealismo*, trad. Carlos Alberto Samonta, Bs. As., Adromeda, 2004, pág. 63-158) o Adorno y Horkheimer (*Dialéctica de la ilustración*, op. cit.), es lo que ha sido opuesto a la verdad, sea que aquella tomara la forma de la religión, la ideología o el pensamiento dominante mistificador. Gilles Deleuze (*Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, trad. José Vázquez Pérez, España, Pretextos, 2010, pág. 44) ironizando la metáfora hobbesiana en el marco de su crítica radical al psicoanálisis, sostiene que lo que este produce es la conversión de lobos en cabritos, de quienes pueden conducirse por sí mismos a quienes requieren del pastoreo de un Señor. En el fragmento saeriano citado, el "hombre común" es construido como personaje, apariencia e, invirtiendo la crítica deleuzeana, cabrito que contiene un lobo: detrás de su máscara apacible se esconde un peligro del hombre para el hombre.

> del modo más oscuro y cuidadoso, al abrigo de toda indiscreción, alimentándolo con insistencia periódica y del modo más compulsivo, sin escrúpulo ni compasión, ni consigo mismo ni con el prójimo, hay que sacarlo a la luz del día y ponerlo sobre el tapete para que, de manejo sombrío se vuelva, bien a la vista, evidencia cegadora.[13]

La tarea crítica de los "intelectualoides de provincia" es, nos dice Tomatis, sacar a la superficie lo que el hombre común guarda bajo cuatro llaves. Son estos secretos los que constituyen la comun-idad del hombre común. La tarea crítica, abunda Tomatis, consiste en sacar "a la luz del día" lo que el hombre común relega a la noche de sus insensibilidades.

Esta tarea crítica no sólo se postula en la línea iluminista e ilustradora que aclara la oscuridad y expone lo que los propios portadores ignoran o esconden de sí, sino también como un trabajo que construye un material cegante: "de manejo sombrío se vuelva, bien a la vista, evidencia cegadora". ¿Qué sería una "evidencia cegadora"? La construcción de una evidencia, ¿que ciega a quién? ¿A quien la construyó? ¿De –o *sobre*– quien se construyó? ¿A quienes, sin ser unos ni otros, ni "Tomatis" ni "hombres comunes" –pero ¿quiénes serían?–, ven la evidencia y ya no pueden observarla de la ceguera que les produjo? ¿O a todos –*intelectualoides de provincia*, hombres comunes, espectadores de la evidencia cegadora– juntos? ¿De igual manera o distintamente? La "evidencia cegadora, bien a la vista", como el testimonio de la madre de Hermann cuando afirma: "mi deseo es que Juan aparezca vivo", quizá constituya una metáfora gráfica de los límites cognoscitivos del discurso analítico: la búsqueda de visibilización del secretismo del hombre común produce una evidencia que no se puede mirar. Los lugares comunes secretos del hombre común son objeto y destino de una literatura como la de Bueno, pero aquellos secretos, cuando son puestos a flotar en la superficie de la visibilización, se convierten en el rayo de sol que nos nubla la vista.

[13] Saer, J. J., *Lo imborrable*, op. cit., 27.

Este hombre común tiene en la novela una materialización en "Haydeé", ex esposa de Tomatis, quien, "por la nena", llama a la policía cuando "Tacuara", una vecina de veinticinco años conocida de toda la vida del barrio, devenida guerrillera, les solicita alojamiento porque, en plena dictadura, tiene "miedo de ser reconocida".[14]

"No les bastó con haber sido cómplices de un secuestro": vecindad, *mandamiento* y familia

La denuncia de Haydeé a Tacuara, junto con "los tiempos que corren, en los que *todo el mundo* parece haber aceptado la consigna secreta de los tiranos, según la cual la culpa es siempre anterior al crimen",[15] sucumben a Tomatis: "me zambullí sin vacilar en la demencia autodestructiva tratando de escapar a la demencia general".[16] Esta demencia autodestructiva se materializa en la imposibilidad de salir a la calle, la reclusión en su terraza, "el mismo terror que hasta hace poco me impidieron, durante meses, atravesar el umbral" (Ibíd.: 79). El terror es tanto contexto de producción de las emociones vividas como emoción padecida *en carne propia*: no se recurre a otras afecciones para explicar lo que un entorno dictatorial y una situación de denuncia *familiar* producen en un cuerpo, sino al mismo terror como encarnación en la sensibilidad de su portador: "me di cuenta que no podía salir a la calle, me daban vértigos, temblores y estaba, por decirlo de algún modo, aterrorizado".[17] El "por decirlo de algún modo", que contempla en su misma existencia la arbitrariedad nominativa, no volatiliza la carnalidad de efectos y afectos: reclusión, vértigo, temblor. ¿Es cuando sentimos miedo y temor que no podemos salir de nuestras casas?, parece preguntar Tomatis. ¿O más bien hablamos de terror, no un "terror

[14] Ibidem, pág. 176-177.
[15] Ibidem, pág. 111. Cursivas propias.
[16] Ibidem, pág. 19.
[17] Ibidem, pág. 81.

puro, abstracto, sin contenido"[18] como a veces se lo piensa, sino un terror concreto, localizado, bien material, que nos recluye temblorosos en nuestros hogares? Es el contexto del terror dictatorial y "todo esto que pasó hace siete meses más o menos", por el 78 o 79, lo que hundió a Tomatis, lo que lo distanció de "lo que hasta no hace mucho tiempo tenía la costumbre de llamar 'yo'".[19] El terror desestabiliza al "yo". Ese "yo" que no podía salir a la calle es el que Alfonso y Vilma intentan interpelar e interesar en el proyecto editorial de resistencia.

¿Pero qué es "todo esto que pasó hace siete meses más o menos" visto desde el punto de la enunciación temporal del 79 u 80? Haydeé, de vocación psicoanalista y profesión hija de su madre farmacéutica, madre farmacéutica adinerada elogiosa de "lo bien que está todo desde que las fuerzas armadas se hicieron cargo del gobierno",[20] es, dice Tomatis, quien "acaba de mandar al suplicio quizá, a la muerte más que seguro, a una vecina de veinticinco años".[21] La gramática explicativa de ese *mandamiento* es la "sumisión a los designios turbios de su madre y con el pretexto infame de que lo hacía por la nena". Haydeé, "diosa lacano-vuittonina",[22] agrega Tomatis, "pretende haber resistido un buen rato".[23] ¿Haber resistido qué? Los designios de su madre para que, por la hija-nieta, llame a la policía para denunciar que una guerrillera estaba en casa. Es la madre de su hija, dice Tomatis, la que mandó "al suplicio y a la muerte más que seguro a una vecina de veinticinco años que sabíamos tener en las rodillas cuando tenía la edad de nuestra hija".[24] La nena por la que se justifica el *mandamiento* –Saer, escritor cuidadoso de cada palabra pronunciada, no escribe *delación*– de la vecina guerrillera al suplicio o muerte –tampoco se afirma una u otra,

[18] Ibidem, pág. 109.
[19] Ibidem, pág. 189.
[20] Ibidem, pág. 48.
[21] Ibidem, pág. 180.
[22] Ibidem, pág. 176.
[23] Ibidem, pág. 177.
[24] Ibidem, pág. 181.

no sabe *a ciencia cierta* cuál es el destino de la acción– es la referencia etaria a la que acude Tomatis para dimensionar el acto. Las nuevas generaciones, que en *Juan como si nada…* son postuladas como víctimas de la desidia de sus mayores, posibles futuros incriminadores y virtuales nuevas víctimas de la indiferencia sostenida de "la ciudad", aquí son, en el discurso estructural de la abuela farmacéutica hablando a través de su hija psicoanalista, la justificación de mandar al suplicio o muerte. Pero también, en Tomatis, son referencia anamnética que permite dimensionar la acción realizada por la mujer con la que se casó, con la que tuvo una hija, en nombre de cuyos cuidados se levanta el teléfono para hacer la denuncia. Es todo lo que comparte con lo que no comparte. Esta duplicidad hija-guerrillera y guerrillera-hija, hija que justifica la denuncia de una guerrillera y guerrillera que fue tenida en las rodillas como una hija, se acentúa cuando, separado de Haydeé y viviendo ella en la casa de su madre, Tomatis va a ver a su hija a la que su ex esposa no le permite llevarse, a lo que espeta: "No les basta con haber sido cómplices de un secuestro".[25] El secuestro de Tacuara, construido *en complicidad* con el accionar de Haydeé y su madre farmacéutica, es postulado como el antecedente de lo que están haciendo con la hija de Tomatis. Si mandaron al suplicio o muerte –se desconoce el paradero– a una vecina de veinticinco años que habían tenido en sus rodillas, ¿por qué no van a impedir a la hija-nieta ver a su propio padre?

La "diosa estructuro-cácharo-kleinina",[26] dice Tomatis, a pesar de haber pretendido resistir, hace lo que su madre le dicta. Leemos una relación aceitada de autoridad y obediencia entre madre e hija, de posquiebre generacional. Si las décadas del 60-70 fueron pensadas como de ruptura familiar e intergeneracional donde los hijos hacían explícito –y ya no sólo mediante miradas y silencios– el rechazo al modo de vida de sus padres, adquiriendo esta negativa visibilización

[25] Ibidem, pág. 53.
[26] Ibidem, pág. 180.

y decibilidad y no exclusivamente reducción enunciativa al ámbito de sociabilidad propio, *Lo imborrable*, en la relación entre Haydeé y su madre farmacéutica pero también en el modo en que su hija le habla a Tomatis encontrando este en ella el "control remoto a distancia" de su ex esposa y ex suegra, da por cerrada aquella revuelta generacional: el proceso de reorganización nacional, a cuatro o cinco años de su desarrollo, ha comenzado a rendir sus frutos en el trocamiento de la confianza por la sospecha, de la rebeldía por la sumisión. El "microclima ideológico en el interior del complot religioso-liberalo-estalino-audiovisualo-tecnocrático-disneylandiano",[27] que precede la dictadura pero halla en ella un elemento de apuntalamiento, ha reencontrado en la familia un "aparato ideológico de estado":[28] la función del padre es respetada en la madre. El hombre/mujer común ha sido vuelto a poner en su lugar.

Sin embargo, la denuncia de Tomatis a la madre de su hija y ex suegra por "haber mandado al suplicio o a la muerte" a una vecina de veinticinco años devenida guerrillera no comporta una idealización de esta. La misma nominación, "Tacuara", recuerda uno de los orígenes de las organizaciones político-militares argentinas, una organización inicialmente nacionalista, admiradora del fascismo italiano y antisemita.[29] Por otro lado, volviendo sobre la juventud setentista y en sintonía con la construcción de "la vecina-la ciudad barilochense" en *Juan como si…* de Echeverría, *Tacuara* es pensada como reacción definida oposicionalmente, no portando positividad:

> puesto que su familia era conservadora, ella se hizo revolucionaria, y puesto que su familia era católica, ella se hizo materialista dialéctica; puesto que su padre tenía negocios con algunas compañías nor-

[27] Ibidem, pág. 166.

[28] Althusser, L., *Ideología y aparatos ideológicos del Estado. Freud y Lacan*, trad. José Sazbón y Alberto J. Pla, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988, pág. 7-84.

[29] Gutman, D., *Historia de la primera guerrilla urbana argentina*, Bs. As., Ed. B. Argentina S.A, 2004; Rot, G. "El mito del Policlínico Bancario", *Lucha Armada en la Argentina*, Año 1, N° 1, diciembre-enero-febrero 2004, 16-21.

> teamericanas, ella se hizo antiimperialista, y puesto que su madre, durante una discusión la había tratado de lesbiana, ella encontró un compañero, *como lo llamaba*, entre los que tenían fama de ser los hombres más viriles de la época, los guerrilleros.[30]

El fragmento recorre una serie de sentidos en común de la década en la que se contextualiza la novela: la ruptura generacional mentada –la hija es todo lo que sus padres no son–, la asimilación de la militancia armada femenina con el lesbianismo, la potencia sexual de los guerrilleros.[31] Por otro lado, el fragmento establece distancia con el modo de nominación interior, no sólo a organizaciones político-militares setentistas, sino incluso a tradiciones militantes de izquierda y populares que preceden y continúan a aquella década: "un compañero, como lo llamaba". Esta distancia denominativa es una regularidad en la narrativa saeriana en contra de los ritualismos lexicales, las jergas administrativas[32] y los lenguajes técnicos cosificados.[33] Por último, reactividad oposicional: Haydeé, la única joven guerrillera de toda la novela, es construida no portando positividad en su definición subjetiva: si sus padres hubieran sido revolucionarios, materialistas dialécticos, antiimperialistas y liberales, ella podría haber sido conservadora, reaccionaria y mojigata. El conflicto generacional-familiar por sí mismo, no como resultado de otros procesos. Las definiciones políticas, hasta la lucha política armada y el riesgo de la propia vida, como parte de la novela familiar.

Esta caracterización de Tacuara tiene otros ribetes. Tomatis agrega de ella: "arrogante y todo lo que se quiera y capaz de mandarnos al pelotón de fusilamiento el día que por desgracia el poder hubiera caído

[30] Saer, J. J., *Lo imborrable*, pág. 174. Cursivas propias.

[31] Daniel De Santis (*Entre tupas y perros: un debate con Eleuterio Fernández Huidobro y Luís Mattini sobre la experiencia guerrillera de Tupamaros y el PRT-ERP en los '70*, Bs. As., Razón y Revolución-Nuestra América, 2005) también nombra este último aspecto en su libro.

[32] Adorno, T., *Dialéctica negativa*, op. cit.

[33] Marcuse, H., *El hombre unidimensional*, op. cit.

en sus manos, pero ese es su problema".[34] *Tacuara* es construida como "arrogante y todo lo que se quiera", una adjetivación que, más allá de algún discutido trabajo a poco de vuelta la democracia,[35] reaparecerá bajo otras formas sobre fines de siglo XX y sobre todo a comienzos de nuevo siglo, con la bibliografía que, sin relativizar la represión dictatorial y sus responsabilidades, volverá críticamente sobre el accionar de las organizaciones político-militares setentistas.[36] Por otro lado, "capaz de mandarnos al pelotón de fusilamiento", es decir, de espejar con sus opositores lo que *ellos*, *los guerrilleros*, padecieron de gobiernos de los que eran opositores. Es una reflexión radical sobre los autoritarismos presentes en proyectos revolucionarios armados de la segunda mitad del siglo XX, en los cuales las oposiciones y disidencias, internas y externas, fueron severamente reprendidas.[37] Por último, "ese es su problema": aunque Tacuara "hubiera mandado al pelotón de fusilamiento" a Haydeé, su madre farmacéutica, Tomatis y a quien se considerara contrarrevolucionario, eso no justifica, dice Tomatis, "mandar a la muerte más que seguro" a quien los hubiera mandado a fusilar. La hipótesis contra-fáctica pero probable de lo que la joven guerrillera vecina hubiera hecho no es una justificación tranquilizadora de lo que ellas hicieron. Si la autoexculpación por las nuevas generaciones le resulta a Tomatis "turbia e infame", la autojustificación por lo que el/la otro/a pudiera haberles hecho no lo deja menos disconforme.

[34] Saer, J. J., *Lo imborrable*, pág. 180.

[35] Giussiani, P., *Montoneros. La soberbia armada*, Bs. As., Planeta-Sudamericana, 1984.

[36] Calveiro, P. *Política y/o violencia. Una aproximación a la guerrilla de los años 70*, Bs. As., Norma, 2005.

[37] Las lecturas críticas de estas experiencias han resaltado, a título enumerativo, la influencia del terror jacobino, el personalismo marxista en las internacionales socialistas, la represión leninista-trotskista a la oposición anarquista, los gulags estalinistas, los cinco millones de muertos de la "revolución cultural" maoísta y los campos de reeducación para opositores y homosexuales en Cuba, en torno a las preguntas por los autoritarismos de proyectos revolucionarios armados latinoamericanos y europeos.

Finalmente, la crítica en palabras de Tomatis a una guerrillera en particular se hace plural a otros militantes armados y al mismo concepto-práctica de vanguardia: "guerrilleros arrepentidos que, a cambio de una autocrítica, pudieron conservar en sus cuentas suizas los millones de dólares obtenidos unos años antes mediante secuestros y asaltos que *ellos llamaban* expropiaciones hechas *en nombre* de la clase trabajadora".[38] No sólo se critica, como fue muy extendido en el contexto de fines de los 80 y primera parte de los 90, las conducciones armadas *sospechadas* de haberse quedado con los millones obtenidos mediante secuestros a empresarios realizados en la primera mitad de los 70. También, antidelegativamente y difícilmente subsumible bajo la teoría de los dos demonios que buscaba restituir las capacidades representativas del Estado democrático, se establece distancia con los motivos "en nombre" de los que se realizaban los asaltos y expropiaciones, *en primera instancia* el bienestar de "la clase trabajadora" pero, verdaderamente, beneficiosos para que "guerrilleros arrepentidos pudieron conservar sus cuentas suizas". Es otra problematización de la representación, en este caso política además de narrativa.

Sin embargo, ¿sólo de "hombres comunes" sospechosos e inescrupulosos, y de dos vecinas mandantes al "suplicio o muerte" a una guerrillera conocida, habla la novela? ¿No se figura, en pleno contexto dictatorial –años 79, 80–, un acto posible de resistencia al régimen?

"La estufa a resistencia": escritura, realismo y lo irrazonable

Cuando Walter Bueno publica *La brisa en el trigo*, Tomatis escribe su "brulote" contra *él* que genera la admiración de Alfonso y Vilma, por el que buscan sumarlo a su proyecto editorial de resistencia al "vasto plan de liquidación de nuestra tradición cultural"[39] de la última dictadura.

[38] Saer, J. J., *Lo imborrable*, op. cit., pág. 182. Cursivas propias.
[39] Ibidem, pág. 121.

Ahora, ¿qué significa *él*? ¿Walter Bueno, la persona, o *La brisa en el trigo*, el libro? Dice Tomatis sobre el destinatario ideal construido por su brulote:

> El género al que pertenece mi artículo no es la crítica literaria sino la carta de amenazas: leído entrelíneas no significa *Henos aquí ante otra tentativa fallida de nuestra indigente actualidad literaria* sino *Es mejor que te andes con cuidado porque desde hace tiempo venimos siguiendo tus manejos de modo que si esto continúa puede que se nos termine la paciencia y nos decidamos a tomar los recaudos necesarios para hacértelo pagar más caro.*[40]

Es una "carta de amenazas" contra la persona de Bueno, inclusive anterior a una obra "tan insignificante"[41] como *La brisa en el trigo*, por lo que el libro no hace más que reactivar una huella ya inscripta. ¿Pero qué son estos "manejos"? El colaboracionismo de Bueno con el régimen militar, sus entrevistas por televisión al general Negri –"los testículos en la boca y los senos cortados al ras revelan su estilo"–,[42] su anuencia en "no nombrar a nadie posible de figurar en las listas negras de los servicios de inteligencia (…) a la misma hora en que iban a sacar a la gente de sus casas o de los campos de concentración clandestinos para cargarla en los helicópteros".[43] Es este brulote contra la persona de Bueno el que despierta la admiración de *Alfonso* de *Bizancio*.

Sin embargo, la primera materialización de esta admiración es la insistencia de Alfonso en que Tomatis acepte llevarse a su casa una copia de *La brisa en el trigo* comentada por él. En ella Tomatis encuentra las "glosas alfonsinianas"[44] en las que, no sin un "tono demostrativo y conclusivo no exento ni de solemnidad doctoral ni de cierta

[40] Ibidem, pág. 135.
[41] Ibidem, pág. 24.
[42] Ibidem, pág. 190.
[43] Ibidem, pág. 32.
[44] Ibidem, pág. 149.

pedantería",[45] Alfonso anota las que considera inexactitudes de *La brisa en el trigo*. Entre ellas encuentra, "encerrada en su cuádruple rectángulo vertical, verde, rojo, azul y violeta, que ocupa cuatro quintos de la página blanca, la prosa de Alfonso" escribiendo notas en los márgenes de un libro al que impugna en su inexactitud. Estas notas, agrega Tomatis, "me hacen sospechar que a cada color debe corresponder algún aspecto específico del libro, línea temática, problemas de representación o cualquier otros dislate analítico".[46] ¿En qué consisten estas faltas de exactitud según Alfonso?:

> Un libro como *La brisa en el trigo*, en el que no hay un solo elemento verídico, que es de una falsedad premeditada de una punta a la otra, empezando por el *título que habla de trigo en una región donde únicamente se cultivan maíz y girasol* y que a pesar de eso ha sido el libro más vendido de la década, no podría de ninguna manera ocupar el lugar que ocupa si no formase parte de un complot destinado a aniquilar la auténtica cultura nacional.[47]

La crítica "alfonsiniana" es una crítica realista que impugna la distancia entre representación y realidad: una "frazada, que ubica la escena en invierno, agrava el anacronismo"[48] si la trama se desarrollaba en verano.[49] Aquella crítica no se basa, ítem caro a una preocupación lingüística, en que toda representación implica una distancia con lo

[45] Ibidem, pág. 157.

[46] Ibidem, pág. 153.

[47] Ibidem, pág. 22. Cursivas propias.

[48] Ibidem, pág. 152.

[49] Un texto clásico sobre el problema del realismo es "El escritor argentino y la tradición" de Borges. En él retoma y escribe su conocida frase: "Gibbon observa que en el libro árabe por excelencia, en el *Alcorán*, no hay camellos" (132). Más allá de posteriores correcciones –realistas– según las cuales en el Alcorán sí hay camellos, ¿en qué consiste el argumento borgeano? En que no hace falta dar cuenta del contexto para que un texto pueda probar su pertenencia a ese contexto. Incluso más: que es el texto –el Alcorán, la poesía gauchesca, Kipling– que no da cuenta de su contexto el que se encuentra inserto en él. Lo tiene tan naturalizado que no puede establecer una relación de exterioridad con ese paisaje. Es el texto que necesita dar cuenta del contexto el que abunda en detalles que para el nativo resultan secundarios.

que representa, sino en que, desde la pretensión realista, sería posible dar cuenta de la realidad *tal cual es*: las mediaciones de la escritura y la representación no serían obstáculos para reponer cristalinamente lo que habla. Mientras Tomatis la emprende con la persona, porque el libro en todo caso resultaría tan inexacto como el que se escribiría en su contra, Alfonso impugna la ausencia de "veracidad" del escrito. La "auténtica" cultura nacional entonces, según de Bizancio, es el realismo que considera que puede dar cuenta de la realidad tal cual existe. El complot simbolizado en la última dictadura explica el éxito editorial de lo considerado falso, no la consideración como verdadero de lo que sería tan representacional e inexacto como su contrario.[50]

La novela de Walter Bueno narra la historia de Alba y Wilfredo, una maestra y un maestro de escuela de un pueblo del litoral argentino, quienes se enamoran, viendo Alba su vida rejuvenecida al calor de ese amor, dada la insatisfacción que padecía junto a su marido, quien pasaba mucho tiempo fuera trabajando como viajante. Pero Wilfredo, "de fuerte vocación literaria",[51] recibe una oferta laboral de la capital del país, aceptándola a pesar de las dudas que le generaba el

[50] Ahora bien, si toda representación –literaria, cinematográfica, académica– es otra cosa de lo representado, ¿toda representación es intercambiable? No, pero no porque una representación sea menos representacional, más natural, menos convencional y arbitraria que otra, sino porque construyó representaciones aledañas legitimantes y validantes de aquella representación. Es lo que explica que un *mismo* –que no es *el mismo* en razón de sus distintas representaciones– *objeto* pueda ser representado de diversas maneras, siendo el mismo –es decir sus representaciones– consideradas verdaderas o falsas en distintos momentos históricos. Lo que se modifica no es el objeto en sí, aunque se modifiquen sus representaciones, ni estas, que podían existir con anterioridad, sino su correlación de fuerzas al interior de convenciones, pactos y luchas de sentido que afirman que una representación es cierta y otra falsa. En esa disputa –y violencia– simbólica se define qué es lo cierto, no mediante la supuesta mayor adecuación de la representación con respecto a lo representado: toda representación es inadecuada con respecto al objeto, fenoménicamente otra cosa de lo que aquel es nouménicamente. Que, excepto que se considere que se puede explicar *la cosa* –una dictadura, la responsabilidad, las resistencias– *en sí*, resulta siempre inaccesible: con lo único que contamos, fenoménicamente, es con sus representaciones, con sus apariciones fenoménicas.

[51] Saer, J. J., *Lo imborrable*, pág. 133.

apartamiento de su amor –prohibido, clandestino, subterráneo–, lo que provoca el desmoronamiento y suicidio de Alba. El marido, que "sin sospechar nada" había brindado su amistad a Wilfredo, es quien le escribe a su nueva dirección capitalina avisándole el desenlace. Leemos en la novela de Bueno las palabras de Wilfredo:

> A veces nos dábamos cita con Alba en la estación, para esperar el tren de las dos, ya que nuestra condición de colegas nos permitía conversar tranquilamente en público *sin despertar sospechas sobre el verdadero carácter de nuestras relaciones*, que para esa época se habían vuelto íntimas. Pero esos *encuentros clandestinos que ocurrían a la vista de todos* aumentaban nuestra frustración.[52]

Si la última oración recuerda *La carta robada* de Edgar A. Poe, donde la mejor forma de ocultar algo es mostrarlo, la primera repone un clima de sospecha generalizado, donde el modo de no despertar desconfianza es mostrando(se) y guardando una justificación para esta mostración. Si bien una y otra afirmación pueden considerarse contradictorias –no hay mejor forma de ocultar que mostrar, mostrar (y por ende ocultar) es una forma de sobrevivir–, quizá nos acercan a ciertas condiciones de vida bajo un régimen de terror: hay que mostrar para ocultar, hay que mostrar/ocultar para vivir.

Leemos en una de las meticulosas "glosas alfonsinianas":

> En lo tocante al pueblo de marras, cualquiera de sus habitantes sabe que es el tren de las cuatro el que viene de Rosario y no el de las dos, y que el paseo de la estación, que tanta ironía despreciativa parece despertar en el autor, y que es una *simpática y convivial costumbre en los pueblos de la llanura*, se realiza cuando pasa el tren de las siete proveniente de Rosario.[53]

[52] Ibidem, pág. 151. Cursivas propias.
[53] Ibidem, pág. 149. Cursivas propias.

Lo crítica de Alfonso, así como antes se centraba en que "¡¡¡no hay trigo!!!" –ironiza Tomatis–,[54] ahora la emprende en que la distancia con que Bueno refiere a quienes se sumaban a sus encuentros desconoce "la conviavilidad probada del hombre de la calle",[55] en suma, que la narración no se ajusta a realidad: es decir, hay una realidad, de la que podemos dar cuenta, y lo que debe impugnarse de *La brisa en el trigo* es que no respeta y repone esa realidad.

Sin embargo, es desde su realismo regionalista que Alfonso, junto con Vilma, le propone a Tomatis un "proyecto editorial de resistencia" que se levante contra el "vasto plan de liquidación de nuestra tradición cultural [que] pretende desde hace varios años (…) aplastar toda resistencia artística, científica y ética".[56] La "tradición cultural" que se busca defender es la que se remonta "desde Sarmiento y Hernández, desde Alberdi y Echeverría", la que escribe sobre gauchos y federales, sobre unitarios y mataderos. Adelantándose a las diferencias de Tomatis con Tacuara y su organización, Alfonso le aclara que "en Rosario ya se han hecho algunas reuniones públicas, de lo más legales por otra parte, así que no se trata de ninguna manera de volver a caer en los errores de hace algunos años. Los temas en discusión no tienen en apariencia nada de subversivo".[57] ¿Cuáles serían estos "errores de hace algunos años"? El pase voluntario a la clandestinidad, la subsunción de lo político en lo militar, el alejamiento de las masas.[58] En este caso masas lectoras, masas que –sueñan Alfonso y Vilma intentando persuadir a Tomatis– serán eyectadas de esa condición mediante su suscripción al proyecto editorial. Piensa Tomatis escuchando las aspiraciones alfonsinianas:

[54] Ibidem, pág. 129.
[55] Ibidem, pág. 158.
[56] Ibidem, pág. 121.
[57] Ibidem, pág. 123.
[58] Calveiro, P. "Puentes de la memoria: terrorismo de estado, sociedad y militancia", *Lucha Armada en la Argentina*, Año 1, N° 1, Bs. As., 2000, pág. 71-77; Caletti, S., "Puentes rotos", *Lucha Armada en la Argentina*, Año 2, N° 6, Bs. As., 2006, pág. 74-81.

> Alfonso, de buen humor festivo, y obstinadamente fiel a sus opiniones, se embarca en una apología detallada del arte como factor principal, *son sus palabras*, de la educación del hombre-masa. El fin último de Bizancio Libros es, según Alfonso, pedagógico y tanto el propietario-gerente como, *por lo menos así lo espera*, el resto del personal tienen como objetivo educar al pueblo.[59]

El destinatario-objetivo del proyecto editorial de resistencia es el mismo que el auditorio ideal de Bueno. El escritor de la dictadura y el proyecto que busca levantarse contra "el plan de liquidación de nuestra cultura nacional" se disputan objeto: el "hombre masa", las "amas de casa semianalfabetas", "mis contemporáneos y conciudadanos", dice Tomatis.[60] Es como si la novela, contextualizada entre el cuarto o quinto año de la dictadura, después del mundial 78, contemporáneamente al mundialito juvenil del 79 y antes de la guerra de Malvinas del 82, construyera la coyuntura de un consenso a construir, sea mediante best-sellers y entrevistas televisivas a represores o mediante proyectos editoriales de resistencia que buscan "no repetir los errores del pasado", ante ese hombre común y/o mujer corriente. Pasados los tres primeros años de mayor intensidad represiva de la dictadura, desbaratadas o en el exilio las dos principales organizaciones político-militares, manteniéndose –en lo que a derechos humanos respecta– fundamentalmente el frente internacional de denuncia abierto, es como si la novela recreara un contexto de prioridad de construcción de consenso al interior del dueto hegemónico.[61] ¿De qué forma se construyeron consensos –o resistencias– para con la última dictadura? ¿Los medios masivos de comunicación –nacionales y extranjeros– no tuvieron, como

[59] Saer, J. J., *Lo imborrable*, op. cit., pág. 217. Cursivas propias.

[60] Ibidem, pág., 134, 110.

[61] Gramsci, A. *Hegemonía, estado y sociedad civil en la globalización*, Barcelona, Plaza y Valdés Editores, 2001; Williams, R., *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*, Bs. As., Nueva Visión, 2003, pág. 159-160; Laclau, E. y Mouffe, C., *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia*, Madrid, Siglo xxi, 1987, pág. 8-52.

en el último siglo a nivel internacional, un papel preponderante? En *Lo imborrable*, publicada en el 92 y contextualizada entre el 79 y 80 y escrita por un *literato* exiliado en Francia, tanto el escritor colaborador de la dictadura como quienes se le resisten comparten objetivo: el "hombre común".

Sin embargo, Tomatis no sólo no comparte esta centralidad en el hombre común –el que le despierta sospechas, sensaciones de doblez, un rostro de Jano caminando–, sino que tampoco se siente interpelado por la política narrativa del proyecto editorial de resistencia. La dubitación de Tomatis es la apatía que le genera un proyecto de resistencia con el que está menos de acuerdo por lo que propone que por a quién se opone: como el dispositivo vecina-ciudad barilochense en Echeverría, como Tacuara según Tomatis, lo que este comparte con el proyecto de resistencia es menos su positividad que su relacionismo oposicional. Una crítica tan realista y razonable como esta provoca en Tomatis directamente aburrimiento, abulia y tedio:

> el best-seller de la década y sus marionetas inconsistentes son, y esto es más que seguro, la inepcia integral, pero, introduciendo lo irrazonable, los comentarios de puño y letra de Alfonso los reintegran al espesor contradictorio del mundo real; lo irrazonable es más excitante no únicamente para mí, sino incluso para el propio Alfonso, y en cierto sentido hasta el incoloro Walter Bueno sale ganando en la operación.[62]

El "mundo real", dice Tomatis, es espeso y contradictorio, no cartesianamente claro, distinto y preciso como se deduce de la resistente pretensión realista alfonsiniana.[63] Este mundo real, dentro del cual se

[62] Saer, J. J., *Lo imborrable*, op. cit., pág. 187.

[63] Cuando estudiaba la novela me preguntaba si esta construcción saeriana no constituye una suerte de ironía sobre la denominada "humanitarian narrative" (Laqueur, T. "Bodies, Details, and the Humanitarian Narrative", en Hunt, L. (ed.), *The New Cultural History*, Berkeley y Los Ángeles, University of California Press, 1989, pág. 176-204). Laqueur la caracteriza como una narrativa que hace "del detalle el signo de la verdad", como la "novela realista, el informe clínico y la investigación

incluye un best-seller propio de la "industria cultural"[64] de un escritor colaboracionista de la dictadura, puede ser abordado mediante una política narrativa razonable o bien bajo una escritura que permita otro vínculo entre lo irrazonable y la espesura contradictoria de lo real. Es un escritor colaborador de la dictadura no dependiente del horario fáctico de los trenes ni del costumbrismo local el que termina resultando, dice Tomatis, más "excitante" por el modo en que plantea la relación entre *realidad* y representación. Es el jefe de un proyecto editorial de resistencia con las mejores intenciones, esas que pavimentan el camino al infierno, el que le realiza un favor a su opositor. Cabe preguntarse si esta construcción saeriana no es una problematización de los modos, ya no sólo de la crítica y la representación, sino también de las resistencias. Una resistencia *literal*, realista, que se propone disputar *qué es* lo que *en realidad* la realidad *es*, y otra irrazonable, dudosa de sí –"'yo, o sea 'Carlos Tomatis'", repite en la novela, resaltando las comillas cada vez habla de *sí*–,[65] que se propone menos reponer el mundo que recrearlo. Dos modos distintos de entender el sufijo *-re*: si en el primer modo de *re*posición el acento está en lo vuelto a poner y no en la operación por la que lo repuesto no es idéntico a la realidad

social", todas "herederas de la revolución empirista del siglo diecisiete" (Ibidem, pág. 177). Esta narrativa humanitaria (Crenzel, E., *La historia política del Nunca Más*, op. cit., pág. 45) también hace del "cuerpo propio, no sólo el lugar por excelencia del sufrimiento, sino también del vínculo común entre aquellos que sufrieron y aquellos que deberían ayudar". Por último, señala Laqueur (op. cit., pág. 178), existe un "imperativo moral" en esta clase de narrativa. La de Laqueur, entonces, es una crítica de la narrativa humanitaria del lenguaje de derechos humanos hegemónico desde la década del 80, cuando la derrota de los proyectos revolucionarios. Saer, desde la misma elección de los nombres –Alfonso, cercano a Alfonsín, quien hiciera de los dd. hh. uno de los estandartes de su campaña presidencial y primeros años de gobierno; Bueno es el apellido del escritor no realista colaborador de la dictadura–, pareciera manifestar su insatisfacción con esta clase de lenguaje realista. Beatriz Sarlo (*Tiempo pasado*, op. cit., pág. 95) también se ha expresado críticamente, bajo el término "realismo romántico", sobre la mayoría de los testimonios de sobrevivientes.

[64] Adorno, T. y Horkheimer, M., *Dialéctica de la ilustración*, op. cit.

[65] Saer, J. J., *Lo imborrable*, op. cit., pág. 220, 211.

repuesta, en la segunda la diferencia de estatuto entre lo buscado de ser repuesto y lo reponible es elemental; siempre decimos algo distinto de lo que queremos decir, la palabra no puede *re*poner la contradicción de lo real. Y sin embargo, ¿esto nos llama a silencio? No habiendo dejado de ser una opción, la apuesta saeriana –y, antes que él, corrientes que atravesaron el siglo XX: objetivismo francés, deconstrucción, giro lingüístico–, no es la de, ante la noticia saussureana de que la palabra árbol no es lo mismo que la cosa árbol, dejar de pronunciar el significante/significado árbol, sino, cada vez que lo pronunciamos, estar atentos y sensibles a la distancia inherente entre mundo y representación. Por este mismo motivo, en lugar de adoptar el silencio, la necesidad de seguir hablando, de angostar aquella brecha constitutiva entre mundo y representación.

Separador: Método
Hermenéutica, comprensión e interpretación

La metodología de este trabajo combina hermenéutica y etnografía.

La primera, más que la semiótica,[66] la semiología[67] o el análisis del discurso,[68] porque la consideré, en relación a los materiales trabajados, la aproximación más pertinente para comprender la recepción, producción y circulación de sentidos en los textos analizados, así como las herencias y tradiciones de interpretación en las cuales aquellos sentidos se inscriben y reformulan.

La hermenéutica tiene sus trabajos clásicos en las obras de Wilhelm Dilthey, Martin Heidegger, Hans Gadamer y Paul Ricoeur sobre la interpretación y comprensión de distintas textualidades histórico-culturales, en oposición a la explicación propia de las ciencias naturales pero también de ciertas corrientes de las ciencias socio-humanísticas como el positivismo y el contemporáneo neopositivismo.[69]

[66] Peirce, C. S., *Un hombre, un signo (El pragmatismo de Peirce),* Barcelona, Crítica, 1988; Pierce, C. S., *Fragmentos de Obra Lógica Semiótica*, Madrid, Taurus, 1987; Pierce, C. S., *Fragmentos de La Ciencia de la semiótica*, Bs. As., Nueva Visión, 1978.

[67] Saussure, F. de, *Curso de Lingüística General,* Bs. As., Losada, 1984; Barthes, R., *Mitologías*, trad. Héctor Schmucler, Bs. As., Siglo xxi, 2003 [1957].

[68] Traversa, O., "Aproximaciones a la noción de dispositivo", *Signo y Seña,* n.º 12, Bs. As., abril 2001; Steimberg, O., *Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares*, Bs. As., Atuel, 1993; Verón, E., *La semiosis social*, Bs. As., Ghedisa, 1987.

[69] Marcuse, H., *Eros y civilización. Una investigación filosófica sobre Freud*, trad. de Juan García Ponce, México, Ed. Joaquín Mortiz, 1968 [1953].

Escribió Heidegger:[70] "Al desarrollo del comprender lo llamamos 'interpretación'. En ella el comprender se apropia, comprendiendo, lo comprendido". Es decir, más allá de la "jerga heideggeriana" muy criticada desde hace mucho tiempo,[71] la interpretación es la apropiación, mediante el desarrollo inmanente de la comprensión, de lo inicialmente comprendido luego interpretado. Sin embargo, esta separación entre comprender e interpretar una obra o testimonio resulta sólo analíticamente distinguible, ya que fenomenológicamente sucede en unidad.

Ahora, ¿de qué forma entiende Heidegger la actividad de interpretar?[72]Escribió: "La interpretación puede sacar del ente mismo que se trata de interpretar los conceptos correspondientes, o bien forzar al ente a entrar en conceptos en los que se resiste a entrar por su forma de ser".[73] Más allá del argot heideggeriano, que lleva a que por ejemplo donde escribió "entes" nosotros leemos obras literarias o cinematográficas y testimonios, el fragmento anterior es rico en formas de entender las relaciones entre interpretar y lo interpretado: no se trata de que el intérprete lleve su interpretación con independencia de lo que intenta interpretar, o puede hacerlo y entonces lo interpretado opondrá resistencia a una interpretación que no tenga en cuenta su forma de ser. La interpretación, desarrollo del comprender y apropiación de lo comprendido, no se realiza desde la nada, o desde un suelo que sólo tenga en cuenta sus propias prerrogativas.

Sin embargo, que la interpretación pueda no desarrollarse desde un forzamiento de lo interpretado no implica que se trate sólo de una

[70] Heidegger, M., *El ser y el tiempo*, trad. de José Gaos, México, FCE, 1977 [1927], pág. 166.

[71] Adorno, T., *Dialéctica negativa,* op. cit.

[72] Esta pregunta se inserta en el marco de un libro que retoma ciertas reflexiones del filósofo alemán para construir su marco metodológico, no en el seno de una investigación sobre el pensamiento heideggeriano ni, muchísimo menos, un trabajo que investigue el modo puntual en que la interpretación aparece a lo largo de su obra con sus permanencias y modificaciones. Este abordaje, por razones disciplinares y disciplinarias, me excede y se encuentra fuera de mis actuales posibilidades.

[73] Ibidem, pág. 168.

escucha atenta o flotante de lo interpretado: "Una interpretación jamás es una aprehensión de algo dado llevada a cabo sin un supuesto".[74] Aun cuando se trate de sacar de lo interpretado la interpretación, esta operación no se realiza sin juicios previos que orienten la investigación y la misma selección del material. En otras palabras: "Toda interpretación que haya de acarrear comprensión tiene que haber comprendido ya lo que se trata de interpretar".[75] En este libro, estos supuestos son las nociones de responsabilidad colectiva y pequeñas resistencias, más estados de la cuestión que conceptos apriorísticos a sacar de novelas, películas y testimonios. Fueron los conceptos de hostilidad y hospitalidad los que, en el trato con los materiales, resultaron las nociones que estos sugerían para sí en función de sus formas de ser. No obstante, responsabilidad colectiva y pequeñas resistencias no dejaron de ser las comprensiones consideradas ya comprendidas de lo que se interpretó para desarrollar la interpretación.

Gadamer, en esta línea, define a la hermenéutica como aquello que "se refiere sobre todo a que hay *algo* ahí que se dirige a mí y me cuestiona a través de una pregunta".[76] Lo que Heidegger llama "entes", Gadamer lo denomina "algo", y en este libro, al leer "entes" o "algo", pensaremos en textos literarios, cinematográficos y testimoniales. Prosigue el autor: "Esta es la razón de que el lenguaje sólo pueda ser en la conversación lo que puede ser, pues es en el juego de pregunta y respuesta donde ofrece una perspectiva que no se encontraba ni en la mía ni en la del otro".[77] Es a partir del diálogo con el otro, dice Gada-

[74] Ibidem, pág. 168.

[75] Ibidem, pág. 170.

[76] Gadamer, H.-G., *El giro hermenéutico*, trad. Arturo Parada, Madrid, Editora Nacional, 2003, pág. 163. Cursivas mías.

[77] Ibidem. En otro lugar (Koselleck, R., y Gadamer, H.-G., *Historia y hermenéutica*, trad. de Faustino Oncina, Bs. As., Paidós, 1997, pág., 115), dialogando con el primero, Gadamer dirá: "La hermenéutica afirma que el lenguaje pertenece al diálogo". Esta pertenencia del lenguaje al diálogo significa que (Ibidem, pág. 116) "el lenguaje sólo es lo que es si porta tentativas de entendimiento, si conduce al intercambio de comunicación, a discutir el pro y el contra", explicitando por diálogo no la ausencia de diferencias y conflictos sino su explicitación y puesta en juego. Rosana Guber (*La*

mer, otro que puede resultar un interlocutor en una conversación o una novela, película o entrevistado con los que también dialogamos, donde surge "una perspectiva" que no precedía la interlocución y que es consecuencia de ese diálogo. Si no hubiera existido ese encuentro con distintas materializaciones posibles del otro –interlocutor, film, entrevistado, novela– no hubiera surgido determinada forma de mirar las cosas y el mundo.

Gadamer, en caso de que la comparación entre un interlocutor de carne y hueso con obras literarias y cinematográficas pueda ser percibida como antojadiza, afirma que "así ocurre también en el encuentro con el arte, pues uno se ve enredado en una conversación en la que se produce el pensar".[78] Incluso antes de que uno entreviste a los realizadores de novelas y películas que trabajaron la responsabilidad colectiva y pequeñas resistencias ante la dictadura, uno ya se encontraba en diálogo con ellos, no en tanto que autores de aquellos films o novelas, sino en su condición de narradores de un texto estético. Pueden haber sido estas obras las que dispararon preguntas que no se respondieron pero sí desarrollaron una investigación que intenta producir un pensamiento sobre la temática. Y digo que no se respondieron sino que se desarrollaron porque "frente a una obra de arte nos encontramos ante un dictado respecto al cual toda objeción de nuestra parte supone de antemano un error".[79] Entonces, como escribió Segoviano acerca

---

etnografía. Método, campo y reflexividad, Colombia, Norma, 1991, pág. 49), planteando desde este momento los puentes conectados entre hermenéutica y etnografía, escribió: "Hablar de diálogo significa eliminar, lo más posible, los monólogos tautológicos del investigador teoricista y la ilusoria réplica empirista de lo real". El diálogo no sólo es lo que posibilita el lenguaje en tanto plantea las condiciones para el intercambio comunicativo y la discusión de ventajas y desventajas, sino también lo que permite que el investigador interpelado por la teoría y/o los datos no se conforme con unas ni otros: no se imponen ni la teoriafilia/datofobia ni la datofilia/teoriafobia. Las relaciones entre teoría y empiria, es cierto, no son a priori dicotómicas, pero en ocasiones el binarismo se impone.

[78] Gadamer, H., *El giro hermenéutico*, op. cit., pág. 164.

[79] Ibidem.

de Derrida retomando la idea heideggeriana,[80] no responder sino más bien desplegar la pregunta que textos literarios y cinematográficos nos realizaron.

De este modo, agrega Gadamer, "el intérprete ya no es un simple investigador que se añade, sino que él mismo es oyente o lector, encontrándose por lo tanto incluido como un eslabón particular con sentido".[81] El que comprende e interpreta no es sólo el académico exterior a la conversación que la mira distanciadamente a punto de emitir un juicio certero y objetivo, sino que es un integrante del diálogo, en una posición particular pero no por ello menos dialogante, que escucha y lee, que es preguntado e interpelado, y en ese encuentro intenta desarrollar un pensamiento. "¿Qué es lo dado? Sólo quien no responda esta pregunta con la frase: aquello que se puede medir, sólo quien permanezca abierto a este tipo de preguntas, sólo ese sabrá lo que es la filosofía hermenéutica".[82] Más allá del final de oración ciertamente solemne y que cierra lo que las mismas palabras previas intentan abrir, esta es una precisa indicación metodológica sobre el método hermenéutico de interpretación: desconfianza en la medición de lo heredado, apertura ante la pregunta que esta herencia cultural nos realiza, cierta combinación entre la seguridad de saberse heredero de una tradición sobre cierta problemática y la inseguridad del "oyente o lector" que siente que esta herencia no resulta suficiente para responder preguntas que nos cuestionan.

Ricoeur, el último de los autores hermenéuticos que retomaré, lleva un poco más lejos el diálogo hermenéutico: "nuestra convicción es que el círculo hermenéutico no es correctamente comprendido, tanto si se lo presenta, primeramente, como un círculo entre dos subjetividades, la del lector y la del autor, o, en segundo lugar, como la proyección

[80] Derrida, J. y Dufourmantelle, A., *La hospitalidad*, op. cit., pág. 7; Heidegger, M., *¿Qué significa pensar?*, traducción de Raúl Gabás, Madrid, Trotta, 2005.

[81] Gadamer, H., *El giro hermenéutico*, op. cit., pág. 169.

[82] Ibidem, pág. 171.

de la subjetividad del lector en la lectura misma".[83] Ricoeur enfatiza que la interpretación hermenéutica no es el diálogo descontextualizado entre el narrador y el que lee, sino una intersubjetividad sitiada histórico-culturalmente. Por otro lado, si el énfasis anterior subraya la pertenencia social del diálogo, Ricoeur resalta además que este vínculo tampoco es la traslación automática de los sentidos del que lee sobre lo leído: en tanto dia-logo, discurso entre dos, lo que puede interpretarse de un texto se encuentra condicionado tanto por los sentidos que este produjo y puso a circular como por los marcos de comprensión previos que un lector puso en juego a la hora de recepcionarlo. La interpretación se dirime en ese *entre* entre lo que el texto y su lector portan para el diálogo.

En otro lugar [1977], Ricoeur vuelve sobre la historicidad socio-cultural del texto, su lector y la relación dialógica establecida entre unos y otros: "si se requiere al sujeto que se comprenda frente al texto, es en la medida en que este último no está cerrado sobre sí mismo, sino abierto al mundo, que redescribe y rehace".[84] Un par de precisiones: el lector se comprende frente a lo que lee, lo que lee es una textualidad histórico-cultural, historicidad que es la que el lector se esfuerza por comprender cuando lee. Entonces un texto –ya sea literario, cinematográfico o testimonial– porta al menos una triple historicidad: la de su factura de producción, la del diálogo que establece con sus lectores y la de la tradición que porta sobre sus espaldas. Es difícil ver en el vínculo entre una textualidad y su lector una pura relación discursiva desmarcada de todo contexto de producción, circulación y recepción.

Las precisiones de Ricoeur, a pesar de la insistencia en la pertenencia histórico-social de los textos, no se restringen a las textualidades provenientes de las ciencias históricas o sociales:

[83] Ricoeur, P., *Hermenéutica y acción: de la hermenéutica del texto a la hermenéutica de la acción*, trad. Mauricio M. Prelloker, Luis. J. Adúriz, Aníbal Fornari, Juan Carlos Gorlier, María Teresa La Valle, Bs. As., Prometeo, 2008, pág. 53.
[84] Ibidem, pág. 87.

> La ficción tiene, si podemos decirlo de este modo, una doble valencia con respecto a la referencia: se dirige a otra parte, inclusive, a ninguna parte; pero en razón de que designa el no-lugar con respecto a toda realidad, puede dirigirse indirectamente a esta realidad según lo que yo quisiera llamar un nuevo "efecto de referencia" (como algunos hablan de "efecto de sentido"). Este nuevo efecto de referencia no es sino el poder de *redescribir* la realidad.[85]

Si la apertura del texto frente al mundo es lo que permite que lo reescriba y rehaga, es la "doble valencia" de la ficción la que posibilita que lo rescriba. En el desarrollo de Ricoeur, mediante aquel "efecto de referencia" heredero de los "efectos de sentido" herederos del "giro lingüístico" de comienzos de la década del 50,[86] es que se vuelve a escribir o se escribe arriba de una escritura anterior –como en el palimpsesto– la realidad. La realidad, como el sentido, es un efecto, pero no porque no exista (los textos, sus lecturas y el diálogo entre unos y otras se encuentra situado histórico-socialmente), sino porque se trata de un material que se encuentra afectado por lo que se dijo y escribió sobre ella, sobre esa misma realidad que se va (re)construyendo. ¿De qué modo pensar, a la hora de escribir, filmar o decir algo, que lo que se dijo con anterioridad no ejerce *papel* en lo que está a punto de pronunciarse? ¿No es el mismo estado de la cuestión una estructura que niega la supuesta independencia de lo que está a punto de escribirse con respecto a lo ya dicho?[87] En torno a la última dictadura, resulta claro que lo trabajado por determinados directores y escritores, durante poco más de la década que va de principios de los 80 a mediados de los 90, influyó y fue parte de las condiciones de producción de las realizaciones de la formación de memoria posterior, así como que la masa crítica de trabajos desde fines de la dictadura fue la que, para principios de

[85] Ibidem, pág. 108. Comillas y cursivas en el original.

[86] Austin, J., *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*, op. cit.

[87] Entendiendo por "influencia", no "la intención oculta que buscar detrás del texto, sino un mundo a desplegar delante de él" (Ricoeur, P., Ibidem, pág. 178). Es decir, no una aproximación psicologista sino significante.

nuevo siglo, posibilitó la formulación de preguntas hasta entonces indecibles o inaudibles: el papel de las organizaciones político-militares, la responsabilidad colectiva, la memoria no sólo como salvaguarda y transmisión de un pasado que no debe olvidarse sino también como ejercicio y ámbito de experimentación.

Precisamente en torno a las relaciones entre lo dicho, su aceptación y su recapitulación para nuevas formulaciones, Ricoeur recuerda la que considera la principal aportación gadameriana, incluso reconocida por sus detractores: "Como sus adversarios bien lo vieron, el aporte propio de Gadamer consiste, en primer lugar, en el lazo que él instituye, en un nivel en cierto modo puramente fenomenológico, entre *prejuicio, tradición y autoridad*".[88] Agrega: "El prejuicio contra el prejuicio procede en efecto de un prejuicio profundamente arraigado contra la autoridad, que se identifica demasiado rápidamente con la dominación y la violencia".[89] El prejuicio acá no es lo que se encontraría con antelación al juicio, desprendido de creencias o mitologías, sino los juicios previos aceptados que conforman una tradición que (se) autoriza. Autoridad que tampoco es autoritarismo, sino por ejemplo el hecho de que una palabra, fílmica, literaria u oral, sea retomada, citada, aludida, para producir un nuevo discurso.[90]

Sin embargo, aunque se enfatice que no se entiende prejuicio, tradición y autoridad en el sentido tradicional de sus entendimientos, Ricoeur, en tanto cientista social crítico, no puede dejar de hacer la

[88] Ibidem, pág. 155. Cursivas y negrita en el original.

[89] Ibidem, pág. 156.

[90] En otras palabras, citas de autoridad: una aproximación crítica a ellas, en términos de "fundadores de discursividad", es realizada por Clifford Geertz (*El antropólogo como autor*, trad. Alberto Cardin, Barcelona, Paidós, (1989 [1987], pág. 30) El antropólogo señala una de las operaciones de las que va acompañada aquella construcción: "descartar rápidamente sus nombres de pila y adjetivar sus apellidos", distinguir entre "'autores' y 'escritores'", entre otras [comillas en el original]. De esta manera, a través de operaciones de constitución como fundadores de determinada temática o campo, aparecen construidos como autores que no escriben. No deja de ser señalable la particularidad de que, en ocasiones, estos pactos de escritura son considerados índices de rigurosidad de un trabajo.

siguiente aclaración: "Hemos opuesto firmemente este privilegio de las ciencias sociales críticas al de las ciencias histórico-hermenéuticas, que se inclina hacia el reconocimiento de la autoridad de las tradiciones más que hacia la acción revolucionaria dirigida contra la opresión".[91] Si bien, en función de la tradición que uno retome tanto "acción revolucionaria" como "opresión" pueden significar sentidos distintos –desde su oposición hasta su imbricación, desde su intelección como realidades estructurales hasta el interés por sus (re) producciones cotidianas–, se entiende la salvaguarda ricoeuriana: es incómodo, para una tradición que se pretende crítica, la recapitulación de categorías que huelen conservadoras como prejuicio, tradición y autoridad. Incluso, en su misma formulación, recuerda eslóganes de experiencias radicales del siglo XX ("tradición, familia y propiedad"). Sin embargo, investigar el modo en que responsabilidades colectivas y pequeñas resistencias ante la última dictadura fueron construidas en películas y novelas en articulación con los testimonios de vecinos de un ex CCD, a través de un marco metodológico compuesto por las nociones de prejuicio, tradición y autoridad, si bien puede comportar una inconfortabilidad teórica, esta incomodidad, lejos de ser a priori incompatible, revela su fertilidad: de qué modo lo que se representó en torno a determinado sector socio-geográfico en particular construyó juicios y una tradición autorizada desde la cual juzgar, tomándolo como índice, síntoma o símbolo de un colectivo que lo excedía, toda la sociedad argentina ante la última dictadura.

Trabajo de campo y entrevistas cualitativas en profundidad

Con trabajo de campo me refiero fundamental y concretamente a la realización de entrevistas cualitativas en profundidad (Scribano, 2008)[92]

[91] Ricoeur, P., *Hermenéutica y acción: de la hermenéutica del texto a la hermenéutica de la acción*, pág. 181.

[92] Scribano, A., *El proceso de investigación social cualitativo*, Bs. As., Prometeo Libros Editorial, 2008.

como método de construcción de los testimonios a ser articulados con las textualidades literarias y cinematográficas.

Este trabajo de campo se enmarca en el llamado desplazamiento de los últimos sesenta años de la antropología, por el cual "'ir' al campo hoy significa, a veces, 'volver', en tanto la etnografía se transforma en un 'cuaderno de notas' del regreso a la tierra natal".[93] Es mi caso, teniendo en cuenta que Santa Rosa fue el lugar donde crecí y finalicé mis estudios secundarios. Lo que Pierre Bourdieu, discutiendo con "la metodología ortodoxa bajo la autoridad de Max Weber y su principio de 'neutralidad axiológica'", ha llamado la movilización por parte del investigador de su experiencia, "esto es, de su pasado en todos los actos de investigación".[94] Retomando al sociólogo francés, se trataría de la siguiente pregunta: "¿Cómo podemos ser al mismo tiempo sujeto y objeto, el que actúa y el que, por decirlo así, se mira a sí mismo actuando?".[95] No porque seamos los "objetos" que, como "sujetos" de la investigación, investigamos, sino porque aquellos "objetos" resultan íntimamente cercanos: son algunos de los conciudadanos con los cuales crecimos, a los que visitamos cuando regresábamos de vacaciones, con los que incluso se pudo haber compartido residencia en el dúplex vecino del ex CCD.

Bourdieu entiende esta imbricación entre biografía e investigación en términos de "violencia de la objetivación participante": "Se puede considerar más ampliamente [a la objetivación participante] (…) tal como uno de mis estudiantes, Charles Soulié (1995), quien mostró que los tópicos de investigación (tesis de maestría y temas de disertaciones doctorales) (…) están estadísticamente ligadas a los orígenes y trayectorias sociales".[96] Más allá del acento en la estadística, que el

[93] Clifford, J., *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*, Barcelona, Gedisa, 2001, pág. 104.

[94] Bourdieu, P., "Participant objetivation", *The journal of the Royal Anthropological Institute*, vol. 9, n.º 2, UK, 2003, 294.

[95] Ibidem, pág. 281.

[96] Ibidem, pág. 283. Desde una perspectiva fenomenológica, que es también la de Bourdieu, Nick Crossley ("Merleau-Ponty, the elusive body and carnal sociology",

mismo Bourdieu páginas después incluye dentro de "las herramientas más brutalmente objetivistas que la antropología y sociología proveen",[97] es el análisis de los "tópicos de investigación" en relación con los "orígenes y trayectorias sociales" lo que me interesa acá: este libro hubiera sido impensable de no haber crecido en la ciudad en cuestión, así como también hubiera resultado otro trabajo en caso de no haber incluido el trabajo de campo como interlocutor del diálogo con representaciones literarias y cinematográficas.

Bourdieu agrega otros puntos a su análisis epistemo-metodológico de las relaciones entre "objetivación científica y propio universo":[98]

> Brevemente, la objetivación científica no está completa a menos que incluya el punto de vista del que objetiva y los intereses que tiene en objetivar (*especialmente cuando objetiva su propio universo*) como también el inconsciente histórico que inevitablemente compromete en su trabajo. Entiendo por inconsciente (o "trascendental") histórico, y más precisamente académico, el conjunto de estructuras cognitivas que pueden atribuirse a experiencias específicamente educativas (…); esto lleva a que muchas cosas funcionen sin necesidad de decir que son cruciales, tales como aquello que en un momento determinado merece o no ser discutido, qué es lo importante, qué lo interesante (un "tema hermoso", o por el contrario, una idea banal o un tema trivial).

¿Cuál es el "punto de vista" objetivador y los "intereses en objetivar" a vecinos del ex CCD santarroseño como "objetos" a través de los cuales estudiar la responsabilidad colectiva y las pequeñas resistencias

---

Body and Society, London, Sage publications, vol. 1, nº 1, 1995) lo define como un pensar que no se ejerce "desde ningún lado" sino siempre desde sitios en particular, sin que estos lugares, físicos y simbólicos a la vez, resulten los únicos espacios desde los que se puede intentar pensar.

[97] Bourdieu, P., "Participant objetivation", op. cit., pág. 284.

[98] Ibidem, pág. 184. Comillas en el original, cursivas propias.

ante la última dictadura?[99] ¿Cuáles son las relaciones entre estas objetivaciones de perspectiva y el "inconsciente académico" que define qué debe ser discutido y qué no? Y habría que agregar: una vez que se objetivó la importancia o la belleza de un tema, la objetivación siguiente sería sobre el modo en que debe ser investigado, mediante qué métodos legítimos.

Se trata, dice Bourdieu, de no repetir "el error de Lévy-Bruhl": crear "una distancia infranqueable entre el antropólogo y quienes él toma como objeto, entre su pensamiento y el 'pensamiento primitivo', a causa de no haber alcanzado la distancia necesaria entre sus propios pensamientos nativos y la práctica de objetivarlos".[100] La distancia entre "el antropólogo", o entrevistador no necesariamente antropológico, y sus "objetos" se debe menos a distancias infranqueables que a la falta de distanciamiento del investigador con sus propios presupuestos.

A riesgo de redundar pero considerando que sus reflexiones sobre "Kabilia, (…) mi pueblo natal" resultan sumamente pertinentes para este libro, cito:

> El recurso reflexivo que pongo en movimiento haciendo investigación etnográfica al mismo tiempo sobre Béarn y Kabilia, en una colonia lejana y en mi pueblo natal, tiene como efecto permitirme examinar (…) mi propio medio de origen al mismo tiempo popular y

[99] Guber (*La etnografía*, op. cit., pág. 50) plantea esta problemática en los siguientes términos: "El antropólogo y la población provienen de dos universos de significación, de dos mundos diferentes. Esto sucede aun cuando el investigador pertenece al mismo grupo o sector que sus informantes, y ello porque el interés del primero –la investigación– difiere del de sus interlocutores, y su mirada no es como la de alguien en la cotidianidad". Aunque Bourdieu haga eje en la problematización de la distancia del investigador con los investigados por no objetivar sus propios puntos de vista, y Guber en que la distancia sucede aun cuando investigador e investigados compartan "mismo grupo", ambos hacen hincapié sobre elementos comunes: las diferencias respectivas de interés y miradas puntuadas por distintos modos de habitar la cotidianeidad que se investiga o vive. Lo que en otro lugar Bourdieu (*Meditaciones pascalianas*, Bs. As., Oxímoron, 2010 [1997], pág. 233-292) diferencia entre sentido escolástico investigativo y sentido práctico nativo.

[100] Bourdieu, P., "Participant objetivation", op. cit., pág. 186.

> provinciano, (…) al que he sido llevado (o empujado) a despreciar y renunciar o, peor aún, a reprimir, en la fase de ansiosa (y acaso ávida y sobre-impaciente) integración al centro cultural.[101]

El "recurso reflexivo" que, retomando a Bourdieu, intento poner en práctica en este libro es observar las representaciones literarias y cinematográficas de vecinos de CCD *desde* los testimonios de vecinos puntuales de un ex CCD y los modos en que estos se autoconstruyen. Teniendo en cuenta que el *desde* no deja de resultar un punto de vista que también debe ser objetivado, este recurso reflexivo asimismo invierte el ángulo de miras y observa los testimonios de los vecinos santarroseños *desde* las representaciones cinematográficas y literarias de vecinos de CCD o lugares de muerte. El punto de vista analítico se construye metódicamente en el entre o cruce de estas perspectivas, sus diálogos, préstamos, citas explícitas o implícitas, discusiones e influencias.[102]

Guber,[103] por su parte, define a la etnografía "en su triple acepción de enfoque, método y texto". Para la autora, la etnografía es una forma de ver, tratar y escribir sobre determinado problema. La descripción, parte del método etnográfico según Guber, "depende de su ajuste a la perspectiva nativa de los 'miembros' de un grupo social", "no los malinterpreta" y "no incurre en interpretaciones etnocéntricas", esto es, "el punto de vista, valores y razones del investigador". La descripción,

[101] Ibidem, pág. 192.

[102] Roberto Cardoso de Oliveira ("El trabajo del antropólogo: mirar, escuchar, escribir", Universidade Estadual de Campinas UNICAMP, Brasil, 1996, pág. 9, comillas y cursivas en el original) aborda, más que la tensión entre los "propios pensamiento nativos" del investigador y el "pensamiento primitivo" de los investigados, esta relación en términos de "la cuestión de la 'autonomía' del autor/investigador en el ejercicio de su *metier*", y se pregunta: "¿Cuáles son las implicaciones de esa autonomía en la conversión de los datos observados (…) en el discurso de la disciplina?". Llega a la conclusión de que, "más que una traducción de la 'cultura nativa' a la 'cultura antropológica' (…), lo que realizamos es una 'interpretación'" (Ibidem). Es decir, más allá de las diferencias entre un trabajo de campo y la hermenéutica, es la interpretación como método hermenéutico –que de Oliveira cita páginas después (Ibidem, pág. 10)– su forma de traducción de unos datos en otros.

[103] GUBER, R., *La etnografía*, op. cit. Comillas en el original.

asimismo, "corresponde a lo que suele llamarse 'interpretación'", precisa Guber. "En este tipo de descripción/interpretación", agrega la autora, "adoptar un enfoque etnográfico es elaborar una representación coherente de lo que piensan y dicen los nativos".

Si el enfoque y el método son, dice Guber, las dos primeras acepciones de la etnografía, la tercera "es la descripción textual del comportamiento en una cultura particular resultante del trabajo de campo", una "presentación generalmente monográfica y por escrito", consistente en "representar, interpretar o traducir". El acento que la autora, referente de la antropología a nivel nacional e internacional, brinda a la textualidad, representación e interpretación en el trabajo etnográfico no puede ser subestimado. Sin embargo, la etnografía también consiste para Guber en "meter los pies en el barro y dejar la comodidad de la oficina y las elucubraciones del ensayo", la confirmación del abandono de "los sillones de la especulación filosófica hasta fines del siglo XIX". Si bien no comparto la crítica al ensayo y otros elementos del anterior fragmento, las palabras de Guber describen con precisión la que constituyó una de las búsquedas epistémico-metodológicas de este libro, aun cuando no provenga disciplinariamente de la antropología: dejar los sillones de lectura de películas y novelas para salir al campo, ir a la búsqueda de vecinos cuya vecindad clandestina había analizado en novelas y films, desembarazarse de los propios hábitos disciplinarios y arrojarse a un campo que se desconocía.[104]

[104] Me gusta pensar en este *abandono* (relativo) de la comunicología e inmersión (desconocida) en la antropología en los términos con los que José Carvalho ("Antropología: saber académico y experiencia iniciática", *Revista Antropológicas*, N° 5, Nueva Época, 1993, pág. 82) habla de ella: "Es preciso (…) reconocer que la antropología es una de las pocas disciplinas académicas que aún mantiene una idea de iniciación. No por medio del doctorado, convertido en una rutina, como un rito de paso, sino justamente por medio del trabajo de campo, que propone un viaje de inmersión en *lo humano extraordinario*, y que solamente se abre al neófito cuando éste se despide temporalmente de su *condición humana ya naturalizada en alguna parte*" (cursivas propias). En este libro, *lo humano extraordinario* es lo que no hubiera podido ver desde mi *condición humana ya naturalizada en alguna parte*: determinadas imágenes de vecinos de CCD, y con ellas de la responsabilidad colectiva y pequeñas resistencias ante la última dictadura, producidas desde películas y novelas

Guber, contextualizando la modificación –pos "movimientos de liberación y caída del colonialismo", pos década del 60– de la "tensión proximidad-distancia" como articuladora del trabajo de campo, repasa las "ventajas y limitaciones de hacer etnografía en la propia sociedad", y el modo en que estas modificaciones interpelan "la ética profesional". La autora repasa el argumento de "quienes auspiciaban la investigación en la propia sociedad", quienes afirmaban que "una cosa es conocer una cultura, y otra haberla vivido". Es una afirmación que puede entenderse en al menos dos sentidos: como afirmación del saber y la posición analítica, en tanto haber vivido algo no garantizaría su conocimiento, o bien como defensa de la propia experiencia vital, en tanto conocer determinada situación no implicaría haberla vivido, haberla podido vivir y sobrevivido a ella, para narrarla y que otros la conozcan y estudien.

Guber repasa las ventajas de investigar en (y a) la propia sociedad: 1) "el (…) nativo no debe atravesar los a veces complicados vericuetos para acceder a la comunidad", 2) "no necesita aprender la lengua nativa que un extraño conocerá", 3) "su pertenencia al grupo (…) contribuye a generar (…) mayores oportunidades para la observación participante", y 4) el nativo "rara vez cae presa de los estereotipos que pesan sobre la población, (…) en vez de obnubilarse con las idealizaciones que los sujetos suelen presentar de sí". Esta es una reflexión que retomo al tiempo que me permito relativizar: también el investigador "nativo", precisamente por su natividad, puede encontrar puertas cerradas que a un desconocido se le abrirían, justamente porque no media un conocimiento previo.[105] Por otro lado, durante el desarrollo de mi trabajo de

---

de la posdictadura, y analizadas desde los lugares semióticos o semiológicos de las ciencias de la comunicación. Opté por combinar ciertos aportes hermenéuticos y un trabajo de campo en lo que poseen de común en torno al diálogo, la comprensión y la interpretación.

[105] Elsie Rockwell (*La experiencia etnográfica. Historia y cultura en los procesos educativos*, México, DIE, 1987, pág. 56) brinda un ejemplo: "Entrar, por ejemplo, por las autoridades escolares o por medio de cierta persona conocida, hace posible tener cierta información mientras limita el acceso a otra". John Leavitt ("Meaning

campo me preguntaba si, más allá de entender la lengua en la que mis entrevistados respondían, no había en sus respuestas una codificación del lenguaje particular fruto de haber convivido con un ex CCD pero también de haber continuado viviendo en el lugar treinta años después sin haber hablado del asunto, según leeremos en sus testimonios. En tercer lugar, y en relación con el punto uno, cabe preguntarse si la "pertenencia al grupo" investigado del investigador brinda "mayores oportunidades" para observar participativamente, objetivando a su vez esta observación participativa: ese mismo pertenecer puede convertirse en un obstáculo, tanto con anterioridad a la entrevista como durante su desarrollo; la justa distancia entre investigador e investigados se borra negándose estos últimos a ser entrevistados y buscando de la entrevista una plática familiar o amistosa, o el conocimiento previo de los intereses y objetivos del "investigador" nativo hace las veces de impedimento a la entrevista.[106] Por último, cabe preguntarse si mi pertenencia al grupo investigado me privó de "caer preso" de los estereotipos que "pesaban" sobre él, por ejemplo las representaciones literarias y cinematográficas de vecinos de CCD, y a su vez, en inversión simétrica de

---

and feeling in the anthropology of emotions", *American Ethnologist*, vol. 23.3, 1996, pág. 24), desde una perspectiva fenomenológica analítica de la socialidad y corporalidad de las emociones en el trabajo de campo, acerca una postura inversa: "Si el etnógrafo es un miembro de la comunidad bajo estudio o no, es un asunto secundario ya que lo que está en juego no es la veracidad sino la traducción. Aunque cualquier traducción puede estar errada, es este un riesgo al que los antropólogos, entre otros traductores, están acostumbrados, el asunto no ha sido nunca uno de absoluta certeza sino de la relativa verosimilitud". Sea que consideremos que la entrada del entrevistador al campo puede condicionar las fuentes o bien que sus relaciones resultan secundarias, ambos autores, con posturas distintas, no dejan de visibilizar las relaciones y tensiones entre investigador, campo, natividad y extranjería.

[106] En otro lugar, Rosana Guber (*El salvaje metropolitano. Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo*, Bs. As., Paidós, 1991, pág. 99-127) lo expresa en estos términos: "En definitiva, el investigador nunca se transforma en 'uno más' ni en agente neutro de observación y registro, pues accede al campo desde su historia cultural y teórica; los informantes, por su lado, se conducen con él de modo diferente de como lo hacen entre sí" (comillas en el original). Entonces, en este libro, la recapitulación de la crítica bourdieuana de la absoluta distancia entre investigador e investigados no redunda en una igualación de posiciones, búsquedas e intereses.

lo anterior, si el haber crecido en el sitio etnografiado también me curó de "obnubilarnos con las idealizaciones que los sujetos suelen presentar de sí": esta misma obnubilación puede haber sido el modo de por momentos liberarse de los "estereotipos" literarios y cinematográficos sobre vecinos de CCD. No se trata de ir de un sitio a otro, de la tipificación estereotipada a la obnubilación por idealización, sino, entiendo, de encontrar el justo medio o entre investigativo que, al tiempo que analiza las representaciones, construye su voz propia.[107]

Por último, si existiera la necesidad metodologicista de expresarlo así de claro, la "unidad de análisis"[108]del trabajo son los vecinos de centros clandestinos de detención[109]. Retomaré de Rockwell sus reflexiones sobre las relaciones entre contexto y tema o hecho:

[107] Mauricio Boivin, Ana Rosato y Victoria Arribas (*Constructores de otredad. Una introducción a la Antropología Social y Cultural*, Bs. As., Antropofagia, 2004, pág. 8) abordan esta relación entre etnógrafo e investigados ya no mediada por la lejanía de lenguas y costumbres sino por la historia en común a través de una lectura de las transformaciones del campo disciplinar de la antropología. Escribieron: "El nuevo encuentro [sobre fines del siglo XIX] de los europeos con otras culturas distintas dio origen a lo que sería la pregunta fundamental de la Antropología: ¿por qué estos hombres son distintos? (…) La antropología indagó en el interrogante ¿por qué llegamos a ser lo que somos?" Esta no es una pregunta exclusiva de un europeo intentando entender el sistema simbólico de un nativo de las Islas Trobiandesas: cuando se parte del "privilegio moral" (LaCapra, *Escribir la historia, escribir el trauma*, op. cit., pág. 121) de suponer que *uno* no podría haber convivido con un CCD, y se formulan las preguntas: ¿cómo pudieron hacerlo?, ¿en qué tuvieron que convertirse para lograrlo?, aunque se trate de cohabitantes del mismo país y en algunos casos de la misma ciudad, el eje de comprensión se mantiene sobre la línea de la ajenidad. "Yo, en su mismo lugar y momento, hubiera hecho otra cosa" podría ser la frase que lo resuma. Este libro buscará problematizar esta producción de extranjería, presente en textos tanto literarios, cinematográficos como testimoniales.

[108] Rockwell, E., *La experiencia etnográfica*, op. cit., pág. 175.

[109] Esther Díaz (*Gilles Deleuze y la ciencia. Modulaciones epistemológicas II*, Bs. As., Biblos, 2004, pág. 28) ha incluido la categoría de "unidad de análisis", tanto como la de "objeto de conocimiento", dentro de la "epistemología tradicional" que define como "un parapeto para refugiarse del caos controlado por un observador parcial ('sujeto de conocimiento', según los manuales)". Más allá de la crítica de la epistemología y metodología clásicas, con su arsenal de conceptos correspondientes –unidad de análisis, objeto y sujeto de conocimiento–, es una bibliografía que consulté a los fines de explicitar por qué no forma parte del encuadre metodológico de este libro. El acento en el diseño de la investigación (Marradi, A., Achenti, N. y Piovani, J. I.,

> Pensar en la unidad de análisis permite observar más sistemáticamente la variación o identificar recurrencias o contrastes. Por ejemplo, se puede mantener constante la escuela como contexto y analizar lo que sucede en diferentes hechos o temas o, a la inversa, mantener constante el tipo de hecho o tema y analizar lo que pasa en diferentes escuelas o con diferentes maestros[110].

En este libro el tema permanece constante y el contexto varía desde las representaciones literarias y cinematográficas hasta un trabajo

---

Metodología de las Ciencias sociales, Bs. As., Emecé, 2007); los "errores más comunes de la investigación" todos los cuales se encuentran precedidos por "teorizaciones que, temerosos de la 'cuantofrenia', hagan poesía, metafísica" (Wainerman, C. y Sautu, R. (comp.) *La trastienda de la investigación*, Bs. As., Ed. de Belgrano, 1997, pág. 20); la consideración de que uno de los problemas más frecuentes son los trabajos que "no son investigaciones propiamente dichas: son ensayos" (Sautu, R., *Todo es teoría. Objetivos y métodos de investigación*, Bs. As., Ediciones Lumiere, 2003, pág. 28); la estimación de que "los resultados obtenidos con ayuda de un determinado instrumento de investigación son fiables si son independientes de la persona del investigador" (Mayntz, R. y otros, *Introducción a los métodos empíricos*, Madrid, Alianza Universidad, 1975, pág. 31); el acuerdo con esta perspectiva cuando se afirma que "el proceso de análisis de los datos (…) debe ser expuesto en cada uno de sus pasos a fin de que otros investigadores puedan llegar a iguales resultados reiterando el mismo procedimiento analítico" (Vasilachis, I. (coord.), *Estrategias de investigación cualitativa*, Buenos Aires, Gedisa editorial, 2007, pág. 30), fueron parte de las lecturas del libro pero no la opción metodológica adoptada. Por cinco razones: 1) no comparto, y en esto retomo a Díaz, que incluso el más *planificado* de los diseños de investigación puede prever el vendaval de maremotos que implica una investigación de larga duración; 2) no comparto tampoco, retomando a Gadamer, la descalificación de que la desconfianza en la medición sea poesía, como si esta a su vez fuera motivo de desprestigio; 3) tampoco comparto la oposición entre ensayo e investigación, donde las loas se las lleva la última y la subestimación el primero, además de que considero que pasa por alto la hibridación de registros también presente en el género del discurso académico; 4) no coincido en la estimación de que el resultado de una investigación resulte independiente del investigador que la encara, como si este fuera una pieza móvil intercambiable y no una singularidad que toma decisiones investigativas que afectan particularmente la investigación; 5) lo cual se extiende, por último, a los instrumentos de análisis y al proceso de análisis de los datos, los que, concepción no neutral de la técnica mediante (Schmucler, H., "Apuntes sobre el tecnologicismo o la voluntad de no querer", *Artefacto. Pensamientos sobre la técnica*, N° 1, diciembre 1996), tampoco pueden garantizar que otros lleguen a las mismas conclusiones repitiendo procedimientos.

[110] Rockwell, E., *La experiencia etnográfica*, op. cit., pág. 76.

de campo sobre las vecindades de un ex CCD. Esta referencia a las relaciones entre tema y contexto también permite abordar otro aspecto inherente al trabajo de campo, su representatividad. Escribió Rockwell:[111] "En la etnografía, la cuestión de la representatividad se plantea en el interior del caso estudiado. ¿Cuán representativo es lo que se observa de lo que aquí suele suceder en otros momentos?". Este trabajo de campo, en lo que de contextual posee a determinado tema, no busca erigirse en ningún equivalente general e intercambiable de las vecindades clandestinas: se trata de un trabajo de campo sobre las inmediaciones de un ex CCD que no es uno de los principales centros urbanos del país.

Retomo a Rockwell no sólo por su reflexión sobre unidades de análisis, temas y contextos, sino también porque se explaya sobre las relaciones entre trabajo de campo y hermenéutica. Resumiendo "varias concepciones epistemológicas entre las cuales he intentado navegar en busca de una manera válida de pensar en el trabajo de campo etnográfico",[112] la autora glosa una serie de debates en la etnografía: contra el positivismo, empirismo, racionalismo y con la psicología genética piagetiana.[113] En quinto lugar, señala que "entre las corrientes que más influyeron en la etnografía, se encontraba la hermenéutica, (…) [porque] esta tradición sustenta el trabajo de interpretación necesario para toda investigación cultural, particularmente a partir de Schütz (1970) y Gadamer (1977)" (Ibíd.: 46).[114] Es decir, más allá de las obvias diferencias entre etnografía y hermenéutica, estas se encuentran entrelazadas por el particular modo de entender la interpretación: en la primera como forma de traducción de los datos construidos en el trabajo de campo, en la segunda como forma de brindar sentido a textos que poseen sentidos compartidos por ser histórico-culturales al igual que sus interpretantes.

[111] Ibidem, pág. 83.
[112] Ibidem, pág. 44.
[113] Ibidem, pág. 47.
[114] Ibidem, pág. 46.

Para terminar, entiendo el trabajo de campo como "ese encuentro entre diferentes [que] es, además, una relación de poder, que puede quebrantarse con la manifiesta ignorancia del investigador y con el ingenio nativo de estar cediendo información sobre tema delicados".[115] Esta forma de entenderlo permite explicitar las relaciones de dominación –pero también de cooperación– que pueden establecerse entre entrevistador y entrevistados, y que estas no resultan exclusivamente unidireccionales del entrevistador hacia los *nativos*, por ejemplo cuando el potencial entrevistado se niega a prestar su testimonio sabiendo que posee, que encarna por haber vivido, un conocimiento buscado por quien le consulta su disponibilidad. Quizá, señalando asimismo ciertas limitaciones de la hermenéutica, resulta necesario reconocer que "comprender y percibir es distinto que experimentar",[116] que un aspecto es escribir, filmar o preguntar sobre determinado tema, y otro, haberlo vivido. Una suerte de legitimidad ex post facto del "haber estado allí",[117] de la experiencia como inconmensurable al discurso analítico.

[115] Grupo-Taller de Trabajo de Campo Etnográfico del IDES, "De las notas de campo a la teoría. Descubrimiento y redefinición de nagual en los registros chiapanecos de Esther Hermitte", *Publicar en Antropología y Ciencias Sociales*, Año VII, n.º VIII, noviembre 1999, pág. 69-89.

[116] CABRERA, P., "Volver a los caminos andados", *Revista Nuevas tendencias en Antropología*, n.º 1, en www.antropologiadelasubjetividad.com, 2010, pág. 54-88.

[117] BARTHES, R., *Mitologías*, trad. Héctor Schmucler, Bs. As., Siglo XXI, 1986, pág. 29.

Capítulo 3. Vecindad, trabajo y familia: testimonios de vecinos del ex CCD Seccional 1º de Santa Rosa-La Pampa (2010-2013)

Presentación

En este capítulo, leeremos las auto(re)presentaciones de vecinos de un ex CCD, la Seccional 1º de Santa Rosa La Pampa.[1] Las entrevistas giran

[1] En el trabajo de campo, entre 2010 y 2013 inclusive, entrevisté a siete vecinos del ex centro clandestino santarroseño. Todos convivieron con él cuando fue su conversión y condición clandestina, siendo este el criterio de selección. Algunos pocos vecinos que también convivieron con el CCD no fueron entrevistados debido a que se negaron a la entrevista, o bien, que se excusaron por motivos etarios (esto fue manifestado por sí mismos o por algún familiar o persona a cargo). La duración de las entrevistas fue aproximadamente de cuarenta minutos, en una temporalidad similar en la mayoría de los casos. También entrevistamos a tres ex detenidas-desaparecidas en el ex CCD (Stella Barrios, Cristina Ércoli y Mireya Regazzoli), entrevistas que duraron entre tres y cuatro horas, y que debieron ser desdobladas. Los nombres de los vecinos entrevistados se encuentran modificados, retomando una de las garantías brindadas cuando se realizó la consulta de disponibilidad a la entrevista: que no se trataba de sus nombres personales sino de la historia barrial en torno a la última dictadura. Los nombres de las ex detenidas-desaparecidas en el centro clandestino, dado que en ningún momento manifestaron reticencia en brindarlo y hasta explicitaron su acuerdo en darlo a conocer, no fueron modificados. Las investigaciones sobre el ex CCD, e incluso sobre la dictadura en la provincia, distan de ser abundantes: sobre el primero se destaca el trabajo de Norberto Asquini y Juan Carlos Pumilla (*El informe 14. La represión ilegal en La Pampa, 1975-1983*, Santa Rosa, Ed. CPE, pág. 159-168) así como, en un registro testimonial, un libro producido por la Secretaría de Derechos Humanos de la Provincia de La Pampa en el marco de la fértil política de la memoria del kirchnerismo (*Historias para no olvidar… la voz de las víctimas de la Subzona*

en torno de la principal materialización de la dictadura en el vecindario, la seccional-ex CCD, pero reponen aspectos relativos a la convivencia con la dictadura y la seccional de orden más general.

De todo lo que podría leerse en los textos de las entrevistas me centraré en dos aspectos, herederos de uno de los principales modos de pensar la *sociedad civil* durante acontecimientos radicales: la responsabilidad y las resistencias.[2] Sin embargo, si el campo de estudios sobre responsabilidad colectiva ante acontecimientos radicales y las producciones literarias y cinematográficas nos heredaban aquellas categorías, ¿si salíamos al campo, si abandonábamos el escritorio y hacíamos entrevistas a quienes habían sido representados por discursos literarios y cinematográficos, encontrábamos las mismas nociones? ¿Hallábamos

14, Santa Rosa, Gobierno de la Provincia de La Pampa, 2014, pág. 107-118, 211-216). Asquini ya había historiado la militancia revolucionaria pampeana (*Crónicas del fuego. Luchas populares, peronismo y militancia revolucionaria en La Pampa de los '70*, Santa Rosa, Amerindia-Nexo/*di Nápoli*, 427-503). Mirta Zink, Marisa Moroni, Norberto Asquini y María Esther Folco ("Historia política, orden institucional y construcción de ciudadanía en La Pampa", en Di Liscia, M. S., *Historia de La Pampa II. Sociedad, política, cultura, de la crisis del treinta al inicio de un nuevo siglo*, Santa Rosa, UNLPAM, 2011, pág. 85-130) abordaron la especificidad de la dictadura en la provincia. Asquini y Dal Bianco ("La Universidad Nacional: entre el peronismo y la dictadura (1973-1983)", en Crocheti, S. (ed), *La Universidad de La Pampa. 50 años de historia*, Santa Rosa, UNLPAM, 2008, pág. 51-100) lo hicieron de un modo un poco más amplio, contemplando también su relación con la Universidad Nacional de La Pampa, recientemente nacionalizada en 1973, con la vuelta del peronismo camporista al poder tras dieciocho años de dictaduras o democracias restringidas.

[2] Las diferencias temporales entre las novelas y las películas (1987, 1992, del '83 al '96) y los testimonios construidos (2010-2013) no busca la comparación epocal punto a punto sino la puesta en diálogo de textos con sus respectivas condiciones históricas de producción. Si bien es cierto que no puede pasarse por alto el contexto de producción de un texto, cabe la pregunta si las significaciones que un texto pone a circular obedecen fundamentalmente a su marco histórico. Las relaciones –problemáticas– que una obra posee con su contexto han sido abordadas de diversas maneras. Para dos acercamientos, heterogéneos entre sí, ver el modo en que por ejemplo Marx ("1. Producción, consumo, distribución, cambio (circulación)", *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política. Volumen I*, trad. de Pedro Scaron, México, Siglo XXI, 2009, pág. 4-33) plantea las relaciones de la tragedia con las condiciones económicas de producción en Grecia, o la negación por parte de Deleuze (*El pliegue. Leibniz y el barroco*, trad. de José Vázquez y Lambelina Larraceleta, Barcelona, Paidós, 1989, pág. 41-58) de que el barroco pueda ser definido temporalmente.

idénticas construcciones de sí? ¿O con lo que nos encontramos, en cambio, es con otros modos –lenguajes, tonos, maneras de estar en el mundo– de dar cuenta de aquella vecindad y convivencia?

Sin anteponer el privilegio de una lectura u otra –los testimonios que contrastan o confirman las novelas y películas–, pondré a dialogar aquellas construcciones literarias y cinematográficas con el modo en que vecinos de un ex CCD dieron cuenta de sí. Pero, en tanto se trata de agentes que deciden qué decir y cómo –en caso de decidir responder–, asimismo dan cuenta de aquellos ejes oblicuamente, sin necesidad de reponer *responsabilidad-dos puntos-definición*, hablando de otros asuntos que no responden sólo a la materia en cuestión, ni a las categorías con las que el entrevistador llega al campo.[3]

Los trabajos y los días: "nosotros trabajábamos, ni nos dimos cuenta"

La primera entrevista grabada que realicé, el jueves 24 de marzo del 2011, fue a Magdalena, una vecina histórica del barrio –llegó en "diciembre del 73" cuando "no había nada, nada, nada"–, una de las dos entradas privilegiadas al campo facilitadas por capital socio-familiar previo, así como el contacto con otros entrevistados. Magdalena, docente jubilada de aproximadamente setenta años, al ser consultada sobre la instalación de la seccional, dijo:

> ENTREVISTADOR (EDOR.): Y cuando comenzó a funcionar [la seccional], ¿notó algún cambio en el barrio?
>
> ENTREVISTADA (EDA.): No, porque, yo te digo, mis actividades eran muy caseras, no tenía mucho tiempo como para andar, así. Viste

[3] A esto me refería, retomando a Guber (*La etnografía*, op. cit., pág. 23), con el trabajo de campo como la plaza donde la investigación no sólo se reconforta y desarrolla sino también muta ella y al investigador. En el caso de este trabajo, la mutación y puesta en duda de las categorías que "utilizamos tanto como nos utilizan" (BOURDIEU, P. *La miseria del mundo*, Madrid, Akal, 1999, pág. 52) son *responsabilidad colectiva* y *pequeñas resistencias*.

que este barrio no es mucho de andar la calle, todo muy reservado. Por eso, tanta reserva, suceden cosas.

Edor.: Pero, por ejemplo, salía a hacer las compras y demás…

Eda.: Tampoco. Te digo por qué, mirá: yo trabajaba en el ds [colegio católico privado] y era el 73, 73-74, a fines de diciembre del 73 vinimos acá, 74 ya yo trabajaba en el ds desde el 66.

Edor.: Como docente.

Eda.: Sí, sí. ¿Y trabajaba qué turno? Tarde, turno tarde. Sí. Después vinieron los Fortunatti pero más tarde me parece, sí. Y yo en ese año en el… ¿en qué más trabajaba? Perá. En la escuela n. (colegio público), a la noche. A la noche. Así que poco tiempo tenía… Estaba acá, tenía a mb [su hija] sola, sí. Pero, no, en el 75 tuve yo a mb, pero nunca noté yo… cosas… no sé…

Edor.: La diferencia entre cuando estaban (la comisaría, los policías) y no estaban.

Eda.: La diferencia entre cuanto estaban y cuando no estaban. Claro. Se nota el movimiento de coches que pasan a la comisaría o gente que te pasa pero uno no toma el detalle. Se sentían más las peleas de vecinos.

Edor.: ¿Qué peleas de vecinos?

Eda.: Ah, ahí enfrente a los monoblocks había unas parejas que se decían cualquier cosa.

Edor.: O sea que escuchaba más las pelas de los vecinos que cualquier cosa de la comisaría.

Eda.: Sí. De hecho de la comisaría me acuerdo que alguna vez prendieron algún colchón, me acuerdo que vinieron los bomberos pero ya fue esto…

Edor.: ¿En esa…? (interrumpe)

Eda.: …no, no, mucho más reciente. Es lo único que me puede llamar la atención.

Edor.: Claro, yo recuerdo el 2001, 2002, que pasó algo así.

Eda.: Claro.

El testimonio es contradictorio, sin que de esto se derive ningún desvalor:[4] Magdalena justifica la indiferencia entre la anterior ausencia y posterior presencia de la Seccional por sus labores domésticas y, acto seguido, por su trabajo extradoméstico. No porque una y otra resulten incompatibles sino porque es la interpelación en torno a que, incluso si se restringía a lo doméstico, esa domesticidad requería la salida al exterior, cuando repone este exterior, no ya bajo la forma de los trabajos hogareños sino de su labor como docente. Magdalena contextualiza la indistinción entre ausencia o presencia de la seccional, posterior CCD, al mismo tiempo como ama de casa y trabajadora. Mientras la fuerza-tiempo de trabajo vendida en el mercado laboral, performáticamente, lleva a recordar nuevos-viejos trabajos que acentúan la ocupación y por ende la imposibilidad de detenerse en los cambios en el entorno socio-urbano inmediato, el señorío sobre su hogar la conduce al nacimiento de su hija, nacida dos años después de su llegada al barrio, uno después de la instalación de la comisaría y uno antes de la conversión de esta en CCD. Según sus palabras, el devenir CCD de la nueva seccional la encontró al mismo tiempo sobreocupada laboralmente y con una hija de menos de dos años demandante de cuidados. Sus cuidados para con el mundo se encontraban ocupados en su hija,

[4] Shoshana Feldman y Dori Laub (*Testimony. Crises of Witnesing in Literature, Psichoanalysis, and History*, London and New York, Routledge, 1992, pág. 59) brindan y analizan un ejemplo retomado (LaCapra, D., *Escribir la historia, escribir el trauma*, op. cit., pág. 106) para pensar las relaciones entre testimonio, verdad e historia: una sobreviviente de un campo de concentración alemán recuerda, cuando una explosión en el Lager, cuatro chimeneas volando por los aires; historiadores en una conferencia expusieron que "el testimonio no se ajustaba a los hechos. Que el número de chimeneas no correspondía a la realidad pues sólo una chimenea había explotado". La autora cita a un psicoanalista que intervino en el debate: "El testimonio de la mujer –subrayó– no se refería al número de chimeneas que volaron sino a otra cosa, más radical y más crítica: la realidad de un incidente inimaginable" (Ibidem, pág. 60). La crítica realista pasa por alto, en su afán de reponer los hechos *tal cual* sucedieron, la sintomaticidad del testimonio, su decir algo sin decirlo, o su decirlo por vías indirectas: lo importante aquí no es el número de chimeneas sino lo que no se puede imaginar, poner en imágenes, de la empresa genocida.

en caso de que cuidar a las nuevas generaciones no sea ya un modo de ocuparse del mundo.[5]

La mención de la ocupación laboral extradoméstica y de la labor doméstica materializada en su hija, condiciones de posibilidad de la indiferencia ante la instalación y existencia de la comisaría, no son obstáculos para escuchar lo que sí hacía ruido en el barrio, "las peleas entre vecinos". Esas "parejas que se decían cualquier cosa" son más sonoras no sólo que la emergencia y los primeros años de la Seccional sino también que su conversión en CCD.[6] Dijo Magdalena:

> EDOR.: ¿Recuerda algo que le llamó la atención de la comisaría cuando comienza la dictadura?... (Silencio) Más o menos el año después del 75… ¿Recuerda algo particular o puntual de la comisaría?
>
> EDA.: No, ni sé ni quién estaba, nada. Porque mi marido me podía haber comentado, si yo no estaba, él capaz que salía y hablaba con alguno que pasaba por la vereda, o algún paciente o lo que sea, y nunca me comentó.

[5] Vimos la problematicidad que comporta este cuidado de las nuevas generaciones como forma de (pre)ocupación por el mundo: es en nombre de las *nuevas generaciones* que se justifica una empresa de aniquilación terrorista, otra de memoria y punitividad para con ese pasado, y otra, sin que las alternativas se agoten aquí, de in-percepción de aquellas empresas por los cuidados a la propia hija, ya no a las *nuevas generaciones* en general. Desde determinado modo de entender el sentido (LACAN, J., *Escritos II*, trad. Tomas Segovia, México, Siglo XXI, 2008; ZIZEK, S., *El sublime objeto de la ideología*, trad. de Isabel Vericat Nuñez, Bs. As., Siglo XXI, 2003, pág. 125-175; LACLAU, E. y MOUFFE, C., *Hegemonía y estrategia socialista*, op. cit., pág. 8-52) podría decirse que se trata de un "significante vacío" "llenado" con distintos "significados" de acuerdo a la "acentuación" que "ancle" el "discurrir" de la "cadena significante". Dado que las *nuevas generaciones* no son un objeto puntual de este libro, no me detendré en un análisis pormenorizado de su modo de aparición en la superficie textual de los diversos textos, pero deseaba remarcar la recurrencia de aquel significante en determinados discursos de la memoria.

[6] También entrevisté a ex detenidas-desaparecidas en la Seccional 1º-CCD. Las mismas me llevaron a plantear la hipótesis de trabajo de distintas voluntades o deseos de habla entre detenidos-desaparecidos sobrevivientes y *hombres y mujeres comunes y corrientes*, dadas las diferenciales duraciones y características de las entrevistas respectivas. En el siguiente capítulo me explayaré sobre este punto.

Edor.: ¿Su marido trabajaba acá?
Eda.: Sí, acá y en el correo.

La referencia a las ocupaciones externa e interna se desplaza en este fragmento al trabajo de su marido, sus clientes y los vecinos del barrio con los que estaba en contacto todo el día. La indiferencia ante la instalación y existencia de la Seccional ya no es exclusiva de una mujer que pasaba mucho tiempo fuera de su casa por un doble turno laboral sino también de un hombre que trabajaba a cincuenta metros de lo que era un CCD, de los habitantes del barrio, y de quienes, sin serlo, podían ver o escuchar algo al llegar al consultorio. Repone Magdalena, nadie nunca nada le dijo a su marido. O, al menos, su marido nunca le contó. O, al menos, ella no lo testimonió. Ahora, ¿resulta indiferente teórica-epistémicamente trabajar con la sospecha hacia la palabra que se demanda y brinda hacia nosotros sin ninguna ob-ligación de hecho?

Magdalena repone: "ni sé ni quién estaba, nada" cuando la Seccional se convierte en CCD. Los motivos son múltiples: la domesticidad, la salida al exterior y, a su regreso, el cuidado de una recién nacida, aparecen como los argumentos de aquella ausencia de saber pero, fundamentalmente, de no haber notado diferencia entre antes y después de la inauguración de la Seccional y su conversión clandestina. El razonamiento no se detiene ahí: Magdalena agrega que ni siquiera su marido que trabajaba desde la propia casa, ni sus pacientes o los vecinos con los que se cruzaba en la vereda, nunca le dijeron nada. La ausencia de saber o de su circulación, o la indiferencia ante la (in)existencia de una Seccional y sus determinaciones administrativas o también secuestradoras-torturantes, ya no son exclusivas de una mujer confinada en el espacio privado o habitante del mundo público bajo la forma del trabajo, sino de un círculo mayor: su marido, sus pacientes, los vecinos. La mujer, sola ante el entrevistador diciendo "uno no toma el detalle", se presenta acompañada en esta ausencia de registro de los cambios y discontinuidades que provocó la instalación de la Seccional y, luego, su conversión clandestina.

Sin embargo, podría argüirse que se trata de una sola testimoniante.[7] Estela y Arnaldo fueron entrevistados seis meses después que Magdalena, en octubre de 2011. Ella es una trabajadora de la salud jubilada y él arregla objetos técnicos en la misma casa donde viven. Ambos rondan los ochenta años. La entrevista, a diferencia de la de Magdalena y otros entrevistados, requirió de insistencia inicial para realizarse, ya que su argumento era que no sabían nada del vecindario debido a que su vida había consistido en trabajar y ocuparse del cuidado de sus hijos:

> Entrevistada Mujer (EM): yo trabajaba, lo que menos me preocupaba era de eso. Además tenía un hijo enfermo y pasé diez años con el chico en el médico, así que estaba harta de médicos.
>
> Edor.: Y otra de las construcciones del barrio, la comisaría, ¿hace cuánto que está ahí?
>
> EM: Y, vas a tener que preguntar allá.
>
> Edor.: ¿Cuándo recuerdan ustedes…?
>
> Entrevistado hombre (EH): Yo no me acuerdo.
>
> EM: Me acuerdo que venían acá a buscar agua y me rompieron la canilla, así que hacía bastante que estaban.

[7] Una atención exclusiva en el criterio de la representatividad llevaría a subestimar o directamente pasar por alto el de la significatividad. En caso de atender exclusivamente al primero, habría que objetar de plano y a priori los análisis de Guinzburg (*El queso y los gusanos*, op. cit.) –y, en general, de todo trabajo indicial– sobre la circulación de ideas en el Renacimiento, en tanto se basa en el testimonio de un solo renacentista, Menocchio; la lectura oblicua de las palabras de este excéntrico hombre no serían suficientes para reponer su contexto de vida y modo particular de interpretar *La Biblia*. Otro tanto cabría agregar sobre el modo en que Foucault (*La vida de los hombres infames. Ensayos sobre desviación y dominación*, trad. de Julia Varela y Fernández Alvarez-Uria, Bs. As., Altamira, 1993) lee la producción y circulación de poder en sociedades soberanas donde él mismo toca y visibiliza a "hombres infames", vergonzantes pero asimismo ignotos, de otro modo condenados al ostracismo de (y en) la historia. Por último, no puede dejar de decirse que, en caso de centrarse en la representatividad en desmedro de la significatividad, también debería descalificarse la forma en que Mijail Bajtin (*Estética de la creación verbal*, Bs. As., Siglo xxi, 1988), a partir de *Gargantúa y Pantagruel* de Rabelais, analiza la llamada cultura popular renacentista del siglo xvi en torno a lo grotesco, el carnaval y la inversión y restitución de las jerarquías sociales.

Edor.: ¿Cómo fue eso?

EM: No sé, porque nosotros teníamos una canilla para regar en frente, porque esto no estaba y el garaje no estaba, y esto era un arenal acá que…Y ahí en la orilla hacía un charco, porque era toda calle de tierra…

EH: Pero la calle la han hecho después…

EM: Sí, [cambiando el tono de voz, más afirmativo] pero yo me acuerdo que venían los policías a buscar agua ahí de la canilla para el mate y me rompieron la canilla.

EH: Yo no me acuerdo.

EM: ¿A propósito o por accidente?

EH: No, la falsearon.

EM: La falsearon. La agarramos, la anulamos y después llevamos la manguera acá adelante.

Por un lado, en las palabras de Estela y Arnaldo encontramos las referencias ya leídas al trabajo y la familia que oímos en Magdalena. Por el otro, como Magdalena –pero esta vez no referido al vecino historiador especialista sino al objeto de investigación-potencial fuente de información sobre sí– Estela, luego de hablar de médicos y hospitales, nos deriva.[8] Arnaldo, como a lo largo de toda la entrevista, con su voz al punto de la audibilidad y frases que no exceden la línea de oración, repone una memoria/olvido: "yo no me acuerdo".[9] Esta combinación

[8] En una de las charlas informales sin grabador, Magdalena, entendemos que intentando evitar la entrevista, nos dijo: "Con quien deberías hablar es con Manuel, él te va a saber decir porque estudió Historia en la facultad". Si bien es cierto que Manuel no sólo estudió en la facultad sino que, hasta el golpe, tuvo una activa participación política, tampoco podemos pasar por alto el acto de la derivación. ¿Por qué nos deriva? ¿Por qué, en una interpretación posible, desearía haber evitado conversar sobre estos asuntos? ¿De qué forma se relacionan estas derivaciones con la metáfora de que uno haya sido un hedor recorriendo el barrio sobre temas antipáticos, incómodos y espinosos?

[9] Freud (*Obras completas. Tomo XIV*, Bs. As., Amorrortu, 1993) postuló que el olvido no es lo opuesto de la memoria sino su tierra nutricia: sin selección no hay posibilidad de recordar, la memoria completa es imposible: cuando recordamos, olvidamos –otras facetas de todo lo que podríamos recordar–. Esta enseñanza fue

de derivación y memoria-olvido, sin embargo, llevará al recuerdo de una situación que combina aspectos referidos a una convivencia contigua, pequeños conflictos vecinales y un minúsculo acto de resistencia, de desvío literal de aguas. Esta acción, que puede considerarse insignificante, debe contextualizarse en dictadura, en una pequeña ciudad de una provincia del *interior*, en un barrio que era "como la loma donde los pavos se van a vivir".

Pero la anécdota de la canilla rota/anulada no es el desenlace sino la entrada a un campo de relaciones entre la Seccional 1º-ex CCD y estos vecinos: Estela, luego de reponer sus trabajos, ocupaciones maternales y *pequeño* diferendo con los policías de la comisaría, agrega:

> EM: Y, porque fue bravo acá.
>
> EDOR.: ¿En qué sentido?
>
> EM: Y, yo después me enteré por otras personas, a mí no me pasó nada, pero fue bravo acá. A otras personas sí.
>
> EH: Fue el proceso.
>
> EDOR.: ¿"Acá" dónde?

---

retomada tanto en relación a los grupos sociales desde los cuales hacemos memoria (HALBWACHS, M., *Los marcos sociales de la memoria*, Barcelona, Anthropos Editorial del Hombre, 2004; LAVABRE, M. C., "Maurice Halbwachs et la sociologie de la mémoire", *Raison Présente*, 128, 1998, pág. 47-56; SCHWARTZ, B., "La reconstrucción de Abraham Lincoln", MIDDLETON, D. y EDWARDS, D. (comps.), *Memoria compartida, la naturaleza social de la memoria y el olvido*, Bs. As., Paidós, 1992, pág. 97-123) como en torno a la pregunta sobre entonces qué cosa, si no lo es la memoria, resulta lo opuesto al olvido: la justicia, propone Yosef Yerushalmi (*Usos del olvido*, trad. Irene Agoff, Eric Vigne y Jean-Louis Schlegel, Bs. As., Nueva Visión, 2006). Ahora, ¿qué es "la justicia"? Volveré, retomando a Benjamin (*Ensayos escogidos*, trad.: H. A. Murena, México, Ed. Coyoacán, 2001) y a Derrida (*Fuerza de ley. El "fundamento místico de la autoridad"*, trad. de Adolfo Barberá y Patricio Peñalver Gómez, Madrid, Tecnos, 1997, pág. 11-68), sobre esta pregunta. Un trabajo literario clásico sobre el olvido y la selección concomitante al acto de recordar es "Funes el memorioso" (BORGES, J. L., *Historia universal de la infamia*, Bs. As., Emecé, 2005, pág. 15-30): Funes no puede olvidar, seleccionar lo percibido, y, por esto mismo, recordar y pensar, es decir abstraer. Martín Kohan (S/F) escribió, desde la crítica literaria, sobre esta imbricación entre memoria y olvido.

EM: Él [Luis Baraldini, interventor militar de la provincia durante la dictadura] era, llevaba los chicos a la escuela [del barrio], o era no sé qué de la escuela, era el jefe de la policía.

EH: No sé qué era, no sé.

EM: Yo no lo conocí en ese tiempo, pero sí gente que era…

EH: El tipo era un militar… (Se ríe).

Edor.: ¿Pero cuando ustedes dijeron "acá" se refieren a la ciudad, a la provincia o al barrio?

EM: No, no, a la provincia. A gente que desapareció y eso (baja la voz).

Edor.: ¿Ustedes saben de alguien?

EM: No, no. …Ni nos interesa…

Edor.: No, digo,…

EH: Nos estamos enterando ahora por cuando fue…

EM: Yo trabajé con una profesional del hospital, me contaba ella, pero yo ni idea…

EH: Si nosotros trabajábamos, ni nos dimos cuenta. Trabajamos, ella trabajaba todo el día y yo también, pasó todo lo que pasó y nosotros no sabíamos nada.

EM: Yo estaba trabajando siempre en el hogar de niños con chicas y después me fui al hospital y ahí me enteré de todo el desastre que hubo.

Edor.: ¿Cuándo se enteró?

EM: Y, no, ya hace diecisiete años que me enteré, me enteré por los médicos y todo eso.

Edor.: ¿Con la vuelta de la democracia?

EM: Claro, claro, claro, ahí sí ya empezaban a hablar. A la chica la habían secuestrado…

Edor.: ¿A la médica?

EM: Sí.

Edor: ¿Qué médica era?

EM: No te voy a decir. Salió en el diario muchas veces. (…)

EH: Yo ni me acuerdo.

EM: (Se ríe). No, no, estás grabando y todo, como a ella una amiga la denunció, es como si uno volviera otra vez a lo mismo, entonces yo no.

EDOR.: ¿Una amiga la denunció y a partir de eso la secuestraron?

EM: Claro, vos sos joven pero en ese tiempo, yo no me enteré de nada, pero… (Silencio)

EDOR.: En esta comisaría…

EM: Claro.

EDOR.: También hubo gente secuestrada…

EM: Pero nosotros no estábamos enterados de nada, de nada, de nada.

EH: Yo trabajaba todo el día.

EM: Yo trabajaba y venía y lo ayudaba a él que teníamos ahí, en una piecita comíamos y él trabajaba arreglando radios. Pero después, yo me enteré cuando fui al hospital y me contaron esas cosas, yo me agarraba escalofríos. Una vez a mí también, yo estaba en el hogar, y vinieron todos unos grandotes, con sus… ejem, y entonces nos querían, dice: ¿cuál es la casada y cuál la soltera? Porque yo era enfermera. Entonces a la casada la dejaban acá y a la soltera la mandaban a Castex, pero primero me llamaron, me dijeron: usted se tiene que ir a Castex, y yo vine llorando y le dije: mira, tenía la nenita dos años, no, meses, le digo: mirá, me mandan por ahí lejos y no podemos. Cómo él va a trabajar y yo dónde voy con las dos criaturas, un nene enfermo, el médico, todo. Me sacaron el trabajo. Y después, quién era la soltera y quién era la casada, y mandaron a la soltera, era una mujer más grande que yo pero la mandaron a ella.

El fragmento recorre varios momentos: la anécdota de la canilla rota-falseada es la entrada a un territorio mucho más espeso. El interventor en la provincia durante la última dictadura, sus hijos asistiendo al colegio del barrio, y la médica compañera del hospital, secuestrada y sobreviviente de un CCD, son sus elementos salientes. Arnaldo,

siempre dentro de su minimalismo comunicativo o supra-cuidado de las palabras pronunciadas, habla primero de "proceso" para luego ni siquiera repetir esa palabra.[10] Así como la anécdota de la canilla falseada-anulada es la entrada a otro orden de historias, el intercambio con la médica sobreviviente es presentado por Estela como el acceso a un territorio de saber hasta entonces vedado: los secuestros y torturas de la dictadura que, como pregunté, también tenían lugar en la Seccional a cien metros de su casa. Ante estos comentarios, la respuesta inmediata, aunque heterogénea, de los dos entrevistados es justificarse, como si estuvieran siendo acusados:[11] mientras Arnaldo recurre al trabajo, Estela, sin dejar de hacer lo mismo, agrega un matiz: el hijo enfermo, la visita a los médicos, la imposibilidad vital de ser trasladada a otra ciudad. Por otro lado, cierta identificación con la posición de víctima desde la que recuerda a la médica secuestrada-sobreviviente: "una vez a mí también". Esta expresión, procedida por la historia de los militares con *armas* –el significante prohibido en sus palabras–, está precedida por los efectos y afectos que provocó en su cuerpo el testimonio de la médica: "me da escalofríos". Es este cuerpo tembloroso el que, al tiempo que contextualiza su desconocimiento por su laboriosidad, afirma que también fue víctima, que la circulación del

[10] Quizá, a pesar de los cuidados epistemológicos que uno debe intentar (guar)dar a la hora de interpretar, no sea forzado ni sumamente violento analizar el testimonio de Arnaldo como propio de un estado de negación (Cohen, S., *Estados de negación. Ensayo sobre atrocidades y sufrimientos*, Bs. As., Departamento de Publicaciones Facultad de Derecho UBA y British Council Argentina, 2005): con una recurrencia por momentos fastidiosa, aunque automáticamente llamada al orden en aras de la comprensión del fenómeno (Bourdieu, P., *La miseria del mundo*, op. cit., pág. 527-543), Arnaldo repite –¿solamente *repite*?–: "no sé, (…) no me acuerdo, (…) ni nos dimos cuenta". Me preguntaba durante el trabajo de campo si no se esconde toda una filosofía de vida en estas palabras, si no se esconde y muestra, por cierto. Agradezco a Alejandra Oberti la recomendación y el conocimiento del trabajo de Cohen.

[11] Esta homologación de la entrevista académica con un interrogatorio no es responsabilidad de los entrevistados: desde el "paradigma punitivo" (Kaufman, A., *La pregunta por lo acontecido*, Bs. As., La Cebra, 2012) con el que en parte se tramitó nuestro pasado reciente, hasta las violencias epistémicas que los proyectos de saber y conocimiento comportan, llevan a contextualizar y comprender aquella reacción y emoción de los *interrogados*.

terror dictatorial asimismo alcanzó su vida. Ante una pregunta que, voluntaria o involuntariamente, la sitúa en posición de sospechosa, la respuesta, tal vez como resistencia, es posicionarse en el lugar inverso, el de quien sintió con escalofríos las narraciones del terror que una médica le contó y que casi padece el autoritarismo en carne propia. El trabajo es el motivo que Estela brinda para contextualizar su desconocimiento tanto como su anoticiamiento de lo que pasaba en la esquina de su casa: el trabajo, en su testimonio ambiguo, complejo y abigarrado, es lo que le impidió y permitió saber que a cien metros de su casa había personas secuestradas.

Magdalena, Elena y Arnaldo traen, en comparación con la construcción de la vecina en *Juan como si…* o Haydee y su madre farmacéutica hacia su vecina guerrillera en *Lo imborrable*, otras memorias de la vecindad clandestina: memorias ancladas en sus trabajos como forma de contextualizar su desconocimiento de lo que sucedía alrededor. Cuando escribo *alrededor* digo a la vuelta de su casa, a cincuenta metros, enfrente. Sin embargo, esta referencia al trabajo como contextualización de lo que impidió conocer lo que sucedía en las vecindades posee sus dobleces: el trabajo también aparece como doméstico, es decir cotidianamente vecino de un CCD, o como anoticiamiento de lo que estas cercanías no contribuían a generar; el conocimiento de los secuestros, torturas, participaciones eclesiásticas en ellas, por parte de la dictadura.[12] El trabajo es presentado como distractor y condición

[12] Dice Elena: "la secuestraron, qué se yo, que veía por abajo del coso, que veía sotanas y todo eso, y después lo leí en el diario, pero…"
EDOR.: ¿Veía sotanas?
EM: Pero yo… porque uno tiene a la gente allá arriba con sexto grado, el universitario, el…
EDOR.: ¿Porque le hicieran eso a un médico dice usted? …(Silencio) ¿O por qué?
EM: No, porque que una sotana haga esas cosas y a los chicos de la universidad.
Es el testimonio de la médica compañera de trabajo el que llevó a anoticiarla de que "sotanas" –solas, independientes, desencarnadas– estuvieron presentes en secuestros y torturas a profesionales y estudiantes, y es el grado educativo alcanzado lo que se esgrime como condición de imposibilidad de creer en esos sucesos. La referencia de la entrevistada al lugar donde pone a los universitarios no puede ser pasado por alto a la hora de realizar e interpretar las entrevistas.

de posibilidad del saber de realidades ocultas al ojo vecino de todos los días. La vecina ya no es sólo la mujer que ve el auto del sospechoso del secuestro de su vecino cuando regresa del cine, y que vuelve a verlo al día siguiente cuando sale a tomar el té al centro de la ciudad con sus amigas, ni la profesional que, no obstante su formación, sigue obedientemente los designios de su madre en la denuncia de una joven vecina de veinticinco años conocida de toda la vida bajo el artilugio de hacerlo "por la nena".[13] Son vecinas que trabajan dentro y fuera y desconocen en la interioridad pero se enteran o contemplan la posibilidad de hacerlo al salir del hogar, que sienten "escalofríos" –¿miedo?, ¿temor?– al escuchar una sobreviviente y poseen historias que narrar sobre microdespotismos[14] –una canilla falseada, una virtual derivación absolutamente machista y patriarcal a otra ciudad– de la última dictadura. En suma, testimoniantes que no sólo "siguieron su vida normal de siempre" como escuchamos en *Juan como si…*, o denunciaron a otras vecinas como leemos en *Lo imborrable*, sino que puntúan, en este caso particular a partir del trabajo, la normalidad en la excepción, la continuidad de la propia vida en el marco y la cuadra de secuestros y torturas.

La familia: retraimiento, paz y seguridad

Magdalena, además de su doble turno docente y el trabajo en casa y el correo de su marido, repone "en el 75 tuve yo a MB, estaba acá, la tenía sola": esto, en sus palabras, le dificultó conocer lo que sucedía alrededor. Estela y Arnaldo, más la primera en su comando de la narración que el segundo en su repliegue verbal, recuerdan a su "hijo enfermo": el trabajo y la familia no les dejaban tiempo. Otro testimonio que

[13] Saer, J. J., *Lo imborrable*, op. cit.

[14] O'Donnell, G., "Democracia en la Argentina: micro y macro", *Kellog Institute. The Helen Kellog Institute for International Studies*, working paper #2, diciembre 1983.

visibiliza el modo en que la propia familia impactó en las posibilidades de conocimiento de lo que sucedía en la Seccional 1º es el de Manuel. Manuel fue vecino de la seccional desde "marzo del 75 hasta junio del 78": es decir, desde el año de nacimiento de MB hasta poco más de dos años de comenzada la dictadura y convertida la Seccional en CCD.[15] Manuel estudiaba Historia, militaba en la facultad y vivía en los monoblocks sobre la calle Padre Buodo, vecinos en diagonal a la comisaría:

> ENTREVISTADO (EDO.): Ya te digo, referido a lo que pasó en la Seccional, era como que no nos enterábamos.
>
> ENTREVISTADOR (EDOR.): Como si no hubiera pasado.
>
> EDO.: Sí, sí, sí, sí. O nos enterábamos y hubo, digamos, distintas actitudes de los militantes de aquella época, en mi caso fue un retraimiento, la no participación, lo cual no te protegía de nada, pero bueno, la vida me llevó a pararme de ese lado, ¿no? Y entonces esa no participación es como que también me fue alejando de los centros de discusión, de enterarnos qué pasaba, yo estaba casado recién, tenía un hijo, mi señora embarazada y me parecía que la manera de protegerme, digamos, una cosa totalmente inexacta pero bueno, fue la actitud que tomé en aquel momento. Y eso probablemente también me haya llevado a no enterarme o a no hacerme eco de lo que pasaba. Pasaron treinta y seis años, ¿no?, la memoria por ahí te juega, te oculta cosas, pero yo no me acuerdo si fueron testimonios de los que habían estado detenidos y salieron enseguida, o que salieron a los tres, cuatro años, uno después se empezó a enterar de algunas prácticas. (…) Pero, por eso, no me acuerdo si fue el testimonio, porque hubo compañeros que salieron enseguida, la presión del

[15] La llegada a él se produjo gracias a la derivación de Magdalena –"con quien en realidad deberías hablar es con un vecino que estudiaba Historia, él te va a saber decir"–, derivación que contó con el acto de confianza de facilitarnos su número telefónico. Igual gesto de confianza recibimos por parte de Manuel al momento de comunicarnos con él: su disponibilidad para con la entrevista fue absoluta e inmediata.

diario acá fue importante, en ese sentido, llegaron a detener al director del diario…

Edor.: ¿*La Arena*?

Edo.: Sí, del diario *La Arena* y lo largaron enseguida (…) Y otro de los dueños, esta es una empresa familiar, por ejemplo se lo llevaron y estuvo más en Trelew, no me acuerdo si Trelew o Rawson pero la pasó muy mal, a él se le murió un hijo y creo que ahí lo largaron. Pero, puntualmente de este caso, del caso de la Seccional, muchas cosas que escuché en el juicio, que leí en el juicio, eran casi novedades para mí.

Manuel comienza hablando desde un lugar de enunciación militante, pero acto seguido se desplaza para tomar la palabra ya no sólo como militante retraído sino como hombre casado, padre de un hijo, esposo de una mujer embarazada. El desplazamiento del lugar de enunciación se corresponde con el realizado desde una militancia que se entendía peligrosa, para sí y otros, hacia el hogar y la formación de la propia familia, entendida como cuidado de sí y los propios. Este repliegue, como el habla de Arnaldo, esta "retracción" como dirá luego Manuel, es contemplada por el mismo entrevistado como garante de ninguna seguridad. La actitud es el movimiento de un sitio que se consideraba expuesto hacia otro interno y seguro: su mujer y los hijos. Este recostamiento sobre la vida privada, (se) (nos) explica Manuel, "probablemente me haya llevado a no enterarme". Los ecos del mundo exterior eran amenazantes para una vida en común, en estado de construcción:

Edo.: me parece que te la abrí demasiado la entrevista, lo que pasa es que son épocas muy aciagas para uno, ella ya estaba embarazada y cada vez que golpeaban la puerta se contracturaba toda, la beba adentro había estado… Ya teníamos señas con la familia para saber si eran ellos quienes tocaban, dos timbres o tres o uno. Digamos, si te venían a secuestrar te tiraban la puerta abajo pero a uno le parecía que con eso estaba protegido. Y después

> yo, sí, lo que me acuerdo es que en el trayecto de la facultad a casa, que eran doce cuadras, yo fui buscando lugares donde esconderme si veía que venía un Falcon verde. Yo era secretario del centro, nada más que eso pero ya era suficiente como para tener exposición. Creo que con eso… (Silencio)

Como Estela con el testimonio de la médica sobreviviente de un CCD, es al cuerpo contracturado de la madre de sus hijos al que acude Manuel para graficar el miedo que tenían, así como las formas, relativizadas por el mismo entrevistado, de intentar hacerle frente. Eran cuerpos que esperaban un hijo y la pateadura de la puerta de su casa. Este exterior amenazante, esta imagen incluso inmortalizada en fotografías de militares pateando puertas, se combina con otra representación clásica de *los años de plomo*: el Falcon verde.[16]

[16] Esta imagen ha llegado a tal grado de codificación, en su carácter de representación y recuerdo de la última dictadura, que basta con escribir las palabras "dictadura imágenes" en cualquier motor de búsqueda cibernético para que aquella aparezca dentro de las primeras diez líneas. Quizá sean precisamente aquellas representaciones las que, en aras de intentar entender la cotidianidad y convivencia durante un régimen de terror, haya que deconstruir en su multiplicidad más que reponer en su efectivo carácter de prueba de la represión. *Efectiva represión* que no puede clausurar la pluralidad de significaciones inmanente a las imágenes. Natalia Fortuny ("La foto que le falta al álbum. Memoria familiar, desaparición y reconstrucción fotográfica", XII Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación: "Nuevos escenarios y lenguajes convergentes", Rosario, 2008) trabajó profusamente la relación entre imagen y dictadura. Georges Didi-Huberman (*Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, trad. de Antonio Oviedo, Bs. As., AH, 2008; *Lo que vemos, lo que nos mira*, trad. Margarita Martínez, Bs. As., Manantial, 2006) ya es un clásico insoslayable a la hora de intentar ver y pensar (con) las imágenes.
Para un trabajo clásico sobre la imagen misma como método de lectura de la historia: Didi-Huberman, 2006, 2008.

Más allá de estos símbolos tradicionales de la segunda mitad de los 70 –militares golpeando puertas, Falcon verde patrullando la ciudad y el mundial 78: el terror o la fiesta–,[17] el entrevistado contempla, duda y vuelve sobre al menos tres elementos: lo que hizo con la entrevista que buscaba hacérsele; la ya mentada apariencia de que determinado número de timbrazos prevería el peligro del mundo exterior; la exclusión de lo testimoniado de modalidades asertivas, seguras de sus palabras y de las posibilidades cabales de dar cuenta del mundo y el propio pasado. En suma, una auto-relativización que conduce al silencio autónomo que no requiere de interrupciones ni discursos contrastantes. El de Manuel es un testimonio que se desliza hacia la interioridad aparentemente segura del propio hogar, movimiento que se dirige de tomar la palabra en la plaza pública hacia procurar la sobrevivencia del hogar, finalizando en la propia relativización del recuerdo de aquella palabra tomada-tomada: la palabra tomada en la polis facultativa-militante tomada por el contexto intimidatorio. Desde su hogar actual, recuerda las circunstancias que lo llevaron al mismo lugar donde ahora –2011– hace memoria.

Una memoria antagónica de las relaciones con la Seccional 1º ex CCD es la de Belén y Benito. No *antagónica* por la postulación de conflictos y polémicas, sino por la reposición de una convivencia pacífica

[17] Longoni, A., "Iniciar el debate, a una red de colaboradores, a otro modo de hacer", *Revista Afuera*, AIII, N° 13, Septiembre 2013, n.º especial.

y sin sobresaltos delante de una Seccional-Comisaría-Morgue y, luego, de una Seccional-CCD. Llegamos a Belén y Benito, ambos de aproximadamente ochenta y cinco años y jubilados, por ser de los escasos vecinos *sobrevivientes* de comienzos de los 70 en los dúplex enfrente a la seccional. La entrevista, como la efectuada a Estela y Arnaldo, se desarrolló a dos voces en el living-comedor de su hogar:

> Entrevistada Mujer (EM): La comisaría ya estaba. Esto de la Alcaldía estaba encerrado acá porque ahí tenían los presos. O sea había una entrada para la… ¿te acordás?
>
> Entrevistado Hombre (EH): Sí, tenían entrada acá porque tenían…
>
> EM: La oficina acá, la alcaldía…
>
> EH: No, no, ¿cómo se llama? Antes, antes de la Alcaldía, pero mirá si no me va a salir. Cuando matan a un preso…
>
> EM: Ahhh.
>
> EH: Que tienen que hacer la autopsia.
>
> EM: La autopsia, tenían en consultorio médico.
>
> EH: ¿Cómo es que se llama?
>
> EM: La morgue.
>
> EH: La morgue.
>
> EM: La morgue judicial había. Después la sacaron…
>
> EH: Después ya vinieron…
>
> EM: La visita para los presos venía por ahí.
>
> EH: Pero no los revisaban acá, yo no vi nunca entrar a nadie. Si no iban al hospital.
>
> EM: Los llevaban al hospital. ¿Cuánto duraban? Días.

La primera referencia a la seccional, morgue por entonces también, se inicia con una pequeña diferencia con el recuerdo de sus vecinos de manzana: "la comisaría ya estaba". La seccional, construida en el 73, es recordada como ya presente cuando el arribo de Belén y Benito. Seccional que, hacen memoria, también cumplía otras funciones:

Entrevistador (Edor.): ¿Y el hecho de vivir en frente de una comisaría con cárcel…

EM: No, nunca nos molestó…

Edor.: …los afectó, no los afectó?

EH: No, no, no.

EM: Vos sabés que, cuando era la Alcaldía acá, venía la visita, así que lo único que… Pero no molestaba, era gente que ¿viste?, venía de visita, venían ahí y se sentaban en la vereda. Bueno, pero no le podés prohibir. Venían con los chicos, cambiaban a los chicos, dejaban los pañales ahí…

EH: Nosotros nunca tuvimos problemas, la Alcaldía estaba acá, vos sabés que había veces hasta cincuenta presos metidos ahí.

EM: Y a veces, la vez que hicieron un motín, eran las tres de la mañana…

EH: No estábamos nosotros acá.

EM: Un quilombo habían hecho, los presos…

EH: Teníamos muchas veces problemas con la gente, con la gente que venía a visitar… claro, eran tiempos de verano, entraban a las tres y venían a la una, así que teníamos que aguantar a toda esa gente…

EM: ahí en la vereda ¿viste?, que se sentaban, cambiaban los chicos (mueca y tono de disgusto).

Edor.: ¿Eso del motín se acuerdan cuándo fue?

EM: No, yo no me acuerdo.

EH: No, no, no, ni me acordaba.

Edor.: Pero ¿hace poquito o…?

EH: Nooo…

EM: Que no está la Alcaldía acá ya debe hacer como cuatro años…

EH: Y si no más. No, más, más.

EM: No, hace muchos.

La Alcaldía dejó de estar, recuerdan Benito y Belén, en 2007. Hasta entonces no manifiestan ninguna incomodidad de haber vivido en

frente de una comisaría. Salvo los familiares de los presos. Ellos son el foco de la mueca y tono de disgusto. Lo que separa, junto con la calle y la otra vereda, su casa de la comisaría no se presenta como suficiente para establecer distancia con los visitantes, invitados desde adentro de la cárcel por los presos, residentes ocasionales de la cuadra. Es un doble motivo de problema y hostilidad: la presencia en las veredas, que son reconocidas como espacio público pero a la vez privado, y, por el otro, que los invitantes de estos visitantes no pertenecen al barrio: son los presos. Son habitantes contingentes y castigados del barrio los que invitan visitantes "problemáticos" que ocupan las veredas de la propia casa y cuadra:

> Edor.: ¿Ahora no hay presos acá?
> EM: No, no. Si hay están allá en la comisaría pero…
> EH: No, no, no tienen.
> EM: Ahí tienen el depósito.
> EH: Tienen que llevarlos a la Alcaldía.
> EM: Allá a la Alcaldía.
> EH: Acá tienen el depósito de gomas y de aceite. Por ahí traen alguno ¿viste?, y lo meten ahí, alguno que está en pedo…
> EM: Sí, y lo meten un tiempo. Pero ya los tienen allá ¿viste?, arriba.
> EH: Si no los tienen que llevar a la Alcaldía.
> EM: No, pero, nunca hubo así… es vida tranquila.
> EH: Nosotros con la policía no hemos tenido problemas nunca.
> EM: Nunca, nunca, nunca, nunca. Al contrario. No.
> EH: Imaginate vos que antes había plantas ahí me parece, y yo iba debajo de las plantas a hacer asado ahí.
> EM: Era campo y había unas plantas de lindas.
> EH: Muchas plantas. Iba a hacer asado y cuando lo tenía listo tenía que rajar para acá porque, cuando quería acordar, tenía todos los pibes de acá…
> EM: Los pibes del barrio (…) y venían con un pedazo de pan… (Se ríe a carcajadas).

EH: A buscar chorizos, a buscar carne. Así que, imaginate. (…) Un día vino una hermana de ella de Roca, porque ellos están en Río Negro, en Roca, y, no sé, tenía un cordero, un chivo…

EM: Un cordero…

EH: Entonces lo puse a hacer al asador ahí debajo de la planta, hice fuego, qué sé yo qué.

EM: Sí.

EH: Y no se podía, ¿viste?, porque al lado de la Comisaría… Entonces un milico de allá, no, un empleado, salió de particular, me decía que no se podía hacer leña, "Cómo que no se puede si yo estoy", y por ahí salió un milico, amigo ¿viste?, y le hago señas: "ah, sos vos: metelemetelemetele".

EM: Claro, porque acá, cuando precisaban algo, venían acá.

EH: Claro, porque tenían razón: vos te ponías ahí, estaban los presos ahí…

EM: Claro.

EH: y no sabías vos con qué intenciones se metía uno ahí ¿viste?, por ahí era para…

Edor.: ¿Esto cuándo pasó?

EH: Uh, años, años.

EM: Y, debe hacer treinta años, treinta años.

EH: Años atrás, muchos. Yo, mirá, no me preguntés fechas, no me preguntés nada, porque…

Así como Estela cuenta que, al ser todo campo, llevaba a sus dos hijos a jugar a las ruinas de la casa de un médico que se tuvo que exiliar en España, Benito cuenta que hacía asados debajo de las plantas del (ex)ccd.[18] Los entrevistados reponen al mismo tiempo que ya no hay

[18] Dijo Estela: "fue como si fueran hongos que nacían todas las casas a la vez. Y después acá me acuerdo, ésta de acá, que era de un médico que se tuvo que ir a España, después ahí, no sé, le rompieron las canillas, todo, le rompieron todo, quedó nada más que los cimientos, una de esas casas pero *no me acuerdo cuál es*. Y, sí… yo los llevaba a jugar con las arenitas, con las construcciones, para… porque no había otra cosa acá". Cursivas, obviamente, propias.

presos como que "por ahí traen alguno": traer a alguien alcoholizado, como el mismo acto de concatenar sucesivamente oraciones a priori contradictorias, es dicho al pasar. La excepcionalidad es contrapuesta a la paz circundante que representan sus palabras. "Nosotros, con la policía, no hemos tenido problemas nunca", agrega a continuación Benito, a lo que Belén, por si no hubiera quedado claro, repite cuatro veces la última palabra: "nunca, nunca, nunca, nunca".

Cuando, haciendo un asado debajo de las plantas de la comisaría, Benito recibe la visita de un hombre de civil que le dice que "no se podía hacer leña", reto que responde altivamente dando como prueba su misma presencia, es "un milico, amigo", alguien investido con las vestimentas de la institución pero cercano, el que sale a realizar lo que su par de civil no había logrado: que, como en el ejemplo althusseriano,[19] el policía que pide documentos también los dé, que el demandado de identificación se reconozca en la interpelación. "Le hago señas" dice Benito, es decir devuelve la señal que la salida de su "amigo milico" implicaba, y este, también reconociendo la señal de su amigo vecino, cuenta Benito que le dice: "ah sos vos, metele metele metele". Al cuádruple "nunca", el triple "metele". La comunicación intersubjetiva, el *juego* de interpelación y reconocimiento entre Benito y su amigo de la seccional se muestra aceitado, funcionando sin ruidos, seguro. "Cuando precisaban algo venían acá", sostiene Belén, explicando una vez más la buena vecindad. "Tenían razón", retoma Benito, "no sabías vos con qué intenciones se metía uno" bajo el paraguas de las plantas de la comisaría a hacer un asado: si el "tenían razón" repone la sintonía entre estos vecinos y estos policías, el "sabías vos" la refuerza: en el "sabías vos" el entrevistado comprende y dialoga con el policía, le reconoce que no tenía por qué conocer "con qué intenciones" había alguien haciendo un asado debajo de las plantas de la comisaría, pero a la vez le dirige la palabra, le habla de vos-a-vos. Este diálogo imaginario y real

[19] Althusser, J., *Ideología y aparatos ideológicos del Estado*, op. cit., pág. 7-87.

se produce después de –repone Belén– "debe hacer treinta años" de estos sucesos, es decir el primer o segundo año de los 80. Sin embargo esta temporalidad, más en su cercanía que en su lejanía, es relativizada por Benito: "no me preguntes de fechas, no me preguntes nada". La pregunta sobre la fecha se desliza a una pregunta sobre cualquier cosa. Las relaciones con *la seccional* son vistas como un lugar de seguridad y tranquilidad del que sólo los presos –hasta 2007 cuando estaba la cárcel–, sus familiares y "alguno" caracterizado como alcoholizado constituyen un "problema".

BLOQUE 2. CINE, LITERATURA Y TESTIMONIO 1996-2003: LA CIUDAD, EL PUEBLO, EL BARRIO, LA CUADRA

Capítulo 4. De la ciudad a los suburbios y el campo: *Garage Olimpo* (1999) de Bechis y *Los rubios* (2003) de Carri

Presentación

En este capítulo me centraré en dos películas que puntúan las representaciones cinematográficas del período 1996-2003: *Garage Olimpo* (GO)[1] de Mauro Bechis, y *Los rubios* (LR) (2003) de Albertina Carri.[2] GO es una película que, junto con *Cazadores de utopías*[3] y los libros *Mujeres guerrilleras*[4] y *La voluntad*,[5] forma parte del comienzo del reconocimiento editorial y social de un ítem hasta entonces invisibilizado y a la vez disputado: el pasado político y político-militar de desaparecidos y sobrevivientes. GO (1999), ya desde sus imágenes iniciales, muestra a *jóvenes* simulando no conocerse que se pasan un paquete en un transporte público urbano, paquete que la joven deposita debajo de la cama del padre de su *amiga*, general jefe del CCD Olimpo.

[1] Bechis, M., op. cit.

[2] Carri, A., op. cit. Las restantes producciones cinematográficas del período son: *Visitas guiadas* (1998) de Dora Scalambro; *D2* (2001) de Fernanda Santos, Rodrigo Sepúlveda, Generación Golpe, Fabián Agosta y Lisandro Costa, y *Asesino* (2002) de Nurit Kodar (Memoria Abierta, 2011). Ninguna de ellas tematiza puntualmente las vecindades de CCD, lo cual no excluye su inclusión como *corpus* contextualizador.

[3] Blaustein, M., op. cit.

[4] Diana, M., op. cit.

[5] Caparros, M. y Anguita, E., op. cit.

Sin embargo, tanto la entrega y recepción del paquete como la llegada de la militante al piso del general, así como el transcurrir de este de su departamento a su *trabajo* y viceversa, se representa en un escenario particular, sujeto también a la figuración de otros actores y personajes: la ciudad. La ciudad masiva de colectivos y avenidas que se observan desde arriba, la ciudad alejada de los barrios que se observa a nivel del suelo.

Los rubios es la película de Albertina Carri sobre la desaparición de sus padres, Roberto Carri y Ana María Caruso. También es un film sobre los modos de tramitación de la ausencia, la memoria como artefacto, y la generación como punto de vista de aquellas elaboraciones y construcciones memoriales. Es una película con incontables capas de sentido que se ha prestado y sigue prestando a múltiples interpretaciones, algunas de ellas no coincidentes con las búsquedas de la realizadora, actualizando los postulados lingüísticos sobre las diferencias entre autora y narradora, la ausencia de clausura de las significaciones puestas a circular por la segunda a través de las intenciones de la primera, y, por ende, la posibilidad de lecturas oblicuas o antagónicas de los espectadores en relación a las aspiraciones de la autora.

Mi interés en ella, más que en relación a aquellos ejes, radica en sus entrevistas a las vecinas del barrio popular donde Carri-Caruso se mudaron "proletarizados"[6] por la organización guerrillera a la que pertenecían, vecinas contemporáneas –y en algunos casos, testigos directas– del secuestro de aquellos luego del cual no se los volvió a ver. ¿De qué forma se representa a estas vecinas? ¿De qué modo se figura la llegada a ellas? ¿Qué sentidos, en torno a la responsabilidad colectiva y –si cupiera– pequeñas resistencias ante la última dictadura, pusieron a circular? En caso de que no quepa, de que no sea dable hablar de un reconocimiento de resistencia de estas vecinas, ¿dónde se postulan las resistencias? ¿Se postulan? ¿Se reconoce alguna oposición al

[6] Carnovale, V., "Postulados, sentidos y tensiones de la proletarización en el PRT-ERP", *Lucha Armada en la Argentina*, Año 2, N° 5, 2006, pág. 30-43.

régimen que desapareció a los padres de la realizadora? En caso de que no, ¿cuál sería entonces la gravedad de la escena tal vez paradigmática de la película: la vecina que afirma que los militares saltaron primero a su patio, a lo cual ella les indicó que la casa que estaban buscando era la del lado? Si lo que se construye es la conformidad –para no apelar a términos fuertemente jurídicos como: complicidad, coparticipación, culpabilidad– ante la dictadura, ¿cuál sería la especificidad diferencial de aquella escena de *denuncia*, *delación* o *marcamiento*?

Olimpo y su garaje: la ciudad desde arriba, la cuadra desde abajo. Vecinos y transeúntes

Garage Olimpo narra la historia de una joven –María Fabiani– que realizaba tareas de alfabetización en una *villa miseria* y es secuestrada en la antigua casona que compartía con su madre: luego es detenida en el CCD que da nombre a la película y desaparecida tras una acción político-militar de una organización armada que no se explicita en su nombre ni en sus relaciones con María.[7] Como segunda historia

[7] Rebecca Ulland ("Enforced heteronormative socio-cultural structures in *Garage Olimpo* and "Cambio de armas", *Híper-texto 18*, Northern Michigan University, verano 2013, pág. 3-18) trabajó la película como representación del modo en que la dictadura acentuó roles de género tradicionales a través de la jerarquización y el autoritarismo. Jaume Peris Blanes ("Desplazamientos, suturas y elusiones: el cuerpo torturado en *Tiempo de revancha*, *La noche de los lápices* y *Garage Olimpo*", *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, 2008) analizó el film en articulación con las películas de Aristarain y Olivera, como una representación elusiva –elipsis, fuera de encuadre, contracampo– de la violencia sobre los cuerpos ejercida por la dictadura. Patricia Vieira ("Torture and the Sublime. The Ethics of Physical Pain in Garage Olimpo", *Dissidences*: vol. 1: Iss. 2, Article 10, http://digitalcommons.bowdoin.edu/dissidences/vol1/iss2/10, 2006, pág. 4), retomando a Elaine Scarry entre otros, pondera la pertinencia de la categoría de "lo sublime" para interpretar la "estética del horror" –tortura, cuerpos violentados– que la película representa según la autora. Paula Marini (s/f) retomó en clave didáctica el film como forma de acercamiento a las problemáticas de la violencia y la autoridad, sus causas y herencias en la posdictadura argentina. Diana Paladino (s/f) resalta que la película logró representar "el otro lado de la historia, (…) la complicidad (algo que se ve sutilmente subrayado en los planos de aquellos que pasan frente al portón del

al interior de la película, esta inicia y cierra con la historia de otra joven que deposita una bomba debajo de la cama del general represor del Olimpo, tras cuyo atentado se produce el "traslado" de los detenidos-desaparecidos de este CCD.[8] La película tematiza aspectos hasta entonces minoritarios en la cinematografía posdictatorial: la militancia político-militar de desaparecidos y sobrevivientes, las relaciones entre secuestradas y captores al interior del CCD, la relación entre los espectaculares actos de resistencia –volar un general, un departamento, un avión– y sus represalias al interior de los centros clandestinos.[9] En suma, es un discurso que, además de la denuncia, agregaba sedimentaciones –la militancia, la supervivencia al interior del CCD, el

Garage Olimpo)". Me interesan las representaciones de la película de lo que Ulland (Ibidem, pág. 7, 9) denomina "hurried pedestrians" y "those around her", los "pedestres apresurados en torno a María" que la circundan cuando es sacada del CCD por Félix al bar, a la plaza, a la calle, al hotel alojamiento: lo que Paladino, además del concepto de "complicidad", entiende como "la indiferencia de gran parte de la sociedad". Yo no comparto la categoría de "complicidad", por lo que intentaré analizar aquellos pedestres y corrientes transeúntes a través de la noción de responsabilidad colectiva.

[8] Las referencias en la película –en boca de militares, represores y torturadores– al "traslado", "quirófano", "colaborar", forman parte del lenguaje técnico en base al cual, deshumanizando al detenido-desaparecido, reducida su identidad a una sigla-número –"la maestra, A01"– y su singularidad a "información útil y resultados a analizar", se acomete la tarea. Es la "racionalidad instrumental" (ADORNO, T. y HORKHEIMER, M., *Dialéctica del iluminismo*, op. cit.) analizada en torno al nazismo, no como anomalía de la modernidad y la razón sino como su epítome –la planificación, la sistematicidad, el cálculo, el saber como dominio–, o la "banalidad del mal" (Arendt, *El juicio a Eichmann*, op. cit.) que otros escucharon en el discurso de un funcionario nazi dando cuenta de sí: la repetición de fórmulas heredadas no sometidas a preguntas sino a redundancia. Un lenguaje técnico, cosificado, jergoso, cerrado sobre sí, autosuficiente. Comparto la preocupación sobre qué del lenguaje analítico o bien de la ciencia, que Adorno y Horkheimer sitúan como una de las condiciones de producción de las masacres del s. XX, comparte aquellas características administrativo-burocráticas de formularios e interrogatorios.

[9] Dos excepciones que se apartan de este tratamiento minoritario lo constituyen: *Montoneros, una historia* (1994) de Andrés Di Tella y *Cazadores de utopías* (1996) de Isidoro Blaustein, ya citada. Aun así, se trata de textos en un registro documental, no ficcional como *Garage Olimpo*.

militarismo– a la protesta contra la dictadura.[10] Aquí el interés radica, más que en las representaciones del enfrentamiento y las relaciones entre sectores militantes y militares, en lo que sucede al lado de ellos: los transeúntes que pasan, los autos que circulan, la ciudad que se observa desde arriba y abajo. ¿Encontramos representaciones de estas características en la película? ¿O todo lo que hallamos es una narración sobre un secuestro y sus torturas, un atentado y sus represalias? En caso que encontremos referencias de este tipo, ¿de qué modo resultan? ¿A quién (se) representan? ¿De qué forma? ¿Qué lugar ocupan al interior del film? ¿Qué sentidos la película nos permite pensar que puso a circular sobre la responsabilidad colectiva y las pequeñas resistencias ante la última dictadura?

La película inicia con la imagen de un río, que se retomará sobre el final, acompañada de una música que canta: "golpea la puerta, me viene a buscar". El film, en articulación con el registro ficcional en el que se inserta, no apela a la voz en off omnisciente como modalidad sonora y narrativa. ¿Entonces la visión panorámica que todo lo ve y a la que no se le escapa detalle es sólo la militar? La imagen del río, visto desde arriba, nos lleva al Edificio Cavanagh que también ve *desde arriba*, física pero asimismo arquitectónica y prestigiosamente, la ciudad. Los militares y sectores dominantes que habitan aquella distinguida construcción, parece mostrarnos la película, ven desde arriba la ciudad y

[10] Vezzetti (*Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la argentina*, Bs. As., Siglo XXI, 2008, pág. 95-108) ha mencionado la "espectacularidad" de las acciones político-militares que él denomina "terroristas". No comparto en absoluto esta nominación, pero sí me resulta interesante la apelación a aquella palabra, espectacularidad, para, desde otro lugar (Debord, G., *La sociedad del espectáculo*, op. cit.), señalar las distancias entre acciones que buscaban un "efecto contundente (…) en los medios y en la sociedad" (Vezzetti, H., *Pasado y presente*, pág. 100) y las pequeñas resistencias en acto, encarnadas y sin la mediación representativa de la espectacularidad, que vecinos de CCD podían o no realizar. Esta pequeñez no espectacular es la que dificulta su identificación por momentos solapada con inexistencia. La voladura del departamento de un general represor en *Garage Olimpo* es una acción espectacular de alto impacto.

sus ciudadanos. Es debajo de la cama que el general represor ocupa en uno de los pisos de aquel edificio que la militante deposita la bomba.

La colocación de la bomba es contextualizada inicialmente desde el punto de vista militar: es el general represor que llega a su departamento, saluda a sus cuatro guardaespaldas armados en el vestíbulo y, en cuanto entra a su departamento y recibe en sus brazos a su hija, observa a la *amiga* de esta ya adelantada en su presencia por uno de los guardaespaldas.[11] Los sectores militares dominantes, vemos en la película, ven desde arriba o con anticipación lo que está por suceder. La hija del general, luego de las insistencias de su amiga, le pide permiso a su padre para ir al cine, a lo que este accede reticentemente ordenándole que vuelva temprano: acto seguido la empleada doméstica le cuenta qué hay de comer. Si la militante que colocó la bomba puede salvar la vida de la muchacha que su organización tomó como anzuelo para llegar al general represor, la vida de la trabajadora doméstica es irrecuperable: forma parte de los daños colaterales de la operación.

Luego vemos el interior del CCD: la jefatura del general represor-gran padre de familia, los secuestros, las torturas, los golpes. Acto seguido,

[11] El militar jefe del CCD es representado como gran padre de familia: con sus especificidades, es otro de los puntos que conectan esta representación de la experiencia argentina con el caso alemán donde fue analizado el desarrollo de una vida socio-familiar *normal* por parte de jerarcas nazis en lugar de visiones de los mismos como sádicos *inhumanos*, gramática *explicativa* que flaco favor le realiza a una comprensión densa del fenómeno de la masacre y las potencias de la condición humana. Como ejemplo de aquellos estudios valga el ya citado análisis arendtiano del juicio a Eichmann donde su "maldad radical", más que una maldad de raíz o una malicia radicalmente malvada, es "no pensar", no someter al silencioso diálogo consigo mismo las indicaciones recibidas o, más concretas que la reflexión arendtiana, las palabras de Levi (*Si esto es un hombre*, Barcelona, Muchnik, 1987): "decir que los culpables son monstruos es una excusa, los monstruos existen, pero son demasiado pocos. Los más peligrosos son los hombres comunes, los funcionarios listos para creer y obedecer sin discutir...". Leonardo Senkman y Mario Szajder (*El legado del autoritarismo. Derechos humanos y antisemitismo en la Argentina contemporánea*, Instituto Harry Truman, Universidad Hebrea de Jerusalem, 1995), así como Peter Birle et al. (*Memorias urbanas en diálogo: Berlín y Buenos Aires*, Bs. As., Buenos Libros, 2010, pág. 375-385), articularon las diferencias y continuidades entre la última dictadura argentina y el nazismo en relación al autoritarismo y sus memorias urbanas. Agradezco a Mario Sznajder el conocimiento y regalo del primer trabajo, así como a Vera Carnovale del segundo.

la película nos muestra el regreso al piso del Cavanagh, esta vez no de afuera hacia dentro sino de este hacia aquel, y luego los intercambios sociales ya comentados: la siguiente imagen es el cuerpo del represor apoyándose sobre la cama debajo de la cual está la bomba. Esta explosión es reprendida mediante el "traslado" de sus detenidos-desaparecidos: ¿cuál es entonces la estructura argumental de la película? ¿Operación político/militar-motivos-venganza militar? ¿No resulta justificativa de la operación guerrillera primera? ¿Qué otra cosa esperamos, como espectadores ideales de la película luego de haber observado una hora de secuestros y torturas, que el hecho de que el jefe máximo del lugar sea *ajusticiado* por una organización que de ese modo manifiesta su resistencia a la dictadura? ¿Y la trabajadora doméstica? ¿Y la represalia militar sobre detenidos-desaparecidos en el CCD del que aquel era jefe? La película, como sí se leerá en subsiguientes años del campo de memoria de la dictadura, ¿realiza un pliegue crítico sobre el militarismo setentista o sólo carga las tintas sobre el cuenta-cadáveres militar?

La película, además del río visto desde arriba y el edificio distinguido, representa la ciudad –sus avenidas y transeúntes pequeños como puntos– a través de un enfoque que encarna la visión y sonoridad de un helicóptero. Es desde esta superioridad de miras y movimiento que se recala en una cancha de fútbol donde masas son barridas por aquel punto de vista móvil y descendente. Los militares, en su ver desde arriba, todo lo ven: la ciudad está bajo su súper visión. Por ejemplo, un militante que se queda esperando "la cita" a pesar de que su compañera no llegó a la hora pautada –"te esperé (…), tenía ganas de verte", le confiesa luego en el CCD–, es encontrado en las tribunas y perseguido hasta dentro de la cancha: su secuestro, que para espectadores comunes y corrientes pasa como un repetido caso de un simpatizante que irrumpe en la cancha para saludar a su ídolo, es realizado a la vista de todos. En la cancha no se observa un secuestro ahí donde sucede, se percibe una detención rutinaria donde existe la entrada al circuito del CCD. Si la visión militar es panóptica, de quienes todo lo ven y no son vistos en ese ver, la visión de las masas espectadoras está nublada: ven

una entrada al anecdotario allí donde hay un caso de terrorismo de Estado. ¿Quiénes son construidos como viendo las cosas *tal cual son*?

Es aquel detenido el que, cuando lo llevan al CCD y le informan que lo van a conducir al "quirófano" para *ver* qué sabe, brinda una dirección para evitar la sesión de tortura. Cuando arriban a la dirección indicada, esperando "la patota" de Olimpo encontrarse con cuatro montoneros armados, se produce un choque con una homóloga del CCD Atlético, no disipándose la confusión hasta que uno de los primeros llama al radio brindando las características físicas de los segundos para cerciorar su versión. Todo esto sucede en un departamento de una torre de un barrio céntrico. Mientras los torturadores aclaran la situación, explicitando que la confusión se debió a la ausencia de solicitud de "zona liberada", el militante detenido que había brindado la dirección se arroja por la ventana decidiendo su propia muerte. Cuando esto sucede, certificando los torturadores que el dato brindado por el militante estaba "podrido" y que se trató de una táctica para evitar "cantar" información, proceden, con las puertas abiertas al pasillo y los dos ascensores bajo su uso, al saqueo de los bienes restantes del departamento –muebles, adornos, televisores–. Todo esto ocurre con la puerta abierta a los departamentos vecinos del piso.

La ciudad desde abajo: bares, descampados, plazas, hoteles alojamiento y estaciones

La visión militar, sin embargo, no es construida en la película exclusivamente como la superioridad visual encarnada en aviones, edificios o helicópteros. También, con sus heterogeneidades, los militares son representados como quienes *bajan* al territorio: habitan los bares, riegan de cadáveres los descampados, se sientan en plazas de la ciudad.[12] Apa-

[12] Escribió Néstor Perlongher ("Cadáveres", *Alambres*, Bs. As., Último Reino, 1987): "(…) En el campo/ En la casa/ En la caza/Ahí/Hay Cadáveres/En el decaer de esta escritura/En el borroneo de esas inscripciones/En el difuminar de estas leyendas/En las conversaciones de lesbianas que se muestran la marca de la/liga,/En ese puño elás-

recen mezclados con parroquianos y en los suburbios, estirados en los bancos de plaza cercanos al arenero al lado de jubilados y amas de casa. Los torturadores frecuentan hoteles de alojamiento, son atendidos por sus dueños o empleados, salen de ellos de regreso al CCD. Si la ciudad desde arriba es vigilada a distancia, a nivel de suelo el roce es inevitable. Los cuerpos, por ejemplo, de los torturadores y los transeúntes en el cruce de una calle cuando aquel "saca" a una detenida-desaparecida al exterior del CCD, se chocan y encuentran. La visión militar ya no es panóptica, higiénica, pulcra: los cuerpos de sus contemporáneos se lo impiden. Pero, a pesar de ya no ser a distancia, tampoco resulta en soledad: un torturador camina la ciudad *como cualquier hijo de vecino.*[13]

---

tico,/Hay Cadáveres (…)". Es sabido que "corpus", palabra cara a las ciencias tradicionales, en latín significa "cadáveres": el investigador selecciona, (re)corta e interviene sus cuerpos muertos (Huberman, D., *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, trad. de Antonio Oviedo, Bs. As., AH, 2008, pág. 311). Aquel poema, contemporáneo al "show del horror" (Palermo, V. y Navarro, M., *Historia argentina 9: la dictadura militar 1976-1983: del golpe de estado a la restauración democrática*, Bs. As., Paidós, 2013, pág. 484-510) y que buscó "combatir a Juan Gelman en su propio terreno" (Perlongher, N., *Papeles insumisos*, Bs. As., Santiago Arcos, 2004, pág. 280-289), discute con dos modos de representar el horror dictatorial: el espectacular-sensacionalista de los medios de comunicación, y el comprometido realista o surrealista de la "poesía social". Desde hoy parece difícil no escuchar ecos de la interpelación de Oscar del Barco (*No matar: sobre la responsabilidad. Segundo volumen*, comp. por Luís García, Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, 2010).

[13] Me permito citar un artículo propio, de 2012, en el que, retomando la definición de mito según Levi-Strauss (*Mitológicas (I): Lo crudo y lo cocido*, trad. Juan Almela, México, FCE, 1968, pág. 11-40; *El pensamiento salvaje*, trad. Francisco González Aramburo, México, FCE, 1964), es decir, lo que opera con lo anterior más que con lo nuevo, la modificación de otros mitos y la figura del bricoleur más que la del ingeniero *científico*, intenté entender la operación discursiva por la que la distinción colonialmente asociada al vecino votante se transformó en una generalización de lo restringido: 1) ser *vecino* y 2) ser hijo de uno de ellos: Greco, M., "Mito y vecindad: del *hijo de vecino* colonial al vecino de centros clandestinos. Un acercamiento al cosmos vecinal", *Argus-a. Artes y humanidades*, EE. UU. - Argentina, vol. II Ed. N º 9 julio 2013, http://www.argus-a.com.ar/ensayos-essays/418:mito-y-vecindad.html. ¿Qué se pierde y agrega en este desplazamiento y condensación por el que la exclusividad original es transformada en posesión de "cual(se)quiera" que la desee (Agamben, G., *La comunidad que viene*, trad. José L. Villacañas y Claudio La Rocca, Madrid, Editora Nacional, 2003). ¿Qué nos está diciendo, en torno a su exclusividad

Esta vecindad de cuerpos torturadores y hombres comunes se acentúa y relativiza en el caso del CCD "Olimpo". Allí, desde fuera, una cámara que se aposta frente al garaje, vemos el paso de un mendigo que frecuenta la cuadra, de un oficinista con su portafolio, de autos que pasan frente al lugar. Es un sitio que, si bien no es construido con la masividad de estadios, avenidas o autopistas, tampoco es representado como desgajado de la trama urbana: delante de él caminan transeúntes, pasan autos, estacionan taxis. La "e" tachada –¿barrada?– de su portón que impide estacionar, que impele a circular, es una señal-interpelación que, además de poder ser reconocida e identificada, comporta diversos grados de legibilidad a su interior: entre la *literalidad* de la imposibilidad de detenerse allí, en cuyo caso los guardias apostados en los techos abrirían fuego, y la metaforicidad de sólo verla como un vieja señalización de un garaje abandonado, por lo cual no habría razón para considerarla seriamente.[14] Entre un modo y otro de convivir con esa señal, entre el apego literal a la regla y su desestimación metafórica como simbolicidad, se juega una amplia gama de matices, pero también una aproximación a la convivencia bajo dictadura.

Esta convivencia, ya no desde el exterior del CCD sino desde su interior por la detenida-desaparecida protagonista de la historia –María Fabiani, joven, maestra en una villa–, es vista a través de la puerta que

---

colonial y aparente democratismo actual, la apelación a la palabra "vecino" por parte de ciertos discursos actuales en circulación?

[14] Jacques Lacan (*Seminario 16. De Otro al otro*, Bs. As., Paidós, 2008, pág. 20), en su clase del 13 de noviembre de 1968, donde está muy preocupado por definir qué es el estructuralismo y cuáles son sus relaciones con Marx, define al sujeto "barrado, ahogado" como aquello que "desaparece cuando surge", imposibilitado de reconfortarse "en la constitución de su identidad consigo mismo". Ese sujeto, definido como "lo que puede ser representado por un significante para otro significante", significante que no puede representarse a sí mismo y por ende requiere del significado que lo represente, es "algo que nos prohíbe para siempre atraparlo" (Ibidem, pág. 21). Me preguntaba si la "E" barrada del "Garage Olimpo" delante de la cual está prohibido estacionar(se) no permite acercarse a las inasibilidades y límites cognoscibles no sólo de la experiencia clandestina sino también de su *posterior regresión* administrativa y, tiempo después, conversión en lugares de memorias. En otras palabras, ¿cuánto –y cómo– de las E tachadas resiste, persiste y existe en los actuales ex CCD?

conecta y separa el garaje del afuera: es la pequeña puerta ante la que hay que agacharse para entrar o salir, por la que ingresa la luz del exterior. El afuera luminoso, el adentro oscuro: la dictadura como *gran noche* se desplazó, o disminuyó su escala, para pasar a concentrarse en uno de sus dispositivos: el CCD. Es a través de esta puerta que María, cuando un torturador sale y la deja abierta permitiendo que su luminosidad bañe expansivamente la oscuridad del interior, realiza su primer intento fallido de fuga: como esperándola desde el exterior, el torturador la reingresa por la misma pequeña puerta. El nuevo secuestro ante el primer intento de fuga se realiza nuevamente en la vía pública, a vista de cualquier ocasional transeúnte o auto que por allí pasara.

El segundo intento de fuga sucede cuando, en el exterior del CCD, María queda separada de Félix, uno de los torturadores (a quien conocía con anterioridad porque habitaba una las habitaciones alquiladas de la casona de su madre extranjera, Diana) por los cuerpos de transeúntes, una calle y autos que pasan: María se debate entre correr o esperar, como inmovilizada por el terror pero acicateada por el deseo de fuga. Finalmente escapa, pero Félix la alcanza en mitad de una estación: tanto la persecución como el forcejeo posterior suceden a la vista de los viajeros presentes. Lo que parece una rabieta sentimental, como lo que parecía la entrada a la cancha para tocar al ídolo, es la recaptura de una detenida-desaparecida por el terrorismo de Estado. Los transeúntes presentes aparecen como espectadores de una joven pareja peleándose. Félix y María regresan al CCD en un taxi que los deja delante de la "E" barrada.

¿De qué forma se representa entonces a los vecinos del CCD o lugares de muerte en esta película? Considero que fundamentalmente bajo una figuración: los transeúntes. Es como si los hombres comunes contemporáneos a la dictadura transitaran la ciudad y ella se encontrara habitada por militares que la observan desde arriba y abajo. Desde arriba, a través de aviones, edificios distinguidos y helicópteros que barren ríos, avenidas y canchas de fútbol; desde abajo, por medio de la circulación y convivencia en bares, descampados, plazas, hoteles de

alojamiento y el mismo CCD. La *dictadura como noche* que nubló la ciudad troca en el nublamiento de la vista de los contemporáneos –transeúntes, viajeros, vecinos– que ven sus actos y decodifican otros signos, o decodifican lo que ven y continúan su tránsito habitual, un tránsito que no habita lo que transita o que lo habita bajo el signo de lo transitorio. La ciudad se representa bajo dominio aéreo y terrestre de las fuerzas militares, pero también como su teatro de operaciones. Si la ciudad aparece habitada por militares que hacen de ella su escenario de acción, los ciudadanos parecen tomados por y en esta representación: espectadores de un partido de fútbol, de una rabieta sentimental, de un secuestro en la cancha, de una recaptura en la estación. Sin que, a tono con su inscripción ficcional –aunque tampoco estableciendo determinismos en torno a registros y modalidades representacionales–, se establezcan afirmaciones del tipo "todos saben" como las leídas en *Juan como si…*, los ciudadanos contemporáneos a la dictadura, y puntualmente los vecinos que pasan por delante de la "E" barrada del CCD, son postulados como convivientes y transeúntes aceitados y sin fricciones entre secuestros y cadáveres en la vía pública.

¿Chicos rubios con tristeza?: la ciudad de partida, el barrio de llegada. Extraños y vecinos

Los rubios (*LR*) (2003),[15] desde sus primeras escenas, expone la estética que recorrerá innovadoramente –pero retomando elementos narrativos de filmes anteriores– el transcurso de la película: el uso del playmobil, la doble representación y la exposición de las propias condiciones de producción.[16] Si los playmobil son utilizados para representar de

[15] Carri, A., op. cit.

[16] La película ha sido analizada desde muchos puntos de vista y en distintos momentos históricos. Florencia Aliberti ("Las grietas del relato histórico en los límites del documental. Notas sobre *Los rubios*", *FRAME*, N° 10, julio, 2014, pág. 23-30) trabajó las relaciones entre género documental y la construcción de la verdad histórica. Luciana Aon, en dos ponencias distintas ("El cine de los hijos de desaparecidos: un

determinada forma el pasado reciente, las condiciones de producción expuestas son el afuera de cámara incluido: escuchamos el sonido de los diálogos de la realizadora con su equipo de producción decidiendo aspectos sobre la producción. La película, desde el inicio, realiza consigo

---

estado de la cuestión", XIII Jornadas de Investigadores en Comunicación, "Itinerarios de la comunicación. ¿Una construcción posible?", San Luis, 2009; "El cine de los hijos de desaparecidos: Los rubios y M", *Primer encuentro sobre juventud, medios de comunicación e industrias culturales*, 2009a, pág. 6), analizó las producciones académicas y de crítica cinematográfica que se ocuparon del cine de hijos de desaparecidos de la última dictadura argentina y, por otro lado, estudió puntualmente *Los rubios* y *M*, las que contrapone, elogiando la primera y su "insolencia hacia la sociedad toda y su responsabilidad presentada en esos vecinos indiferentes o cómplices". Javier Trímboli ("Los jóvenes: entre el pasado y el presente", Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología de la Nación, Dirección Nacional de Gestión Curricular y Formación Docente, Área de Desarrollo Profesional Docente, Cine y Formación Docente, 2005, pág. 2, 5), en un texto que retomaré, escribió: "no hace falta que Albertina Carri diga en la película que las vecinas de los Carri colaboraron en su desaparición" y, contraponiendo el film a *La historia oficial*, el *Nunca más* y *La noche de los lápices*, cita palabras de Calveiro: "toda repetición 'seca' el relato y los oídos que lo escuchan". Verónica Garibotto y Antonio Gómez ("Más allá del 'formato memoria': la repostulación del imaginario postdictatorial en *Los rubios* de Albertina Carri", *A Contra Corriente. Una revista de historia social y literatura de América Latina*, vol. 3, n.º 2, Winter, http: www.ncsu.edu/project/acontracorriente, 2006, pág. 109) analizaron la película como reformulación del imaginario posdictatorial construido desde la vuelta de la democracia, un film que "rechaza cualquier tipo de didactismo o consuelo". Christian Ferrer (LERMAN, D., "Pretérito imperfecto", *Página/12*, suplemento Radar libros, Bs. As., 2005) ubicó *Los rubios,* junto a la carta de Del Barco, como uno de "los dos acontecimientos fundamentales del campo de la memoria por cuanto desafía los modos de recordar e historizar, (…) donde lo no dicho y lo no pensado quedan convocados al centro del problema". Sarlo (*Tiempo pasado*, op. cit.) analizó la película como parte de un "espíritu de época" valorativo del "despliegue de la subjetividad", la "legitimidad a las inflexiones personales" y la ubicación de "la memoria en relación con una identidad no meramente pública". La película disparó un debate en la revista *Punto de vista*: Kohan ("La apariencia celebrada", N° 78, Bs. As., 2004a, pág. 24-30), entendiendo el uso de playmobil y platos voladores como figuración de un "punto de vista infantil", escribió que esta representación despolitiza los secuestros; Cecilia Macon ("*Los rubios* o del trauma como presencia", N° 80, Bs. As., pág. 44-47) argumentó que algunas de las críticas a la película se sostenían sobre una concepción lineal y cronológica, "homogénea y vacía", según Benjamin, del tiempo. María Moreno ("Esa rubia debilidad", *Página/12*, 2003), en una crónica-entrevista a Carri a poco de estrenada la película, escribió: "Las pelucas de *Los rubios* son también de un gran rigor documental, sólo que en un uso muy alejado del inventario realista". Al igual que con el trabajo de Trímboli, volveré sobre esto.

lo que afirma del recuerdo: "exponer la memoria en su propio mecanismo: al omitir, recuerdo".[17] No es difícil decir que *Los rubios* es un film deconstruccionista al que le cabe, en su definición, lo que afirma acerca de lo verdadero: "creo que cualquier intento de acercarme a la verdad voy a estar alejándome". La lejanía o cercanía para con lo cierto, en el film, no se oponen; la desconfianza en la representación es radical.

Como leímos con Saer, sin embargo, la sospecha en las posibilidades representativas o anamnésicas no conduce al silencio o retiro sino a la narración a pesar de todo: vemos a Carri y su equipo atravesando la ciudad, trasponiendo calles y zigzagueando autos, mientras la directora es mostrada leyendo *Isidro Velázquez. Formas prerrevolucionarias de la violencia*, de su padre Roberto Carri.[18] Dentro de aquel equipo

[17] Trímboli (op. cit., pág. 2-6) sostiene que a Carri no le interesa decir que las vecinas colaboraron porque "lo muestra en imágenes". Para el autor, *Los rubios* astilla una idea fundamental de la modernidad como la de "pueblo", y se pregunta: "¿Qué fueron a hacer Roberto Carri y Ana Caruso (…) en el vecindario del conurbano? (…) *Isidro Velázquez. Formas prerrevolucionarias de la violencia*. El pueblo, comunidad casi biológica, los protege". Y agrega: "la suerte de esos dos jóvenes, y de toda esa familia, fue decidida también por la delación de los vecinos. De pueblo fuerte y liberador a vecinos temerosos y cómplices (…) Carri y su equipo le mienten a la vecina del primer testimonio cuando le dicen que lo que están haciendo es un ejercicio para la facultad, cuando niegan la exhibición futura de esas imágenes". Si bien las palabras con las que Trímboli nombra el comportamiento de las vecinas para con la familia Carri son contundentes –"delación, cómplices, temerosos"–, su señalamiento sobre la mentira que cimenta la posibilidad de astillamiento de la idea de pueblo abre otra pregunta: ¿resulta exagerado, en relación a una temática como la última dictadura que tuvo en el trocamiento de relaciones de cooperación por otras de sospecha una de sus gramáticas explicativas, problematizar la propuesta de un vínculo bajo el inicio de un engaño? Si "el piloto" es la vestimenta con que la vecina recuerda siempre vestidos a los Caruso-Carri, piloto constante que dispara la sospecha sobre lo que se encuentra debajo, ¿no replica mecanismos basados en la mentira obtener una entrevista aludiendo motivos desplazados de los verdaderos, originales o auténticos? Es una pregunta asimismo extensible a mi propio trabajo de campo.

[18] Escuchamos del libro en la película: "La *población* es la *masa*, el banco de peces, el montón gregario (…) Pero (…) subyace en el espíritu de la *multitud* el sentimiento profundo de su unidad originaria; (…) y un día (…) la *muchedumbre* se hace *pueblo*, el rebaño se transforma en *ser colectivo*", de Juan Díaz del Moral (cursivas propias). Como fue señalado (Kohan, M., "La apariencia…", op. cit.), Carri elige del libro de su padre no su palabra sino una cita: nuevamente la "duplicación" –como la llama Kohan–, pero también, como señaló la realizadora (Moreno, M., op. cit.), la imposibilidad de

de producción de la película se encuentra la actriz (Analía Couceyro) que representará a Carri. Primer desdoblamiento: la directora en el film decide no actuar de sí misma, explicita las diferencias entre autor, narrador y personaje. La narración, siendo en primera persona o autobiográfica, desconfía de ese yo que toma la palabra, no sólo en sus capacidades memoriales o representacionales, sino incluso en su identidad con quien aparezca figurando ese rol en la película.

Sin embargo, la representación prosigue: vemos a Carri directora, Carri-personaje y equipo de producción yendo de Capital Federal hacia las vecindades de la casa en Provincia de Buenos Aires, donde los padres de la realizadora fueron secuestrados. Ana Caruso y Roberto Carri fueron militantes político-militares de Montoneros que, siguiendo una disposición de la conducción, se "proletarizaron"[19] dejando su entorno de clase media y profesional y mudándose a un barrio popular donde estarían en contacto con sus "verdaderos representados" y, al estar cerca de ellos, abandonarían "vicios" pequeño-burgueses. De esta manera, la pareja Carri-Caruso, junto a sus tres hijas, se mudaron a un barrio del partido de La Matanza. En este barrio está la comisaría convertida en CCD –"El Sheraton"– a la que fueron llevados Caruso y Carri luego de ser secuestrados

---

conocer a sus padres o a estos profesionales sociales desaparecidos: la persistencia de la desconfianza en la representación, la reticencia a construir una imagen que reconcilie al espectador. Mi fragmento predilecto del libro (Carri, R., *Isidro Velázquez. Formas prerrevolucionarias de la violencia*, Bs. As., Puñaladas, 2001, pág. 102) es otro: "en Sarmiento, el odio –ésta es la primera diferencia: los sociólogos burocráticos no odian– que sentía por las masas rurales, iba acompañado por un sentimiento de admiración que surge continuamente en el *Facundo*. Y esta es la segunda diferencia: los burocráticos tampoco admiran a nadie, su admiración y respeto no es por personas, sino por una entidad impersonal: la ciencia y la tecnología". ¿No escuchamos, como puede suceder entre una representación vecinal exógena y otra endógena, otro tono leyendo las palabras de Carri *padre* que oyendo las de Carri *hija*? Y, al mismo tiempo, ¿hasta qué punto el gesto provocativo de Carri hija hacia lo que denomina "memoria de supermercado" no retoma el de *su* padre hacia la "sociología burocrática admiradora de la impersonalidad de la ciencia y la tecnología"? La referencia disciplinaria particular, propia de la formación de base de R. Carri, no restringe la extensión de la reflexión a otras áreas disciplinares como las ciencias de la comunicación, la filosofía, etc.

[19] Carnovale, V., "Postulados, sentidos y tensiones de la proletarización en el PRT-ERP", op. cit.

en la casa que compartían junto a sus hijas. Y a los vecinos de la cuadra y manzana que los rodeaban, con quienes convivían. Hacia ellos, autopista mediante, desde Capital y siguiendo el camino que sus padres realizaron décadas atrás, se dirige Carri y su equipo de producción.

Otra forma de deconstruir la llegada de Carri y su equipo a las vecindades donde fueron secuestrados sus padres es a través de las entrevistas previas que la película muestra buscando recuerdos de Caruso-Carri. En las mismas, ya implementado el desdoblamiento por el que una actriz hace de la realizadora que dirige la escena fuera de cámara, se entrevista a viejos amigos de los padres, compañeros de generación y militancia, y a familiares. No se brindan sus nombres, reafirmando que no es eso lo importante sino la condición, el vínculo sobre el cual son entrevistados. Estos, a pesar de sus diferencias internas, recuerdan a seres excepcionales: "la familia recuerda de un modo que convierte a nuestros padres en héroes", escuchamos de Carri. No sólo la familia, o lo que habitualmente entendemos por ella: una compañera de militancia dice que eran "sensibles y solidarios". Cuando, molesta del regodeo en sentidos comunes heroificantes de sus padres y de la generación setentista en general, Carri le pregunta por sus "nombres de guerra", la entrevistada baja la vista y responde: "Sarita y Coco". Inclusive a pesar del implícito reconocimiento corporal del hartazgo de la repetición de los mismos sentidos en común conocidos y familiares, el testimonio de esta compañera de militancia –como en *Juan como si…* pero al revés, aplicado a otros actores– es reproducido mediante la nueva mediación técnica del televisor, de un nuevo marco que encuadra esas palabras. Inclusive los testimonios de la compañera de militancia y del viejo amigo que se permiten una mínima crítica a los recordados, como la entrevistada que afirma que Ana "era una guardia rojo, su apariencia era de Susanita pero era Rasputín", o el único entrevistado masculino que dice que Roberto "era intolerante", son reproducidos mediante un televisor al que la directora en escena, actriz mediante, da la espalda. Si la realizadora/personaje está de espaldas a los testimonios heroificantes, ¿qué miran sus ojos?

“Se llevaron a los dueños, mami”: vecindad, entrega y listillos

El primer arribo a las vecindades de la casa donde fueron secuestrados Carri y Caruso, en el orden diegético de la película, se muestra antes de las entrevistas a sus familiares, amigos y compañeros. En aquella primera llegada, Carri y equipo entrevistan a una vecina que, ante la pregunta por una familia con tres nenas que fue secuestrada, comienza afirmando: “la verdad, era mi hermana la que estaba, (…) yo a veces estoy y otras veces no estoy”. Sin embargo, acto seguido, identifica a Carri como una de las tres niñas. Al darse cuenta de esto, la directora le pregunta “¿usted me reconoció? A lo que la vecina responde: “si las veo ni las conozco”. Los deriva hacia “Coco, el diariero”. Y agrega: “nosotros fuimos muy solidarios con esta gente”. A lo cual, actualizando el señalamiento derridiano sobre la etimología común de hospitalidad y hostilidad, de solidaridad y desconfianza hacia lo extranjero o desconocido, agrega: “andá a saber dónde voy a aparecer”. ¿De qué forma interpreta la película, la directora y el equipo de producción en escena estas palabras, reconocimientos, desdecires, solidaridades declamadas y sospechas efectivas?

Las imágenes del regreso de la entrevista, con Carri y el equipo de producción en el asiento trasero de un auto siendo filmados por el copiloto del conductor, muestran al grupo directivo en una suerte de puesta en común móvil de lo sucedido, debatiendo la entrevista: “viste, no se hizo cargo en ningún momento, la reconoció y después hablaba en tercera persona”, dice alguien de quien no se da el nombre. “Yo no quise sacar la cámara porque era muy violento”, agrega Carri. Este comentario, que abre una reflexión sobre la violencia de los proyectos de saber y contempla las emociones de la entrevistada, es cerrado más tarde –como las críticas de los entrevistados a sus padres con el elogio final que contrapesa la crítica– con la sentencia: “Me pregunto en qué se parece una cámara con una picana. Capaz que me perdí un capítulo de la historia del arte, no sé”. Si la primera oración, en sintonía con la reflexión anterior, mantiene abierta la pregunta sobre las violencias

operadas y no sólo recibidas a la hora de reconstruir una historia, la segunda, mediante una metadiscursividad distinta a la animación y exposición de las condiciones de producción, clausura irónicamente la pregunta. Se convierte, más que en una problematización, en una pregunta retórica: una cámara y una picana no se parecen en nada, podría haberla sacado delante de la vecina. Esta, construida como irresponsable –"no se hizo cargo"–, debería haber recibido el encuadre o enfoque de la cámara, su toma, la captura de su ojo-lente.

La segunda ida a las vecindades de la casa donde fueron secuestrados Caruso-Carri, que tendrá también su vuelta en imágenes de puesta en común y crítica, es la entrevista a niños del barrio de seis y siete años, según ellos mismos cuentan. Esta entrevista, en el orden cronológico de la película, se encuentra inmediatamente antecedida por la voz de Carri contando que su sobrino de seis años dice que "cuando sepa quiénes mataron a sus abuelos, va a ir a buscarlos y matarlos". Esta palabra primera, este apartamiento de los sentidos en común del campo de los derechos humanos en contra de lo considerado venganza y a favor de la justicia simbolizada en estrados y juicios, cuenta Carri, recibe el interdicto de su hermana que le prohíbe filmarlo: es una palabra inaudible o, más que inescuchable, infilmable.[20] Los niños de seis y siete años, hijos y nietos de los vecinos infantes y adultos de Carri y

[20] Merleau-Ponty (*Fenomenología de la percepción*, op. cit., pág.195, 200, 213, cursivas en el original), en una aproximación fenomenológica al lenguaje técnico como nominación del mundo cosificada y cosificante, escribió: "Cabe, quede claro, distinguir un discurso auténtico, que formula por primera vez, y una expresión segunda, un discurso sobre discursos, que es la base ordinaria del lenguaje empírico. Sólo el primero es idéntico con el pensamiento". Y, en su crítica de la concepción saussureana-estructuralista del lenguaje, agrega: "Lo que aquí nos engaña, lo que nos hace creer en un pensamiento que existiría con anterioridad a la expresión, son los pensamientos ya constituidos y expresados que podemos invocar silenciosamente". Es la distinción entre "una *palabra hablante* de una *palabra hablada*. La primera es aquella en la que la intención significante se encuentra en estado naciente". La palabra hablada, los pensamientos ya constituidos y expresados, tal vez sean, además de lo que busca evitar Carri en *Los rubios*, las prerrogativas sobre las cuales –ordinarias, propias del lenguaje empírico– se prohíbe la filmación y mostración de una palabra primera, hablante, que dice: "cuando sepa quiénes mataron a mis abuelos, voy a ir a buscarlos y matarlos".

Caruso cuando fueron secuestrados, hablan desembozadamente de "la muerte", pero, cuando uno le dice a otro "me parece que te llaman", una vez que este se aleja, aquel repone: "la mamá de él falleció". El cuidado, en ausencia, que guardan para referir el fallecimiento de la madre de su amigo se contrapone al discurso descarnado –"se tiró un tiro"– con el que refieren al secuestro de Caruso-Carri. Esta entrevista a infantes, como la primera que se muestra a la vecina mediada por la reja, también tiene su momento de puesta en común y debate: se refiere, además de la metonimia que la película establece al vincularlos con la palabra irreproducible del sobrino de Carri, lo que sabían sobre lo sucedido en la casa hace casi treinta años, dando cuenta de una circulación como mínimo familiar y generacional del saber de lo acontecido. Los niños, como la vecina de la familia Hermann en *Juan, como si…*, son índices, indicadores o síntomas de un conocimiento que los excede y del que son herederos. Si hasta los chicos saben, ¿cómo –tal cual escuchamos en la película de Echeverría y Bayer– "el resto, los demás" no van a hacerlo? Los vecinos de la casa donde fueron secuestrados Caruso-Carri son mostrados no sólo como conocedores de la historia sino también como reproductores o narradores de ella.

La tercera y última entrevista a una vecina que observamos comienza con una derivación de su parte: "donde vos tenés que preguntar es acá a la vuelta". Esta derivación, entendida como propuesta de finalización de lo que no había comenzado, es respondida por el equipo de producción con una pregunta: "¿la gente tiene miedo?". La pregunta conecta con las producciones simbólicas sobre la temática que vimos: la postulación de miedos, por parte de distintas generalizaciones – "la gente", "el resto", "los demás"–, que quien pregunta no tendría o ya habría vencido, motivo por el cual puede realizar la investigación. La interpelación es respondida por la vecina también altivamente: "no, si la gente es cobarde, para mí fue una satisfacción". Esta respuesta, que podría considerarse una impostación como diferenciación de sus pares vecinos, tiene su correlato en la invitación de la vecina al equipo de producción a entrar a su casa y mostrarle su patio donde saltaron los militares antes de ir

a la casa de los Carri-Caruso. En él, acompañada de su hijo, un niño cuando ocurrieron los sucesos, procede a contar: "hasta nos hicimos amigos, mi esposo les llevaba mate", hablando de los militares. Luego regresa a los Caruso-Carri: "como vecinos eran macanudos, nunca un problema". Pero la escena tal vez paradigmática de la película es cuando la vecina, volviendo a los militares, afirma: "cuando yo les di ese dato dijeron: 'uh, nos equivocamos'. Rajaron para allá", y señala la medianera que separa y conecta con la casa donde vivían los Carri-Caruso. ¿Por qué *escena paradigmática de la película*? Porque se está mostrando, figurando, poniendo en escena, que el último paso en la identificación de Carri y Caruso fue aportado por la vecina. Pero, ¿cómo sabía ella que lo que estaban buscando los militares estaba al lado?

Desde el pórtico de la casa, rodeada de los niños de seis y siete años y no ya de su hijo, la vecina, enfocada diagonalmente en un primer plano que toma su rostro como vector derecho de composición del cuadro, dice:

> –Ojo que yo… no me metan en problemas, eh.
> –Nooo (al unísono y grupalmente el equipo de producción).
> –A la noche venían soldados y soldados y soldados, soldados por acá y soldados por allá, arriba de los techos. Esto estaba todo allanado, todo. Y ahí guardaban un montón de cosas en ese garaje. Panfletos, máquinas, pero de todo. Eran las tres o cuatro de la mañana y se sentía: taca-taca-taca-taca-taca-taca-taca. Algo había.

Luego de estas palabras, en las que la vecina repone uno de los motivos por los que sabía a quiénes buscaban los militares, el enfoque cambia y la mirada de la cámara la toma de frente, produciendo un sincretismo entre el ojo que la interpela, antes fuera de cuadro, y el punto al que devuelve la mirada, ahora el rostro del espectador:

> –Después sacaron las máquinas afuera, escribían, daban datos, ¿viste? Así que más no te puedo… dos camionadas se llevaron de acá.
> –¿Las máquinas qué eran?

–Ehhh, computadoras. Esteee, máquinas de escribir, panfletos, papeles, después una cosa como rollos, muchas cosas mirá. Y la verdad que…
–¿Se llevaron gente de acá?
–Se llevaron a los dueños, mamita. A la tipa la agarraron acá a la vuelta. Entonces… el asunto fue así: en vez de dar la casa de ella, dio la mía, que me hicieran mierda a mí, pero *yo no tenía nada que ver*, ¿entendés cómo es el asunto? Entonces a la tipa la agarraron acá, en Ciudadela, la agarraron a ella, ¿viste? El tipo saltó por arriba de los techos, fue a parar a una casa conocida acá a la vuelta, que al muchacho lo quemaban con los cigarrillos, le quemaban la cara. A las chicas se las llevó el juez.
–¿A las chicas…?
–A las chicas, a las chicas. Eran tres chicas rubias. Después estaba el tipo que era rubio, de ojos así del color de los tuyos más o menos, y la señora era flaquita, rubia, más bien delgadita, siempre vestida de piloto, y se iba.
–¿Era linda?
–Mmm, más o menos.
(cursivas propias)

La última pregunta es la única realizada por una voz masculina del equipo de producción fuera de escena. Si en la consulta sobre las máquinas se distingue a Carri directora, las dos siguientes, respondidas por la vecina también al "listillo" explicador que pretende explicar lo que el explicado ya sabe y explicita –"a las chicas, a las chicas"–, son realizadas por Carri personaje.[21] La contestación de la vecina es la que

[21] Escribió Bourdieu (*Meditaciones pascalianas*, Bs. As., Oxímoron, 2010, pág. 269): "El 'listillo', ensimismado en el placer de desmitificar y denunciar, ignora que aquellos a los que cree desengañar, o desenmascarar, conocen y rechazan a la vez la verdad que pretende revelarles. No puede comprender, y tenerlos en cuenta, los juegos de self deception, que permiten perpetuar la ilusión sobre uno mismo y salvaguardar una forma tolerable, o soportable, de 'verdad subjetiva' frente a los llamamientos a las realidades y al realismo, a menudo con la complicidad de alguna institución". La vecina conocería no sólo el motivo por el que la están entrevistando sino "la verdad" que pretenden "denunciar": sería el primer gesto, casi un automatismo investigativo

finalmente, respondiendo a una búsqueda anterior de la realizadora, devuelve una imagen mínimamente crítica de sus padres: su madre, según la vecina, era más o menos linda. Si la familia recuerda a héroes, y los compañeros de generación y militancia, a seres sensibles y comprometidos, una de las vecinas del barrio en que se proletarizaron buscando estrechar contacto con las clases populares los recuerda como personas "más o menos lindas". Este testimonio vecinal, como los otros dos, es puesto en común y debatido en el auto en movimiento donde Carri, ante el señalamiento de uno de sus compañeros de producción que la veía moverse ininterrumpidamente durante la entrevista, dice: "me ponía muy nerviosa, me re inquietaba". "Acá todos deben saber", dice alguien, permaneciendo esa frase-imagen en el montaje final de la película. La vecina es entonces quien brinda el último dato en el hallazgo de Carri-Caruso, pero también quien se atreve a contarlo y no idealizar a los secuestrados: es, también, quien inquieta a Carri, quien le impide quedarse en el mismo lugar, o la ayuda a moverse de sitio.

La familia, al ver el testimonio, responde que su madre nunca fue flaca ni rubia: la hermana de Caruso, tía de Albertina, descree de la palabra de la vecina. La familia prefiere quedarse con la imagen de sus familiares desaparecidos previa a políticas de la organización político-militar que la distanciaron de ellos, como la continuidad de la lucha armada y el pase a la clandestinidad, antes que con la devolución de quien, tocada por aquellas políticas –la proletarización que lleva a la vecindad de un intelectual destacado del campo cultural argentino con una vecina común y corriente–, los vio por última vez en la vida previa

el de "desmitificar" que los responsables del secuestro de Carri-Caruso no resultaron exclusivamente los militares. Quizá el desafío de la investigación, más que el placer de "desmitificar" lo que los desmitificados no mitificaron, sea el de entender y comprender –que no es justificar– aquellos juegos de "auto-decepción" por los cuales, a pesar de la denuncia de una "verdad" que los denunciados conocen, han podido sobrellevar "tolerable o soportablemente" determinada imagen de sí y verdades propias más allá de los llamamientos a la realidad de ciertas instituciones. Por ejemplo, sectores de los organismos de DD. HH., la academia universitaria o científica y el campo cultural interesados, por caso, en la responsabilidad colectiva ante la última dictadura.

al CCD. La familia prefiere una imagen obsoleta pero idealizada de sus familiares antes que la palabra descarnada de la vecina: si no eran rubios ni flacos ni usaban pilotos cuando yo los conocí, no podrían haberlo hecho; esa mujer miente. La vecina, que pide ser tratada con cuidado cuando solicita "no ser metida en problemas", es puesta en jaque, o desconfiada por la hermana de la secuestrada. Teniendo en cuenta la construcción de legitimidad de sí de familiares de detenidos-desaparecidos nucleados en diversos organismos de DD. HH. desde la misma dictadura, y la ausencia de organización de *vecinos de* CCD como quienes vivían al lado o cerca de un lugar donde se secuestró y torturó, organicidad que podría disparar hablar en nombre propio y no ser hablados mediante representaciones de otros, no es difícil sostener que la voz de familiares de detenidos-desaparecidos ha sido una de las más escuchadas y valoradas en los distintos momentos de la posdictadura.

Los rubios se corre de esta recepción y reproducción de sentidos en común conocidos y gratificantes, como un onanismo de memoria. Produce y devuelve cierto efecto de hastío por la devolución –que también es una autodevolución en tanto se trata de compañeros de generación, militancia y familiares– complaciente, imaginando el demandado las palabras que el demandante espera escuchar: cuando esto sucede, cuando entrevistar a compañeros de militancia o familiares no devuelve más que lo conocido, aparecen dos aspectos: la técnica y los vecinos. La técnica, filmación del televisor mediante, estableciendo distancia entre estos sentidos y los propios. Los vecinos, buscando otras imágenes de sus padres. El testimonio de la vecina, que posee una duración significativa ocupando varios minutos de la película, no es reproducido mediante una nueva mediación que enmarque su palabra. Los enfoques cambian pero, como las palabras de los niños de seis y siete años, o como el mismo sobrino de Carri, los sentidos que produce y pone a circular son vistos como menos ajenos e impropios, menos casete y grabador, que las palabras de compañeros de generación, militancia y familiares. Las palabras de la vecina son construidas como una palabra primera cuyas significaciones no se hallan todavía en estado de momificación y

repetición. Quienes son construidos como diciendo "la verdad que es una impostura", una verdad en lo que esta guarda de incómoda, excesiva y provocativa, son dos –o tres– sectores menores y minorizados: las nuevas generaciones y –todas mujeres– las vecinas.[22]

[22] Dijo Carri (Noriega, G., *Estudio crítico sobre Los rubios*, Bs. As., Ed. PicNic, 2009): "yo creo que la insolencia es política". Ezequiel Martínez Estrada (2005: 800), sobre el final de su reflexión sobre "la verdad propia" que se observa "desde el otro lado de cualquier frontera", traspaso que produce un efecto de anticorporativismo en los cohabitantes del antiguo terruño, escribió: "He dicho de la historia hispanoamericana que es veraz si la escriben los vecinos (*Radiografía de la Pampa*)". Es desde fuera de la zona que habitamos, dice Martínez Estrada, desde donde puede afirmarse la verdad sobre ese lugar, ya sea por otros –"los vecinos" – o por uno mismo en caso de dejar atrás el anterior emplazamiento. *Los rubios*, en su viaje iniciático de Capital a Provincia y en su abandono, mediación o indiferencia hacia los relatos de compañeros y familiares sobre Carri y Caruso, está buscando una verdad que puertas dentro de la propia ciudad o grupo no encuentra: son las vecinas populares las que, desmarcándose de los gestos de compunción y heroificación de familiares y amigos, pronuncian una verdad que aquellos, por su mismo lugar de emplazamiento, no podrían deletrear: eran rubios, eran otros, y, con toda su extranjería, ni siquiera resultaban lindos. Esta insolencia, esta impostura ante los sentidos en común del campo de los dd. hh. y la memoria de la última dictadura, es la que, con el filósofo francés contemporáneo Jacques Rancière (*El destino de las imágenes*, Bs. As., Prometeo, trad. Matther Gajdowski, Lucía Vogelfang y Claudia Fagaburu, 2011a, pág. 119-137; *Política de la literatura*, trad. de Marcelo G. Burello, Lucía Vogelfang y J. L. Caputo, Bs. As., Libros del Zorzal, 2011, pág. 219-247; *En los bordes de lo político*, trad. Alejandro Madrid, Bs. As., La cebra, 2010, pág. 19-56; *El maestro ignorante: cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*, trad. Claudia E. Fagaburu, Bs. As., Libros del Zorzal, 2007, pág. 15-35; *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*, trad. de Carles Roche, Barcelona, Paidós, 2005) podría considerarse "política" por parte de las vecinas representadas.

Capítulo 5. El detenido y el barrio, el extranjero y el pueblo: las vecindades

Quien me indigna es el resto del pueblo,
pues todos estáis como mudos ahí sin alzar vuestra voz ni hacer frente
a esos hombres ni, siendo los más, ponéis coto a los menos.

Homero, *Odisea*, canto II, vv. 239-241
(resaltado propio)

Presentación

En este capítulo me ocupo de las representaciones literarias de vecinos de CCD del período 1996-2003. El foco estará puesto en dos novelas: *Pase libre. La fuga de la Mansión Seré*[1] y *El secreto y las voces.*[2]

[1] Tamburrini, C., *Pase libre*, op. cit.

[2] Gamerro, C., *El secreto y las voces*, op. cit. El *corpus* ampliado y contextualizador del período está compuesto por: *El fin de la historia* (Heker, L., Bs.As., Alfaguara), *La experiencia sensible* y *En otro orden de cosas* (Fogwill, R., Barcelona, Mondadori, 2001), *Los planetas* (Chefjec, S., Bs. As., Alfaguara, 1997), *A veinte años* luz (Osorio, E., España, Alba, 1998), *Ni muerto has perdido tu nombre* (Gusmán, L., 2001), *Memorias del río inmóvil* (Feijóo, C., Bs. As., Clarín/Aguilar, 2001), *El viejo soldado* (Tizón, H., Bs. As., Alfaguara, 2002), *Dos veces junio* (Kohan, M., Bs. As., Sudamericana, 2002) y *Bajo el mismo cielo* (Silberstein, S., Bs. As., Sudamericana, 2002). Se trata de literatos/as que, en algunos casos, ya habían manifestado su interés escritural hacia la dictadura –Fogwill, Tizón, Gusmán–, y de otros que lo harán a partir de este momento –Osorio, Kohan, Feijóo, Silberstein–. Daniel Mundo (*Pasatiempos. Lecturas políticas de la contemporaneidad argentina*, Bs. As., Prometeo, 2007) analizó de una forma especialmente interesante *El fin de los historia* alrededor del debate

Las dos novelas fueron publicadas el mismo año y recibieron tratamientos disímiles por parte de la crítica literaria y académica: mientras *Pase libre…* pasó prácticamente inadvertida hasta cuatro años después cuando su transposición cinematográfica la colocó en un centro de escena cinematográfico, con un director proveniente del "nuevo cine argentino" (NCA) que filmaba su primera película sobre la dictadura, con estreno comercial y competencias en festivales internacionales, *El secreto…*, desde sus primeros años de rodaje literario, suscitó la atención de la crítica no sólo literaria sino también académica como forma de abordaje de las memorias estéticas de la dictadura a la fecha (2002).

Si *Pase libre* es la *novela testimonial* de un ex-detenido-desaparecido *por error*, luego exiliado en Suecia, que regresó al país a dar testimonio en el Juicio a las Juntas y que, más de quince años después, publicó desde el exilio una novela sobre su experiencia concentracionaria, *El secreto* es la novela de un escritor que, veinte años después del fin de la dictadura y de diversos tratamientos literarios sobre ella, vuelve sobre la temática para darle un abordaje novedoso. Sin embargo, a la hora de llevar a imágenes lo que resultaba fundamentalmente grafocéntrico, fue la novela-testimonio de Tamburrini la que resultó traspuesta cinematográficamente.

---

sobre posmodernismo y la percepción de Diana "Glaas" –anteojos en inglés–, con su sentido de la visión siempre mediado por un artefacto técnico, no pudiendo nunca acceder a la carne del mundo. Ninguna de estas novelas tematiza puntualmente las vecindades de centros clandestinos, de allí su contemplación como corpus ampliado y no específico.

Pase libre. "El vecino sabe muy bien lo que hace": el secuestro

Claudio es secuestrado el 23 de noviembre de 1977, nos cuenta la novela.[3] Claudio era arquero del club Almagro y estudiante de Filosofía.[4] El operativo de secuestro tiene como primera parada la casa de su madre, donde él ya no vive porque, a sus veintitrés años, acaba de iniciar su primera experiencia de convivencia en pareja. La madre es impelida

[3] Tamburrini, C., *Pase libre*, op. cit., pág. 9. Silvina Fabri ("Los lugares de la memoria en Buenos Aires. Mansión Seré a diez años de su recuperación", geousp, *Espaço e Tempo,* Sao Paulo, N° 29, 2011, pág. 72) menciona *Pase libre* como información adicional sobre la fuga de los cuatro detenidos-desaparecidos en el marco de un trabajo sobre la conversión de Mansión Seré en "lugar de memoria". Marta Vasallo ("Parte 1. Violencia, sangre y sacrificio", en *La terrible esperanza*, Bs. As., Colisión Libros, 2008, pág. 27), retomando *La condición humana* de Arendt, cita la novela de Tamburrini para pensar la condición del héroe en la modernidad: "El entusiasmo individual y juvenil puede alimentar sueños heroicos, objeto de crítica por los mismos ex militantes, como es el caso de Claudio Tamburrini en *Pase libre*, crónica de su fuga de la Mansión Seré con tres compañeros de cautiverio: el autor aplaude la franqueza con que uno de esos compañeros responde a la pregunta de por qué militaba: "Yo quería ser héroe". Y de inmediato se refiere con sarcasmo a semejante aspiración: "¡Aprendices de héroes, eso es lo que éramos!". Elena Lindholm Narváez (*Este terrible espejo. Autorrepresentación en la narrativa sobre el exilio del Cono Sur en Suecia*", Umea, Print & Media, 2008, pág. 18-24) realiza una brevísima referencia a la novela, junto con *La casa operativa* de Feijóo, como parte de los "textos que siguen siendo publicados sobre las memorias de la represión política durante la dictadura (…) escritos por autores que fueron integrantes del exilio del Cono Sur en Suecia". Eduardo Archetti ("Chapter 8. Argentina 1978. Military nacionalism, footbal essencialism and moral ambivalence", en Tomlinson, Alan y Christopher Young, *National Identity and Global Sports Events: Culture, Politics, and Spectacle in the Olympics and the Football World Cup*, New York, State University of New York Press, 2005, pág. 142) menciona a Tamburrini, dando como ejemplo la novela, como "an imprisoned political activist, student of philosophy, and professional football player who escaped from a house of detention in March 1978", como quien indicó "the paradoxes, contradictions, and moral ambivalences that the World Cup brought about in Argentina": es decir, Tamburrini es citado como referencia en una reflexión sobre las relaciones entre mundial y dictadura, y su novela es parte de la legitimidad de sus palabras.

[4] De aquí en más, obviamente atento a las diferencias entre autor, narrador y personajes, hablaré de ellos tal como aparecen en la novela –Claudio, El Gallego, Lucas– y no por sus nombres autorales extratextuales, o, siendo estos nombres también textos, por fuera de la inmanencia de *Pase libre*.

a llamar a su hijo para que se haga presente ante la amenaza del grupo de tareas de violar a su hija, hermana de Claudio. La patota se hace sentir en el barrio, tanto extorsiva como sonoramente: "sus gritos [de la madre] deberían advertir al vecindario si no fuera por el hecho de que son tapados por los alaridos del grupo".[5] "El vecindario" aparece en primera instancia como quien, estando al lado o cerca del lugar donde se proferían "gritos y alaridos", podría escuchar unos u otros: si un alarido tapa un grito, se escucha el primero sobre el fondo del segundo. La llegada del grupo de tareas a la casa, así como otras dinámicas relacionadas con ella, son narradas del siguiente modo:

> Es mejor que los vecinos no vean sus caras (…) Un vecino se acerca a la casa. No se trata de un personaje temerario. El vecino sabe muy bien lo que hace (…) Parten los cuatro en un auto (…) junto con el vecino que los acompaña en el viaje (…) Han traído a la dueña de la casa de su trabajo. El vecino cruza hacia la vereda de enfrente y se mete rápidamente en su casa.[6]

La llegada de la patota al barrio aparece como semiclandestina: "es mejor que los vecinos no vean sus caras". La vecina, como leímos en las entrevistas a vecinos del ex CCD Seccional 1°, es figurada trabajando cuando un grupo de tareas llega a su hogar para secuestrar a su hijo. Cabría preguntarse, ante la representación y el testimonio sobre un vecino que –en lugar de temer a la patota– se dirige a ella de frente y se ofrece a guiar el auto para identificar el lugar de trabajo de la madre del "terrorista",[7] cuán "rápidamente" reingresa en su hogar, o por qué habría de hacerlo si su convicción inicial lo llevó a realizar lo efectuado con la templanza de quien está seguro de hacer una gran obra: ¿por qué no imaginarse o pensar que, en lugar de regresar "rápidamente" como avergonzado de lo hecho, caminó esos metros de vuelta orgulloso de su tarea, con el pecho inflado, pleno? Quizá intentar

[5] Tamburrini, *Pase libre*, op. cit., pág. 20.
[6] Ibidem, pág. 19.
[7] Ibidem, pág. 21.

comprender comportamientos de marcación, identificación o *delación* como los narrados por el libro implique preguntarse por palabras como "rápidamente".[8]

La madre de Claudio lo llama y él se hace presente en la casa de sus padres, la que unos días antes, pasando por delante de ella en colectivo, le había producido extrañamiento: "no reconocí *la cuadra*. No había vuelto al *barrio* desde mi mudanza. Durante el poco tiempo que había estado ausente, algunos vecinos parecían haber cambiado el auto".[9] La segunda vez que regresa a la casa de sus padres luego de su mudanza, es secuestrado y llevado al CCD. El secuestro y "traslado" sucede a los ojos del vecindario: "sentía las miradas de los vecinos a mis espaldas, que seguían el desarrollo de los hechos, atemorizados detrás de las ventanas".[10] Los vecinos, al tiempo que dispuestos colaboradores para identificar y entregar, también lo son como observadores atemorizados atentos al suceder de los acontecimientos desde el interior de sus casas. El espacio público, concretamente las veredas y la calle de una cuadra de un barrio en particular, aparece como dominio militar. *Dominio* en

[8] En una de las entrevistas (Zeiger, C., "Recuerdo de la muerte. El ayer y el hoy de Claudio Tamburrini", *Página/12*, 2000, cursivas mías), Tamburrini cuenta sus deseos de escribir una novela sobre su fuga y contempla el proyecto de una película; en la misma se explaya sobre "la gente", "la sociedad argentina": "Hace poco estuve en un programa periodístico donde me preguntaron un típico cliché: qué siento yo, habiendo estado detenido, en un país donde la gente suele *mirar para otro lado*. Yo contesté que, en principio, *todas las sociedades miran para otro lado*. Y *hasta es necesario*, quizá, porque en un momento hace falta *respirar un poco y tomar aire* para más adelante. Pero si hay algo que caracteriza a la sociedad argentina es que, en el tema de los derechos humanos, *no miró para otro lado*: en cuanto fue posible sacar el tema y discutirlo abiertamente, se lo hizo". En una entrevista posterior (Veiga, G., "El concepto de derechos humanos se fue modificando con el tiempo", *Página/12*, 2012, cursivas mías), Tamburrini vuelve sobre su idea de disminución de las penas a represores en caso de aportar información relevante: "Si un represor contaba todo y lo que contaba era útil, no lo condenaba o le rebajaba la pena (…) De esa forma quizás hubiera podido encontrar a los desaparecidos y seguir castigando a los *cómplices civiles*. *A ellos todavía no llegó la Justicia*. *¿Por qué? Porque se aplicó una política meramente punitiva* que provoca el silencio del imputado (…) El tren ya pasó. Los represores se están muriendo. *No sabremos nunca quiénes fueron los responsables civiles*".

[9] Tamburrini, C., op. cit., pág. 15. Cursivas propias.

[10] Ibidem, pág. 121.

al menos dos de los sentidos de la palabra: control y territorio. El vecino que miraba de frente a la patota es parte de los vecinos que miran desde atrás el secuestro del hijo de una de sus vecinas. Si los militares dominan el *espacio público*, los vecinos entran y salen, es decir salen y entran a sus casas, de acuerdo a las ordenanzas –tácitas– militares. Sin plantearse manifiestamente –como sí leímos en uno de los testimonios de vecinos del ex CCD Seccional 1°– una comunicación aceitada entre vecindario y militares, la novela, en este primer momento, devuelve una imagen según la cual los vecinos "saben" cuándo entrar o salir del espacio público de acuerdo a las necesidades militares. El vecindario, que primero se ofrece y marca y luego se retira y mira, (a)parece en paz consigo mismo. Luego advendrá la convivencia cotidiana y diaria con la madre delatada de su hijo secuestrado. Es como si, en estas figuraciones iniciales de *Pase libre*, los vecinos primero realizaran una obra de la que luego se distancian para observarla como espectáculo: son al mismo tiempo artífices y visores de una tarea.

"Metros de distancia de los festejos del vecindario": el cautiverio

Los vecinos del CCD, vistos desde este último y ya no desde la casa donde se produce el secuestro, también tienen dos momentos de construcción. Una vez Claudio en el CCD, Tamburrini representa mediante dos momentos sus vecindades: por un lado, externamente, mediante la relación de una vecina, Adela, con "Atila", el nombre con el que los grupos de tareas nombraron el CCD; por otro lado, internamente, mediante lo que Claudio ve, intuye y siente sobre sus vecinos de afuera, los que no pertenecen al CCD.

Escribió Tamburrini sobre el nuevo vecino de Adela:

> La *inseguridad* cundía entre el vecindario y afectaba la vida de todos quienes residían en la zona, tuvieran o no actividad política (…)

> Meses atrás, un nuevo vecino se había mudado con su familia frente a su casa [de Adela]. De carácter hosco y huraño, el nuevo habitante del barrio mostraba total desinterés por entablar relaciones con el vecindario.
>
> La casa del vecino era coqueta, tipo chalet, con el frente revestido de cemento, formando relieves irregulares y pintado de blanco.
>
> En una ocasión, los nuevos vecinos se ausentaron del barrio por unos días. (…) Adela pensó que los vecinos estarían de viaje (…) el vecindario seguía empeñado en averiguar detalles de la vida de los nuevos residentes del barrio (…) La casa vecina, al estar permanentemente cerrada, tenía el aspecto de una vivienda *abandonada* (…)
>
> Una persona semioculta en las sombras del jardín corre en dirección a ella, con un arma de fuego en la mano, impidiéndole escapar. Pasada la primera sorpresa, Adela reconoce en la figura del *extraño al vecino* dueño de la casa. Este también la reconoce, pero no baja el arma.
>
> Los vecinos debemos ayudarnos para evitar los robos de las casas (…) Las explicaciones de Adela tuvieron sin cuidado al hombre. Más bien, este se encargó de enfatizar que no necesitaba ningún tipo de *colaboración* de parte del vecindario para mantener la *seguridad* de su casa.[11]

La casa de Adela, vecina del chalet coqueto del vecino extraño, es situada en "Ituzaingó Sur".[12] Ituzaingó en el límite con Castelar es donde estuvo ubicada la Mansión Seré: Blas Parera N° 48 y Santamaría de Oro.

[11] Ibidem, pág. 44-46. Cursivas propias.
[12] Ibidem, pág. 44.

Año aproximado de la foto: 1942. Fuente: http://ituzaingofotohistoria.blogspot.com.ar/2012/07/blog-post.html. La foto fue elegida, además de por su calidad y definición fotográfica superior a las restantes, porque permite una aproximación a sus características arquitectónicas y sociourbanas más allá de su demolición, en 1978, por fuerzas militares, y a la posterior construcción, en 2013, de un "Centro de Investigación e Interpretación de Nuestra Historia Reciente" en sus instalaciones (http://www.moron.gov.ar/ddhh/proyecto_sere.php). Fabri ("Los lugares de la memoria en Buenos Aires", op. cit.) trabajó las sucesivas resignificaciones de este espacio.

Adela se descubre vecina de un nuevo vecino "huraño, hosco y desinteresado de entablar relaciones con el vecindario". Como una suerte de representante *ad hoc* de la cuadra que busca trabar relaciones con el nuevo habitante del barrio, sin embargo, se esfuerza por entrar en contacto con él. Cuando entra a las instalaciones de la casa, una figura inicialmente extraña y luego conocida la corre y apunta con un arma: el paso de una condición a otra –del desconocimiento a la familiaridad vecinal– no baja la punta de la pistola. El nuevo vecino le responde que no necesita de la ayuda del vecindario para mantener la seguridad de su casa. ¿Que no requiera su "colaboración" implica que necesita su indiferencia?

El segundo momento de construcción de las vecindades del CCD, desde la situación del cautiverio, se da desde el interior de Atila. Este

segundo momento se divide en dos situaciones: la línea de teléfono cedida a Mansión Seré, y el año nuevo del 77. En cuanto a la primera, enunciado en la novela desde la voz narradora de Claudio, escribió Tamburrini:

> En la casa funciona un teléfono, conectado en la cocina. Un vecino del lugar les ha cedido la línea. Dos timbrazos cortos anuncian que las llamadas recibidas por el vecino han sido pasadas al teléfono de la casa.[13]

La comunicación del CCD está garantizada por la hospitalidad de un vecino. Es posible recordar otros juegos de señas entre vecinos y vecindario: el ex vecino que, habiendo militado y alejándose de la militancia cuando el golpe, acordó con su familia dos golpes de puerta como forma de identificación, pero sobre todo el juego de señas entre el vecino del CCD y los policías cuando uno le prohíbe y otro –"amigo"– le permite hacer un asado debajo de las plantas de la Seccional.

Las relaciones telefónicas entre la casa y el vecino disparan en Claudio otras suposiciones:

> Desde la ventana, no llego a distinguir ningún alambrado. La *reticencia* de *la gente* del lugar a entrar en el predio me hace entonces suponer que la actividad de la casa es conocida por *el vecindario*. Imagino, entonces, que *los vecinos* también deben de escuchar nuestros gritos, cuando somos torturados.[14]

La comunión de señales entre el vecino y el CCD dispara en Claudio una conjetura alrededor de otros signos entre la casa y el vecindario: la ausencia de alambrado y su impenetrabilidad, su actividad y el conocimiento, sus gritos y la escucha. La escena de la ventana actualiza en la voz-mirada de Claudio la cercanía y distancia con el exterior: cercanía físico-cognoscitiva pero lejanía relacional. La mirada-voz se descentra y contempla la percepción de los vecinos desde el exterior:

[13] Tamburrini, C., *Pase libre*, op. cit., pág. 62.
[14] Ibidem, pág. 64. Cursivas propias.

deben saber lo que pasa y por eso no entran, deben escuchar los gritos y por escucharlos es que no trasponen sus límites. Nada que provenga de una casa donde se escuchan gritos puede beneficiar mi seguridad, pareciera ser la figuración de los vecinos en este tramo de la novela. Los vecinos, retomando el abandono percibido desde el exterior de la casa, son el afuera incluido –mediante el conocimiento de lo que sucede– y el adentro excluido –mediante su reticencia a entrar al predio del que conocen sus actividades– de la casa. Cuando "el vecino nuevo" le respondió a Adela que "no necesitaba la colaboración del vecindario para mantener la seguridad de su casa" no le estaba ordenando indiferencia, sino otra posición: un adentro descentrado, la exterioridad comprometida.

La segunda situación de este segundo momento, el año nuevo del 77 al 78, también comporta reflexiones sobre las relaciones entre cercanía y lejanía, vecindad y distancia, conocimiento e indiferencia o abandono, fiesta y terror. Dice Claudio:

> Hincados en el piso de madera sobre nuestras rodillas llagadas y sangrantes, despedimos al viejo año y entramos en el año nuevo a solo unas decenas de metros de distancia de los festejos del vecindario.[15]

El cuerpo de los torturados despide el año viejo a metros de los cuerpos festivos de los vecinos. Quizá en pocas oraciones de las producciones culturales sobre la última dictadura se combinen tan densamente dos imágenes fuertes para pensar los años que van del 76 al 83: entre "el terror" de los torturados "hincados" y "la fiesta" de las vecindades que reciben el año del mundial.[16] Sin embargo, la expresión "año 78" es polisémica: el 78 es el año del mundial, "la fiesta de todos", los festejos masivos en la calle "a metros" de los CCD donde

[15] Ibidem, pág. 101.

[16] Longoni, A., "Iniciar el debate, a una red de colaboradores, a otro modo de hacer", op. cit.

detenidos-desaparecidos eran torturados, pero también, en la novela de Tamburrini, en Ituzaingó Sur casi Castelar, es el año de la fuga.

"Confiar en la solidaridad de los vecinos implicaba un gran riesgo": la fuga

El escape tiene una condición de producción insoslayable; dice Claudio:

> La situación era en extremo inusual. Al ver que guardábamos silencio, la guardia salió del cuarto y se dirigió a la pieza vecina. Escuchamos que la puerta de al lado se abría y que, luego de un silencio expectante, ellos volvían a repetir la presentación que habían hecho ante nosotros, empleando casi las mismas palabras.[17]

Lo "inusual" es que la nueva guardia, a diferencia de la anterior o de la patota –virulenta e impre*visible* en su proceder–, se presentaba ante los detenidos, esperaba una respuesta de ellos y, al ver que no decían nada, se dirigía a la pieza contigua a hacer lo mismo: presentarse, conceder un momento de silencio, retirarse en caso que nadie tomara la palabra. El mecanicismo de su accionar, repitiendo técnicamente casi las mismas palabras de una habitación a otra, se va a encontrar entre las condiciones de posibilidad de la fuga: la previsibilidad de su método –hora de entrega de los platos, tiempo para comer, hora de retiro de la comida, presentación, palabras– le permitirá a los detenidos-desaparecidos contar con una pequeña ventaja con respecto a las anteriores guardias o a la patota: saber cuáles son los próximos pasos de la "Guardia metódica",[18] pre-verlos y organizarse de acuerdo con esta visión anticipada. Como vimos en *Garage Olimpo*, quien controla la vista domina el territorio, el que ve desde arriba o con anterioridad al otro puede doblegarlo o anticiparlo.

[17] Tamburrini, C. *Pase libre*, op. cit., pág. 165.
[18] Ibidem, pág. 164.

Esta anticipación resultó fundamental para, una vez retirada la comida por la guardia "cronométrica"[19] y aprovechando el tiempo que se abría hasta su cambio y la llegada de la patota, escaparse: aprovechar un tornillo suelto de una cama para abrir la ventana, anudar las frazadas para hacer la soga y bajar al jardín Seré. Una vez en él, desnudos, salir del predio y encontrarse en la calle con el primer "vecino del barrio" para quien "nuestra presencia ya había sido descubierta".[20] Si ese vecino los denunciara, su recaptura sería inminente. Ese vecino no los delata.

Sin embargo, el imprevisto encuentro con el vecino los lleva a tomar ciertos recaudos:

> En ese jardín no nos alcanzarían las miradas indiscretas de los vecinos ni las patrullas que pronto saldrían a buscarnos, cuando la fuga fuera descubierta (…) Los plazos comienzan a acortarse. Por fin, avistamos un Peugeot 504 estacionado en la calle (…) Nos acercamos cautelosamente, tratando de mantener el silencio para no despertar al vecindario.[21]

El vecindario, en este tercer momento de su construcción –el secuestro, el cautiverio y la fuga– aparece simultáneamente como no delacionista, "indiscreto" y dormido: como si la última frase del fragmento no fuera *literal* sino una metáfora para describir la sociedad bajo dictadura, los detenidos-desaparecidos fugados no quieren "despertar al vecindario" de forma de no despabilar tampoco su "indiscreción" ni tentar la siguiente ausencia de delación de un nuevo vecino.

La fuga, sin embargo, no podía hacer de aquel jardín el lugar de su escondite: estaban a cuadras del CCD, en el seno de un barrio que sabía de sus actividades, desnudos y con patrullas buscándolos. Ante este diagnóstico, cuenta Claudio, Guillermo toma una decisión arriesgada:

[19] Ibidem, pág. 234.
[20] Ibidem, pág. 240.
[21] Ibidem, pág. 241.

> Con pasos decididos, se encamina hacia la casa vecina y llama a la puerta. Está vestido con una camisa que le llega hasta la cintura. Lleva la parte inferior del cuerpo completamente desnuda (…) Desde la vereda de enfrente veo a Guillermo hablar con una vecina (…) ¿Qué les dijo a los vecinos? –pregunto (…) Si estábamos en las cercanías de Atila los vecinos estarían seguramente enterados de lo que sucedía en la casa. Y el miedo les podía hacer cometer actos desesperados. El Gallego nota mi preocupación y se esfuerza por tranquilizarme.
> –No pasa nada. La señora es de confianza. Antes de que Guillermo se fuera le pidió que se olvidara del nombre y número de la calle (…) La vecina le dio también plata para un taxi –responde el Gallego.[22]

Refugiados en un jardín, los vecinos de Seré son su escapatoria o condena: hospitalarios, los ayudan y mantienen la esperanza de la fuga, u, hostiles, los denuncian y vuelven al CCD a escarmentar el intento de escape. Claudio se pregunta por su reacción: "confiar en la solidaridad de los vecinos implicaba un gran riesgo";[23] el miedo, dada su cercanía con Atila, podía llevarnos a "cometer actos desesperados". Aquí se contemplan determinadas relaciones entre emociones, saberes y prácticas. Por un lado, se concibe el miedo de los vecinos como consecuencia de su vecindad con el CCD, lo que podría redundar en desesperación: la cercanía lleva a conocer y, este conocimiento, a reacciones como el miedo y la desesperación. Por el otro, se contempla este miedo potencialmente denuncista, no en razón de un acuerdo o *complicidad* con el régimen, sino como consecuencia de la desesperación: al no saber qué esperar –de la patota, de la casa, de los militares, para con la propia familia– se denuncia el más mínimo movimiento en el jardín vecino que ponga virtualmente en jaque la supervivencia de lo(s) propio(s). La contemplación de las emociones bajo un régimen de terror, y puntualmente una vecindad clandestina, lleva a disminuir

[22] Ibidem, pág. 242-245.
[23] Ibidem, pág. 245.

el tono de las palabras utilizadas: no se trata de "complicidad" o "colaboración" sino de "miedo y desesperación". Y es la enunciación de otra emoción la que busca tranquilizar a Claudio ante su inseguridad en la "solidaridad" de los vecinos: la "confianza". El Gallego lo invita a poner a la vecina en el bando de la hospitalidad al decirle que escuchó cómo la vecina le dio "plata para un taxi" y le pidió que "se olvidara del nombre y número de la calle". Como si la vecina supiera con quién estaba hablando, y entendiera perfectamente lo que estaba haciendo, y a su vez conociera ciertos códigos militantes sobre tabicamiento e imposibilidad de resistir la tortura y por ende brindar información, le pide a Guillermo que se ponga una venda imaginaria ante la dirección de su casa, la venda que ella no utilizó al decidir ver a ese joven desnudo que le tocaba la persiana. Pero, combinando hospitalidad y hostilidad, la venda fue utilizada cotidianamente para convivir con el CCD sabiendo lo que sucedía dentro. O, más que hostilidad, una indiferencia atenta a las desiguales relaciones de fuerza, puntuada por un principio de realidad crítico de un heroísmo voluntarista. Un principismo pragmático consciente o sensible a sus limitaciones, una indiferencia atenta a la diferencia que puede provocar la acción propia que, cuando le llega la posibilidad de hospitalidad, y esta solidaridad no es un acto de voluntarismo heroico, la actualiza. Guillermo puede irse de la zona gracias al dinero brindado por la vecina, vecina que sabía de su existencia con anterioridad. Pero, antes de esta oportunidad de solidaridad, ¿qué iba a hacer, ante quién iba a denunciar los gritos en la casa vecina? ¿La seccional del barrio, el destacamento de la zona, las fuerzas militares en ocupación de funciones ejecutivas? ¿Organismos internacionales de DD. HH?

El mismo Claudio contempla este límite situacional de la solidaridad:[24] "Los vecinos que habían ayudado a Guillermo no se imaginaban que había tres personas más acompañándolo". Guillermo es el índice o indicador de un grupo en fuga que necesita de la colaboración

[24] Ibidem, pág. 246.

del vecindario para salir de allí. Pero el mismo Claudio contempla que, en caso de ser tomado Guillermo como síntoma de un conjunto que lo excediera, aquella solidaridad podría revertirse en denuncia, como si no fuera lo mismo ayudar a un detenido-desaparecido en fuga que a cuatro. Sin embargo, la solidaridad vecinal ya tuvo lugar, lo cual sigue sin ser incompatible con otras imágenes de los vecinos: "Solo resta esperar, al menos estamos en un lugar cubierto, a resguardo de las miradas indiscretas del vecindario".[25] Guillermo dejó la zona en taxi gracias a la hospitalidad de una vecina, llamará al padre de El Gallego para que los pase a buscar, pero, hasta que eso suceda, es necesario cuidarse de las miradas de los vecinos, de la ausencia de discreción que puede romper el secreto.

El secreto: "una conspiración de locuacidad". Responsabilización indiscriminada, auto-exculpación generalizada y filiaciones electivas

El secreto y las voces[26] narra la historia del secuestro y la desaparición de un joven local en un pequeño pueblo del interior santafesino.[27] La

[25] Ibidem, pág. 245.

[26] Gamerro, C., op. cit.

[27] José Di Marco ("Ficción y memoria en la narrativa argentina actual: la narrativa como táctica", v Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica literaria, 13 al 16 de agosto de 2003) incluyó la novela en el corpus de una investigación más general sobre operaciones culturales en el cruce entre literatura, cultura y política en ficciones y ensayos argentinos. Susana Gómez ("Legibilidades, un trabajo sobre el sentido: silencio y discursos en la formación de una novela sobre la dictadura", Foro de Literatura y Cultura Argentinas, ffyh-unc, agosto de 2005, pág. 64-65) escribió: "el silencio es representación de la historia por otros no contada, callada colectivamente en una comunidad". Carolina Grenoville ("Memoria y narración. Los modos de re-construcción del pasado", *Andamios*, vol. 7, N° 13, mayo-agosto 2010, pág. 233-257), en un trabajo donde analiza *El secreto y las voces* entre otras tres novelas, afirmó que "la demonización de los culpables limita la cuestión de la responsabilidad y la culpa a unos pocos, cuando en realidad habría que interrogarse acerca de la red de colaboración que, en todos sus matices, ya sea desde la acción directa o desde la omisión y el silencio, llevaría a reconocer en sus alcances últimos un grado colectivo de responsabilidad". Graciela Aletta de Sylvas ("La ficción: espacio simbólico de la au-

novela desarrolla asimismo el suceder de distintas situaciones donde el secuestrado, en varias oportunidades en fuga, es recapturado a los ojos y oídos de la comunidad pueblerina. Tematizante de las dinámicas sociales cotidianas y retrospectivas alrededor del "secuestro seguido de muerte y desaparición" de "Darío Ezcurra",[28] *El secreto…* es la novela paradigmática sobre responsabilidad colectiva ante la última dictadura. ¿De qué forma se construye a estos vecinos contemporáneos y testigos de un secuestro? ¿De qué modo se representan sus responsabilidades y resistencias hacia él? ¿Cuál es la relación del narrador con hechos y personajes? ¿Qué permiten pensar estas relaciones en relación a una indagación sobre responsabilidades colectivas y pequeñas resistencias ante la última dictadura? ¿Qué sentidos y significancias puso a circular la novela alrededor de estas temáticas a comienzos de nuevo siglo? ¿Cuál es el lugar enunciativo de la crítica desde el cual aquellos significados fueron pasibles de ser escenificados?

El Fefe, voz narradora, vuelve al pueblo donde pasaba sus veranos de infancia a investigar un secuestro y desaparición sucedido "hace veinte años".[29] Para investigar sobre el secuestro y desaparición del

---

sencia en la novela argentina contemporánea", *Amerika*, 2010, pág. 6) sostuvo que "al autor le interesa el tema de la responsabilidad civil, la culpa colectiva en los crímenes de Estado". María Angélica Semilla Durán ("Las voces del silencio", *Amerika*, 2010, pág. 2) escribió: "Treinta años después, cuando las responsabilidades del Ejército y sus innúmeros cómplices institucionales parece haber comenzado a clarificarse, el trabajo que queda por hacer, mucho más difícil e intrincado, es el de explorar las responsabilidades de la sociedad en su conjunto". María Stegmayer ("Acerca de los usos estratégicos del policial en *El secreto y las voces*", *Anclajes*, XIV, pág. 182), en el mejor trabajo sobre la novela de Gamerro que leí, afirmó que "el problema de la responsabilidad colectiva (…) gana un lugar y un peso mucho más importantes que el que estábamos dispuestos a asignarle al principio, distraídos en la lógica del enigma que propone el policial". Luz Souto ("The subordinates in the fictions of appropriation of minors", *Mitologías hoy*, vol. 8, invierno, 2013, pág. 44) escribió: "La responsabilidad civil es abordada cada vez en más ficciones, quizás la más lograda en el ámbito argentino es *El secreto y las voces*". Desde el año siguiente a su publicación hasta una década después, la novela de Gamerro ha recibido suma atención de la crítica.

[28] Gamerro, C., *El secreto y las voces*, pág. 247.

[29] La construcción del estado del arte de la novela de Gamerro lega expresiones que este libro busca problematizar: 1) la asociación entre responsabilidad y culpa, 2) las

Fefe, se reencuentra con sus amigos de infancia –Mati y Guido– así como con su familia: su "tía Porota y la Chesi".[30] También, además de sus amigos de infancia y familiares, dialogará con el dueño del bar y los parroquianos donde se suceden conversaciones sobre el tema –bar "Los Tocayos"–,[31] con los profesionales del pueblo –el farmacéutico Mauro Mendonca, el profesor Gagliardi, el Dr. Alexander, médico policial–, con ex integrantes de las fuerzas de seguridad –Carmen Sayago, ex policía–, y con los habitantes del pueblo que no habitan la mesa masculina de Los Tocayos ni pertenecen a ninguna de las profesiones encumbradas de la sociedad –Clota, Clara Benoit, Celia–. La novela, como *Juan como si…* y *Los rubios* con sus particularidades, para (de) construir un secuestro y desaparición en un pueblo, construye un *travelling* social del que se derivará la reconstrucción del sentido. Ya sea que se parta, como en *Juan como si…*, de que la verdad la posee uno de los actores entrevistados –la familia–, o, como en *Los rubios*, de que no existe tal verdad y su postulación es un acto de ficción que pretende ser tomada como evidencia, la reconstrucción de los hechos requiere de la discusión alrededor de lo sucedido, de la búsqueda y realización de entrevistas, de la articulación de distintas voces –y silencios– en relación al accionar propio y ajeno: la hermenéutica, método de interpretar donde "no hay palabra que ponga el punto final así como tampoco

palabras o expresiones "colaboración", "mala fe" o "abismales carencias democráticas de un pueblo" para pensar el comportamiento de "la sociedad" bajo dictadura, 3) la "colaboración" entendida indistintamente como "acción directa" u "omisión y silencio", y 4) la homologación entre "responsabilidad colectiva" y "culpa colectiva" –incomparables según Arendt (*Responsabilidad y juicio*, op. cit.)– o el deslizamiento de "la responsabilidad civil" a la "complicidad". Sin embargo, no puedo dejar de estar de acuerdo en 1) la no "demonización de los culpables" de modo de no forcluir una interrogación sobre "un grado colectivo de responsabilidad", 2) que *El secreto…* se interesa fundamentalmente por la problemática de la responsabilidad colectiva durante la última dictadura, y 3) que la búsqueda de esta novela es la de intentar comprender los comportamientos, prácticas y actitudes cotidianas de "hombres comunes y corrientes" ante secuestros, torturas y desapariciones diarias.

[30] Gamerro, C., *El secreto…*, op. cit., pág. 185.

[31] Ibidem, pág. 19.

existe una palabra primera",[32] como vía de investigación histórica "o" policial sobre el pasado reciente. Volveré sobre esta "o" cuando hablemos sobre el Prof. Gagliardi.

La novela realiza una suerte de inventario de las distintas posturas alrededor del pasado reciente: la negación –"es un pueblo tranquilo", "mentís"–, la responsabilización indiscriminada –"todo el pueblo es responsable"–, la construcción de chivos expiatorios auto-tranquilizatorios –"hubo uno que tuvo la culpa"–.[33] La idea de *postura*, en lo que la palabra guarda de corporal y en sus relaciones con "la impostura"[34] como apartamiento de las posturas previsibles y complacientes esperadas, resulta fértil, en su plasticidad, para comprender los cambios de *posición* ante el develamiento de una nueva noticia: la identidad del extraño pero nativo que pregunta. Ahora, ¿desde qué lugar enunciativo resulta posible aquel inventario de posiciones ante un secuestro y desaparición en el pasado reciente? ¿No resulta, como en torno a otras construcciones de puntos de vista, la postulación de una visión omnisciente que todo lo ve y a la que no se le escapa detalle? Si hay quienes en el pueblo pueden ver lo que el Fefe no muestra, los negativos de su vida o llegada a él, ¿se contemplan en la novela los puntos ciegos desde los que la misma postura crítica de la enunciación puede ser realizada?

"La gente no es peor acá que en otra parte": viaje iniciático, consultas de disponibilidad y laguna-mar

Felipe Félix, el Fefe, investiga un secuestro y desaparición en un pueblo donde pasaba los veranos de su infancia. ¿De qué modo lo hace? El Fefe visita la vieja casa de sus abuelos hoy propiedad de "los *Tuttolomond*o, sus *vecinos* de toda la vida",[35] se sienta en Los Tocayos,

[32] Gadamer, H., *El giro hermenéutico*, op. cit., pág. 82.

[33] Gamerro, C., *El secreto…*, op. cit., págs. 18, 193, 60, 219.

[34] Martínez Estrada, E., *Muerte y transfiguración de Martín Fierro*, op. cit., pág. 625.

[35] Gamerro, C., *El secreto…*, op. cit., pág. 13. Cursivas propias.

propiedad de don León y conversa con sus parroquianos al costo de invitar ronda tras ronda, es derivado a otros personajes del pueblo, en resumen, habla: "esperaba chocar con *un muro de silencio*, con *miradas hostiles*, (…) una conspiración de silencio, no una de locuacidad".[36] Es en el bar de don León donde el Fefe hace una pregunta que interpela modos de investigar dinámicas microsociales en relación al pasado reciente: "¿y no hubo un caso, de la época cuando yo venía todavía, de un muchacho, cómo se llamaba, que tuvo un problema con otro del pueblo, o de un pueblo vecino, no me acuerdo bien? –tomó un buen sorbo de vino y sin mirar a nadie a los ojos largó de un tirón".[37] La pregunta, como un primer encuentro con un vecino de un CCD para preguntarle sobre un asunto que suponemos espinoso de responder, afirma por lo que niega, o consulta lo que no explicita: lo que se pregunta es lo que no se dice, lo sub-liminal o sub-mediático de la pregunta, no lo que explícitamente aparece en la superficie del discurso con sus titubeos aparentes pero premeditados.[38] La pregunta del Fefe, como las que en oportunidades hacemos en el trabajo de campo, es trascendente: lo que *en realidad* se consulta no es lo que *superficialmente* se pregunta sino lo que se encuentra *por debajo* de la consulta. Es un tipo de

[36] Ibidem, pág. 173. Cursivas propias.

[37] Ibidem, pág. 19.

[38] Escribió Boris Groys (*Bajo sospecha. Una fenomenología de los medios*, trad. de Manuel Fontán del Junco y Alejandro Martín Navarro, Madrid, Pre-textos, 2008, pág. 88): "La sinceridad no tiene nada que ver con el carácter referencial de los signos, es decir, con la pregunta por la 'concordancia' entre signo y referente. La sinceridad no se refiere al estatus significativo de los signos, sino a su estatus mediático, a aquello que se oculta bajo ese signo". La "sinceridad" de la pregunta, con Groys, no se dirime entre lo que se pregunta y lo que se quiere o busca preguntar, sino en el mayor o menor espacio de sospecha que la pregunta como medio abre tras de sí. A este espacio Groys lo llama "sub-mediático". Y agrega: "Lo habitual, lo tradicional, lo repetitivo oculta el espacio submediático como una capa protectora impenetrable, y produce con ella el efecto de la insinceridad". La insinceridad entonces sería un efecto producido por la repetición de determinado signo. Es el mecanicismo de aquella pregunta del Fefe, así como de otras que uno puede haber realizado en su trabajo de campo, las que disparan el efecto de sospecha –de insinceridad– sobre lo que se esconde debajo de ellas, submediáticamente, sus *verdaderas intenciones*.

pregunta que puede disparar la emoción de la sospecha: si lo que se me pregunta es otra cosa de lo que se me está preguntando, ¿por qué debería responderle lo que efectivamente pregunta y no lo que aparentemente me está preguntando? Y, cuando el entrevistador explicite lo que realmente quería saber más allá de sus simulacros iniciales, ¿por qué no ofenderme sintiéndome engañado por la astucia inicial?

El Fefe no encuentra estos cabildeos conspirativos cuando su pregunta subliminal: lo que halla, más bien, es "una conspiración de locuacidad"[39] que lleva a la mesa de Los Tocayos –don León, Mati, Guido, El nene Larrieu, batata Sacamata– a abalanzarse sobre la pregunta submediática del Fefe con furia confesional. Similar voluntad o deseo de habla encuentra en el resto del pueblo: el farmacéutico Mendonca –"todos somos responsables"–, el Dr. Alexander –"lo mató la guerrilla"–, "Berraja", dueño del hotel alojamiento del pueblo –"sus vecinos lo dejaron al muere sin pestañar"–, u otras voces que dicen que está en un pueblo vecino con familia, auto y casa.[40] Lo que el Fefe encuentra, más que "un muro de silencio"[41] como representaba el cine argentino menos de diez años antes que la novela de Gamerro, es una pared de palabras: voz y silencio no se contraponen, no hace falta callar para no decir. Como en la carta robada de Poe, no hay mejor forma de ocultar que mostrar: el ocultamiento dispara la sospecha sobre lo que no se muestra, la mostración –si bien puede generar desconfianza sobre lo que se encontraría por debajo o detrás de ella– cuenta con la aparición como conjura de sospecha. "El crimen perfecto es justamente aquel que se comete a la vista de todos", dirá el Fefe.[42] Ahora, ¿qué crimen? Mejor dicho, ¿qué criminales? ¿"La vista de todos" es la vista de quiénes? ¿Qué relación guarda este crimen y los criminales con la responsabilidad colectiva y las pequeñas resistencias ante la última dictadura?

[39] Gamerro, C., *El secreto…*, op. cit., pág. 73.
[40] Ibidem, págs. 60, 64, 84.
[41] Santic, L., *Un muro de silencio*, Argentina, 1993.
[42] Gamerro, C., *El secreto…*, op. cit., pág. 231.

El 25 de febrero de 1977,[43] Darío Ezcurra, habitante de Malihuel, pueblo del interior santafesino, es secuestrado y nunca vuelto a ver. *Nunca vuelto a ver* hasta la primera de sus fugas que se repite en una segunda oportunidad. "Ezcurrita",[44] perteneciente a dos de las familias más distinguidas de Malihuel –los Ezcurra y los Alvarado–, *bon vivant* escurridizo de amantes, esposos y acreedores, es secuestrado en el escenario donde el pueblo esperaba a Sandro. El ídolo nunca llega, pero el secuestro, a cargo del comisario Neri, el subcomisario Greco y el ex policía Sayago, se comete y representa al mismo tiempo: desde el principio la captura es construida como algo a ser visto.

"Neri se encargó muy bien de hacernos a todos cómplices. Lo que no nos exime de culpa, todo lo contrario, cuanto menos pecamos por omisión",[45] dice Mendoca el farmacéutico, el que había espetado: "todos somos responsables". Mendoca es el personaje que funde en la indistinción la paleta de grises entre responsabilidad, complicidad y culpabilidad. Gamerro construye una "consulta popular": el comisario Neri, casa por casa, preguntándoles a los vecinos del pueblo cuál es su postura sobre Ezcurrita, el que, politizado para principios de los 70 o simplemente provocando a otro de los apellidos distinguidos del pueblo, Rosas Paz, lo criticaba desde el periódico local: había sumado un nuevo enemigo, el dueño de las vacas. Ezcurra es secuestrado no se sabe si por mujeriego, montonero, deudor o *perejil*, y no se sabe tampoco si quien lo envía a secuestrar es un marido celoso, un acreedor harto o sectores organizados de la sociedad malihuense –empresarios, fuerzas de seguridad, profesionales– temerosos de que resulte el nuevo intendente izquierdista del pueblo, pero constructores de un chivo expiatorio más a la medida de su temor que de la pertenencia política del secuestrado. Lo que no se sabe, lejos de una falencia, es parte de la fertilidad de la novela: no se trata de determinar a priori o posteriori las identidades de secuestrado y secuestradores, de forma de tomar

[43] Ibidem, pág. 121.
[44] Ibidem, pág. 71.
[45] Ibidem, pág. 18.

posición de acuerdo a la subjetividad del primero (mujeriego, militante político-militar, deudor crónico, provocador profesional), sino de pensar las reacciones de *un pueblo* a los distintos vaivenes.

Neri realiza el plebiscito y, cuando tiene vía libre de parte del pueblo o de algunas voces de él –las que, organizadas y poderosas, hablan más alto que las otras, las consultadas por el comisario–, organiza el secuestro: se llevará a cabo mientras el pueblo esté entretenido escuchando a Sandro. Pero el ídolo no llega y, en el desconcierto de las masas que lo esperan y no comprenden la demora, Ezcurra se escurre de los policías que lo intentan detener y termina arriba del escenario siendo perseguido y secuestrado a la vista de los presentes. La primera fuga de Ezcurra, de las tribunas al escenario, a la vista del pueblo que había ido a ver y escuchar a Sandro, termina en recaptura también a los ojos de sus vecinos. Una vez en la alcaldía, Ezcurra será golpeado y torturado con "todos los comunes escuchando, viste, algunos poraí que en unos días salían a la calle a desembuchar", dice León.[46] Los secuestros, entonces, sucedían a la luz del día, en escenarios incluso espectaculares, listos –y puestos– para ser vistos, y esos secuestros implicaban recorridos que contactaban a los secuestrados con quienes luego podían difundir lo que habían escuchado. Se sabía, el terror circulaba y, con ello, las informaciones a él asociadas: los signos que lo representan en su ausencia presente.

Pero, escurridizo como su nombre, Ezcurra vuelve a fugarse, esta vez no de las tribunas sino de la alcaldía, y desemboca en la casa de Isadora de Mendoca, la madre del farmacéutico, quien hospitalariamente le abre la puerta, le cuenta Guido al Fefe gracias a la narración de la historia por la enfermera de Isadora.[47] Al recibir en su casa al joven sobre el que el comisario había realizado una encuesta para consultar o confirmar qué hacer con él, Isidora llama a su hijo, el farmacéutico, quien a su vez llama al Dr. Alexander, el médico policial. Guido le

[46] Ibidem, pág. 146.
[47] Ibidem, pág. 148.

cuenta al Fefe que le contó la enferma que "desde el cuarto de al lado escuchó (…) decir al doctor quedate tranquilo, Darío, la Isadora ya está llamando a tu familia, *vení que te vendo*. Y la enfermera tres minutos después (…) escuchó el chirrido de las frenadas y los portazos".[48] Las cursivas, en el texto y no propias, dan cuenta de la polisemia de la expresión: la colaboración médico-farmacéutica resulta imprescindible para regresar a una alcaldía funcionando bajo torturas a quien se escapó. Esta es la segunda y última fuga de Ezcurra: lo que luego adviene es el entierro del cadáver en los fondos de campo de un peón –Villalba–, su búsqueda por perros y chanchos que lo empiezan a comer, el aviso de Villalba a Neri y la decisión del comisario de arrojarlo a la laguna del pueblo.[49] Si, en el juego de símbolos, los fondos de un peón de campo son fosas comunes, la laguna es mar.

"Así tan suelta de cuerpo no se puede culpar a todo un pueblo": culpabilidad, resistencias y responsabilidades

La investigación del Fefe le permite recomponer las condiciones de la desaparición: la consulta, el secuestro arriba del escenario, la recaptura del detenido en la casa de vecinos con colaboración médica, su entierro en una fosa común y su arrojo a la laguna. Fefe recompuso el circuito que siguió Ezcurra: consulta-secuestro-torturas-fuga-recaptura-desaparición. Podría proponer una nueva serie o afirmar que, para Malihuel, la concatenación adecuada es aquella a mitad de camino entre el realismo y la singularidad de los casos. Sin embargo, su inquietud no se detiene ahí: recompuesto el destino del cadáver, Fefe se interesa no sólo por las respectivas culpabilidades y participaciones en aquel derrotero sino por el modo en que se significaron y elaboraron aquellos sucesos: consulta, secuestro, recaptura, etcétera.

[48] Ibidem, pág. 151.
[49] Ibidem, pág. 165.

Si retomáramos una de las preguntas que escuchamos en *Juan como si…* ante el secuestro de Juan Hermann el 16 de julio del 77, "¿qué dijeron los medios, cómo se comportó el periodismo?", podríamos recapitular lo que escribió Iturraspe[50] en el diario local cuando la ausencia de Sandro y el secuestro de Ezcurra, reemplazándolo dada su desaparición: "¿Dónde estaba cuando todos lo buscaban? ¿Dónde se encuentra ahora? ¿Qué sucederá en el futuro? ¿Volveremos a verlo alguna vez?". Gamerro construye un juego de dobles donde, hablando de una cosa, se pregunta por otra: no es que Sandro y Ezcurra se fundan al punto de indistinguirse, sino que preguntar por la ausencia del primero es indagar sobre el secuestro del segundo, así como imaginar la desaparición de un joven local en un pequeño pueblo de provincia es pensar dinámicas sociales micro durante la dictadura. Un juego de espejos donde las imágenes refractan otros vectores: los comportamientos cotidianos ante violencias ejercidas desde el Estado, la interpelación a este Estado por el destino de sus detenidos.

El fragmento citado, en la pluma de Iturraspe, recuerda las precauciones que Leo Strauss señalaba sobre la escritura en tiempos de excepción:

> La persecución, entonces, da origen a una peculiar *técnica de escritura* y, con ello, a un peculiar *tipo de literatura*, en la cual *la verdad acerca de todas las cosas fundamentales se presenta exclusivamente entre líneas*. Esta literatura no se dirige a todos los lectores, sino sólo a aquellos que son *confiables* e inteligentes.[51]

Si la referencia a los "inteligentes" podría resultar "racista",[52] la mención de los "confiables" repone los destinatarios ideales: Iturraspe, con su artículo "El ídolo faltó a la cita, la alegría no", habría interpelado

[50] Ibidem, pág. 141.

[51] Strauss, L., *La persecución y el arte de escribir*, trad. Amelia Aguado, Bs. As., Amorrortu, 2009, pág. 33. Cursivas propias.

[52] Bourdieu, P., "El racismo de la inteligencia", *La sociología de la cultura*, trad. Martha Pou, Méjico, Grijalbo, 1990.

a aquellos en quienes confiaba y que confiaban en él. "Nadie se dio cuenta", repone don León, dando cuenta del estado de sospecha generalizada. Iturraspe escribió preguntando sobre el destino de Ezcurra y el pueblo de Malihuel le respondió leyendo sobre el faltazo de Sandro.

Por otro lado, si se retomara otra de las preguntas que se señalaron ausentes en la interrogación de *Juan, como si…* sobre el secuestro de Hermann, el comportamiento de la iglesia y sus jerarquías ante la desaparición, podría analizarse la segunda situación a partir de la cual Gamerro figura la toma de la palabra bajo persecución: "Todavía hoy se discute qué quiso decir el padre Abeledo, que en general era tan claro, tan lindo sabía hablar, (…) algo del brazo y del ojo y de ahí saltó a las bacterias y los virus", dice la Tía Porota al Fefe.[53] Si Porota elogiaba ante su sobrino el efecto de claridad, transparencia y referencialismo que tenían los sermones del padre Abeledo, es porque, en ocasión del secuestro de Ezcurra, su discurso se pobló de efectos de sentido contrarios: metáforas, sinécdoques, metonimias, lítotes. El padre Abeledo radicalizó el artefacto que constituye todo lenguaje, sólo que lo hizo, como Iturraspe, para que lo entendieran sólo quienes lo pudieran entender, librando el peso de la interpretación al lector y no al enunciador.

"Quedó clarísimo que hablaba de Ezcurra, que de alguna manera estaba justificando lo que le hicieron", disiente Iturraspe con las tías del Fefe.[54] El "de alguna manera" da cuenta que la interpretación no es unívoca, que también podría leerse lo contrario: que la forma que encontró Abeledo de resistir ante el crimen cometido por la comunidad de sus fieles fue utilizando un lenguaje explícitamente dispuesto para ser interpretado de distintos modos, incluso –y sobre todo– antagónicos entre sí: un lenguaje que, sin convertirlo en un engranaje más –el exculpatorio– de la máquina de consulta-secuestro-y-justificación que se había puesto en marcha en el pueblo, opusiera resistencia sin

[53] Gamerro, C, *El secreto…*, op, cit., pág. 171.
[54] Ibidem, pág. 174.

exponerlo, sin convertirlo en el siguiente chivo expiatorio de la comunidad. Sobre todo, recuerda Licho, teniendo en cuenta que era un cura que, hijo de su tiempo, había elegido no mantenerse ajeno al concilio vaticano segundo de 1952, los cambios progresistas que había introducido en las estructuras anquilosadas de la iglesia, la opción por los pobres, la radicalización revolucionaria de ciertos curas, en suma, "Greco le tenía echado el ojo al curita, y ese sermón lo salvó". "Al padre Abeledo lo único que le importaba a esa altura era dejar los hábitos y casarse con la pibita de Fuguet", disiente con todos don León.[55] De esta manera, jergoso religioso pre-concilio vaticano 2° con misas en latín, justificador eclesiástico de la desaparición, cura revolucionario que tácticamente pronunció un discurso hermético como forma de romper el aura de sospecha que pesaba sobre él, o monje harto del hábito que aprovechó el sermón para dinamitar los puentes, la interpretación de por qué lo hizo permanece abierta. Esta apertura no implica el relativismo de que cualquier lectura es equivalente, pero sí explicita que la clausura del sentido sobre determinada interpretación no obedece a que sea la única o mejor posible, sino a la construcción discursiva de validez alrededor de ese modo de leer lo sucedido. Por otro lado puntúa que, ante la inasibilidad de las intenciones del autor –¿por qué lo hizo, qué quiso decir?–, con todo lo que se cuenta es con la materialidad del texto –el sermón– para interpretarlo.

Delia Alvarado, madre de Darío Ezcurra, una de las dos personas que sabía hablar inglés en el pueblo, no considera legítimas las explicaciones que las autoridades le brindan sobre el paradero de su hijo, ni los consuelos con los que sus vecinos la intentan tranquilizar: "nadie me quiere hablar, la gente en la calle me escapa", le cuenta Porota al Fefe que le dijo Delia.[56] Desaparecido Ezcurrita, su madre se convierte en el nuevo virus que hay que extirpar del cuerpo social para no comprometer su salud. Delia no se dirigía la palabra con la abuela del Fefe,

[55] Ibidem, pág. 173.
[56] Ibidem, pág. 185.

la otra persona que sabía inglés, pero "ahora de golpe una madrugada golpeándole la puerta *como una loca*, (…) si a Delia no la quiso atender *por algo sería*, (…) ella te empezaba a hablar toda atolondrada y encima subiendo el tono de la voz", se queja Porota.[57] "Vieja loca le quedó, (…) que hasta los chicos a la salida del colegio pasaran por el banco que estaba enfrente de la jefatura y le gritaban vieja loca vieja loca", repone Porota.[58] Como en *Los rubios*, "hasta los chicos" se hacían eco de los sentidos que circulaban en el pueblo para justificar(se) la presencia de una señora en el banco de plaza enfrentado a la Alcaldía. "Habrá sido alguno de los padres creo yo no sabiendo qué contestar habrá dicho *sin ninguna mala intención* digo yo Darío se fue del pueblo sin decirle a la mamá y eso le partió el corazón y la volvió loca vos nunca vayas a hacer algo así", contempla la tía del Fefe. Delia, recuerda Porota, había perdido la cabeza:

> las cosas que hacía los domingos a la tarde se acercaba a hablarle a los familiares de los presos que llegaban de visita porque a esa altura eran *los únicos que le daban bolilla* ella justamente que había sido de decir que la Alcaldía habría que mandarla a orillas del pueblo para no tener todos los domingos ese triste *espectáculo*.[59]

Delia es resignificada como leyenda popular negativa: los efectos disciplinantes atribuidos a la dictadura en un pequeño pueblo santafesino inventado. Va de suyo señalar que Delia hace las veces, *representa*, a Madres y Abuelas de Plaza de Mayo: ama de casa alejada de lo político y hasta demonizatoria de ello, no muy al tanto –por tabicamiento, clandestinidad o diferencias generacionales– de las actividades de su hijo, se reconvierte con su desaparición: toma el espacio público antes sitio de tránsito, golpea las puertas de personas a las que no les dirigía la palabra, soporta los insultos de niños repitiendo –pero, en esa repetición, resignificando– lo que escuchaban en sus casas y pueblo.

[57] Ibidem, págs.187, 191, 198. Cursivas propias
[58] Ibidem, pág. 202.
[59] Ibidem, pág. 206. Cursivas propias.

Si Madres rondaron Plaza de Mayo porque el estado de sitio impedía detenerse –el espacio público como sitio de circulación–, en Malihuel, el estado de sitio, de por sí excepcional-normal,[60] vivía un estado de excepción que permitía transgredirlo: Delia podía sentarse en el banco de la plaza enfrente a la Alcaldía para mirar la oficina de Neri, jefe operativo del secuestro de su hijo. Incluso, en esta reconversión, Delia le dirige la palabra a los mismos que quería expulsar extramuros: los familiares de los presos detenidos en la seccional donde intuía que había estado o estaba su hijo. La madre del desaparecido, en su reconversión, deja de hablarles a quienes hablaba y comienza a hacerlo a quienes quería echar de la comunidad. Los niños, como en *Los rubios*, son construidos como el índice, síntoma e indicador de un saber que los excede pero los incluye, y que encarnan en la repetición de las palabras escuchadas en sus casas, repetición que, en tanto es actada por otros agentes en otra situación comunicativa, no es una acción pasiva sino una resemantización operante: no es lo mismo decirle "vieja loca" a una vecina en la cocina propia, y en su ausencia, que en una plaza delante de ella.

"Habría que hacer *algo*, no, no digo una estatua, pero al menos una plaqueta", proyecta don León.[61] ¿Por qué no una estatua? Porque Delia descabezó la estatua de "don Urbano Pedernero", fundador de Malihuel, integrante de "la campaña del desierto" contra el indio. La protesta por la desaparición de su hijo cometida por un comisario-funcionario local de un proceso que se proponía "refundar la sociedad"[62] implica volver sobre los fundadores del pueblo, sobre la fundación de la comunidad en la que tuvo lugar el crimen: como acordando con la tesis de Martínez Estrada,[63] Malihuel estaba mal fundado, intolerante

[60] Agamben, G., *Estado de excepción. Homo sacer II, I*, trad. de Flavia Costa e Ivana Costa, Argentina, AH, 2004, pág. 23-70.

[61] Gamerro, C., *El secreto…*, pág. 212. Cursivas propias.

[62] Novarro, M, y Palermo, V., *Historia argentina 9: la dictadura militar 1976-1983: del golpe de estado a la restauración democrática*, Bs. As., Paidós, 2013, pág. 484-510.

[63] Martínez Estrada, E., *Muerte y transfiguración de Martín Fierro*, op. cit.

a la verdad que lo espantaba, lo que lo lleva a cometer hoy con un joven lo que antes hizo con el indio. ¿Y mañana?

"Ponele que le hubiera pasado algo a mi Leandrito, (…) ¿vos te creés que la Delia hubiera levantado un dedo para ayudarnos? La gente no es peor acá que en otra parte", disiente Porota.[64] "Te salen chorros o maleantes o hasta terroristas y mueren en un tiroteo resulta que después la culpa la tienen los demás", insiste la tía del Fefe. Porota, invirtiendo la obra teatral sartreana, da vuelta el sentido del "infierno son los otros", ya no aplicado al individuo que se justifica y evita el autocuestionamiento, sino a la madre del desaparecido, autoconstruida como víctima, que señala con el dedo al pueblo cómplice o copartícipe del asesinato de su hijo. "Tampoco vamos a decir que todo un pueblo estaba equivocado y una sola persona tiene razón (…) en lo de Darío alguien estuvo mal digamos, hubo uno que tuvo la culpa de algo o digamos dos, (…) así tan suelta de cuerpo no se puede culpar a todo un pueblo". ¿Puede todo un pueblo –en al menos dos de los sentidos de la palabra, como paráfrasis de "sociedad" y como intermedio entre aldea y ciudad– estar equivocado, y una sola persona a su interior llevar razón?

En caso de responder negativamente, pareciera practicarse cierto "populismo negro":[65] no hay nada que interpretar, la palabra escuchada es la auténtica representación de las cosas. En caso de responder afirmativamente, es decir, que toda una sociedad puede estar equivocada y una minoría de ella encontrarse en lo cierto, se arriesga cierto "racismo de la inteligencia":[66] una vanguardia o élite sería la que ve las cosas tal cual son, "el resto" está alienado, su vista nublada, la percepción tomada. Sin embargo, las palabras de Porota, que no son solamente de Porota, tampoco se agotan en la pregunta sobre si todo un pueblo puede estar equivocado: la tía del Fefe, como elaboración de la desaparición de Ezcurra y las medidas que toma Delia para protestar

[64] Gamerro, C., *El secreto…*, op. cit., pág. 218.
[65] Guinzburg, C., *El queso y los gusanos*, op. cit.
[66] Bourdieu, P., *La sociología de la cultura*, op. cit.

por ella, construye un chivo expiatorio que expía la responsabilidad de la comunidad y la concentra en una nueva carnadura individual, la de las responsabilidades de lo acordado o consentido por todo un pueblo. Es esta responsabilidad colectiva la que, apartándose Delia del cuerpo colectivo del pueblo, o apartada por los otros ante el asesinato de su hijo, puede señalar –a percepción de Porota– "suelta de cuerpo", con una actitud corporal que no es espíritu de cuerpo, el corporativismo con el que el pueblo respondió ante el crimen que solicitó o concedió: el pacto de silencio por el cual, recién al cabo de su primer tercio de estadía en Malihuel, el Fefe se entera del asesinato colectivo de Ezcurrita, silencio que no impide sino que incentiva la multiplicación de voces y testimonios.

¿La única resistencia *clara, distinta y precisa* contemplada por la novela, ante una historia de plebiscito, secuestro y justificación ciudadana, es la de la madre del desaparecido?

"Pueblo de cobardes, pueblo de canallas": exterioridad moral, miedo e historia local de la infamia

El profesor Gagliardi, "en su casa *en los bordes* del pueblo entre cuyas paredes amuralladas de libros ha decidido recluirse en vida", dice el Fefe, lo recibe para hablar sobre el destino de Ezcurra.[67] El profesor, así como Delia halla en el fundador del pueblo las responsabilidades por el secuestro de su hijo, encuentra en la historia de Ezcurrita una reedición de tragedias personales: "ni mis vecinos que habían sido todos sin excepción alumnos míos, o eran padres de mis alumnos actuales, me apoyaron", dice refiriéndose al momento cuando fue destituido de su cargo. Los vecinos, dice el profesor, se comportaron con su historia con la "cobardía y canallez" que lo hicieron ante la desaparición de Ezcurrita. Si el hijo de Delia es el nuevo asesinado por el flamante

[67] Gamerro, C., *El secreto...*, op. cit., pág. 227.

refundador del pueblo, Gagliardi es otro de los destinatarios de ciertos comportamientos locales.

"En un pueblo de mala muerte como este no se puede liquidar a un vecino de nota sin que todos sepan", sentencia el Profesor.[68] Sus palabras no dejan ambigüedades. El "todos saben", como vimos desde la cercana posdictadura hasta veinte años después de vuelta la democracia, es una expresión recurrente a la hora de indagar el quehacer cotidiano de *la sociedad civil*, *el pueblo*, *la gente* ante la última dictadura.

Gagliardi trae otra versión de la consulta popular: "fue una apuesta" entre el comisario y el coronel. "Ambos prometieron no hacer trampa, dieron su palabra de honor: el comisario de cumplir con su deber si, como sostenía el coronel, la cosa resultaba facilísima; el coronel, de archivar el asunto si el comisario encontraba que los vecinos del pueblo le negaban su colaboración".[69] La decisión, en esta versión de Gagliardi, la tomaron "los vecinos": si le hubieran negado "su colaboración", el coronel, dice el Profesor, hubiera aceptado la derrota y archivado el asunto Ezcurra. Sin embargo, el pueblo le falló a Neri y le dijo que sí: le hicieron perder una apuesta. Su deseo de represión le dio la razón al coronel y no le dejó más alternativa al comisario que cumplir "su palabra" y ser el brazo ejecutor de lo que la comunidad había decidido. Si los vecinos, obediente y "cobardemente", no hubieran visto en el plebiscito una pregunta retórica sino una consulta abierta, podrían –en caso de haberlo deseado– haber salvado a su vecino. Pero, como hipotetizaba el coronel, quizá no deseaban archivar el asunto de su vecino, o deseaban archivarlo de un modo preciso.

Sin embargo, "afirmar que todos fueron culpables, así, de manera genérica, es casi como decir que nadie lo fue, y por eso me propuse establecer, en la medida de mis posibilidades, en qué medida y de qué manera, cada uno de los habitantes de Malihuel participó en la tragedia", dice Gagliardi, y como citando a Arendt, agrega: "donde todos

[68] Ibidem, pág. 232.
[69] Ibidem, pág. 239.

son culpables nadie lo es".[70] Agregó la filósofa: "La culpa, a diferencia de la responsabilidad, siempre selecciona; es estrictamente personal". Y jurídica. La responsabilidad, al menos según Arendt, no selecciona, es colectiva, es el costo de vivir con otros, con los que actuamos políticamente.

Pero por lo que se pregunta Gagliardi es por las culpabilidades. ¿De qué modo discrimina estas culpabilidades individuales? A través de un "Registro de Iniquidades de Malihuel".[71] Un libro organizado por orden alfabético –Dr. Alexander, farmacéutico Mauro Mendonca– que sistematiza la participación de cada uno de los involucrados en la desaparición de Ezcurra, pero también una infinidad de pequeñas miserias cotidianas que el Profesor, excluido y auto-apartado del juego social, registra desde los bordes del pueblo. "No sé de qué se las da el profesor ahora, si con Neri siempre fueron culo y calzón", objetan el nene Larrieu y Batata Sacamata, recordando que él y el comisario se pasaban largas horas charlando en la mesa de la ventana con la excusa de una partida de ajedrez que apenas si tenía movimientos. Larrieu y Sacamata, parroquianos que siguen asistiendo al bar que el profesor frecuentaba y dejó de hacerlo cuando fue destituido y sucedió el *affaire* Ezcurra, impugnan su aparente pureza e incontaminación moral desde la que se atreve a sostener afirmaciones como: "pueblo de canallas, cobardes y culpables, todos sabían".

La crítica del Fefe, el porteño que vuelve al pueblo donde pasaba sus veranos de infancia a investigar la desaparición de un joven local hace veinte años, es más radical: no objeta la distancia entre pasado y presente, el olvido de viejas pertenencias –sentarse a la mesa con un comisario– en razón de las posiciones actuales, sino que avanza sobre el género del Registro…, suerte de historia universal de la infamia de un pequeño pueblo de provincia.[72] Para el Fefe, el Registro… miente

[70] Arendt, H., *Responsabilidad y juicio*, op. cit., pág. 151.

[71] Gamerro, C., *El secreto…*, op. cit., pág. 245.

[72] Es conocido el libro de cuentos (Borges, J. L., *Historia universal de la infamia*, Bs. As., Emecé, 2005, pág. 17) donde el literato, a través de distintos personajes –"el

e idealiza por el enclaustramiento del profesor en una "muralla de libros": "este mamotreto, esta promiscua cohabitación de la ficha policial con el chisme pueblerino, era, también, el melancólico testimonio de una vida consagrada a la mortificación moral".[73]

Por eso, cuando Gagliardi echa loas sobre el principismo de Darío y "la valiente búsqueda de verdad"[74] de su madre, el Fefe piensa: "Nada de eso es verdad. El idealismo enclaustrado del profesor quería hacer un héroe de un mártir involuntario, pero lo cierto es que en aquella época, en iguales o peores circunstancias, miles y miles de personas habían mostrado más valor y dignidad".[75] ¿Quiénes son estas "miles y miles de personas"? ¿Los desaparecidos clara y distintamente por motivos políticos, ideológicos, político-militares? ¿Los exiliados? ¿Los que se quedaron en el país, insilio mediante, y resistieron como y donde pudieron? ¿O está hablando del *pueblo*, *la sociedad*, *la gente* en general? A la vez, ¿de qué forma pensar el "valor y dignidad" en "aquella época"? ¿Qué se solicita cuando, "en iguales o peores circunstancias", se demanda "valor y dignidad"? ¿Se buscan amos que sientan miedo siempre después que sus temerosos esclavos? ¿Es una nueva solicitud de héroes? ¿De qué forma pensar la "dignidad" bajo dictadura? ¿No es, como lo que le reprocha el Fefe al profesor, una solicitación moralista y enclaustrada?

Al Fefe ninguna respuesta lo satisface: ni la internamente heterogénea de los moradores del bar, ni la auto-exculpatoria de sus tías, ni la elogiosa de la represión del Dr. Alexander y el farmacéutico Mendonca,

---

impostor inverosímil", "el proveedor de iniquidades", "el asesino desinteresado"–, reconstruye diversas historias infames, no en el sentido de carentes de fama, sino de indignas, deshonestas o corrompidas. Por ejemplo, al comienzo de "El atroz redentor Lazarus Morell": "En 1517 el P. Bartolomé de las Casas tuvo mucha lástima de los indios que se extenuaban en los laboriosos infiernos de las minas de oro antillanas, y propuso al emperador Carlos V la importación de negros, que se extenuaran en los laboriosos infiernos de las minas antillanas".

[73] Gamerro, C., *El secreto…*, op. cit., pág. 250.

[74] Ibidem, pág. 234.

[75] Ibidem, pág. 253.

ni la de Gagliardi que idealiza a Ezcurra y a su madre. El secuestro de Ezcurra es como "el viudo Gus", "a quien se le paralizó el lado derecho del cuerpo a los pocos meses de morir su mujer", el actual dueño de la casa que era de Greco: "Mi problema es de punto de vista: con el auto estacionado, su lado bueno daba a la vereda ocultándome la otra mitad de la historia, la que yo necesitaba entender", dice el Fefe.[76] Viendo una parte –las imágenes que traen el bar, o sus tías–, se pierde otras –la de las profesiones encumbradas del pueblo, o la del profesor apartado–. No hay vista total, ni relato totalizante que cuente todas las aristas del secuestro desde todos los puntos de miras posibles, suerte de Aleph de la desaparición: lo más cercano es el Registro… y es un "mamotreto promiscuo, melancólico y moralista". Cada punto de vista tiene sus puntos ciegos y críticos de invisibilidad. Hay que elegir una posición y aceptar sus conos de sombra.

El Fefe se determina: elige aceptar su filiación y hacerse cargo de ser el hijo de Darío Ezcurra y su madre, una de las numerosas muchachas que Ezcurrita seducía y abandonaba. Acepta ser el nieto de Delia Alvarado. Esta suma de aceptaciones suscitan distintas reacciones: "El Dr. Alexander se cruza de vereda al distinguirme de lejos; un joven, que conduce una deslumbrante 4x4 nunca vista por mí, me escudriña torvo y resulta ser uno de los nietos de Rosas Paz; el Batuta Sacamata se ha borrado de la mesa de Los Tocayos".[77] El resto de los entrevistados se apersona en la casa de su amigo Guido, donde reside desde su nueva llegada al pueblo, para decirle que estuvo en contra de lo que *le* pasó y *le* hicieron a Darío, para manifestar su admiración por la heroica resistencia de su abuela Delia, y para apoyar su búsqueda de verdad. Don León, ni torvo sostenedor de sus posiciones anteriores –Dr. Alexander, el nieto de Rosas Paz–, ni plástico modificador de ellas a partir de las contingencias de la actualidad, le dice: "no digo que lo que hiciste está mal, (…) abusaste de nuestra buena fe. Para entender

[76] Ibidem, pág. 255.
[77] Ibidem, pág. 242.

estas cosas hay que ser de acá. Es fácil para el que viene de afuera". Este reconocimiento de que, si el Fefe hubiera manifestado desde el principio ser el hijo del desaparecido y el nieto de la mujer que lo buscó, nadie hubiera abierto la boca, es severamente reprendida por Guido, quien llama al orden a León y le ordena que no los siga obligando a escuchar sus iniquidades. Pero ni siquiera esta defensa por su amigo, posibilitada por el develamiento de su *verdadera* procedencia, se encuentra ausente de dobleces, o bañada de un puro e incontaminado sentimiento de amistad y hospitalidad: "Guido está contento, pero no sólo por mí. La mesa de Los Tocayos ha cambiado de dueño". El amigo del Fefe aprovechó la coyuntura del develamiento de su filiación bio-genética para invertir las relaciones de poder que padecía desde hacía veinte años. Nadie, pareciera escribir Gamerro, está por fuera de alguna instrumentación alrededor de la desaparición de un joven: para justificarse, para saldar cuentas con el pasado, o para convertirse en el nuevo rey de una mesa-selva.

"Voy a ponerme en contacto con Hijos (…) Poraí le podemos organizar un escrache", termina el Fefe. Ante la pregunta de su amigo por la novela, la ficción con cuya justificación comenzó a hacer entrevistas, Fefe Ezcurra Alvarado responde: "Tengo un amigo escritor que ya hizo una con las cosas que le conté y ya incluyó unas páginas sobre el pueblo. Fue él el que inventó ese nombre: Malihuel. Y a vos te puso Guido". Es decir, el pueblo no se llama Malihuel y tampoco el amigo Guido: podría ser cualquier otro pueblo, cualquier otro amigo, cualquier otro doctor, farmacéutico, profesor. Como si el Fefe le diera la razón a su tía Porota, como si Gamerro eligiera cerrar la novela con una reflexión conectada con uno de sus personajes incómodos –la vecina común y corriente constructora de chivos expiatorios y justificadora de la razón de la mayoría del pueblo–, aquello es como decir: "acá la gente no es peor que en otra parte". Pero, como la misma expresión contempla, tampoco mejor. "Sacar sillas a la vereda, juntarse en cada esquina, en los negocios, en los bares a conversar con el vecino (…) no existe mejor lugar en la tierra para vivir", cierra el Fefe, el hijo del desaparecido

secuestrado con el acuerdo o consentimiento de aquellos vecinos, el nieto de su abuela ignorada y demonizada por el pueblo.

Gamerro inventa un pueblo para preguntarse por el comportamiento de "los vecinos de una comunidad" ante el secuestro, fuga y desaparición de uno de sus convivientes. Para ello construye e inventariza una serie de posiciones posibles en relación a la justificación o negación de lo sucedido. Estos personajes obviamente inventados, pero a la vez conectados con una historia verosímil de la dictadura a la fecha (2002), sientan posición, se hacen cargo de sus posicionamientos pasados y presentes incluso cuando estos impliquen "cambios de opinión" de acuerdo a novedades de la actualidad. Aun el narrador, sobrevolando por encima las posiciones sin adoptar ninguna y solamente entre-vistándolas, al final de la novela elige y se determina, acepta que no puede observar la historia desde todos los puntos de vista al mismo tiempo, como un Funes el memorioso malihuense: sin embargo, ¿no es esta la impresión que deja la figura del autor –no del narrador– al cabo de finalizar la novela? Una suerte de conciencia absoluta que, también consciente de sus movimientos, puede dar cuenta de muchas o todas las posiciones al respecto sin identificarse con ninguna. Una forma de la crítica y la reflexión que podría ser considerada problemática. Porque, ¿cuáles son los secretos y las voces de *El secreto y las voces*? ¿No estarán las claves de otra comprensión de responsabilidades y resistencias ante la última dictadura en aquellas voces y secretos? ¿Siquiera existen estas *claves*?

Capítulo 6. Bronca, confianza e indiferencia: la convivencia ciudadana y barrial con represores. Testimonios de vecinos del ex CCD Seccional 1º (2010-2013)

Presentación

En este capítulo, me ocuparé del modo en que la ciudad, el pueblo, el barrio y la cuadra aparecen en los testimonios de los vecinos entrevistados de la Seccional 1° de Santa Rosa-La Pampa. Para realizarlo me centraré en las formas en que aquellas convivencias ciudadanas, pueblerinas y/o barriales figuran asociadas a ciertas emociones que, además de conectar con la producción cinematográfica y literaria del período (1996-2003), permiten analizar los sentidos producidos en primera persona alrededor de aquella vecindad.

El capítulo se divide en tres momentos. En el primero de ellos me centro en el testimonio de Milagros, una vecina cuyas palabras no fueron analizadas en los capítulos anteriores: Milagros reconstruye su llegada al barrio, su anoticiamiento tiempo después de lo sucedido a través de los diarios, la convivencia con represores en la ciudad y la impresión que le generaron las palabras de una hija de desaparecidos por televisión: su testimonio va de lo local a lo *central* y lejano, o mejor dicho, da cuenta de la dificultad de pensar una memoria *local* por fuera de su interpenetración por relatos que exceden el plano de lo contiguo: retóricas mediáticas locales, *porteñas* y trasnacionales.[1] Es

[1] Huyssen, A., op. cit.

una vecina que no se entera de lo sucedido a partir de la sociabilidad barrial o ciudadana sino a través de diarios por internet y "directTV".

En segundo lugar, retomaré las palabras analizadas de Benito y Belén. Me centraré en fragmentos de su testimonio no vistos, aquellos en los que reconstruyen el clima de confianza que –en sus palabras– reinaba entre ellos y la seccional, la que solicitaba su ayuda y a la que ayudaban. Me centraré en las siguientes preguntas: ¿de qué modo reconstruyen la convivencia con los policías de la seccional de enfrente con quienes compartían no sólo ciudad y barrio sino también cuadra? ¿Cuáles son las emociones que puntúan el relato? ¿Qué se manifiesta en torno a otros vecinos en relación con aquella convivencia intra-barrial? ¿Cuáles son las continuidades narradas de aquellas actitudes hacia el presente?

En el último sub-apartado me concentraré en las palabras de Estela y Arnaldo. Ellas, más que el repudio claro y distinto de Milagros o la cofradía no menos precisa de Benito y Belén, acerca otra tonalidad acerca de la vecindad con un (ex) CCD: la indiferencia. In-diferencia también presente en otros testimonios –"vivir y dejar vivir", dice Milagros–, pero que, en las voces de Belén y Benito, adquiere un protagonismo saliente. Alrededor de estas palabras, como las de sus vecinos, me pregunto cuáles constituyen los diálogos y disputas con el modo en que la cinematografía y la literatura del período construyó a los vecinos.

Garage Olimpo: vecinos transeúntes con la vista nublada. *Los rubios*: vecinos conocedores, transmisores, delatores pero a la vez no idealizadores de los delatados. *Pase libre*: vecinos denuncistas, oyentes-visores, solidarios e indiscretos. *El secreto…*: vecinos enviantes al "suplicio o muerte", locuaces, plásticos a las novedades del presente y "populistas" para quienes todo un pueblo no puede estar equivocado.[2]

[2] Este fragmento podría ser una versión estético-memorial del tono de las palabras de "el Matemático" (SAER, J. J., *Glosa*, op. cit., pág. 24), una de las novelas donde el escritor santafesino-parisino regresa sobre la dictadura pero también sobre las relaciones entre los límites de la memoria y las posibilidades experimentales del lenguaje:

Estas representaciones interpelan la vida en la ciudad, o mejor dicho, vivir en ciudad bajo dictadura: el transeúnte que no ve o ve y continúa, la vecina que delata, el vecino que marca, los vecinos que votan o consienten. ¿Qué relaciones encontramos entre estas construcciones y las auto-presentaciones de vecinos de una ciudad, un barrio, una cuadra en particular? ¿Qué similitudes y diferencias? ¿Estas palabras de hombres y mujeres comunes santarroseños nos permiten pensar aquellas producciones literarias y cinematográficas?

"Lo que más me daba bronca es que yo los he cruzado en la calle": circulación, convivencia y emociones

Milagros fue entrevistada el viernes 25 de marzo de 2011, un día después de la entrevista a Magdalena. Como con ella, la llegada a su voz se debió a relaciones sociales previas que facilitaron su contacto. De hecho, este tuvo una suerte de pre-entrevista informal en la que Milagros me buscó para ofrecerse a hablar sobre el asunto, manifestando no haberse enterado de nada. La informalidad del encuentro, así como la ausencia de registro de grabación –a lo que Milagros accedió sin reticencias– hicieron que acordáramos para el viernes 25 de marzo de 2011 en su casa, uno de los departamentos del dúplex enfrente a la Seccional-ex CCD. Milagros, jubilada docente de sesenta años, llegó a vivir al edificio porque a principios de los 70 trabajaba con el constructor de la edificación, según contaron otros vecinos. En esta entrevista, potencialmente disparada por la relación social previa y el encuentro

"Siena es una imagen rojiza (…); París, una lluvia inesperada; Londres, un problema de alojamiento y unos manuscritos en el Museo Británico (…) La Baule, a pesar de que era pleno verano el mar estaba helado; Praga, gran parte de la obra de Kakfa se explica cuando uno llega; Brujas, pintaban lo que veían; París, una lluvia inesperada". La metadiscursividad saeriana critica, entre otras cosas, la instrumentalidad de las postales turísticas, la repetición automática de los relatos por los turistas, las pretensiones unidimensionales de definición en una sola frase. Es una recurrencia de la obra de Saer la crítica de las pretensiones de definición en una sentencia pero no menos del naturalismo representativo.

informal, Milagros se precipitó sobre la introducción, me interrumpió y tomó la palabra:

> Entrevistada (Eda.): la fecha te hace acordar de cuándo viviste, de cuándo empezaste a vivir acá en este edificio, y esta fecha es como que te remite mucho a saber que estabas en frente de la Seccional 1º y que pasaban cosas, y que uno leyó en los diarios, escuchó, y decís: "bueno, ¿cómo yo estuve acá y no vi nada? O ¿no vimos nada?". Yo me casé en el 78 y prácticamente unos meses antes vinimos a vivir acá al edificio, en la planta baja, en el departamento 3.
>
> (…) Y, bueno, yo en esa época trabajaba en Toay, la primera suplencia que hice fue en Toay, iba a la mañana y me dijeron: bueno, ¿querés venirte a tomarte una suplencia a la tarde? Y la tomé. Y, bueno, vivía acá, venía acá a la tarde, y yo, ¿viste?, pienso y pienso, desde que estuve hablando con vos, cómo acá en el barrio no nos enteramos de lo que pasaba en la seccional. Qué mal, ¿no?

Milagros enmarca la entrevista en la fecha de su realización: un día después del "Día de la memoria" en recuerdo del golpe del 76. La entrevista sobre la vecindad con un CCD de la última dictadura se realiza un día después del aniversario-feriado en el contexto del debate sobre su resignificación como pequeñas vacaciones en lugar de día dedicado a la introspección sobre lo sucedido treinta y cinco años atrás. Esta contextualización tiene en "los diarios" su continuación y construcción como fuente de información: es a partir de ellos, y no de una sociabilidad barrial rica en intercambios, que Milagros acusa recibo de saber que en la Seccional 1°, al frente de su casa, "pasaban cosas". Habla de "cosas", no explicita cuáles, así como tampoco desarrolla qué "pasaba". Quizá resulte propio del sentido escolástico[3] esperar de una vecina

[3] Bourdieu, P., *Meditaciones pascalianas*, op. cit.

que, en el tercer renglón de su testimonio que ofrece sin reticencias, no diga "pasaban cosas" sino "se secuestró, desapareció, torturó, violó".

Lo que Milagros sí dice es una torsión reflexiva sobre su palabra: "bueno, ¿cómo yo estuve acá y no vi nada? O ¿no vimos nada?". Son preguntas que, en el marco dialogal de una entrevista, la entrevistada se formula a sí misma tanto como al entrevistador. También son preguntas disparadas por la presencia del investigador pero que no van de suyo, en tanto no son una regularidad ininterrumpida en el conjunto de entrevistas. Son preguntas, en suma, disparadas pero no determinadas por un entrevistador que pregunta sobre la vecindad con un CCD.

La segunda pregunta también, más que repreguntarse sobre si efectivamente vieron algo o no, en la distancia que separa la oralidad de su transcripción, pareciera volver sobre la pregunta anterior y dudar de la verosimilitud de no haber visto nada. "¿O no vimos nada?": ¿efectivamente no vimos nada? El acento se desplaza de la constancia de haber visto algo o no a sus formas de tramitación posteriores, a lo que se hizo con eso que se observó y se olvidó, o que no se vio.

Milagros, en su condición de vecina, repone una percepción de nada en particular que le llamara la atención de la Seccional 1°. Como las entrevistadas citadas en capítulos anteriores, recurre al trabajo para contextualizar. Como anteriores entrevistadas, repone una cotidianidad atestada de trabajo para acompañar el recuerdo de una percepción no sorprendida por ningún movimiento fuera de lo usual. Como si, al igual que la primera vecina de los Carri-Caruso mostrada en su entrevista en *Los rubios*, dijera: "yo no estaba mucho", por ahí todo esto pasó en ese momento:

> ENTREVISTADOR (EDOR.): ¿Y vos no viste ni escuchaste nada que te llamara la atención?
>
> EDA.: No, vos sabés que *yo no recuerdo más*. Después sí, después hemos pasado, al estar la alcaldía acá enfrente, hemos pasado cosas… los presos se han amotinado, cosas muy tristes. Es más, yo al vivir abajo, una vez me despiertan los ruidos, salgo afuera

> y estaba todo el canal ¿viste?, todo un movimiento bárbaro. Así que, bueno, vi todo, he visto cosas de amotinamiento, más que nada en las fechas de fin de año, cosas tristes. Y, bueno, uno compartía, al estar ahí compartía las visitas, más de una vez a los familiares les he alcanzado gaseosas, he visto también amigas mías que, por equis motivo, han tenido los familiares acá, una compañera mía, le he prestado colchón. Bueno, esas cosas sí [cursivas propias].

Milagros pronuncia "no recuerdo más" y es una frase performativa[4] que produce lo que nombra: acto seguido, sus memorias sobre el barrio y la cuadra en relación a la seccional se desplazan al presente, a una contemporaneidad anterior al ahora de la enunciación. El "vos sabés" que lo antecede, a mitad de camino entre su uso coloquial cercano al "te cuento" y su expresión "denotativa"[5] donde el entrevistado *literalmente* le dice al entrevistador que ya sabe lo que está preguntando, pavimenta el acceso al tope de memoria del "no recuerdo más" y su salto temporal veinticinco años después, a principios de nuevo siglo. En él, como si la *ausencia* de percepción anterior debiera ser sublimada mediante una suprapercepción de los presos posdictatoriales de la Alcaldía, Milagros enumera sus actividades hospitalarias con ellos. Como si la *falta* de percepción narrada de los secuestrados en la seccional vecina buscara ser compensada mediante la demostración de hospitalidad hacia los presos democráticos, Milagros expone la ausencia de ruidos similares durante el funcionamiento de la Alcaldía como CCD. En caso de que tal cosa hubiera sucedido, que el funcionamiento clandestino de la Seccional hubiera resultado tan ruidoso como el amotinamiento de los presos en democracia, cabe la pregunta de si lo que Milagros está diciendo sin decirlo es que ella no hubiera *percibido nada*, es decir, que también hubiera sido solidaria, que asimismo hubiera alcanzado

[4] Austin, J., *Cómo hacer cosas con palabras*, op. cit.

[5] Barthes, R., *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, trad. C. Fernández Medrano, Bs. As., Paidós, 1986, pág. 29-47.

gaseosas y colchones. La solidaridad como deber moral, ya presente en el anterior "qué mal, ¿no?", aparece como la actitud correcta a tener, la que tuvo con los presos familiares de "amigas y compañeras" y la que narra no haber practicado con los detenidos cuando la dictadura. Pero, en caso de esta haber sido tan ruidosa como los amotinamientos, podría haber resultado "una más":

> EDA.: Te imaginás que si uno, no sé, no me hubiera quedado ajena, si hubiera escuchado algo no me hubiese quedado ajena a lo que pasaba. Yo soy muy rebelde en cuanto a las injusticias, no soporto una injusticia, yo *no puedo ver una injusticia*. Así que pienso que *yo hubiese sido a lo mejor alguien*… una más.
>
> EDOR.: ¿Y por ahí qué hubieras hecho, de haber escuchado?
>
> EDA.: Me hubiera rebelado. Yo no, no, no, no puedo, te imaginás que si veo algo ¿cómo voy a dejarlo?... Capaz que hubiese sido *una más* (cursivas propias).

El deber moral de solidaridad plasmado en el "qué mal, ¿no?" tiene una duplicación de la apuesta: la vecina afirma que, si lo que escuchó y vio bajo democracia en frente de su casa lo hubiera visto y escuchado bajo dictadura, hubiera tenido la misma actitud que tuvo con amigas y compañeras con familiares presos. Esto es, no se hubiera "quedado ajena", habría sido "rebelde", "hubiese sido una más". ¿Una más y una menos de quiénes y cuáles? Milagros construye el par ajenidad-rebeldía como explicación de sus auto-presentadas actitudes disímiles ante los detenidos dictatoriales y los presos democráticos: con los primeros no es que los ajenizó y se mantuvo ajena, sino que no los escuchó; con los segundos, al escucharlos, se reveló ante la injusticia percibida y les acercó aperitivos y un lugar donde descansar. Esta afirmación está justificada por el "no puedo ver una injusticia", frase que, como el "vos sabés", es polisémica: puede interpretarse tanto como la imposibilidad de ver un acto considerado injusto sin "rebelarse", como la preferencia de, ante la observancia de una acción considerada injusta, cerrar los

ojos, desviar la vista.[6] Es esta "ajenidad" la que Milagros se encarga de combatir resaltando su solidaridad hacia los familiares de presos. Estos toman el lugar de los detenidos-desaparecidos dictatoriales ante quienes, dice Milagros, tampoco se hubiera quedado "ajena" y se hubiera rebelado: eso la podría haber llevado a ser "alguien… una más". No poder ver una injusticia la hubiese llevado a ser "alguien", "una más", pero de un recorte distinto al conjunto por el que se la entrevista: no una vecina de CCD que no vio ni escuchó, sino una de sus secuestradas, detenidas-desaparecidas, "alguien". "Una más", no del grupo de las vecinas comunes y corrientes, sino de quienes se revelan ante las injusticias. El cuádruple no –"yo no, no, no, no puedo, te imaginas que si veo algo, ¿cómo voy a dejarlo?"– insiste en esta imposibilidad de pasar delante de una injusticia y hacer oídos sordos o la vista gorda. El oído atento y la vista fina, en las palabras de Milagros, no aparecen como exclusividad de cineastas, escritores o académicos que sí observan y escuchan lo que el hombre y la mujer común no.

Milagros cuenta lo que el día anterior a la entrevista, jueves 24 de marzo del 2011, vio y escuchó por televisión, y cómo esto la llevó a pensar sobre el pasado reciente argentino:

> EDA.: La verdad es que es *muy triste*, ¿no?, realmente, ayer… lo que más *bronca* me daba ayer era decir que, por ejemplo, estos días están todos de vacaciones y ver la gente, escuchaba ayer un poco por televisión a hijos de desaparecidos, escucharlos a ellos y los otros están en la… ¿viste?… Pero me parece que siempre ha sido así (…)
>
> EDOR.: ¿En qué sentido?

[6] Recordamos la entrevista a Tamburrini (ZEIGER, C., "*Recuerdo de la muerte...*", op. cit.): "Hace poco estuve en un programa periodístico donde me preguntaron un típico cliché: qué siento yo, habiendo estado detenido, en un país donde la gente suele *mirar para otro lado*. Yo contesté que, en principio, *todas las sociedades miran para otro lado*. Y *hasta es necesario*, quizá, porque en un momento hace falta *respirar un poco y tomar aire* para más adelante".

Eda.: Siempre ha sido así, con las Malvinas también, estaban los soldaditos, había mucha gente que estaba de vacaciones, ¿o no? Vos eras muy chico a lo mejor (…) Pero, bueno, yo eso lo viví y es *muy triste*, ¿viste?, que los argentinos, por ahí, que unos estén en una cosa y otros en otra. ¿No? Esos chicos que vi en televisión me llamaron mucho la atención, *me entristecieron un montón*, y *más me entristeció*, ¿sabés qué?, decir que *no tenían rencor*. Pensar que ellos *no tenían rencor*.

Edor.: ¿Por qué te entristeció?

Eda.: Y, porque todo lo que han pasado, todas las cosas que han pasado, y *no tienen rencor, ¿te das cuenta?* La dimensión que tienen ellos. Yo no me acuerdo bien la chica, de qué, cuál era el padre, era una historia muy *triste, muy triste* [cursivas propias].

Quizá no resulte redundante insistir en la recurrencia con la que Milagros vuelve sobre la tristeza como la emoción que le producen estos asuntos. Pero también algo más preciso: lo que la pone triste es la ausencia de rencor de una hija de desaparecidos. Su ausencia de rencor, su –como luego dirá– distinción entre venganza y justicia le produce tristeza porque encuentra que lo que hoy –24 de marzo de 2011– sucede con el feriado sucedió antes con Malvinas y más atrás con la dictadura. "Los argentinos", de los que se excluye, están unos en una cosa y otros en otra, o de vacaciones: ni en el mismo sitio, ni quedándose en sus casas a concientizarse sobre la importancia de la fecha. Esta "dimensión", este dimensionamiento de los comportamientos colectivos que adquieren un tono prácticamente trágico de repitencia de errores resistentes a todo aprendizaje es propiedad de los "hijos de desaparecidos". "Ellos", a quienes tampoco pertenece, son quienes parecen haber aprendido la lección.

Edor.: Vos citabas el caso de esta hija de desaparecidos, y la diferencia entre justicia y venganza, en el pasado fue el primer juicio…

Eda.: Ah, de la Subzona, sí.

Edor.: claro, de memoria, verdad y justicia…

Eda.: Sí sí, que acá fue, estaban acá en la Belgrano.

Edor.: En el colegio de abogados...

Eda.: ¿Sabés qué? Lo que más me daba *bronca*: es que yo los he cruzado en la calle, a muchos de ellos los he cruzado en la calle, ¿viste? Y verlos después ahí, yo decía: *qué cara que tienen*. Pero, bueno, es así.

Edor.: ¿Y te parece que…

Eda.: ¿Que hubo justicia? ¿Si fueron juicios justos decís vos?

Edor.: Sí, y más que nada, mi pregunta apuntaba a si te parece que estos juicios, por así decirlo, calaron hondo…

Eda.: Sí, el que más, a mí me llamó mucho, la chica esta de B. Sí sí sí.

Edor.: ¿Te parece que se notó en la ciudad que hubo un juicio?

Eda.: Sí sí. Bueno, no sé, por lo menos yo he escuchado, ya te digo, yo tengo compañeros que han vivido esa parte, nosotros nos hemos solidarizado con ellos, porque te imaginás que son nuestros compañeros y no sabíamos, yo no sabía la vida de, lo que había pasado. De B. no lo sabía, realmente ahí lo supe, *todo el dolor que tenía ella*.

Edor.: Fue la primera vez que lo contó.

Eda.: ¿Eh?

Edor.: Que fue la primera vez que lo contó.

Eda.: ¿En el diario?

Edor.: No, en el juicio.

Eda.: En el diario también salió. Y nosotros no lo sabíamos, la verdad que muy triste. Ahora, la verdad, no sé si la justicia es así... si es tan… a mí, lo que yo pienso es que deberían estar en cárceles comunes, no privilegiados.

Edor.: ¿Están en cárceles domiciliarias?

Eda.: No, no sé.

Edor.: Sí, de hecho uno de los que vos decías que te los cruzaste por la calle, uno de ellos, Yorio…

Eda.: Ese…

Edor.: Era empleado en la cámara de comercio en pleno centro.

Eda.: Vos sabés que… ay, tenía unas ganas de…, qué sé yo. ¿No?

Edor.: ¿Te lo cruzabas…

Eda.: En el centro (…) Ay, cuándo fue. Muchas veces me lo he cruzado. Antes y después, creo.

Edor.: ¿Aun después del juicio?

Eda.: Antes del juicio sí. No, después debe estar, no sé dónde estará ahora.

Edor.: ¿Vos ahí es que estaba acusado…

Eda.: Por el diario…

Edor.: Iba a juicio y sin embargo estaba circulando por la sociedad y vos te lo cruzabas.

Eda.: Claro.

Edor.: ¿Y qué te…

Eda.: *Me daba asco*. (Risas). *Qué palabra, ¿no? Asco*.

Edor.: Sí, yo lo recordaba, porque fue…

Eda.: Esa persona, este hombre, *no sé por qué, me daba asco*. No, nunca tuve con él nada, de hablar, pero, no sé…

Edor.: ¿Y por qué te daba asco?

Eda.: Porque leía las cosas que había hecho [cursivas propias].

Tal vez tampoco resulte de más volver sobre el "lenguaje técnico",[7] esta vez no en relación a militantes y familiares entrevistados, sino al propio investigador realizando la entrevista: "memoria, verdad y justicia", "colegio de abogados", corrigiendo y a la vez siendo corregido, pueden ser buenos ejemplos de los tecnicismos y solemnidades a los que puede arribarse en caso de estar más atento a los ensimismamientos investigativos que al sentido práctico nativo: "sí sí", "de la Belgrano", concede Milagros refiriendo al juicio y su locación. Al ser consultada sobre el primer juicio de "memoria, verdad y justicia" desarrollado en la ciudad, se desplaza de la escena judicial para centrarse en algunos de sus protagonistas. La incerteza que ellos le disparan se extiende a los

[7] Marcuse, H., *El hombre unidimensional*, op. cit.; Arendt, H., *El juicio a Eichmann*, op. cit.; Merleau-Ponty, M., *Fenomenología de la percepción*, op. cit.

juicios y a una de sus testimoniantes. El dolor es de "ella", no de todos, aunque quizá esto deba ser relativizado por la insistencia con la que Milagros alude a la tristeza. Al comentarle que la primera vez que B. testimonió fue en ese juicio, Milagros reintroduce la presencia de los medios de comunicación. ¿Qué tienen en común, para la entrevistada, los juicios y los medios? ¿La justicia mediática y la mediatización de la justicia? Es precisamente cierto mediacionismo incognoscible de los juicios al que alude Milagros a la hora de responder sobre su percepción en la ciudad, contrapuesto a la facilidad con la que menciona los diarios como medios de información de lo que pasó en los juicios y la seccional. El espacio público aparece angosto, o bien de la extensión de los medios de comunicación como fuente de conocimiento sobre el asunto.

Un matiz en lo anterior lo constituye "la calle": es en ella donde Milagros testimonia haberse cruzado con los acusados en el juicio y "por el diario", cruce que le genera bronca y la pregunta sobre cuál es su (más)cara. Milagros toma partido: el recuerdo de aquel roce le produce "asco". Pero, como en los otros fragmentos de su testimonio, no es un posicionamiento unidimensional: vuelve sobre aquella emoción y reflexiona: "Qué palabra, ¿no? Asco". En otro lugar, permitiéndome la autocita, me pregunté si se puede sentir asco sobre algo propio, si la producción de esta emoción no requiere un proceso previo de ajenización de aquello para con lo que se lo siente.[8] Milagros, luego de interrumpirme al nuevamente caer en el ensimismamiento del *yo* investigativo, brinda su posición: "nunca tuve con él nada, de hablar, pero no sé… Esa persona, ese hombre, no sé por qué, me daba asco". Ante la pregunta del motivo, una vez más aparece la distancia y cercanía de los medios de comunicación: "porque leía las cosas que había hecho". Distancia, porque es un conocimiento medial, mediado por los diarios.

[8] Greco, M., "'Si llega a ocurrir de vuelta los vecinos los matamos': anotaciones sobre entrevistas a vecinos de un ex ccd. Responsabilidad, justicia y/o derecho", *Aletheia*, vol. 5, n ° 9, octubre 2014.

Cercanía, porque está a la mano, debajo de la puerta, en el quiosco de la esquina, disponible en internet.

Milagros se auto-sitúa en una suerte de zona gris donde, a diferencia del Fefe de *El secreto…*, no puede elegir ser hija de desaparecidos, pero tampoco se incluye en "la gente" que se va de vacaciones el "día de la memoria". Es alguien que se quedó en su casa y no fue al juicio "en la Belgrano" pero lo leyó en el diario.

"Benito, ¿por qué no venís que necesitamos un testigo?": vecindad, confianza y ayuda mutua

Belén y Benito fueron entrevistados con grabador en octubre de 2011, seis meses después que Milagros, en el living-comedor de su casa en la esquina interior de la cuadra enfrente de la Seccional. Llegué a ellos, a diferencia de Milagros, sin contactos previos o derivaciones que nos facilitaran la comunicación, por lo que la entrevista debió ser insistida y defendida desde la vereda, apelando a la condición de ex vecino del entrevistador: vencida esta resistencia, los potenciales entrevistados abrieron la puerta de su hogar y me dejaron entrevistarlos durante casi una hora.

El barrio aparece en sus palabras como un lugar "bueno y tranquilo". Como una paráfrasis de la novela saeriana, "*nunca* tuvimos un problema con *nadie*, (…) *nada*" pareciera el leitmotiv del clima barrial repuesto.[9] La única excepción, el único motivo de cambio entre el pasado idílico y el presente corrupto-distinto son los inquilinos. Son los que llegaron después y/o los que están un tiempo y se van, los que generan una percepción de modificación entre el origen de bondad y tranquilidad y el presente de entrevista. Los inquilinos se suman a los presos y sus familiares en las presencias indeseables del barrio:

[9] Saer, J. J., *Nadie nada nunca*, op. cit. Cursivas propias.

Entrevistado hombre (EH): Nosotros vivimos siempre en casa ¿viste?, no departamento, casa con patio. Y, bueno, vinimos acá y, viste vos, esto es como una casa, nos tocó un barrio bueno…

Entrevistada mujer (EM): Bueno, muy buenos vecinos, nunca tuvimos un problema con nadie, ni con vecinos, ni del edificio, de acá, nunca nadie.

EH: Cuando nosotros vinimos…

EM: Con decirte…

EH: Ahora han cambiado las cosas.

EM: Mucho han cambiado. Hay mucho inquilino.

EH: Claro, mucho inquilino. Y qué sé yo. No todos tenemos…

EM: Después él estuvo acá administrando, hacíamos todo nosotros, la limpieza, todo, como diez años hicimos.

EH: Nosotros cuando vinimos hacíamos todo acá.

EM: Todo eh, limpiábamos…

EH: Limpiábamos, cortábamos el césped, todo. Todo, todo, todo, todo. Y no tuve problemas con nadie, con nadie tuve problemas.

EM: No, nunca jamás tuvimos un problema con un vecino, nada, en tantos años, nunca.

EH: Con los de acá, con los que vivían acá, yo no tenía problemas, andaba cobrando esto, "¿por qué no nos espera hasta mañana? Bueno, hasta mañana te espero". Todo, todo el mundo pagó.

Benito, en el dúplex vecino a la Seccional, se encargaba de su limpieza y del cobro, y de esperar a quienes se retrasaban en el pago. La espera aparece como un acto de magnanimidad del propietario administrador que comprende las deudas de los inquilinos nómades o de los también dueños sedentarios: la generosidad de quien controla el espacio y el tiempo. Preguntados sobre la comisaría ex CCD del barrio, Belén y Benito reponen similar paz circundante y ausencia de conflictividad que con los "buenos vecinos":

EH: Con la policía nunca ni un problema, nada, nada…

EM: Y por ahí chiflaban algo, un poco de yerba, un poco de esto…

EH: Y encima necesitaban ellos un testigo que agarraban alguien por droga y eso muchas veces ¿viste?...

EM: Venían a buscar…

EH: "¿Benito, por qué no venís que necesitamos un testigo?". Una noche vinieron a la noche a buscarme.

EM: Dice: no, no pasa nada…

EH: Porque habían agarrado unos pibes, con droga o qué sé yo esto…

EM: Para justificar nada más, para que viera la droga que tenían…

EH: Claro, nada más que para eso.

EM: Pero nunca, nunca lo llamaron…

EH: Por ahí iba ¿viste?, pero muy poquitas veces eh. Me llamaron muy poquitas veces. Pocas y nada. "Yo voy a ir, les digo, pero no me vengan con que tengo que ir a Tribunales, que tengo que ir allá, no sé qué". "No, no, no, no", dice.

EM: No, nada más para que viera lo que había…

EH: Para que viera, agarraban los pantaloncitos de los pibes ¿viste?, los levantaban y caían los…

EM: (Se ríe a carcajadas)

Entrevistador (Edor.): ¿Y escuchar algo de la comisaría, o desde dentro de la comisaría, sólo esa vez del motín, u otras veces?

EM: No, no, no.

Edor.: ¿Me explico?: escuchar cosas de adentro, digamos.

EH: No, no, no.

EM: Era tranquilo, era. No, no, no. Algún borracho que está ahí, que gritaba, pero nada más.

EH: Sí, grita ahora. Hay uno que lo traen…

EM: Que lo traen siempre…

EH: Casi todos los domingos lo traen, pero está medio ¿viste?

EM: Un chico joven que anda…

EH: Y grita…

EM: Y grita toda la noche [lo imita con una voz aguda]. Pero nada más.

La confianza en y con los policías de la Seccional lleva a prescindir del motivo por el que lo llaman. Puede ser "droga" u otra cosa. Incluso Benito se desentiende de la que sería la consecución administrativa de su ayuda. El compromiso con la comisaría se restringe al barrio, luego delega en ella los trámites burocráticos de la detención de la que fue parte. La ciudad aparece como un ámbito sustraído a la continuidad de la punitividad que "justifica" en la propia cuadra, un territorio ajeno de las ayudas que brinda delante de su casa. El "chico joven", "algún borracho", es la carnadura de aquel "alguno" por el que lo llaman, aunque Belén insista "nunca, nunca lo llamaron". Más que señalar la –supuesta, aparente– contradicción, que salta a la vista sin mayor esfuerzo, lo interesante tal vez resulte pensar por qué en el mismo testimonio se sostienen afirmaciones a priori antagónicas, pero que quizá sólo resulten tales al ojo investigativo, no a la boca testimoniante. Y tal vez lo estimulante resulte entender el sentido de estos no-sentidos, en lugar de redundar en las también supuestas claridades referenciales: "explotó una y no cuatro chimeneas",[10] ¿cómo es que dice que "nunca lo llamaron" si él acaba de testimoniar todo lo contrario?

> Edor.: Porque yo me acuerdo de ese motín, del 2001, 2002, que hubo un lío importante… (Interrumpe)
>
> EM: Sí, lío, ahí sí…
>
> EH: Ah, una vez quemaron ahí, sí. Quemaron, uh, hicieron un despelote.
>
> EM: Sí, pero no me acuerdo cuántos años, bueno, pero si vos te acordás…
>
> Edor.: Sí, diez años más o menos… (Interrumpe)
>
> EH: Sí, quemaron todas las camas, los colchones, las sillas…
>
> EM: No, hicieron un quilombo…
>
> Edor.: Cosas así, ¿recuerdan pocas?
>
> EM: Sí, no, no...

[10] Feldman, S., *Testimony. Crises of Witnesing in Literature, Psichoanalysis, and History*, op. cit.

EH: Poco y nada.

EM: Yo creo que grande así esa única vez, me parece. Porque otra vez así…

EH: No, no, que hubo eso no. Es bastante tranquilo, porque todos decían: "uh, enfrente de la comisaría, ahí te vas a ir a meter ahí…".

Edor.: Claro, exactamente… (Interrumpe)

EH: Pero no, no, no.

EH: No, no, al contrario, están ellos siempre ¿viste?, seguridad.

EM: Parece que va a ser un poco de seguridad.

Edor.: ¿Se sienten más seguros?

EM: Sí, sí.

EH: Y claro. Lógico. El que te va a venir a robar no te va a venir a robar acá que estás a cuatro metros de la comisaría. (Largo silencio).

Belén y Benito identifican la "quema de camas, colchones y sillas" como el único "quilombo grande" en cuarenta años de vecindad con la Seccional. Esta aparece como una garantía de "seguridad", un disuasivo de aquellos que no van a robar "a cuatro metros de la comisaría": es el pliegue interno de la frase, también rápidamente clasificable como contradictorio, entre "el que te va a venir a robar" y "no te va a venir a robar". Dos afirmaciones a priori antagónicas conviviendo contiguamente en la misma expresión. Quizás intentar entender la dinámica de responsabilidades colectivas y pequeñas resistencias como vecinos de un CCD consista en no aplastar la tensión interna de estas frases.

El testimonio de Benito trae las palabras de otros que, cuando su mudanza, les señalaron la problematicidad de mudarse frente a una Comisaría. La doble marcación del "ahí" es retrucado mediante triples "no" y una sentenciosa "seguridad". Si interesa estar atentos a los modos en que atributos opuestos son afirmados uno al lado del otro, re(s) pondiendo capas distintas de interpelación en la misma frase –"sí, no,

no"–, no parece menos cierto que las palabras de Belén y Benito reponen un clima de confianza con la Seccional de la cuadra.

Sin embargo, si la comisaría aparece como un sitio confiable con el que pueden intercambiar protección, este "nosotros" tiene su "ellos": jóvenes con droga, algún borracho. A esta cuaternidad, que ubica fuera del vecindario lo que excluye y lo constituye, se le agrega una fractura interna, como si la misma ausencia de conflictividad vecinal se sumara al ítem de lo internamente contradictorio. Esta *fractura* es una grieta intersticial por la que observar la abstracción de la comunidad barrial testimoniada, una vecindario donde "nunca nada nadie" tuvo problemas internos: las dificultades provendrían del exterior, del afuera carcelario-familiar o drogadicto-alcohólico que aquieta la paz vecinal. En el siguiente fragmento, cuya búsqueda investigativa fue interpelar contrafácticamente palabras que hacían del continuismo –"nosotros siempre estamos igual"– el leitmotiv del testimonio; aquella abstracción del "nosotros" y las diferencias internas que debe achatar para afirmarse se exponen en sus fracturas barriales:

> Edor.: ¿Y si pudieran cambiar algo, o modificar algo, qué… (suena el teléfono)…
>
> EM: Dejá, yo atiendo.
>
> Edor.: … qué cambiarían… (silencio), qué modificarían… (silencio), de acá… (silencio), de la zona?
>
> EH: Yo, mirá… (silencio largo).
>
> Edor.: ¿Qué no le gusta, por ejemplo?
>
> EH: ¿Yo tengo que cambiar algo? Cambiaría a la gente, algunos, que viven acá.
>
> Edor.: ¿Por qué?
>
> EH: Y, porque son mal llevados, no son llevaderos ¿viste?, siempre tienen problemas, por esto, por aquello…
>
> Edor.: ¿Algunos vecinos, digamos?… (Silencio) ¿Algunos vecinos?

EH: Sí, no quiero dar nombres viste porque… No quiero dar nombres porque… (Silencio) Qué va ser. No, después todo… después bien.

EM: No, nosotros nunca tuvimos problema con ningún vecino. Acá la única más problemática es la P. ¿viste?, siempre tiene algún problema con alguno pero…

Edo.r: Le preguntaba recién a su esposo, a su marido, y me contestó. ¿Y usted, si pudiera cambiar, modificar, algo del barrio… qué cambiaría, qué modificaría?

EM: ¿Qué cambiaría? Y nada.

EH: Y nada, después de los vecinos, todo el que no vive acá, para mí es igual.

EM: No, nada, nosotros tenemos buena convivencia con todos.

EH: Tenemos buena relación con todos.

EM: Con todos. De aquí para allá, para la esquina y para la vuelta.

La pregunta sobre qué cambiarían o modificarían, luego de casi una hora de testimoniar la continuidad de una vida barrial sin mayores sobresaltos, no tiene respuesta. Mejor dicho, sus respuestas –salvando la eventualidad del teléfono– son largos silencios, silencios interrumpidos por la voz entrevistadora que vuelve sobre la pregunta. Esos silencios, como aquellas voces, no son interruptus o impasses de significación sino instancias significantes que resisten su interpretación como vacíos de sentido. La dificultad o incomodad de Benito y Belén –una vez que vuelve de atender el teléfono– en contestar qué modificarían del barrio es palpable. Una vez que lo hacen, cuando deponen la resistencia antepuesta a la pregunta, largan una sentencia que quizá guarde relación con la última dictadura, sus modos de procesamiento, elaboración y tramitación: "cambiaría a la gente, algunos que viven acá". Roberto Pittaluga escribió que la última dictadura inauguró o reforzó una posibilidad: no contar más con personas a las que se

cuenta, habitantes incluidos en el conteo de una población.[11] Benito y Belén, fundamentalmente el primero pero también la segunda aunque primero contradiga lo testimoniado por su marido, sostienen que los "mal llevados, no llevaderos" son a quienes les gustaría cambiar. El ejemplo es P., una vecina también *histórica* del dúplex, quien "siempre tiene algún problema con alguno". P., como los presos, sus familiares, chicos con droga o los borrachos, rompen la tranquilidad del barrio que Belén y Benito representan y guardan en estima. Esta vez, el borde que separa el adentro del afuera se pliega sobre el interior del vecindario incluyendo a una de sus vecinas como quien les gustaría que no esté más, o que deje de ser "mal llevada", que se deje llevar: el viejo administrador del edificio, en ausencia, le solicita a una de sus antiguas administradas que se deje conducir. No la va a delatar –"no quiero dar nombres"–, pero modificaría su presencia problemática.

"Ni nos dimos cuenta, lo único que pedían era el agua para tomar mate": cotidianidad e indiferencia

Estela y Arnaldo fueron entrevistados en octubre de 2011, al igual que Belén y Benito, y a diferencia de Milagros. La entrevista, que también necesitó ser defendida e insistida, se desarrolló en el frente comercial de su casa, sujeta a breves interrupciones de clientes que entraban y salían y familiares que llegaban. Sin embargo, pude conversar con ellos durante casi una hora, en el marco de la cual refirieron sus memorias de relación con la seccional, los medios y el juicio.

[11] Pittaluga, R., "Imágenes (d)e historia. En torno a la dictadura", *VI Jornadas de Trabajo Sobre Historia Reciente, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad del Litoral*, 8 al 10 de agosto de 2012. Cabe preguntarse si esta posibilidad, la de "borrar" (Hinton, A., "Genocidio y borramiento. Un coloquio sobre Camboya, una pintura y formas del conocimiento", *Revista de Estudios sobre el Genocidio*, nº 7, setiembre 2012, pág. 7-16) del mapa y el territorio a sectores sociales, no contaba ya con antecedentes en la historia argentina en la persecución, prescripción o directa eliminación de adscripciones políticas, ideológicas o raciales.

Arnaldo y Estela, como las voces que recuerdan Belén y Benito cuando se mudaron enfrente de una comisaría, reponen la percepción del barrio cuando llegaron a principios de los 70: "ese loco se ha ido como los pavos a la loma a vivir". Pero esta imagen del barrio como loma donde viven locos comparados con animales se relativiza:

> Entrevistada Mujer (EM): fue como si fueran hongos que nacían todas las casas a la vez. Y después acá me acuerdo, esta de acá, que era de un médico que se tuvo que ir a España, después ahí, no sé, le rompieron las canillas, todo, le rompieron todo, quedó nada más que los cimientos, una de esas casas pero no me acuerdo cuál es. Y, sí… yo los llevaba a jugar con las arenitas, con las construcciones, para…, porque no había otra cosa acá.

A poco de comenzar a reconstruir el barrio al que se mudaron a principios de los 70, Estela repone dos aspectos: el crecimiento "como hongos" de casas que relativizaban su condición de loma, y que ese nacimiento de casas fue contemporáneo a situaciones como la partida del "médico que se tuvo que ir a España". La casa es al mismo tiempo identificada y desidentificada: "esta de acá, (…) no me acuerdo cuál es". Es a estos restos de la represión que la vecina llevaba a sus hijos "… porque no había otra cosa acá":

> Entrevistador (Edor.): ¿Vivir cerca de la comisaría les hizo diferencia?
>
> EM: No, no, ni nos dábamos cuenta, lo único que nos pedían era el agua para tomar mate. Después sacamos la canilla y le habrán pedido a otro vecino. Ah, pero sí jorobaban de la escuela…
>
> Edor.: ¿Qué escuela?
>
> EM: La escuelita esa de ahí.
>
> Edor.: ¿La 143?
>
> EM: La Royelt Valet. Y de los policías, a ver, a pedir plata para el salón ese que tienen, que tienen ese salón, y la escuela para hacer el jardín de infantes, no tenía jardín de infantes porque antes los

chicos entraban de seis años, así que cuando mis chicos querían ir no pudimos, yo los mandé al colegio de cura al nene y a la nena no me la dejaban entrar. Pero dimos plata porque rifas y rifas y rifas y rifas.

EH: Durante el proceso, hacían los militares. Baraldini era un militar.

EM: ¿Y si es pariente de él?

Edor.: Nooo, no hay ningún problema.

EM: (Se ríe a carcajadas).

La cercanía con la comisaría-ex CCD es repuesta en términos indiferentes pero acto seguido matizada en su ausencia de distinción: por un lado, por demandas propias de la seccional, por el otro, por solicitudes que se relacionaban y apuntaban a la expansión edilicia de la policía en el barrio. El "salón" al que alude Estela, intercalado en sus palabras con la escuela primaria y secundaria Royelt Valet 143 también del barrio, es un quincho de recreación de la fuerza, vecino a la seccional, construido por la policía durante la dictadura. Esta es nombrada como "proceso" por Arnaldo, en una contextualización de la combinación de Estela. ¿Qué combinación? Entre las "rifas y rifas y rifas y rifas" de los policías para el salón y las de la escuela para el jardín de infantes al que no pudo enviar a sus hijos. Esta cuadruplicación de las rifas, síntoma del hartazgo de Estela, da cuenta también de otra imbricación, que sólo pasando por alto sus palabras puede ser pensada en términos de indistinción o confusión: la escuela y la comisaría aparecen como un conjunto de "rifas" al que había que "darle plata". Esta mixtura, esta confusión en el sentido etimológico del término –fundir conjuntamente– no es el cuidado que manifiesta Estela ante la referencialidad del "proceso" en un nombre por Arnaldo: al no saber quién los entrevista, quién es esa persona que tocó la puerta de su casa-comercio para solicitarles una entrevista, ¿cómo saber que no fuera "pariente" de "Baraldini", jefe militar de la provincia durante la dictadura? La sospecha,

la imposibilidad de definir quién es esa persona que pregunta, "qué cara tiene", como fondo de la figura de la entrevista:

> Edor.: Ustedes, como otros vecinos, me dijeron que no escuchaban nada, que se enteraban después, ¿cuándo se empezaron a enterar…(interrumpe)
>
> EM: Yo cuando…, no teníamos tiempo ni de mirar televisión ni radios ni diarios, ni el diario…
>
> EH: Nos enteramos después a los veinte años…
>
> EM: Yo la pasaba casi siempre internada con el nene en el sanatorio, porque teníamos taxi si no teníamos que estar en el hospital. No, me enteré después, después cuando ya fui al hospital, me quería morir, porque allá como estábamos trabajando con chicos no se podía hablar nada más que lo que pasaba con los chicos, no se podía decir nada.
>
> Edor.: ¿En el hospital?
>
> EM: No, no, cuando yo trabajaba en el hogar. Cuando fui al hospital empecé a escuchar, todo lo que había pasado, todo, todo, todo, cosas raras.
>
> Edor.: ¿Usted en el hospital entra en el 79?
>
> EM: Más o menos, qué sé yo, no me acuerdo. Y, Javier tendría diez años, o la nena, no me acuerdo.
>
> EH: Yo no me acuerdo.
>
> Edor.: Diez años desde el 70, 1980 más o menos.
>
> EM: Por ahí debe ser, me parece, sí.
>
> Edor.: ¿Y ahí usted se enteró por la médica?
>
> EM: Sí, porque ahí ella contaba todo lo que le había pasado.
>
> Edor.: Hace poquito.
>
> EM: No, no sé, cuándo le pasó eso, no sé. Yo no preguntaba nada, dejo que ella hable porque era como un sacar todo para afuera, yo estaba como con los ojos así, porque me daba como electricidad verla tan cerquita ahí, pobrecita, y que le hayan pasado tantas cosas, que pasaban cosas en la universidad, después tenía

dos sobrinos también que fueron a la universidad y nunca se recibieron, en ese tiempo.

EDOR.: ¿Por qué?

EM: Y nosotros no somos de la universidad, nosotros tenemos sexto grado los dos.

EH: Estudiaban y aplazaban, aplazaban, no sé.

EM: No tenemos universidad nosotros. No nos enteramos de nada.

EH: Y ni cuenta tampoco de eso.

EDOR.: Hacían política y, por hacer política, desaprobaban.

EH: No, no…

EM: Se la pasaban comprando y vendiendo autos, qué sé yo qué. Eran medios…

EH: Ellos estudiaban, estudiaban pero…

EM: Estuvieron como quince años o más allá y no habían estudiado.

EH: No sé qué pasó, nunca supe nada.

EM: Yo no sé nada.

Al preguntarles por la seccional-CCD, Estela y Arnaldo, como otros vecinos, responden no haber escuchado nada, haberse enterado después. Consultados por este *después*, Estela asocia negativamente esta información a los medios y Arnaldo lo fija temporalmente, en una temporalidad contradicha por su esposa. Estela sitúa este conocimiento en dictadura, fuera de su casa y en el transcurso de determinado trabajo. Si el hospital aparece como sitio de anoticiamiento, y el estatuto moderno de la infancia como interdicción de determinados temas, la identificación con la médica víctima es plena: "me quería morir". Que esta expresión haya sido pronunciada acto seguido de "cuando ya fui al hospital", quizá constituya un momento de verdad sintagmática de lo que se sostiene menos por su contenido que por su disposición estructural.

¿De qué forma nombra Estela las noticias del horror?: "todo lo que había pasado, todo, todo, todo, cosas raras". Al preguntarle, quizá escolásticamente, por la fecha precisa de estos conocimientos, la

entrevistada, a mitad de camino entre practicidad y hostilidad, responde: "qué sé yo, no me acuerdo".[12] Y agrega: "ella contaba todo lo que le había pasado, yo no preguntaba nada, dejo que ella hable porque era como un sacar todo para afuera". Amén la mudanza temporal de sus palabras, un pasado que pasa a ser presente, Estela refuerza que el suyo no fue un ánimo morboso de conocer detalles escalofriantes de la situación clandestina de la médica. Aparece cuidándola, acompañándola en el exorcismo de su experiencia traumática. Sin embargo, este cuidado, opuesto al "show del horror" con que los medios representaron la represión dictatorial que invisibilizaron durante años, show del horror que produjo efectos morbosos en auditorios de canales, prensas y radios,[13] se acerca al testimonio de Estela cuando afirma: "yo estaba con los ojos así porque me daba como electricidad verla tan cerquita ahí, pobrecita". Es una oración que podría sintetizar aspectos de la transición democrática: la expectación, la identificación, la cercanía, la victimización. Estela se dice viendo pero no preguntando palabras que generan en su cuerpo lo que ellas cuentan haber padecido. La testimoniante es dicha cerca y pobre. Esta cercanía y despojamiento de características amenazantes de la testimoniante es acentuada cuando de la médica se traslada metonímicamente a la universidad, mundo que representa ajeno y desconocido, y de ella al caso de los sobrinos que

[12] Como con el primer testimonio vecinal en *Los rubios*, podría preguntarse: ¿por qué hostilidad? Forma parte de los sentidos inmanentes a la entrevista en ocasiones imposibles de reponer, al tiempo que resulta la propia obligación analítica hacerlo: Estela responde *a mitad de camino entre practicidad y hostilidad* porque, en el orden interno de la entrevista, la consulta sobre la fecha de anoticiamiento interrumpe y puntúa su relato. Lo interrumpe, porque le impone un límite externo ante el que debe encontrarse y decidir si responder o no a él; lo puntúa, porque señala específicamente qué del desarrollo de la entrevista le interesa al investigador. Estela, en mi interpretación de las percepciones por ella disparadas aquí repuestas, espeta "qué sé yo, no me acuerdo" como forma a la vez pragmática y hostil de manifestar su incomodidad por el apuntamiento, así como por la interrupción de su palabra. Treinta y cinco años después es poco práctico re-preguntar la fecha de anoticiamiento de determinada realidad. Es más bien escolástico, pero quizá una escolasticidad de la que la investigación no puede prescindir.

[13] Navarro, M., y Palermo, V., *Historia argentina 9: la dictadura militar*, op. cit.

"estudiaban y aplazaban". Consultados sobre si estos aplazos se debían a una sanción por actividades políticas, la respuesta descoloca la ilación anterior. Como si necesitara ser confirmada la autodefinición, los vecinos se presentan conocedores de una médica secuestrada así como quienes con-funden este caso con el de dos sobrinos que desaprobaban. "Pasaban cosas en la universidad" es tanto lo testimoniado por la médica como por dos familiares que "aplazaban" porque se dedicaban a la compra-venta de automóviles. La universidad aparece bajo una relación de desposesión, como un lugar del que se desconocen sus reglas internas de funcionamiento: por qué motivo un estudiante aprueba o aplaza, qué relación guarda con sus actividades extracurriculares. Sin embargo, la oración anterior debería ser matizada: el mismo barrio, salvo en lo que respecta al trabajo, el regreso a él y la familia, también se figura como un lugar de paso:

> Edor.: ¿De un tiempo a esta parte se supo más que ahí había habido gente secuestrada?
>
> EM: Sí, ahora sale en el diario, pero antes yo no tenía ni tiempo, además no sé si salía. Yo me levantaba a las cinco de la mañana y me acostaba a las doce de la noche, porque además a veces me acostaba a las diez y me ponía a tejer, el resto del día cocinaba, me iba al médico con el chico que nos tenía dos horas esperando, me iba al sanatorio, a veces pasaban dos o tres meses en el sanatorio. Así que lo que menos me imaginé fue eso.
>
> Edor.: O sea que cuando escuchó a estas médicas se sorprendió…
>
> EM: Claro, porque para mí era una novedad eso.
>
> Edor.: ¿Y cuándo lo leyó en el diario?
>
> EM: Por ahí siempre sale cuando hay aniversario y eso.
>
> Edor.: En el 2008 se oficializó que ahí había habido secuestros…
>
> EM: Sí, eso lo he leído por el diario, por los médicos que también habían trabajado con ellos. Yo había trabajado con ellos.
>
> Edor.: ¿Ya sabía usted?

EM: ¡No!, no, no, yo trabajé mucho antes, cuando yo era recién recibida.

EDOR.: ¿Y vieron el acto por el cual se oficializó eso, por estar acá cerquita?

EM: Nada de nada de nada, ni nos enteramos nosotros. No sé los de los departamentos que están más cerca, pero nosotros no.

EDOR.: ¿Y la plaqueta? Vio que usted entra a la comisaría y hay una plaqueta… (Interrumpe)

EM: No, si nunca entré. Lo llamaban a él para mirar los que robaban, después no lo llamaron más. Por la radio era antes. Pero llamaban gratis, ya no está más.

EDOR: Bueno, como debe saber por el diario y demás, el año pasado estuvo el juicio, el juicio por esos hechos…

EM: ¿Pero vos querés saber eso o querés saber sobre el barrio vos?

EDOR.: Las dos cosas, eso y el barrio.

EM: Yo me enteré eso, nosotros no sabíamos nada.

EDOR.: Es que vivir en el barrio, con una comisaría, en el barrio… (Interrumpe)

EM: Pero nosotros acá…, vos viste la vida de él, trabajar en la radio, o en el correo y acá.

EDOR.: Sí, además están de espaldas a la comisaría, y de frente a otras casas. Pero, digo, también por otras cosas… (Interrumpe)

EM: Nosotros ni idea de lo que pasó ahí ni nada, nunca, nunca.

EDOR.: También por cómo repercutió en el barrio…

EM: No, no, en el barrio no le pasó nada a nadie acá. Yo realmente me enteré después de mucho tiempo, cuando vino la democracia, que ese muchacho se había ido a España por eso. Pero no sabía que era por eso yo. Nunca me enteré. No lo conocíamos tampoco.

El conocimiento de los hechos vinculados a la comisaría aparece vinculado a "los diarios", antes y después. La inteligente duda sobre si salían noticas sobre eso en dictadura es respondida mediante

referencias al trabajo y la familia. La médica que cuenta lo padecido es al mismo tiempo fuente como negación de un conocimiento que preceda la información de los medios. Este no-saber es respondido cuando se le pregunta por la serie acto-plaqueta-juicio: los dos primeros en la comisaría vecina a su casa, el último en el Colegio de Abogados de la ciudad, a menos de diez cuadras de la casa de Estela y Arnaldo. En este momento, la pregunta entrevistadora adquiere un borde problemático: "es que vivir en el barrio, con una comisaría, en el barrio", pareciera –autoobjetivándome–[14] desconfiar de lo escuchado. Esta sospecha es interrumpida y respondida incluso con una concesión al conocimiento del entrevistador de los entrevistados. ¿Cuánto se puede conocer la vida de un entrevistado mediante entrevistas por más prolongadas que hayan resultado? Pero la frase de Estela tiene otro matiz: al entrevistarnos "vos viste" nuestra vida, te la mostramos, la volvimos visible, por lo cual tu comentario –que sugiere una sospecha– pasa por alto ese don.

Esta demanda de comprensión, precedida por la incisiva pregunta de la entrevistada, es contextualizada mediante la ubicación geográfica de la casa. El barrio, en las palabras de Estela y Arnaldo –más de la primera que del segundo, callado–, aparece como un sitio al que nada "le pasó" durante dictadura. Cuando contempla "que ese muchacho se había ido a España por eso", que contradiría la anterior proposición, esto es figurado como conocido "después de mucho tiempo". Estela produce una imbricación discursiva en la que lo que sucedió es lo que ella se enteró: si antes no sabía, nada había pasado; si tiempo después se anotició, entonces recién pasó. "No sabía que era por eso yo", relativiza la vinculación entre el suceso y la dictadura. Relación tampoco testimoniada como estrecha con el exiliado. Esta falta de conocimiento es la que pareciera desresponsabilizar a Estela con este vecino.

[14] Bourdieu, P., "Participant objetivation", op. cit.

BLOQUE 3. CINE, LITERATURA Y TESTIMONIO 2004-2013: LOS VECINOS HOSTILES/HOSPITALARIOS, LAS NUEVAS GENERACIONES, LA IN-SEGURIDAD

Capítulo 7. Cotidianidad, supervivencia e invisibilización: el cine

Presentación: *Andrés no quiere dormir la siesta* (2009) de Bustamante y *Rawson* (2012) de Machesich y Zito

En este apartado me ocuparé de las representaciones cinematográficas de vecinos de CCD del período 2004-2013. Para ello me centraré en dos películas: *Andrés no quiere dormir la siesta*[1] y *Rawson.*[2] Mientras

[1] Bustamante, D., op. cit.

[2] Machesich, N. y Zito, L., op. cit. Las restantes películas del *corpus* ampliado del período son las siguientes: *NN (ni en el río ni en las tumbas)* (Cuckoba, B., Del Valle, L., Rodriguez, A, Delgado, C., Datti, T., Cámara, I., Cortes, T., Silva, C., Barrios, L., Arg., 2005), *Crónica de una fuga* (Caetano, I. A., Arg., 2006), *Horas de vida* (Rey, L. y Rubio, M. E., Arg., 2006), *Seré memoria* (Gil, C., Arg., 2006), *Mansión Seré. Crónica de un viaje* (Bianchini, J., Arg, 2007), *M* (Prividera, N., Arg., 2007) y *Nosotras que todavía estamos vivas* (Cini, D., Arg./Italia, 2009). Se trata de materiales heterogéneos con películas de poca difusión y fundamentalmente pertenecientes al campo de estudios de la última dictadura –como las de Cuckoba y otros, Rey y Barrios, Gil y Bianchini–, otras de acendrado corte comercial con "star system" (Adorno, T. y Horkheimer, M., *Dialéctica de la ilustración*, op. cit.) incluido y estrenos comerciales internacionales –como la de Caetano–, y otras, como *M*, a mitad de camino entre una película de campo o estudio y cierta difusión que la acerque al público masivo. Más allá de aspectos relativos a la circulación, se trata de películas que tematizan los CCD pero, dado que ninguna lo hace puntualmente hacia sus vecindades, fueron aquellas las películas recortadas. La obra de Caetano no fue seleccionada no porque no permita pensar la responsabilidad colectiva y las pequeñas resistencias ante la última dictadura, sino porque en apartados anteriores se estudió la novela autobiográfica de Tamburrini disparadora del film, por lo que

la primera versa sobre una familia santafesina cuya casa se encuentra enfrente de un galpón convertido en CCD, la segunda se ocupa de la cárcel de máxima seguridad ubicada en el sur argentino que cumplió funciones como CCD durante la dictadura. Leeremos el modo en que las representaciones de las dinámicas familia-vecindario-CCD, en un caso, y pueblo-cárcel/CCD, en el otro, construyeron y pusieron a circular significaciones en torno a la responsabilidad colectiva y las pequeñas resistencias ante la última dictadura. En el caso de *Andrés no puede…*, de un barrio periférico santafesino entre el 77 y el 78; en el de *Rawson*, de todo un pueblo ante una cárcel convertida en CCD.

La madre, el niño, la muerte: el endurecimiento del mundo exterior

Andrés no quiere dormir la siesta cuenta la historia –diegéticamente cuatro "estaciones", del 77 al 78– de un niño santafesino, Andrés Méndez, cuya madre murió en un *accidente* de tránsito por lo que, junto a su hermano mayor, pasaron a vivir en la casa de su padre y abuela.[3]

nuevamente ocuparse de la película, más allá de señalar sus recortes o distancias y cercanías con el texto primero, resulta redundante.

[3] La película, quizá en razón de su cercanía cronológica (fue estrenada en 2010), ha sido objeto más de la crítica cinematográfica que de trabajos académicos. Diego Brodersen ("Memorias de los años de plomo", *Página/12*, 2010) escribió que "su especulación sobre el 'no te metás' y el 'algo habrá hecho' se revela como un lugar común", por lo que la clausura del film, "como esa mancha de sangre lavada a manguerazos por los vecinos", resulta "enfática y redundante". Juan Pablo Russo ("Andrés no quiere dormir la siesta", *L' enfant terrible. Escribiendo cine*, 2010) dijo: "cuando el protagonista [Andrés] ve lo que no tiene que ver o escucha lo que no tiene que oír, *todos* hacen *como si no hubiera sucedido nada*" (todas las cursivas de aquí en adelante son propias). Pablo Scholz ("Recordando sin ira", *Clarín*, 2010), con su título de nota elogiado por Damián Paredes ("El terror tampoco duerme la siesta", *La verdad obrera*, N° 362, 2010), consideró que el film "no se propone gritar verdades sino poner de fondo la situación de *ciudadanos comunes* que convivieron con la desaparición forzada de personas". Paredes, quien finaliza su comentario afirmando que la película habla "desde la *gente común*", destaca que "el barrio en esos años tenía, como muchos entonces, una 'característica peculiar': funciona un centro clandestino de detención –que tiene su '*relación*' con el barrio–. Andrés no quiere dormir la siesta

Es delante de esta casa, en lo que era un viejo galpón, que comienza a funcionar un CCD con el que Andrés comienza a convivir luego de la muerte de su madre, así como con uno de sus torturadores, con el que trabará relación. Sin embargo la película no trata puntualmente sobre la vecindad de un niño y su familia con un CCD, sino más bien sobre las dinámicas familiares, barriales y sociales que hacen las veces de causas como de efectos profundizados por la dictadura que planta un CCD delante de sus narices.[4]

---

retrata justamente una familia de clase media que sí '*dormía la siesta*', que *prefería mirar para otro lado*". Ezequiel Villarino ("Andrés no quiere dormir la siesta", *Cinerama*, 2010) coincide con otros comentaristas en que las "miradas sumergidas en miedo entre su abuela [de Andrés], su padre y su tía acentúan la idea, aunque sea en pleno mutismo, del 'no hay que meterse' o 'nada ha pasado aquí'". Roger Koza ("Andrés no quiere dormir la siesta, de Daniel Bustamante, Argentina, 2009", *Con los ojos abiertos*, 2010) sostuvo: "En esa conjunción de un drama privado y un trauma histórico, el filme despliega y sella sobre las conductas de sus criaturas un lema de la época: 'no te metás', un mandato 'prudencial' que en esta familia además implica un *pacto de silencio* y una *negación sistemática de la realidad circundante*, que incluye un centro clandestino de detención". Adolfo Martínez ("Relato familiar que también es espejo social", *La Nación*, 2010) contextualiza el film en "la ciudad de Santa Fe, hacia fines de la década del setenta, en un barrio en el que todo es amable y *apacible aunque sólo en la superficie*, ya que todos conocen que allí, junto al baldío en el que los pequeños juegan al fútbol, funciona un centro de detención clandestino". Amadeo Lukas ("Andrés no quiere dormir la siesta", *Revista veintitrés*, s/f) también se detiene en el contexto narrativo del film: "Andrés debe mudarse a un barrio donde funciona un centro clandestino de detención, un *secreto a voces* que incluye operativos nocturnos en la zona". Pedro Squillaci ("Andrés no quiere… 'indolencia exagerada'", *La Capital*, 2010), en una suerte de abstract del film, disminuye el foco de la contextualización: "Una familia vive frente a un centro clandestino de detención en medio de la *tranquilidad cómplice de un barrio* donde puede pasar cualquier tragedia sin que *a nadie se le mueva un pelo*". Emilio Bellón ("La monstruosidad de lo siniestro", *Rosario/12*, 2010) recuerda el fondo biográfico a la vez que ficcional de la película: "La acción se abre en 1977 en un barrio de la ciudad de Santa Fe, lugar de nacimiento del director, quien en ese momento contaba con quince años". De Grossi ("Con los ojos de niño", *Crítica de Cine y Medios*, s/f) destacó que "el espectador se va introduciendo en la historia de Andrés y de su hermano, las realidades de su padre, su abuela y el *vecindario con su secreto a voces*". Volveré sobre las cursivas.

[4] Las cursivas obedecen a una serie de subrayados. Por un lado, el recorte del sector: los "ciudadanos comunes" (Scholtz), la "gente común" (Paredes). Por otro lado, la intertextualidad con producciones simbólicas anteriores: "como si nada hubiera sucedido" (Russo), "pacto de silencio" (Koza), "secreto a voces" (Lukas), "el vecindario

Andrés, junto con su hermano mayor, Armando, vivían con su madre, Nora, separada de su ex esposo, padre de sus hijos e hijo de Doña Olga, la abuela de los niños. Al final del film se confirma por esta que aquella, Nora, estaba en pareja con Alfredo, el vecino militante del barrio que le deja unos panfletos para que los guarde. Él dice: "no vamos a mirar para otro lado, (…) todo lo que hagamos suma", a lo que Nora responde: "no estoy tan segura". La frase interseca una y otra oración, pero se aplica a la primera como a la segunda. Son estos panfletos los que adquirirán una importancia significativa, aunque elíptica, en el desarrollo de la película, puntualmente el *accidente* de Nora y la reacción de la familia paterna.[5]

---

con su secreto a voces" (De Grossi). Por último, la recurrencia de ciertas expresiones a la hora de juzgar el comportamiento de aquel sector bajo dictadura: "dormía la siesta, (…) prefería mirar para otro lado" (Paredes), "negación sistemática de la realidad circundante" (Koza), la "tranquilidad cómplice de un barrio" (Squillaci). Para terminar, no deja de resultarme llamativa la siguiente construcción: "un barrio apacible aunque sólo en la superficie" (Martínez): ¿qué significaría un barrio superficialmente apacible pero subterráneamente conflictivo? Más allá de la separación metafísica entre superficie y profundidad, ¿la conflictividad no se encuentra precisamente en la superficie apacible? ¿Por qué relegar el conflicto a lo que no puede observarse a primera vista?

[5] El autor de la película, no su narrador, ha repetido en varias entrevistas (Boetti, E., "Daniel Bustamante: aquellos viejos (y oscuros) tiempos", *Escribiendo cine*, 2010; Pérez Castillo, E., "La historia del 'no te metas'", *Rosario/12*, 2010) que "la película no habla *de* la dictadura sino que transcurre *durante* ella" (cursivas propias). Más allá de esta diferenciación, propia de las distancias entre realizador del film, narrador de la historia y los espectadores que pueden leer sentidos distintos a los buscados o deseados por el autor, Bustamante repone en otras entrevistas el disparador del guión (Cabaña, G., "Entrevistas: Daniel Bustamante", *www.losguionistas.com*.ar, 2010) así como el objetivo de la película (La Lacona, C., "Una dura historia, a través de los ojos de un niño", *articles and interviews*, 2010): por un lado, haberse enterado de que enfrente de la escuela primaria santafesina a la que asistió funcionó un ccd; por el otro, una reflexión sobre "la gente común de ese momento sin la mirada moralista, sin decir esto está bien o está mal". Es decir, dos motivos ligados a la última dictadura: los ccd y su entramado urbano, la reflexión sobre quienes convivieron con ellos cotidianamente. Sin embargo, hay un punto en el cual la diferenciación del director entre *de* y *durante* resulta muy prolífica: se trata de conductas, prácticas y comportamientos sucedidos *durante* la última dictadura, pero no exclusivos *de* ella. Es decir, pueden haber tenido lugar antes, así como tenerlos nuevamente en el presente o el futuro.

Nora recibe los panfletos y parte hacia el hospital donde trabaja como enfermera: en una de sus salas, rodeada por hombres con armas, asiste al parto clandestino de una de las compañeras de Alfredo que había visto en su auto. En el parto participan el médico y las compañeras de trabajo con las que comparte cotidianidad laboral.[6] Es con posterioridad a su condición de testigo que, luego de intentar comunicarse por teléfono público con Alfredo, es atropellada por un auto a toda velocidad.

El *accidente* o asesinato de Nora determina la mudanza de Andrés y Armando con su padre y abuela. Esta encarna otro modelo de autoridad: si Nora hacía de la ternura el modo de relacionamiento con sus hijos, Olga hará de los límites su forma de trato. El padre es quien tiene reservadas las miradas de miedo y desconfianza por parte de sus hijos. Un ejemplo es cuando le comunica a Andrés el deceso de su madre: este lo mira con reserva. Es al hermano a quien dirige la mirada en búsqueda de la verdad que sospecha que su padre no le brinda: su madre no está muy grave, sino que ya ha muerto. Esta forma de habla mediante el eufemismo –"tu mamá está muy grave"– resultará

[6] Emilio Crenzel ("Memorias de las desapariciones. Los vecinos del Centro Clandestino de Detención del Hospital Posadas, Buenos Aires, Argentina", *Revista Crítica de Ciencias Sociais*, 88, marzo 2010, págs.79-99), en un trabajo sobre memorias de vecinos del Hospital Posadas durante su funcionamiento como CCD, también visibiliza otro aspecto presentado por la película: la participación de profesionales –en este caso, de la salud– en las tareas represivas de la dictadura. Se trata de un aspecto visibilizado en los últimos diez años, al calor de la reapertura de los juicios por delitos de lesa humanidad, pero también de una preocupación que problematiza el carácter exclusivamente militar de la dictadura. Asimismo se han investigado las participaciones eclesiásticas (Verbitsky, H., *La mano izquierda de Dios*, op. cit.; *El silencio*, op.cit; Kahan, E., *Recuerdos que mienten un poco. Vida y memoria de la experiencia judía durante la última dictadura militar*, Bs. As., Prometeo, 2014), empresariales (Verbitsky, H. y Boholavsky, J. P., *Cuentas pendientes*, op. cit.) y judiciales (Boholavsky, J. P., *¿Usted también, doctor? Complicidad de jueces, fiscales y abogados ante la dictadura*, Bs. As., Siglo XXI, 2015). La principal diferencia con mi preocupación es que se trata de sectores corporativos y no desorganizados de la vida civil (Caviglia, M, *Dictadura, vida cotidiana y clases medias*, op. cit.: Franco, M., *Un enemigo para la nación*, op. cit.; Carassai, S., *Los años setenta de la gente común*, op. cit.).

fundamental a la hora de observar el modo en que la abuela y la familia en general se relacionan con lo sucedido en el CCD enfrente de su casa.[7]

Es parte de la familia paterna de Andrés la que se dirigirá a la casa que este compartía con su madre a buscar sus pertenencias. Es en este contexto que, buscando una valija donde llevar lo recopilado, se topan con los panfletos –"El Pueblo sigue la lucha"– que le había dejado Alfredo. Ante la escena arrecian los comentarios: "ustedes no vieron nada", ordena el padre; "seguro que de ella no son", comprende el tío abuelo; "yo en esto no me meto", se desliga la tía de Andrés; "nosotras no estamos metidas en nada", corrige y refuerza la ajenidad la cuarta integrante de la comitiva familiar. La solución del padre ante la situación es quemar todo lo que no fuera ropa: el tío abuelo logra rescatar fotos de infancia, la tía –no sin antes aclarar que "había venido con la mejor intención"– se lleva unas joyas que había separado. La abuela Olga, al contarle lo encontrado por su hija, quien es construida como envidiosa o celosa de Nora, espeta: "si no lo veo no lo creo". La ausencia de confianza o determinado tipo de respuesta que quita peso a la versión recibida y la relativiza no excluye a la propia familia.

[7] Giorgio Agamben (*Lo que queda de Auschwitz*, op. cit., pág. 30-31) analiza el eufemismo como una "sustitución de la expresión propia de algo de lo que no se quiere, en realidad, oír hablar, por una expresión atenuada o alterada", sobre las diferencias entre referirse al exterminio judío como "shoáh" o como "holocausto": si bien, aclara, ambos resultan eufemísticos, el segundo, el que liga "la muerte en las cámaras de gas y 'la entrega total a motivos sagrados y superiores'", resulta propio "de ignorancia o de insensibilidad (o de una y la otra a la vez)". Si bien no comparto en general la adjudicación de desconocimiento o falta de sensibilidad incluso –o sobre todo– alrededor de temáticas delicadas como las masacres masivas del s. XX, su análisis del eufemismo como "algo de lo que no se quiere, en realidad, oír hablar" permite pensar el modo de habla, de relación con el mundo, que resulta construido por parte de quienes se ven obligados a convivir delante de un CCD: la "sustitución de la expresión propia" por "sustituciones atenuadas o alteradas". Aunque la misma idea de una "expresión propia de algo", de una relación natural u obvia entre una palabra y una cosa –que ya es una palabra: *cosa*–, resulta problemática, esto no desacredita la reflexión agambeniana. La diferenciación de Agamben, más allá de su postulación de una "expresión propia", es una crítica en acto de la misma existencia de sinónimos, de la sola intercambiabilidad de las palabras: es una reflexión que le brinda un lugar mayúsculo al lenguaje, la escritura y el pensamiento sobre ellos.

La abuela, mediante una respuesta como la anterior, así como con sus repetidas desacreditaciones de su hijo delante de sus nietos, irá construyendo y extendiendo su imperio. El de su señorío sobre la casa, en relación con el "respeto" que dice recibir del vecindario. Son los vecinos los ojos invisibles pero visores a los que apela a la hora de disuadir la escucha de música por su nieto mayor o cuando le prohíbe a Andrés lavar los platos. Es la mirada del vecindario, el "qué dirán", la retórica argumentativa que puntúa el delimitamiento y la defensa del propio lugar en la casa, establecimiento del sitio propio en relación al lugar que cree ocuparse en el vecindario: son los ojos del barrio, mirada que también es la de Olga, la que se posa sobre las actividades de la casa para determinar qué es correcto e incorrecto. Este modelo de autoridad se lleva de bruces con las innovaciones generacionales –propias de la segunda posguerra– que Nora había introducido con sus hijos. Estas libertades y argumentaciones la corren del sitio de ama de casa pero la reposicionan como trabajadora y militante: ante una mujer de su hogar que sigue teniendo más que ver con las generaciones precedentes que con las venideras, estos reposicionamientos son un socavamiento del propio lugar. ¿Desde qué otro sitio podría Olga fundar su autoridad sobre el hogar?

Es a esta autoridad, puntuada mediante un uso estratégico del silencio, a la que apela a la hora de influenciar a su hijo para que venda la casa de Nora, para obligar a Andrés a dormir la siesta en oposición a que vea la serie *Kung Fu*, o cuando le impide contar qué había hecho y lo envía con su padre. Es una abuela que, mediante el silencio como negativa y el asentimiento de cabeza como apoyo de la opción hacia la que conduce a sus interlocutores, hace de su casa la base desde la que ejercer influencia. Si no pudiera establecer dominio sobre su hogar, ¿de qué modo podría demandar ser reconocida como "Doña" Olga, una vecina respetada y respetable del vecindario?

El padre, también vecino del CCD, es un heredero de este modelo de autoridad. Imposibilitado de mantener su relación con una mujer trabajadora y militante, regresa a la casa de sus padres componiendo

con su madre una dupla que se profundiza, en estos modos de autoridad, a la hora de recibir a sus hijos. Es un hombre que espeta "en esta casa se hace sólo lo que digo yo", o que manda a dormir la siesta a sus hijos, aunque el film deje en claro que el verdadero mando es de la abuela: es un padre, educado en determinado modelo de autoridad, que cree mandar cuando es mandado, o que espera la momentánea ausencia de la mandamás materna para afirmar su pequeño terruño de mandamientos. Es en torno a este deseo de mando, de autoridad, de respeto basado en la orden, donde resulta posible identificar parte de las condiciones de producción más que sólo los efectos de un régimen como la última dictadura.

Es un padre que identifica el deporte como actividad para sus hijos, puntualmente el fútbol. Hace gala y se siente orgulloso de sus contactos o capital social. Ante la respuesta de Andrés –"yo quiero hacer natación"–, retoma el lenguaje eufemístico de "las sustituciones atenuadas o alteradas" para manifestar su negativa sin hacerlo: "ya vamos a ver". Es un padre que aprendió de su madre los modos de convivir con las pequeñas disidencias.

Otro, por cierto, es el modelo de autoridad del tío abuelo de Andrés, caracterizado como "borracho" por "Doña" Olga, su hermana. Es él, cuando se topan con los panfletos de Olga, quien pronuncia la frase menos ajenizadora: "seguro que de ella no son". Es una sentencia que no reconoce la potencial militancia político y/o militar de su familiar, pero que no se desresponsabiliza al modo de las otras tres: "ustedes no vieron nada", "yo en esto no me meto", "nosotras no estamos metidas en nada". Cuando se discute en la mesa familiar el destino de la casa de Olga, y Andrés manifiesta que le gustaría que se la conservara para que él y su hermano vivan en ella, lo que genera la respuesta de su abuela "los chicos no opinan en temas de grandes", es el tío abuelo quien, identificándose con el sector menor de la mesa, apoya la idea de Andrés. Es quien le regala las bolitas a su sobrino nieto que este va a terminar prefiriendo por sobre el fútbol, la natación e incluso *Kung Fu*:

es quien le brinda la llave de acceso a un universo lúdico despreciado por el padre.

Sin embargo, no sólo la familia resulta el entorno interno, además del externo materializado en el CCD, con el que convive Andrés luego de la muerte de su madre. Es la escuela donde Andrés recibe un refuerzo de los modelos autoritarios encarnados ya presentes en su familia: es la maestra que, cuando debe pintarle la cara por un acto patrio y Andrés se resiste, le responde: "no sea mantequita". El culto de la hombría, con su homofobia y misoginia latente, halla en la escuela una continuación de la familia, o tanto la escuela como la familia son dos instituciones performateadas y performateadoras de aquellos sentidos sociales masculinizados. Andrés, muerta su madre, ¿dónde podría recibir y aprender otro modelo de autoridad, ternura y trato?

Quizá la teorización principal sobre la responsabilidad colectiva, más allá de los trabajos previos de Jaspers, la discusión de los historiadores alemanes de la década del 80 y el "debate Goldhagen" de los años siguientes, sea la de Arendt:[8] la filósofa judío-alemana se esfuerza por aclarar que "responsabilidad colectiva" no es complicidad, culpabilidad o alguna otra categoría jurídica, individual y punible, sino la responsabilidad político-ética que portamos por haber crecido en una comunidad donde sucedieron determinadas prácticas, de las que somos sus herederos tanto como de sus méritos. Estas prácticas fueron realizadas al calor de determinados sentidos, motivadas por ciertas significaciones sociales que las dispararon, justificaron e invisibilizaron retrospectivamente. Me parece que la película de Bustamante pone en escena precisamente estos sentidos sociales como contemporáneos pero también previos a la instauración de la dictadura y su instalación de un CCD delante de la casa santafesina de Olga: el silencio como cálculo, la manipulación, la autoridad de los mayores, la descalificación de la palaba infantil, en resumen, un compendio de autojustificaciones que hacen del que momentáneamente ejerce el poder relacional su

[8] *Responsabilidad y juicio*, op. cit.

usufructor a costa de la subordinación del restante conjunto familiar. Esta relación de autoridad bordeando el autoritarismo se expande desde la casa hacia el barrio, hasta que la instalación de una tecnología que supera en poder de fuego tanto a la primera como al segundo lleva a que estos reconozcan su debilidad y se sometan al nuevo poderío: ha llegado un flamante amo que reconfigura la relación de fuerzas al interior de la cuadra.

"¿Cómo va, vecino?": la abuela, el torturador y el CCD

Cuando Andrés, delante de la ventana de su cuarto, observa y escucha el movimiento de autos frenando, gritos y jóvenes acostados en el piso apuntados por armas largas, su abuela aparece por atrás, le tapa la boca y le ordena dormir. Cuando, a la mañana siguiente, Andrés le consulte sobre lo sucedido, ella responderá: "no sé de qué me estás hablando, yo dormí toda la noche, vos dormiste, lo soñaste". Es una clásica frase negatoria[9] pero también otra cosa: es como si, en esa negación de lo visto, Olga le estuviera transmitiendo a Andrés un mensaje submediático más allá de las significaciones producidas por el medio de la palabra: yo no sé nada, vos y yo dormimos, eso es lo que tenés que recordar y responder.[10]

[9] Cohen, S., *Estados de negación*, op. cit.

[10] Escribió Bros Groys (*Bajo sospecha*, op. cit., pág.224): "hay una diferencia fundamental entre la pregunta acerca de la verdad de un enunciado y la pregunta acerca de la veracidad o credibilidad de este enunciado. La pregunta acerca de la verdad se responde con una comparación con los hechos; es decir, se busca la respuesta a esta pregunta en la realidad exterior (…), en la vida misma. La pregunta acerca de la credibilidad (…), por el contrario, se plantea como pregunta acerca de quién nos muestra aquello que vemos". La indicación de Olga a su nieto interpela la veracidad o credibilidad de su enunciado, no su verdad: lo que le ordena a Andrés no es que compare sus palabras con la vereda de su casa, sino que, por ser su abuela y una vecina respetada del barrio, la siga en sus palabras, no sospeche de ellas, no contemple la existencia de un espacio submediático. Tal vez en aquellos enunciados veraces o creíbles pero no verdaderos se haya jugado un modo de convivencia vecinal con los CCD de la dictadura.

Sin embargo, cuando sale a la escuela, Andrés encuentra los panfletos de la noche anterior que su abuela había negado en su existencia: "no levantes nada del suelo que pueden andar los microbios", le ordena.[11] Pero aquella frase higienista, en primera instancia contradictoria con la negación de la noche anterior, no hace sino reforzar el carácter submediático de la sentencia: no es que *literalmente* le estuviera diciendo que no sabía nada y habían dormido, sino que esa debía ser la versión oficial familiar.

Andrés traba una relación particular con uno de los torturadores del galpón enfrente de la casa de su abuela. Es él, además de advertirle que "la curiosidad mató al gato", quien le acerca su autodefinición: "soy como Dios, que todo lo sabe y que todo lo ve". Un narrador omnisciente y omnividente aplicado a un barrio santafesino con un CCD en su seno. Andrés le realiza mandados al torturador no singularizado en su nombre, es decir, pasible de ser cualquiera o muchos: con él, como con la misma muerte de su madre y su reeducación por su abuela, aprende a negociar, a sacar dinero y golosinas a cambio de comprarle cigarrillos. Es un torturador que juega al fútbol con los niños de la cuadra en la calle que separa el CCD de la casa de Olga, ante su atenta mirada, mientras barre la vereda. Mejor dicho, apelando como excusa el barrer para controlar a quienes controlan. Este el caso cuando, ante un petardo explotado por los niños delante de una patrulla, los policías interceptan a Andrés, a lo cual Alfredo, el novio militante de Nora, sale en su defensa: no pasan muchos segundos diegéticos hasta que aparezca el joven torturador con la frase "lo conozco, somos vecinos" referida

[11] La película, por medio de Olga, metaforiza una serie de significaciones presentes en discursos y prácticas de la dictadura: los militantes son microbios pertenecientes al cáncer de la militancia que atacó el cuerpo de la sociedad argentina de la que la dictadura fue su farmacón (Derrida, J., *La diseminación*, Madrid, Fundamentos, trad. José Martín Arancibia, 1975, pág. 91-237). La concepción de la sociedad como cuerpo al que atacan elementos extraños que requieren remedios para su extirpación da cuenta de una intelección biologicista-organicista de lo social que la película pone en imágenes. Y lo hace a través de la representación de los intercambios vecinales entre una familia y un CCD en Santa Fe.

a Andrés, pero inmediatamente el centro de la discusión se desplaza a Alfredo y su autopresentación como su tío. En esta ocasión, consultado por el torturador, Andrés miente y lo protege: cuando, imitando a su padre, queme los panfletos de su madre en el baldío del barrio, le dirá al torturador que son de Alfredo. Su tía, la hermana de su padre, será quien más tarde pregunte en la mesa familiar: "¿se enteraron?, encontraron el auto de Alfredo en un descampado todo carbonizado", a lo cual la lacónica respuesta de su madre será: "no sabía nada". ¿"Si no lo veo no lo creo"? ¿De qué maneras, tal como se viene preguntando a lo largo del libro, interpretar estos "yo no sabía nada"? La respuesta no puede ser sólo: *sabían*.

Cuando, en la cena navideña del 77, el tío abuelo vuelva a visibilizar lo problemático de que la familia haga de cuenta que nada sucedió con Nora, su ex esposo lo manda a la cama como a sus hijos. "¿Por qué no te vas a dormir vos?", es la respuesta esta vez ya no sólo defensiva del tío abuelo, mofándose del carácter de "doña" de su hermana en el barrio. Su respuesta es clara: "yo quiero dormir tranquila, en el barrio me respetan, los vecinos nos cuidamos". Esta asociación entre vecindad, cuidado de sí y de otros y seguridad devuelve una clave para pensar la responsabilidad colectiva bajo dictadura. Los vecinos se cuidan entre sí porque ese cuidado mutuo implica un cuidarse de propios ante extraños. Para que el cuidado entre vecinos redunde en seguridad previamente debe haberse separado un exterior, un afuera con respecto al cual el cuidado de sí es de otros y viceversa. En la película, ese exterior peligroso está representado por Alfredo, quien "les llena la cabeza, los confunde", dice Olga. Ante la confusión militante introducida por el novio de Olga, con-fusión de los valores, patrones de vida y autoridad en los que habían sido educados y habían crecido, la respuesta de Olga y sus vecinos es 1) identificar este afuera confundidor y 2) cuidarse de él entre ellos. Esto devuelve claridad y seguridad. La seguridad requiere 3) saber quién está fuera y quién dentro (aunque la línea de separación sea fluctuante y sujeta a corrimientos), y 4) cuidarse entre todos

de quienes están más allá de la frontera. La frontera no es geográfica, física, fáctica, sino simbólica y muy efectiva.

Otra escena significativa de la misma navidad del 77 es cuando Andrés, como lo había hecho antes con la patrulla, coloca petardos en la carne cocinándose en el asador: los adultos corren desesperados al patio ante lo que suenan como disparos, a lo que Andrés los espera apoyado sobre una pared de frente a la parrilla. Nadie comprende la situación salvo Olga, quien mira fijo a Andrés que no le baja ni desvía la mirada: su señorío se encuentra en disputa. Es como si el niño supiera que los petardos no suenan igual en una casa vecina a un CCD que en otra, que los petardos suenan dependientemente del estado de ánimo más o menos aterrado de sus oyentes. Aun si así fuera, cuando visionaba aquella escena, me preguntaba si Andrés no encarna una suerte de "paradoja del dominado"[12] bajo dictadura: para defenderse y rebelarse contra las lógicas –conductuales, comportamentales, relacionales– que lo oprimen –determinado uso del silencio, las indirectas, la espera especulativa–, debe no oponerle otras lógicas relaciones antagónicas que no pueden competir en el mismo campo –la ternura, la dulzura, los tratos aprendidos de su madre–, sino hacerse de aquellas herramientas para, desde dentro, instrumentarlas en su favor. Un ejemplo es cuando, solos en la mesa, Andrés no obedece la autoridad de su abuela que le ordena que deje de poner y sacar bolitas de un tarro: lo hace sin decirle nada, sin dirigirle palabra, sin oponerse manifiestamente. La abuela insiste y no obtiene respuesta: la primera impresión es que *la mata con la indiferencia*. La segunda es que aquella frase popular de uso extendido pierde en metáfora lo que gana en literalidad: la abuela se desploma de un paro cardíaco. La desobediencia de su autoridad va directo al corazón. Andrés sigue jugando *como si nada hubiera sucedido* o como si algo hubiera pasado: la muerte de quien lo reeducó en la insensibilidad ante el sufrimiento ajeno. Cuando, de vuelta de "la comisión vecinal", su padre y hermano le pregunten "¿y tu abuela?",

[12] Bourdieu, P., *Cosas dichas*, Barcelona, Grijalbo, 2000, pág. 152-157.

Andrés responderá: "no sé, estará en casa". Sabe, y conoce que no está viva. La película nuevamente hace tope con la pregunta: ¿qué significa, en torno a estos asuntos, la respuesta "no sé", "estará", *yo no sé nada*?

El penal chubutense, el CCD, su (re)conversión: la convivencia

Rawson[13] narra la historia de un joven, Machesich –convertido, como Buch en *Juan como si…* y Carri en *Los rubios*, en personaje de la película–, que vuelve a su ciudad a preguntar sobre la cárcel local que funcionó como CCD en dictadura.[14] La película, que conecta con las

[13] Machesich, N. y Zito, L., op.cit.

[14] La película también ha sido sometida más a la crítica cinematográfica que académica. Juan Pablo Russo ("¿El silencio es sagrado?", 2012) la define como un film que pone de manifiesto "el *silencio cómplice* de toda una población sobre los sucesos acontecidos en una de las cárceles más famosas del país que, durante los años de la dictadura, sirvió como centro de detención". Pablo Arahuete ("Mejor no hablar de ciertas cosas", *CineFreaks*, 2012) también apela al "*silencio cómplice* que *calla y otorga*" para describir el objeto de la película. Porta Fouz ("Ciudad chica, cárcel grande", *La Nación*, 2012) la describe como un relato organizado en torno a "lo que se sabía y lo que se ocultaba, cómo circuló la información después del regreso de la democracia, cómo vivieron los ex represores en Rawson y qué hizo la gente de la ciudad". Diego Battle ("Pacto de silencio", OtrosCines, 2012), como leemos en su título, también apela a un sintagma clásico para describir el objetivo de la película: "*pacto de silencio* respecto de la actuación de muchos de los vecinos en tiempos de la dictadura militar". Una de las críticas más descarnadas es la de Juan Carlos Fontana ("Un forma de mirar el pasado", *La Prensa*, 2012): "'Rawson' es un filme en el que su codirector demuestra estar (…) preocupado por filmarse (…) Sobre este tema un documental que resulta admirable de ver es 'Trelew' de Mariana Arruti". Otra es la de Iván Steinhardt ("Rawson", *El rincón del cinéfilo*, 2012): "De esta cárcel salieron los masacrados de Trelew, así que historia para ser contada sobra. Sin embargo todo transita por entrevistas a familiares, vecinos, algún miembro de un club al que se le busca la respuesta forzada, y un testimonio que ofrece el momento emotivo de la proyección". Vale explicitar que la película de Arruti (2004) trata sobre otro asunto, la fuga del penal de Rawson de militantes político-militares de Montoneros, PRT-ERP y FAR y el fusilamiento de diecinueve de ellos en Trelew, no sobre la convivencia con una cárcel convertida en CCD y con sus torturadores. Un señalamiento similar cabe a la crítica de Steinhardt reprochadora de las "entrevistas a vecinos" en lugar de centrarse en la cárcel de la que "salieron los masacrados de Trelew": son dos temáticas distintas. Miguel Frías ("La influencia de un penal trágico", *Clarín*, 2012), por

producciones de Echeverría y Carri como con *El secreto y las voces* de Gamerro, se propone investigar los modos en que –se escucha en el film– "la comunidad" rawsense convivió, no sólo con el penal reconvertido en CCD, sino también con sus torturadores, luego "vecinos notables" de la ciudad. Es, entonces, una película que se pregunta por la responsabilidad de un pueblo o ciudad pequeña por haber vivido cerca de uno de los mayores exponentes de la seguridad carcelaria reutilizada por los militares de la última dictadura, así como por los pequeños actos de resistencia que tuvieron lugar en ese contexto recibiendo a los familiares de presos políticos y comunes de la cárcel local. En esta dirección, uno de los realizadores y personaje de la película, Nahuel, entrevista a sus padres, amigos de infancia, a su profesor de historia, al hijo del guardiacárcel asesinado el 15 de agosto del 72 por militantes de Montoneros, PRT-ERP y FAR cuando la fuga de la Unidad 6, a otros guardiacárceles, a responsables de ciertas instituciones locales e, indirectamente, a Tomasso, el torturador.

La película se inicia con imágenes del ómnibus en que Nahuel –de aquí en más, el nombre con el que llamaremos el desdoblamiento como personaje de uno de los directores– llega a su ciudad natal. Esta llegada por tierra es acompañada de una voz en off: "Nací en Rawson (…) Siempre vuelvo. Tengo una obsesión". Su padre, cuenta, llegó a la ciudad por entonces pueblo en el 75, tres años después de la fuga del 15 de agosto del 72. Es precisamente por su casa de infancia, acompañado de su progenitor, donde comienza el *travelling* social por su ciudad de origen, casa de infancia vecina a la cárcel. Aquí su "obsesión": el penal, la vecindad con él, su extrema cercanía física y sin embargo ajenidad social por la comunidad, y los sucesos que ocurrieron a su interior. Del diálogo observado entre padre e hijo surge un señalamiento interesante: no hay que pasar por alto lo que comporta hasta auditivamente

último, aborda de otro modo el film: "La teoría, lógica, de Machesich es que varios de sus antiguos vecinos, a los que él había tratado con candidez durante su infancia y juventud, tienen que haber participado directa o indirectamente en la represión de los años '70". Las cursivas son propias, y volveré sobre ellas.

haber sido vecino de ese penal a mediados de los 70, con determinada cantidad de autos y edificios en la ciudad. La vecindad, y las memorias que de ella se reconstruyen, dependen de elementos tan contingentes como el número de autos o edificios de determinado lugar, que permiten equis circulación del sonido y cierto campo de visibilidad.

La siguiente parada en el recorrido de Nahuel es su madre. A ella se la observa diciéndole: "yo quise protegerlos siempre a los tres, [guardar] un prudente silencio". Nahuel responde: "hay un pacto de silencio, (…) me cuesta creer que no supieran", a lo que la madre agrega: "yo estoy convencida que no sabíamos". Es una frase, al menos en mis lecturas de la película, en la que no termina de entenderse si pronuncia el "no" que cambia todo el sentido de la oración. Acto seguido, con relativa autonomía de lo anterior, contempla: "hubo familias que abrieron sus puertas y otras que las cerraron". Esto es, incluso en el más pesimista de los casos –la inexistencia del "no", el saber sobre lo ocurrido–, la madre de Nahuel no deja de resaltar que existieron pequeñas resistencias como familias hospitalarias que "abrieron sus puertas". Y sin embargo, el hamacarse sin el cual quizá no podamos comprender la responsabilidad colectiva ni las resistencias infinitesimales a la última dictadura, contempla: "la vida seguía". En el contexto de secuestros, torturas, asesinatos y desapariciones, la vida continuaba. Podría preguntarse, ¿por qué no habría de hacerlo? ¿Qué significaría demandar que una vida se detenga por un contexto de terror? Pero, como acerca la madre de Nahuel, la vecindad con la Unidad 6 de Rawson convertida en CCD durante la dictadura no comportaba exclusivamente *terror*, sino también la formación de una familia, el germinado de hijos, los cuidados de ellos. No que uno y otros resulten incompatibles, sino que puedan ser pensados situacional y no abstractamente.

Son dos amigos de infancia la siguiente estación del *travelling* social del realizador desdoblado en personaje. ¿No parece por momentos que –el nativo de regreso de la gran ciudad en el pago– les está dando una clase? Es en el contexto de esta conversación donde surge el nombre del otro protagonista ausente y elíptico del film: Tommaso,

técnico de Nahuel cuando atajaba en Germinal –el club local–, uno de los torturadores de la Unidad 6. "Rawson vivió de espaldas a la cárcel, (…) mejor no preguntemos, no quiero saber", testimonia uno de los amigos. "Total los ingleses no están al lado nuestro, acá siempre vas a salpicar a alguno", agrega. La referencia a "los ingleses", opuestos a los que están "al lado", cobrará una particular relevancia a la hora de las entrevistas al profesor de Historia y a uno de los guardiacárceles.

El siguiente paso, saliendo de los círculos familiar y amistoso, son ciertas instituciones de la ciudad: su museo, un hospedaje, la escuela. En el primero la pregunta implícita que puntúa la entrevista es: ¿qué lugar ocupa un penal convertido en CCD en un museo de la ciudad? ¿No sería, como cuenta Nahuel que se enorgullecía cuando era niño ante una prima de Bahía Blanca, un motivo de autoestima local poseer una de las cárceles de "máxima seguridad" del país? Entonces, cuando militantes político-militares se fugaron de ella, ¿qué le estaban haciendo a la imagen de ciudad que un museo está destinado a resaltar, preservar y transmitir? En este marco, no resulta indiferente que el escudo de la cárcel, ubicado en el depósito del museo retirado de la vista del público, es encontrado por Nahuel, el extranjero, el otrora nativo hoy parcialmente extraño que regresa a su pago natal a preguntar sobre aquello con lo que sus viejos vecinos conviven.

"El hospedaje" es el sitio donde se alojaban los familiares de los presos políticos y comunes del penal. La hospitalidad del lugar, en una entrevista con la hija de sus históricos dueños, es resaltada al punto de que sus padres, cuando el hospedaje estaba lleno, ofrecían su casa para los familiares de presos. Es quizá el ejemplo prototípico de la hospitalidad[15] a la que arribé y no de la que partí como a priori: la casa que abre sus puertas, que recibe al extranjero, y que incluso lo hace doblemente: abre las puertas del comercio destinado a brindar el servicio, así como las compuertas del mismo hogar íntimo, privado de la obligación de hacerlo. Es la hospitalidad pos hospedaje de sus huéspedes.

[15] Derrida, J. y Dufourmantelle, A., *La hospitalidad*, op. cit.

Es su hija, ante una pregunta de Nahuel sobre los riesgos de esta hospitalidad "no porque no fueran solidarios" sino por el contexto, quien responde: "habría que preguntar qué pensaba *el resto* de la gente de que mis padres albergaran a esa gente" (cursivas propias). Recordamos el modo en que "el resto, los demás" era la forma en que, en *Juan como si nada hubiera sucedido* (1987) entrevistando a la madre de Hermann, se refería a aquellos que no eran militares ni la familia: la sociedad civil barilochense. Aquí, en la palabra de la hija de los dueños del hospedaje entrevistada en *Rawson* (2012), "el resto" son quienes no eran familiares de los presos ni militares locales: los vecinos rawsenses, los conciudadanos de Machesich.

La siguiente entrevista, última de este primer recorrido, es Daniel, profesor de Historia de Nahuel. Afirma: "lo que ha estado más bombardeado es lo que pasó en la última", hablando de las dictaduras argentinas, y utilizando la metáfora del "bombardeo" para el ahínco sobre un período: es como si el profesor de Historia, en una entrevista que se propone entender la convivencia social con el terrorismo de Estado en una pequeña ciudad del sur del país, estuviera proponiendo una *longue durée* para comprender lo que sucedió en la localidad como en el país. "Hubo violencia por parte de los dos lados (…) Lo otro tiene existencia real", agrega. Con "lo otro" se refiere a la violencia de las organizaciones político-militares. Aquella expresión puede sonar propia de la llamada teoría de los dos demonios: hubo dos violencias en pugna, una sociedad ajena, y víctima de ambas. Ninguna problematización de la responsabilidad colectiva ante la última dictadura, así como de sus resistencias, puede realizarse desde las prerrogativas que aquella demanda: la exterioridad de la sociedad, su victimización, la resolución del problema existente con la finalización del enfrentamiento armado. Tampoco parece ser desde aquella *teoría* desde donde el profesor de Historia afirma lo que sostiene: está proponiendo, ante un antiguo alumno secundario que conoce en sus estudios en una universidad pública y central, una aproximación que no se conforme con "probar que algunos fueron malos y otros buenos, (…) esa historia

siempre fracasa". No porque no *triunfe*, en el sentido de imponerse sobre otras visiones de lo sucedido, sino porque, en su moralismo dicotómico –"buenos y malos"–, no comprende, sino que justifica y demoniza.

Internos, *externos*, externos internos, internos externos: la guarda y la cárcel

Otra serie de entrevistas se abre con las conversaciones con los ex guardiacárceles de la Unidad 6 y Juan Valenzuela, hijo del guardiacárcel asesinado cuando ocurrió la fuga del 15 de agosto del 72. En ellas se relativiza la clara distinción entre adentro y afuera de la cárcel por parte de penitenciarios que pertenecían a su interior pero podían salir y, por ende, se extiende la pregunta sobre los alcances del penal, sus muros y las responsabilidades por lo sucedido en sus entrañas.

Esta segunda tanda de entrevistas, luego de las realizadas a familiares, amigos, integrantes "hospitalarios" de la comunidad rawsense y un profesor de adolescencia, yendo de fuera de la cárcel hacia su interior, se inicia con un guardiacárcel durante la dictadura, quien llama a los detenidos "internos que eran todos subversivos". Es la primera vez que la palabra "subversivos" es pronunciada en la película. Del diálogo entre Nahuel y el ex guardia surge la reconstrucción del día del niño de 1982 cuando el entrevistador, con cinco años, visitó la cárcel para llevarse presentes realizados por los presos: "esos regalos habían sido hechos por los subversivos", repone el ex guardia. A partir de una corrección del entrevistador, cuando al "subversivos" repregunta con un "presos políticos", aquella palabra no se pronunciará más y será esta última la expresión utilizada por el ex guardia para nombrar a los detenidos de ahí en adelante. "Los que trabajábamos en oficina nos dedicábamos a hacer papeles", explica sus tareas el ex guardia. "¿Puede ser que no se enteren?", repregunta Nahuel. "Y, no", responde sucintamente el entrevistado.

Esta respuesta, así como el desarrollo general de la entrevista observada, dispara en el entrevistador –y es lo siguiente en el orden metonímico de la película– la siguiente reflexión: "en un barrio vecino a la cárcel me dijeron: esa barba da que sospechar, esa barba me da inseguridad". Esta devolución sospechante y securitaria de un vecino del penal es retomada por el entrevistador para autoproducirse una modificación estética: se afeita, deja atrás la campera deportiva con capucha y se formaliza. Es una relación entre estética y habla, pero también entre confianza y palabra, ya presente en las investigaciones sobre el pasado reciente argentino en los afeites y formalizaciones que también había tenido que realizarse Buch para hablar con militares, o en el mismo desdoblamiento con el que Carri prefiere no ser ella quien realice las entrevistas, luego de divisar que la primera de las vecinas entrevistadas la había reconocido y, luego, la niega. Fue, con sus particularidades, también una preocupación presente a la hora de realizar entrevistas en las vecindades del ex CCD Seccional 1° en Santa Rosa-La Pampa.

El siguiente guardiacárcel entrevistado, ya Nahuel sin barba ni campera deportiva con capucha, es Jorge Sayub: él también habla de los detenidos durante dictadura como "subversivos" a los que agrega la palabra "terroristas". Cuenta que los consideraban muy peligrosos: "te pueden secuestrar, te pueden sacar el arma, porque eran de muy alto nivel, ingenieros, doctores". Es una frase en la que se combinan los tiempos: el presente contemporáneo a los sucesos y el pretérito de quien está haciendo memoria. Este testimonio, a priori hostil por su agregación del mote "terroristas" a la ya mal vista "subversivos", y donde la construcción de ajenidad y peligrosidad de los detenidos es clara, es sin embargo el que acerca una frase que se convertirá en una suerte de clave de la película y de uno de sus modos de pensar las relaciones de la comunidad rawsense con el penal: "hasta nosotros estábamos presos". Es una frase pronunciada por un guardia, un *externo*: sin embargo, en sus palabras, la Unidad 6 no terminaba donde finalizaban sus paredes. En la cárcel, eran los guardias de "los internos" pero, tanto

en ella como una vez que la abandonaban, ellos también estaban o se sentían *presos* del penal, quienes lo vigilaban por dentro pudiendo salir. La Unidad no finalizaba donde su límite arquitectónico: ¿a esto obedecía su condición de "máxima seguridad"?

El hijo de Valenzuela es la anteúltima de las entrevistas de esta segunda serie: vemos a Nahuel llegando a su casa, un monoblock popular donde el entrevistador tiene que preguntar a un joven en bicicleta cómo llegar a la unidad o bloque "13".[16] Juan Valenzuela es hijo del penitenciario asesinado el 15 de agosto del 72 cuando sucede la fuga del penal de militantes de Montoneros, PRT-ERP y FAR: tiene, al momento de la entrevista, cincuenta y dos años, por lo que nació en la segunda mitad de la década del 60, y perdió a su padre en su temprana infancia. Testimonia que "todavía hoy" hay vecinos de Rawson que lo conocen de toda la vida que no saben su historia: "no tienen por qué saberlo y yo tampoco…, quedó todo en un círculo cerrado". El entrevistado quita responsabilidad a sus vecinos sobre el conocimiento de su historia: así como quienes lo conocen de toda la vida "no tienen por qué" conocer que es el hijo del penitenciario asesinado en la fuga, él

[16] Podría decirse: un joven del centro de Rawson, desde los diecisiete años en Capital Federal (Machesich es Licenciado en Ciencias de la Comunicación-UBA con una tesis de grado sobre la JP de Rawson en la primera mitad de los 70), *centro* del país del que regresa para investigar su pago natal, no sabe cómo llegar a la barriada popular donde vive el hijo del guardiacárcel asesinado por militantes de izquierda. La escena recuerda *La mujer sin cabeza* (MARTEL, L., Arg.-Francia-Italia-España, 2008), película que ha sido retomada para pensar dinámicas sobre la última dictadura, donde una mujer de clase media-alta salteña, relacionada con las clases populares por las tareas domésticas que realizan en su casa, requiere del auxilio de estas (empleada doméstica, jardinero, sus amigos en moto) para llegar a ciertos parajes ajenos a sus círculos de sociabilidad. ¿De qué forma se vincula esta película con la última dictadura? Su protagonista *sufre* un accidente de tránsito en la ruta, tras el cual "pierde la cabeza", accidente en el que no queda claro lo que atropelló: si un perro o un niño de las clases populares. Su familia y amigos se esfuerzan por tranquilizarla afirmándole que seguro *fue un animal*, pero en los círculos de sociabilidad populares que frecuenta hay un joven que no volvió a aparecer. Pero no sólo por los mecanismos de exculpación y desresponsabilización la película de Martel se vincula a la dictadura, aunque no transcurra *durante* ella: también, como vimos con *Juan como si…* (1987) de Echeverría, construye una sociedad fracturada, donde los círculos sociales no se interpenetran.

"tampoco", y la frase se interrumpe: presumiblemente, lo sugerido en ausencia es que él tampoco tenía por qué decirlo, por qué hacer público que es el hijo del guardiacárcel asesinado. Es una forma de entender la relación con la propia historia opuesta a otros modos de tramitar el pasado reciente: la identificación con la condición de hijo de padres asesinados –y, en ocasiones, con sus causas e ideales–, la presentación en el espacio público-mediático bajo esa figuración, y la disputa con otras versiones de lo sucedido para que sea la propia visión la imperante. Juan Valenzuela, a diferencia de hablar de él en términos de "el hijo de Valenzuela", al menos en lo que se observa en la película, todo lo que afirma es: "no hubiera hecho con ellos lo que ellos hicieron con mi viejo". "Ellos" son los militantes de las organizaciones político-militares Montoneros, PRT-ERP y FAR. Aunque no se subjetive en torno a la historia, no deja de aparecer un "ellos" y "nosotros".

Cuando Nahuel le pregunta por Tommaso, "no sé si lo conocés", Juan Valenzuela responde: "Sí, Jorge, yo lo conozco, buena persona, buen tipo, conmigo se portó muy bien (…) No sé si lo hizo o no". Esta última frase está precedida por la presentación, por el entrevistador, de las carpetas con documentación probatoria del pasado represivo de Tommaso, al que Valenzuela llama por su nombre y repone de una forma que cabe preguntarse si no es una forma del hombre común de relacionarse con su vecino más allá de lo que este pueda haber hecho: "conmigo se portó muy bien". Los dos elogios están puntuados porque el consultado nunca tuvo problemas con la persona motivo de consulta: la opinión sobre ella está formada a partir de un punto de vista personal, no comunitario, sobre lo que hizo a la comunidad. ¿Pero qué sería un *punto de vista comunitario* sino la generalización de un punto de vista particular elevado a representación general de la comunidad? ¿Y sin embargo cómo no señalar que el daño que un torturador puede producir a una comunidad de convivencia no resulta indiferente o intercambiable con el que "conmigo siempre se haya portado muy bien"?

La última entrevista de la segunda serie es a Fernando Rodas, "ex agente penitenciario y fotógrafo", según presentan pequeñas letras en el margen inferior izquierdo de la pantalla. Es, también, cantor. Viste un chaleco en cuya franja izquierda porta un escudo de Malvinas: aquí se actualiza el comentario de los amigos de Nahuel. "Yo los admiraba a los guerrilleros, les saqué muchas fotos, a Santucho, a Dante Gullo", afirma Rodas, y acto seguido diferencia entre la cárcel de la "revolución argentina" y la del "proceso de reorganización nacional": "la primera vez, en el 72, tenían barba y patilla". Eran, como le dijo un vecino del penal a Nahuel, sospechosos y productores de inseguridad al interior de la Unidad. Rodas marca la distancia con la cárcel de la dictadura mediante lo que debería haber sido: "La cárcel es guardia y custodia y auxiliar de la justicia, está para resocializar y mandar a la sociedad, como debe ser".[17] Es una frase que, en la traducción de la oralidad a la escritura, demuestra su doblez: de acuerdo se sitúe o no la coma posterior a "sociedad", el "como debe ser" puede referirse a la cárcel o a sus detenidos. "Como debe ser" es que la cárcel "guarde, custodie, auxilie, resocialice y mande a la sociedad". Pero también, en caso de no traducir la coma, "como debe ser" es la forma en que la cárcel reenvía a los sujetos luego de pasar por ella, es decir, la resocialización que lo carcelario opera sobre sus internos se convierte en el modo deseable de moldeamiento social. La responsabilidad colectiva quizá guarde más relación con la postulación de que existe *un* "debe(r) ser" que con la participación como penitenciario en una cárcel convertida en CCD.

Este segundo momento de la película, considero, se cierra con la confirmación, por parte de los realizadores leyendo en voz en off un

[17] Michel Foucault (*Vigilar y castigar. El nacimiento de la prisión*, trad. Aurelio Garzón del Camino, Bs. As., Siglo XXI, 2000, pág. 211-277), en su clásico y famoso trabajo señaló la, al menos, doble reformulación que atraviesa a las prisiones modernas: de los sujetos que humanistamente se propone reformular y de sí misma como tecnología que nace reformulándose para lograr aquel objetivo, desde su misma fundación inalcanzable. En el discurso del guardiacárcel Rodas, la prisión, como en el sueño humanista del siglo XIX, aparece como la institución guardiana de la justicia y resocializadora –"como debe ser"– por excelencia.

informe judicial, del pasado clandestino de la cárcel local: "La Unidad 6 se transformó, durante la última dictadura, en un campo de aniquilamiento".

"Los ilustres vecinos de Rawson": el club de pelota paleta

Abel Chein, detenido durante la última dictadura, recibe al entrevistador en su oficina rodeado de cuadros, uno de ellos la foto de otra detenida, otro de Evita y otro de Mario Das Neves "2011", gobernador chubutense del que, al momento de la entrevista, es funcionario. Es Chein quien pronuncia la frase: "los ilustres vecinos de Rawson, Tomasso, etc.", como quienes –dice– son en parte responsables de su detención-desaparición. Los "vecinos de Rawson" aparecen al lado de "Tomasso", el torturador de la Unidad 6: no hay mediaciones ni distancias entre unos y otro. Sin embargo, Chein no sólo responsabiliza a "vecinos y Tomasso" por su detención dictatorial sino también por la convivencia posterior: "me he encontrado con torturadores, se hacían los boludos, algunos se intentaban justificar: 'tenía que trabajar'. Otros no". Es una memoria de la convivencia posdictatorial que recuerda *El secreto y las voces* de Gamerro diez años anterior: cuando Malihuel descubre que el Fefe es el hijo del desaparecido sobre el que llegó al pueblo a investigar, Gamerro construye distintas reacciones: desde quienes se retractan, hasta quienes se cruzan de vereda para no saludarlo o lo miran hostilmente por la ventana de sus vehículos. "Es inevitable que no te cruces", sentencia Chein, a lo que el entrevistador agrega: "está todo cruzado". La primera frase, mediante una doble negación, sostiene lo que la segunda afirma: la fatalidad del "cruce", la vecindad y el roce en una ciudad chica.

La segunda y última entrevista a un detenido-desaparecido durante la dictadura es la que recuerda el caso de Benedetti, quien, dice el entrevistado, "se nos volvió loco en tres días". Este testimonio, en el orden diegético de la entrevista, es proseguido por la presencia del

entrevistador en el cementerio local donde están enterrados sus restos. Su epitafio reza: "la lucha que luchaste por la patria y la liberación". Al consultarle a dos empleados que cuidan el cementerio, uno manifiesta no saber demasiado sobre el caso y todo lo que afirma es: "todos los años vienen a hacer homenaje". Otra empleada responde: "seguro que era por la lucha de la comida que les dan mal, y por la vestimenta". En un sentido, en caso de desear interpretar lo más comprensiblemente posible sus palabras, es cierto: ese militante, así como varias generaciones, se encontraban disconformes con el modo en que se distribuían los alimentos y vestimentas en el país. En otro sentido, menos comprensivo, su respuesta da cuenta de la ajenidad de la empleada del cementerio sobre los motivos de la muerte del militante cuya tumba cuida y mantiene.

Una segunda dupla de entrevistas de este tercer momento lo constituyen los diálogos con antiguos jugadores de fútbol local. Es el caso de Mario Pazos, "vecino y ex jugador de torneos barriales", en su presentación por las pequeñas letras en el margen inferior izquierdo. Tomasso era el árbitro de esos partidos que también jugaba el entrevistador, coincide Pazos, al tiempo que recuerda: "tenía un arma en la guantera". "Era un rumor que se corría entre todos los que jugábamos acá", repone Pazos, no sólo lo del arma sino también su pasado torturador. Nahuel observa las fotos de aquella época y encuentra una "verdad maldita": del otro lado de la imagen que lo toma posando con su buzo de arquero y "mi mirada ingenua", está Tomasso.

Esta "verdad maldita" es proseguida en el film por la entrevista a un ex jugador de Germinal, el equipo de la ciudad donde Tomasso oficiaba como ayudante de campo: pero esta era sólo una de sus funciones en el equipo técnico-operativo de Bastía, el técnico de Germinal que realizó una gran campaña en los torneos regionales hasta La Pampa. Cuenta el entrevistado que, cuando jugaban de visitante y dormían en regimientos militares, en una oportunidad, "se apaga la luz y escucha: 'represor'". Tomasso prendió la luz y preguntó quién lo dijo: "no saltó nadie. La oscuridad, el anonimato, te llevan a decir cosas que por ahí

no te animás a decir de frente", repone el entrevistado, en una reposición extraña donde se confirma y relativiza lo gritado en la oscuridad. La noche, lo oscuro, en este caso, no es la misma dictadura y el ciclo que abrió, sino el momento en que es posible denunciarla anónimamente sin sufrir consecuencias, sin que las luces de la pregunta policial que demanda y otorga identificación se posen sobre su autor. Es una inversión de uno de los modos en que solemos pensar la dictadura y su transición democrática –la noche, la luz, el silencio, el destape–, pero también es una aproximación a un modo posible de resistencia bajo dictadura que no comporte un heroico acto de auto-sacrificio: la espera de la noche, de su igualación en la oscuridad, para decir lo que no puede decirse bajo los reflectores del día.

El último bloque de entrevistas de este tercer momento de la película, seguramente las más importantes, son las realizadas en el club de pelota paleta local. Hablo en plural –*las entrevistas*– porque, si bien estrictamente el entrevistado principal es sólo su encargado, la sola presencia de Nahuel y su cámara disparan una serie de reacciones dables de ser pensadas bajo la forma de la entrevista, del diálogo más o menos interrumpido. Las primeras imágenes que vemos del club de pelota paleta es un grupo de personas mayores alrededor de una mesa jugando a las cartas: entre ellos, acompañado por cuatro hombres más, se encuentra Tomasso. Sobre él, aunque sólo al final de la entrevista que vemos, versará el diálogo con el encargado del club: este define una de sus funciones como "contención social de mayores", a lo cual Nahuel pregunta: "¿qué onda el tema de los socios, hay algún requisito?". Es una pregunta que, por sus modos –que dan cuenta de la pertenencia generacional del entrevistador– resulta difícil de realizar, en su informalidad alrededor de un asunto sensible como la convivencia con torturadores de la última dictadura, a fines de la década del 80, pero también antes de que su tematización haya sido sometida a radicales cuestionamientos estéticos y temáticos sobre su representación como

los de *Los rubios* o *Los topos.*[18] Es una pregunta que, en sus modos descontracturados, da cuenta de la masa crítica de trabajos sobre el tema, sin que esto relativice la actualidad de la indagación.

"¿Lo conocés?", pregunta Nahuel, mostrando las imágenes iniciales de la entrada al club de pelota paleta: "sí, Jorge Tomasso", responde el encargado. Y, respondiendo retroactivamente la pregunta descontracturada, afirma: "no nos ha pasado hacer algún tipo de análisis, uno tiene comentarios, trascendidos", lo que es apoyado por el conciudadano presente en la escena: "toda la vida jugamos nosotros con él". Es difícil no pensar el lenguaje del encargado como un habla técnica hiperformal,[19] donde las relaciones entre las palabras y las cosas, el mundo y el lenguaje, se encuentran endurecidas, cosificadas: palabras que, ante una pregunta, no responden, o contestan formalidades.

"Un vecino más de Rawson", así es como el encargado define a Tomasso. "Él estuvo preso, en el 85", repone el otro y, cuando el encargado del club se confunde el momento de detención y motivo de salida, lo corrige comprensivamente: "no, Pupi, la obediencia debida". Es un vecino que no demuestra *ignor*ancia, lo que no le impide compartir una cancha de pelota paleta. ¿Por qué? ¿Porque está/estaba de acuerdo? ¿Porque no le parecía/parece importante?

"Quizá sus corazones son pálidos y temerosos, o acobardados" escuchamos decir a Nahuel, en una voz que nos recuerda a Buch caminando el anfiteatro en *Juan, como si…* (1987). Luego vemos el micro de vuelta y a uno de los dos realizadores desdoblado como personaje apagar la luz del colectivo, lo que representa el fin de la película. Salvo, pequeño suplemento, el cartel fundido a negro del segundo final del film. La película es un viaje que comienza con la llegada del nativo-extranjero a tierras locales, y finaliza, al menos en su representación, cuando este vuelve a su lugar de adopción. ¿Qué sucede en y con la ciudad cuando el extraño-nativo develó la verdad (más o menos

[18] Bruzzone, F., *Los topos*, Bs. As., Mondadori, 2008.

[19] Arendt, H., *El juicio a Eichmann*, op. cit.; Merleau-Ponty, M., *Fenomenología de la percepción*, op. cit.; Marcuse, H., *El hombre unidimensional*, op. cit.

oculta, semiocultada) de la comunidad, y los olvidos cotidianos con los que se convive, una vez que deja atrás esas tierras y vuelve a su sitio de residencia exterior y lejano?

La comunidad local pero extraña es construida como responsable tanto de lo sucedido como de sus modos de tramitación posteriores. Dentro de esta responsabilidad, se reconocen resistencias: la familia del hospedaje, el grito anónimo en la noche, y no mucho más. Es difícil el reconocimiento de la resistencia cuando se parte de la tesis de un "pacto de silencio", sobre todo en lo que esta hipótesis guarda de contractual: un acuerdo explícito o implícito sobre lo que se puede escuchar, ver y decir, sobre qué sentidos se encuentran activos y cuáles en modo aletargado. Tal vez estudiar la responsabilidad colectiva ante la última dictadura sea, más que la postulación de pactos o contratos de silencio e impunidad, el comentario sutil pero sostenido de los acuerdos implícitos y submediáticos que sostuvieron la convivencia contemporánea como posterior con determinada situación radical. *Radicalidad* que no impide convivir con ella, tener hijos y formar una familia, trabajar, seguir viviendo. Quizá investigar la responsabilidad colectiva no sea más que esto: describir cómo se continuó viviendo bajo situaciones que aparentemente atentaban contra toda continuidad.

Capítulo 8. El narrador vecino, sus padres vecinos, un mismo vecindario

Presentación: *Una misma noche* (2012) de Brizuela

En este apartado me ocuparé de las representaciones literarias del período 2004-2013. Para esto, más allá de la reposición del corpus ampliado de la etapa, me centraré en la novela más pertinente a estos fines: *Una misma noche*.[1] *Una misma noche* es la novela del período que,

[1] Brizuela, L., Bs. As., Alfaguara. El corpus ampliado del período está compuesto por: *Museo de la revolución* y *Ciencias morales* (Kohan, M., Bs. As., Mondadori, 2006; Ibidem, Bs. As., Anagrama, 2007), *A quien corresponda* (Caparrós, M., Bs. As., Anagrama, 2008), *Historia del llanto*, *Historia del pelo* e *Historia del dinero* (Pauls, A., Bs. As., Anagrama, 2008; Ibid, Bs. As., Anagrama, 2010; Ibid, Bs. As., Anagrama, 2013), *Los topos* (Bruzzone, F., op. cit.), *La casa de los conejos*, *Jardín Blanco* y *Los pasajeros del Anna C.* (Alcoba, L., Bs. As., Edhasa, 2008; Ibid, Bs. As., Edhasa, 2010; Ibid, Bs. As., Edhasa, 2013), y *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* (Pron, P., Barcelona, Mondadori, 2011). Se trata de un corpus heterogéneo que, a pesar de sus especificidades, difícilmente pueda dejar de ser incluido dentro de la literatura de 2004 a 2013 que se pregunta, entre otras temáticas, por la responsabilidad y las resistencias ante la dictadura. Las novelas de Kohan, ya autor de *Dos veces junio* (op. cit., pág., 11) contextualizada en junio del 78 y del 82 y cuya frase disparadora es: "¿A partir de qué edad se puede empezar a torturar a un niño?", versan sobre el cuaderno de un detenido-desaparecido secuestrado en un hotel ante "mucha gente" –*Museo de la revolución* (op.cit., pág. 214)–, y sobre las relaciones entre la educación autoritaria recibida en un colegio –al que asistió el autor– y el contexto dictatorial durante la Guerra de Malvinas –*Ciencias morales*–. *A quien corresponda* (op. cit., pág. 304) –en mi hipótesis de lectura– es *la* novela antikirchnerista del período: cuatro antiguos compañeros de militancia se encuentran treinta años

sin tratar estrictamente de una vecindad con un centro clandestino de detención, pone a los vecinos de una cuadra testigos de un secuestro en una situación que interpela sus responsabilidades y resistencias, así como sus repitencias más de treinta años después. Por otro lado, dada su cercanía temporal y la exigüidad de sus críticas académicas, retomaré entrevistas al autor donde se ponen en juego aquellas recepciones y ejes de lectura: la responsabilidad, las pequeñas resistencias, el miedo, la seguridad-inseguridad, las nuevas generaciones. Por último, ensayaré y buscaré justificar la hipótesis de trabajo de que se trata de una novela que cierra un ciclo de representación del pasado reciente puntualmente ligado a la última dictadura.

---

después para discutir sobre sus actuaciones, devenires, errores, nostalgias, y memorias de sus cavilaciones sobre "si algún vecino nos abría sus puertas". Alan Pauls adoptó tres entradas para abordar los 70: el llanto, el pelo y el dinero; de estas tres novelas es la primera, sobre un adolescente sensibilizado por las causas revolucionarias incapaz de llorar, vecino de una militante del PRT-ERP a la postre secuestrada, la que resulta más pertinente para ser incluida en este corpus ampliado, aunque el cabello y la moneda no dejen de brindar entradas socioculturales y económicas de problematización de la última dictadura (Kaufman, A., *Cultura social del dólar*, Bs. As., Fac. de Derecho y Cs. Soc., Departamento de Publicaciones, 2013, págs. 3-10; Navarro, M. y Palermo, V., *Historia argentina 9*, op. cit., págs.. 484-510). *Los topos* revulsionó el discurso de los derechos humanos y la memoria a la fecha, 2008: un hijo de desaparecidos, que no se define identitariamente como tal ni se identifica con la causa de sus padres, se enamora de una travesti, otra hija de desaparecidos, que lo termina llevando a vivir al sur a trabajar para quien puede haber sido el secuestrador de sus padres. Alcoba, como Pauls, también escribió tres obras relacionadas a la última dictadura: es la primera, traducida del francés por Brizuela (Alcoba, L., *Manéges*, France, Gallimard, 2007, pág. 49, 87), la que, enmarcada en una casa operativa montonera en La Plata, interpela a la vecina amiga de la protagonista infantil, los vecinos de la cuadra, los compradores de conejos en verdad convivientes con una imprenta clandestina escondida detrás de un "embute". Pron, por último, como Alcoba, Bruzzone y Carri, encuadra su novela en una suerte de reclamo generacional a sus padres militantes exiliados y, a través de ellos, a la sociedad en general que los germinó, educó y que resultó generacionalmente conviviente de los motivos que los llevaron a dejar el país.

"Répétez, répétez": vecindad, secuestro y repetición

Una misma noche narra la historia de Leo Bazán, un vecino del barrio platense de Tolosa que, "la noche del sábado al domingo 30 de marzo de 2010"[2] es testigo del robo a la casa de uno de sus vecinos, "los Chagas".[3] Este robo organizado, con un hombre de campana en las inmediaciones y el patrullero de la "*Policía Científica*" (ibíd.: 16 [cursivas en el original]) enfrente de la casa robada, disparará en el protagonista otro recuerdo: el secuestro, en 1976, de una las hijas de la familia Kuperman, los vecinos judíos de al lado. El robo actualizará el recuerdo del secuestro, no sólo por sus similitudes formales –la planificación,

[2] Brizuela, L., *Una misma…*, op. cit., pág. 13.

[3] María del Carmen Castañeda Hernández ("Trauma y ficción: *Una misma noche* de Leopoldo Brizuela", *Lingüística y Literatura*, N ° 63, 2013, pág. 120) analizó la novela en relación con diversas "teorías del trauma" (Erikson, Freud, Whitehead, LaCapra y Caruth) y, retomando especialmente a Whitehead, afirmó que "la ficción posmoderna [dentro de la cual incluye *Una misma noche*] ofrece la maleabilidad y la libertad narrativa para exponer, de forma más adecuada, la *experiencia retrasada* del trauma, que el realismo literario tradicional no acertó a expresar" [cursivas en el original]. Martín Kohan ("Ford/Torino", *Eterna Cadencia*, 2012) también hizo eje en la "convención de la representación de esos años (incluyendo a la memoria como sistema de representación)": "El lector de la novela bien podría esperar un Ford, y más concretamente un Ford Falcon, y más concretamente un Ford Falcon verde: (…) es lo que predispone y naturaliza la convención del realismo literario, en su pacto inalienable con la tipicidad, en su búsqueda primordial de lo reconocible". Ángel Berlanga ("La noche de las confesiones", *Radar libros*, *Página/12*, 2012) la define como "una novela muy incómoda: (…) Leo Bazán comparte con el autor, además de las iniciales, la fecha de nacimiento, el oficio y el sitio de pertenencia, Tolosa, La Plata": es decir, salvo su condición de narrador, casi todo. José María Brindisi ("Una misma noche, de Leopoldo Brizuela", *In Rocks*, 2012) caracteriza su registro estilístico como "una sobriedad en todo momento hostil, una economía de recursos que deja al lector desnudo, mirándose al espejo, casi sin mediación". Joaquín Marco ("Una misma noche", *El cultural*, 2012) analiza las siguientes líneas de la novela como un intento de descubrir las razones morales de estas indagaciones: "¿Era igualmente culpable, y merecía igual castigo, el que mató y torturó que el que simplemente no se atrevió a enfrentar el horror? Y aun hoy, quien señalaba y se creía con derecho de ejercer el castigo, ¿podría creerse verdaderamente inocente? ¿O solo acusamos para no ver que el mal que habita en el otro también acecha en uno?". Emilia Deffis, el viernes 28 de marzo de 2014, brindó una conferencia en la UNLPAM donde, bajo su comprensión como "desafío de la memoria", analizó la novela de Brizuela en relación con *Purgatorio* de Eloy Martínez.

la sistematicidad, su condición de testigo–, sino también porque este último involucra a su familia, los padres del protagonista. ¿Qué hicieron, qué hicimos pensará Leo Bazán, cuando la patota en un Torino naranja o amarillo llegó a su casa preguntando por la joven de al lado secretaria de uno de los empleados de Graiver?[4]

La novela está dividida en cuatro apartados –"novela", "memoria", "historia", "sueño"– y organizada bajo letras del alfabeto –de la "A" a la "Z"– a partir de las que se desarrolla la historia. La narración, como si fuera imposible relatar un hecho reciente sin remontarse a otro lejano y recordar este último sin regresar al presente, alterna sucesivamente

[4] El autor de la novela, no su narrador, la definió como un trabajo que buscó "no tirarle el prontuario en la cara a la gente desde un lugar de absoluta pureza y heroísmo. Lo más difícil es asumir la conexión con el mal, que está en todos" (Ángel Berlanga, "No estoy hablando del pasado, es una vivencia sin tiempo", *Página/12*, 2012). En cuanto al personaje protagonista, respondió que lo que le interesaba era "que fuera un personaje muy distinto del protagonista usual de los relatos de la dictadura: *no era militante, ni represor, ni tenía demasiada idea de la política* (…) Me interesaba reflejar cómo influyen las sentencias en *los ciudadanos*, no solo en las víctimas y los victimarios" (Espinoza, M., "Entrevista a Leopoldo Brizuela", *Suburbano*, 2012). En otra entrevista, agrega: "Me interesaba cierto hartazgo de las versiones heroicas. (…) Sobre todo de *ciudadanos comunes*. Nadie fue vil (…) Y nadie fue humano: todo el mundo salvó gente, todo el mundo estaba en contra y nadie tuvo miedo" (Zunini, P., "Me interesa la literatura que cuestiona", Entrevistas, *Eterna Cadencia*, 2012). Sobre la repetición o continuidad que encontró entre aspectos de la última dictadura y la democracia, sostuvo: "esas modalidades de los asaltos, que son prácticamente las mismas de los asaltos de la dictadura, me iluminó sobre tantas otras conductas que se repiten en nuestra sociedad desde aquellos tiempos terribles: en la manera que tiene la gente de caminar por la calles, de hablar, y sobre todo, de callarse" (Gatti Ricardi, G., "De la novela anti-épica a los peligros de la razón: conversación con Leopoldo Brizuela", *ómnibus*, año xi, n.º 48, noviembre, 2014). En otra dirá: "en 2008 hubo un asalto nocturno a una casa en el barrio. A la mañana siguiente, los vecinos comentamos el hecho y llegamos a la conclusión de que ese asalto había contado con algún tipo de apoyo o connivencia de la policía. Como sucede en la novela, las víctimas decidieron no hacer la denuncia, y todos en el barrio nos quedamos con miedo" (Carrasco, G., "Recuerdo que no voy a olvidar", *Montevideo portal*, 2012). En otra serie de entrevistas, como vimos con Bustamante con *Andrés no quiere…*, el autor se esfuerza por diferenciar entre una novela "sobre" o "durante" la dictadura: "Esta no es una novela *sobre* la dictadura, me preocupa más analizar un hecho concreto que ocurre *durante* la dictadura" (Garrido, B., "Entrevista a Leopoldo Brizuela", *Culturamás. La revista de información cultural en internet*, 2012). Todas las cursivas son propias, volveré sobre ellas.

las dos temporalidades, la del robo reciente a los Chagas y la del secuestro de Diana Kuperman: 2010, 1976, 2010, 1976. También, como se vio con Derrida y Dufourmantelle,[5] como si ambos actos de memoria requirieran del diálogo, de la conversación entre dos, para desarrollarse. La novela, además de problematizar las relaciones entre literatura, memoria, historia e inconsciente así como la estructura seriada de un dispositivo para recomponer lo que resulta disperso y caótico –el alfabeto por un lado, el pasado y la memoria por el otro–, devuelve sentidos sobre la responsabilidad colectiva y las pequeñas resistencias ante la última dictadura como acerca de sus continuidades y rupturas en el presente. La novela, adelanto mi hipótesis de lectura, es una ficción estructuralista preocupada por trabajar las similitudes y semejanzas entre dos acontecimientos distanciados en el tiempo, esto es, trabajar literariamente las conexiones y dependencias internas entre un suceso ocurrido en dictadura y otro acontecido en un contexto de juzgamiento de aquellos crímenes.

Leo Bazán presencia la noche del 30 de marzo de 2010 un robo en la casa de los Chagas, que hasta 1977 había sido hogar de los Kuperman. Leo, nacido en el 63, vive desde hace seis años (2004) con su madre, luego de la muerte de su padre. Ejemplifica: "las nietas del vecino de enfrente, el marino retirado, las que, como yo, llegaron al barrio cuando los viejos ya no podían vivir solos".[6] Este "vecino de enfrente, el marino retirado", cumplirá un papel preciso en la historia, mejor dicho, en la memoria retrospectiva del protagonista sobre el secuestro de su vecina.

El robo a la casa de los Chagas genera una serie de reacciones en el vecindario: "Diego, mi vecino", quien había presagiado la entrada, confirma su profecía autocumplida y le pregunta si no llamó "al 911";[7] otros vecinos hablan de "zona liberada",[8] y el protagonista se regoci-

[5] *La hospitalidad*, op. cit.
[6] Brizuela, L., *Una misma…*, op. cit., pág. 17.
[7] Ibidem, pág. 21.
[8] Ibidem, pág. 22.

ja de escucharlos hablar un lenguaje que no pueden haber aprendido sino por en el *Nunca más* y el gobierno kirchnerista que apoya; por último, "vecinos, que yo no había advertido, se acercaron a decirme que habían visto algo raro".[9] Pero los comentarios de los vecinos no sólo generan en el protagonista el regodeo en sus propias convicciones: lo que lo asombró es "la similitud entre esto que ha ocurrido y otro episodio de 1976".[10] Lo que atrae su atención no son las obvias diferencias epocales y actorales, quiénes lo realizan y hacia quiénes, sino los parecidos y semejanzas: la organización, "los mismos métodos"[11] y las respuestas barriales. Desde la pregunta por la llamada a un número que afirma "si ves o sabés algo denunciá", que recuerda la vaguedad ajenizadora del "*algo* habrá hecho" o "por *algo* será", hasta la frase con la que el robo fue enunciado: "nos entraron". Este *nos entraron*, recuerda Leo a sus trece años, era la forma que quienes padecían una *razzia* de fuerzas sin identificación narraban el hecho: es, treinta años después, como si los términos se hubieran modificado pero otras continuidades continuaran trabajando.

"Ella estuvo sola ante la patota",[12] recuerda en alusión a su madre: "aquella noche nosotros negociamos".[13] Pero ¿en qué consiste *aquella noche*? Para empezar, en "un Torino –no un Falcón verde–, (…) el auto de los machos", es decir la llegada a la casa de los Bazán, en Tolosa, de una patota manejando un coche no idéntico al estereotipo. Luego, cuando su madre está sola con la patota en la vereda, el diálogo que Leo escucha desde el living de la casa mientras toca el piano para entretener a uno de los represores: "*–¿Ha visto movimientos raros? –pregunta el tipo a mi madre. –Entre sus vecinas, digo –y ella dice que no, con sorpresa y escándalo: ¿por quién la toma? –¿Ha visto hoy a sus vecinas?*

[9] Ibidem, pág. 36.
[10] Ibidem, pág. 25.
[11] Ibidem, pág. 35.
[12] Ibidem, pág. 25.
[13] Ibidem, pág. 41.

–*insiste el tipo*".[14] El interrogatorio de la patota a su madre en la vereda, así como su condición de testigo mientras toca el piano, genera en el protagonista, en sus memorias disparadas por el robo a los Chagas, la pregunta: "¿Y habrán visto los vecinos, por la puerta entreabierta de mi casa, por detrás de mi madre que respondía preguntas, cómo otro de los tipos llegaba desde el fondo y se me ponía a escuchar, a escrutarme, como si no entendiera?".[15] ¿Por qué un tipo llegaba desde el fondo de la casa de los Bazán?

"Nosotros, esa noche, no fuimos buenos", confiesa Leo. Sin embargo, en la novela de Brizuela la ausencia de bondad no es exclusiva de los Bazán: "Cavazzoni, mi vecino de enfrente, (…) es fácil sospechar que él había estado detrás de la desaparición de Diana (…) En mi cuadra la cana entró en todas las casas", repone el protagonista. Recordemos el modo en que abordamos las representaciones literarias y cinematográficas de período 1996-2003 a partir de un clivaje que iba de la ciudad a la cuadra, pasando por el pueblo y el barrio, atentos a la polisemia de la palabra *pueblo*: aquí *la cuadra* es lo que padece una entradera represiva generalizada como consecuencia, se sospecha, de un vecino marino:

> Un vecino extraño, hijo de un croata nazi, me había dicho poco tiempo atrás que Cavazzoni, en la Escuela Naval, enseñaba Inteligencia. ¿Y no sería esa habilidad lo que Ferni y las gordas [sus nietas] ejercían como un divertimento, un juego que quizá el propio viejo les había enseñado en las sobremesas: vigilar a los vecinos, 'leer' en sus costumbres, denunciarlos?[16]

Diana es Diana Kuperman, la vecina secuestrada, la secretaria del segundo de Graiver, el banquero asociado a Montoneros. Cuando Leo puede dar con ella, habiendo abandonado el barrio junto con su madre y hermana luego de su secuestro, le informa que "el vecino de enfrente

[14] Ibidem, pág. 62. Cursivas en el original.
[15] Ibidem, pág. 64.
[16] Ibidem, pág. 102.

era un informante de la ESMA", lo que explica "lo que siguió pasando en el barrio después de que te fuiste".[17] Diana, en plena exposición pública dado el reflotamiento –ubicada diegéticamente la novela en 2010– del caso de Papel Prensa por la presidenta que Leo apoya, le responde: "no te tires a la pileta corazón, que no nos dejás dormir la siesta".[18] Es una frase que, además de recordarnos *Andrés no quiere…* (2009) de Bustamante, tiene al menos dos sentidos: por un lado, el recuerdo de la vecindad en común con sus respectivas edades de niño y joven durante ella; por el otro, treinta y cuatro años después, la sugerencia elíptica, submediática, de que no se maneje a ciegas con la historia compartida, de que vaya despacio y con cuidado, que no dificulte el trabajo de olvido y recomposición de su vida que Diana elaboró luego de su secuestro.

Lo que Leo no le dijo a Diana, lo que *no podía decirle*, fue el papel de su padre cuando sucedió su secuestro. Se pregunta: "¿estaban admirados [los de la patota] (…) de que un ciudadano común, por causas todas suyas, pudiera volverse un soldado más feroz que ellos mismos?".[19] Subrayando la construcción del padre del protagonista como un "ciudadano común", pregunto: ¿cuáles podían ser aquellas "causas todas suyas"? El antisemitismo, la sospecha de los mayores hacia los jóvenes, la adherencia al régimen, el recelo posible de toda vecindad, entre ellas. Sin embargo, se imagina Leo, cuando "la propia silueta del vecino aparece por sobre la medianera. Y ellas bajan creyendo que él también escapa de esos tipos que asoman detrás", cuando lo ven, "es otro, ese vecino, ¿pero, quién?".[20] "Los nazis", fantasea Leo que piensan, pero no porque no distingan entre un país, un gobierno, unos perseguidos y otros, sino porque, en ese "venir hacia ellas sin nada que, oh, se parezca al miedo y abrir la puerta mosquitera y sacudir el picaporte y empujar la puerta de un golpe" recuerdan, desde el 76,

[17] Ibidem, pág. 118.
[18] Ibidem, pág. 119.
[19] Ibidem, pág. 129.
[20] Ibidem, pág. 142.

el propio pasado reciente, el nazismo finalizado hacía por entonces treinta años. Pero la familia Kuperman, cuando la patota arribó a la casa de los Bazán e interrogó a la madre de Leo en la vereda y recibió la ayuda de su padre en los fondos de la medianera, no estaba en su hogar, llegó después.

Así es como, dice Leo, "me emociona observar cómo ella [su madre] se acerca a recibirlas sin importar que los vecinos la vean y ellas, al principio, la reciben alegres, sólo un poco perplejas",[21] y él se pregunta: "¿habrán visto que hui? Cosas así esperan, acaso, de un vecino después de tanta cosa como se ha dicho de los Graiver".[22] Son dos frases diferentes con un común denominador: el "qué dirán", la "opinión pública", el rumor.[23] En el primer caso, ante el cual la madre del protagonista opone una pequeña pero visible resistencia, del barrio, de la cuadra, de los vecinos. En el otro, influyendo en este murmullo vecinal, de los medios masivos de comunicación, por entonces bajo control de la dictadura, demonizando a la familia Graiver y a quienes los rodearan. Si la madre descontempla estas miradas vecinales y sale a la vereda a recibir a las perseguidas, el hijo prefiere no ser visto por ellas y contempla su comprensión dado lo que se ha dicho. Algo similar sucede con el resto del barrio: "pasando de largo [Diana] frente a

[21] Ibidem, pág. 146.

[22] Ibidem, pág. 178.

[23] La "opinión pública", escribió Pierre Bourdieu (*La sociología de la cultura*, trad. Martha Pou, Méjico, Grijalbo, 1990), por el "triple supuesto" sobre el que se asienta –la generalización de la opinión, su igualación valorativa y la presuposición de un consenso sobre los problemas– no existe, no al menos en tanto que tal. El rumor, ligado aunque distinto a la presupuesta opinión pública, fue analizado, retomando a Foucault y Kristeva, como un "régimen de verosimilitud" (Zires, M., "La dimensión cultural del rumor. De lo verdadero a los diferentes regímenes de verosimilitud", en *Comunicación y Sociedad*, n.º 24, Guadalajara, 1995) que retoma significaciones culturales previas para afirmar tesis no necesariamente verdaderas pero sin embargo tomables como tales, es decir verosímiles o creíbles. En la escena analizada, es como si la madre de Leo contemplara la inexistencia de una opinión pública vecinal o bien, existiendo, desconfiara del carácter verdadero de sus opiniones más allá de que circunstancialmente fueran tomadas como tales: es una vecina que, viviendo la dictadura, duda de que sus sentidos sean los únicos posibles.

los vecinos curiosos que ella podría comprometer o bien que podrían comprometerla (…) ¿O por qué otra cosa podría haber estado llorando, en la vereda, rodeada de vecinos, ayer, la señora de Aragón cuando ella pasó para las compras?". Diana adquiere la forma de un fantasma, de alguien considerado muerto pero vivo, que, en esta resucitación o vuelta de su desaparición, compromete los comportamientos de sus vecinos, sus saberes y quehaceres cuando su secuestro, y sus conductas posteriores. "Si lo han hecho entender: si la han dejado volver es porque su cuerpo es una cárcel. Y por lo demás, ahora que lo piensa, hay guardianes en todos lados, hasta los vecinos se han vueltos sus guardianes",[24] reflexiona Leo. Entre el centeno de la vecindad crece una intervigilancia o control mutuo que vuelve redundante las paredes de la cárcel y excesivo el sótano de un CCD: en el control a cielo abierto vecinal son los vecinos los guardias de la muerte, o mejor dicho, de lo considerado muerto.[25]

Leo encuentra un paralelismo de estos comportamientos en la colectividad judía bajo la dictadura. Interesado, en 2010, en escribir una novela sobre lo que presenció en 1976, se encuentra con un historiador que, para su tesis doctoral, investigó aquellas conductas en ese sector en particular. Del encuentro obtiene la siguiente conclusión: "Liberados del yugo de su fin horroroso, mis personajes parecían vecinos como cualquiera, (…) la propia colectividad judía parecía reflejar cada uno de los comportamientos que yo había observado en mi cuadra".[26] De nuevo, como en las relaciones entre el nazismo y la dictadura en

[24] Brizuela, L., *Una misma…*, pág. 181.

[25] Cristina Ércoli, una de las tres ex detenidas-desaparecidas del ex CCD santarroseño que entrevisté, en un momento de la charla afirmó: "Acá los vecinos están muy cerca". Es una frase interesante para pensar cómo una relación que se presupone de cercanía, la vecindad, posee grados diferenciales de acuerdo a su contexto. Y cómo aquella mayor o menor cercanía se articula con diferentes mecanismos de control. La idea de un control vecinal a cielo abierto está influenciado por los desarrollos deleuzianos (Deleuze, G., "Posdata sobre las sociedades de control", en: Ferrer, C. (comp.), *El lenguaje literario*, Montevideo, Nordan, 1991) sobre las sociedades postdiciplinarias.

[26] Brizuela, L., *Una misma…*, op. cit., pág. 129.

el fantaseo de Leo sobre lo que las vecinas pensaron cuando vieron a su padre traspasando la medianera hacia su patio, el reflejo en este caso es entre "la colectividad judía" investigada por el historiador y "mi cuadra" literaturizada por Leo: si la idea de reflejo ha sido criticada postulando en su lugar el concepto de representación, o de refracción, aquí no parece que el personaje-escritor esté proponiendo una ventana al mundo entre lo reflejado y lo reflejante; como mirarse en el espejo, el reflejo devuelve la imagen invertida y no tal cual puede ser vista por otro de frente. Es la investigación del historiador sobre la colectividad judía la que le permite al protagonista pensar y escribir sobre el comportamiento de sus vecinos de cuadra, así como fue un robo sucedido en 2010 el que le despertó un recuerdo reprimido del 76.

Es, por último, el caso de otros de los detenidos-desaparecidos del barrio, Martín Aragón, el que, como la díada nazismo-dictadura y colectividad judía-cuadra, le permite al personaje escritor volver sobre la historia de su vecina secuestrada. El 20 de agosto del 77, recuerda el protagonista, "él nos mira a los tres, que no preguntamos nada (…); nos mira con agradecimiento, claro, hasta con alegría, pero también con un asombro que sólo me confiesa treinta años después: en qué abismo se funden inocencia y sabiduría, cobardía y coraje de cualquier vecino".[27] Es el caso de Martín Aragón, el hijo de la vecina en la vereda que rompió en llanto cuando vio a Diana, el que le permite a Leo volver sobre su historia desde otro sitio, otro pliegue de la memoria: sus padres, abismal y no linealmente, fueron inocentes y cobardes, cobardes y sabios, temerosos y corajudos cuando hicieron lo que realizaron, y cuando sobrevivieron a eso. Todo depende de "inocentes, cobardes, sabios y corajudos" para con quién, y en detrimento y defensa de quiénes.

[27] Ibidem, pág. 224.

"Quizás las cosas se repiten para que uno las comprenda": vecindad, robo y comprensión

Ahora bien, ¿en qué consistió el robo en la casa vecina de los Bazán que disparó en el protagonista el recuerdo del intento de secuestro del 76? ¿Qué relación guardan los comportamientos de los vecinos entre una noche y la otra? ¿De qué forma, en las significaciones construidas por la novela y en su arquitectura de sentido, las reacciones treinta y cuatro años después reanudan y repiten las cometidas durante dictadura?

Leo repone su diálogo con "la vecina de la casa de al lado, su cara reducida por los liftings", rodeada de rejas, quien le enuncia: "nos entraron". Es la llegada a una conversación empezada, un diálogo que precede al protagonista y que lo toma como un interlocutor tan contingente como desechable. "Entraron, dicen los vecinos", y a Leo le recuerda la dictadura en la "Calle 532 entre 17 y 18, una bomba ha volado entera la casa de un vecino (…) Durante días los chicos hurgamos el impudor de las ruinas, la obscena tentación de los bienes del prófugo".[28] Si este fragmento recuerda el testimonio de la vecina santarroseña del CCD Seccional 1° contando la forma en que sus hijos jugaban en los escombros de la casa del barrio levantada hasta los cimientos, el mecanismo de la novela se afianza y confirma: desde el presente recordar un hecho pasado para volver al hoy con el recuerdo a cuestas, sedimentado, como si fuera improbable que no guardara ninguna relación con lo sucedido recientemente. Es la asunción de un punto de vista dislocado, descentrado, como si el presente no pudiera ser visto sino desde el pasado, y viceversa: no habría posibilidad de entender lo que hoy sucede desde la contemporaneidad, así como tampoco se podría volver sobre lo acontecido sin tener en cuenta los modos en que ese pasado insiste y persiste en el presente.[29]

[28] Ibidem, pág. 29.

[29] Giorgio Agamben ("¿Qué es ser contemporáneo?", trad. Cristina Sardoy, *Ñ. Revista de Cultura. Clarín*, Año VI, N° 286, 2009, pág. 10-12) glosa la segunda consideración intempestiva nietzscheana y sostiene: "Pertenece verdaderamente a su tiempo, es verdaderamente contemporáneo aquel que no coincide perfectamente

"Todos estos vecinos, me atrevería a decir, sin tener amistad se conocen, se simpatizan, se respetan", dice Leo realizando una panorámica sobre la cuadra conmocionada por el robo.[30] Pero también permitiendo pensar relaciones y tensiones entre vecindad, amistad, conocimiento y respeto: no comportando, la primera, la hospitalidad de la amistad, si –al menos en la novela de Brizuela– va de la mano de saber quién vive al lado, respetarlo, guardar simpatía por él. Todo esto sin que resulte contradictorio –llegado el caso– con denunciar, delatar, entregar o *vender* a un vecino o vecina. Estos comportamientos no son construidos por Brizuela como exclusivos de los vecinos de su personaje principal: el tío "farmacéutico", como otros personajes de otras novelas analizadas (*Lo imborrable*, *El secreto y las voces*), antiguo simpatizante de causas revolucionarias de los 70, se encuentra tan paranoico como las vecinas de su sobrino: cuando se despide, le pide que entre rápido a su casa, no vaya a ser que "le entren".[31]

Los vecinos están munidos de "medios de defensa":[32] reflectores, una "*espectacular* cantidad de luces", alarmas y aires acondicionados.[33] Es una guerra técnica al exterior vivido como amenazante y un acolchonamiento en un interior sentido como seguro. La casa se convierte en un bunker, el automóvil en un transporte de guerra, el trabajo en una profesión de riesgo. Los Chagas, ella con "sus salones de belleza a devolver tranquilidad o aspecto armónico a los burgueses neuróticos,

---

con él ni se adecua a sus pretensiones y es por ello, en este sentido, inactual; pero, justamente por esta razón, a través de este desvío y este anacronismo, él es capaz, más que el resto, de percibir y aferrar su tiempo". Volveremos sobre la consideración de Nietzsche más adelante. Un elogio del anacronismo como método de interpretación histórica puede leerse en Georges Didi-Huberman (*Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, trad. de Antonio Oviedo, Bs. As., AH, 2008). Siguiendo estos razonamientos, el *mecanismo de la novela* se juega en la asunción del anacronismo contemporáneo como forma de anamnesis y comprensión tanto del pasado como del presente.

30 Brizuela, L., *Una misma…*, op. cit., pág. 33.

31 Ibidem, pág. 39.

32 Ibidem, pág. 43.

33 Ibidem, pág. 42, 52, 74 y 75. Cursivas propias.

aterrados por la prensa y el fantasma de la inseguridad", y él, psiquiatra buscando "manejar a los ladrones como a sus pacientes psicópatas",[34] son los soldados de una guerra inicialmente a un enemigo claro, luego difuso: la relación de sospecha se extiende a la policía, la compañía de seguridad, los vecinos, como a los nuevos compradores de la casa. "Pienso en los que vendrán (…) ¿Quiénes son los nuevos vecinos?", se pregunta Leo, también intrigado por la inquietante novedad de con quién va a compartir medianera.[35]

"Sólo puedo asegurarte que de veras será el mejor de los vecinos (…) Está fascinado con la idea de tener un vecino escritor (…) Y yo le dije, también: ¡Son los mejores vecinos del mundo…! En treinta años no tuvimos jamás un problema",[36] le responde, sin darle el nombre, la mujer de Chagas. Es una frase que recuerda haberla escuchado en los testimonios construidos en la vecindad clandestina santarroseña: suerte de dictum obligatorio, deber ser vecinal, la ausencia de conflictividad aparece como una prerrogativa de vecindad y garantía futura. Es una tranquilidad que se traspasa generacionalmente: "Mi mamá me dijo: 'Hija, con estos vecinos, no vas a tener jamás ningún problema'. Y así fue. Nunca, en treinta años, una sola discusión", insiste el polo femenino de la dupla Chagas.[37] Lo que no elimina, recuerda Leo, cuando su esposo "cortó el cable de teléfono de mis padres que pasaba por encima de su jardín, dejando a dos ancianos incomunicados durante meses".[38] Al revés que el vecino que con un doble timbre garantizaba la comunicación telefónica de Atila, el CCD en *Pase libre* de Tamburrini, el hombre de los Chagas privilegió la estética aérea de sus enredaderas por sobre la buena vecindad, lo que tampoco resulta antagónico de reponer tres décadas de armonía y paz con los Bazán, a criterio de su esposa.

[34] Ibidem, pág. 52 y 56.
[35] Ibidem, pág. 68.
[36] Ibidem, pág. 71.
[37] Ibidem, pág. 72.
[38] Ibidem, pág. 75.

"Ya tenemos nuevos vecinos, anuncio a mi madre", y no puede evitar pensar: "esto es lo que querían los Chagas. No sólo dejarme solo ante los ladrones, sino ante el resto de los vecinos".[39] La relación de sospecha no tiene fin, pero tampoco la de simulacro: aunque no crea una palabra de lo que –sin decir– le dice su vecina, no debe explicitarlo, debe permanecer submediático a riesgo de dinamitar supuestos treinta años de concordia. Y esta suerte de diferencia mimética –la sospecha, la simulación, pero distinta– que lo une y separa a los Chagas se extiende al recibimiento del nuevo vecino: "como uno de esos vecinos que yo mismo había detestado en mis mudanzas, salí con cualquier excusa a la vereda".[40] Sin ser dueño de la casa donde vive, señor de la cuadra, vecino histórico y prestigiado del barrio, la relación de precedencia que mantiene con "los nuevos vecinos" lo lleva a realizar una acción que guarda sus vínculos con la desconfianza: quiénes son las nuevas per-sonas que vivirán al lado, en la casa del secuestro del 76, del robo de 2010, y cuáles sus relaciones con los informantes de la dictadura, con la *Policía Científica*, con la compañía de seguridad que se hizo cargo de la casa en el ínterin de la venta.

"Los nuevos vecinos improvisaron algo así como una fiesta" y se fueron, dejando la casa sola.[41] Quizá, contempla paranoicamente Leo, "sólo para no vernos, para hacerse a la idea de que no tenían vecinos".[42] El deseado e imposible lugar sin vecindad, sin arriba, abajo o costados que limiten. Sin embargo, la soledad y el abandono despiertan la sospecha de Leo que, imitando a su padre treinta y cuatro años atrás sólo que ante una casa recién vendida, traspone la medianera pero en el acto enciende la alarma: vuelve sobre sus pasos, regresa del fondo de su casa pero "la alarma de la casa vecina, que yo mismo había activado, seguía sonando".[43] Como en el 77, cuando los Chagas eran los únicos

[39] Ibidem, pág. 76, 77.
[40] Ibidem, pág. 91.
[41] Ibidem, pág. 92.
[42] Ibidem, pág. 111.
[43] Ibidem, pág. 116.

con sistema de seguridad en la cuadra, el ruido mantiene en vilo al barrio. La llegada del auto de la compañía de seguridad le informa: "mi padre figuraba en los registros de la compañía como el vecino al que recurrir en ausencia de Chagas".[44] Bazán padre, a pesar de los altercados con Chagas por el corte de la línea telefónica o por la posición del aire acondicionado, era el vecino dispuesto para entrar a su casa junto con la compañía de seguridad: o bien, dilemáticamente dado que esta estaba "sospechada" junto con la *Policía Científica* por el robo en el barrio, era el vecino que la compañía prefería para, en ausencia del otro vecino, entrar a su casa en busca de ladrones u otra cosa. "El nuevo vecino, tal como había heredado al jardinero boliviano, había heredado la empresa de seguridad… y a mí mismo",[45] piensa Leo.

La respuesta de los empleados de la empresa de seguridad cuando llegan al barrio, momento donde Leo imagina que "la mínima ignorancia o resistencia hace que el cuestionario incluya la tortura", es: "vos ya estás sospechado";[46] otro vecino lo había visto y dado parte a la empresa, ahora se encontraba entre los peligros de la cuadra. Pero la especulación del protagonista no se detiene en lo que le pasaría si desconoce o se resiste; lo amenazan, dice, por:

> ser el único en el barrio que no dejaba de sospechar (…) Tenían miedo de que al asomarme por sobre la medianera hubiera descubierto algo (…) Aquí tienen a Julio López, (…), desde aquí comandan las bandas de chicos de la calle que roban para ellos y a los que luego matan, (…) y yo soy casi su cómplice.[47]

¿Qué es lo que dispara en el protagonista la sospecha de que detrás de esa vecindad se encontraba una suerte de centro clandestino posdictatorial y paraestatal donde tenían detenido a uno de los desaparecidos en democracia? ¿Cuáles son las características de aquella

[44] Ibidem, pág. 148.
[45] Ibidem, pág. 149.
[46] Ibidem, pág. 152.
[47] Ibidem, pág. 160.

vecindad que lo llevan a imaginar, detrás de esa medianera, un centro de operaciones no menos clandestino donde la empresa de seguridad, con la complicidad de la *Policía Científica* cuyo patrullero había visto estacionado antes de *la entradera*, digitan las casas a robar y luego el asesinato de jóvenes populares que extorsionan y utilizan? ¿Qué relaciones guardan estas posibilidades (una vecindad de determinado tipo, un CC posdictadura, una casa operativa privada-policial de producción de robos que devuelvan su sentido de ser), con métodos, procedimientos y situaciones aprendidas y vividas durante dictadura? "Tolosa me parecía un compendio del resto del país (…) Lo que me interesaba cada vez más era el fenómeno de la repetición", dice Leo, retomando la línea de argumentación del nazismo-dictadura y colectividad judía-cuadra: es una verdad de Perogrullo que no son lo mismo, pero la pregunta que realiza el protagonista va más allá: ¿qué es lo que de una permite pensar e imaginar sobre la otra? Va de suyo que una vecindad democrática, incluso clandestina, no resulta homogeneizable con una vecindad clandestina dictatorial, o que un Estado-Nación que desde las catacumbas de su subsuelo planifica razias, secuestros y robos no es idéntico a la sociedad entre sectores policiales y empresas de seguridad: existen diferencias de contexto, actores, correlaciones de fuerzas y destinatarios. Sin embargo, entre unos y otros, ¿se establecen exclusivamente relaciones de discontinuidad y diferencia? ¿No existen puentes conectores y permanencias que permiten revisitar los acontecimientos recientes así como volver sobre la persistencia de ciertos elementos? Incluso si se subraya la diferencia de responsables, marcos y víctimas, ¿las respuestas sociales –las de un vecino que vive al lado de un CC posdictatorial o de un sitio de trata o de un taller clandestino– no guardan ninguna relación entre sí? ¿Constituyen internamente la pura diferencia? ¿No hay elementos relativos, no sólo a responsabilidades y resistencias, sino incluso a cotidianidades, invisibilizaciones y supervivencias, que permiten pensarlos en una serie? Una serie heterogénea, discontinua, pero no por eso dejando de hacer el esfuerzo de, luego de señalar las obvias diferencias que los distancian, buscar

los parecidos, lo que más allá de los cambios epocales insiste, persiste y resiste.

"–Cuidado, Leo, no grites –susurró, como atinando a fingir terror. –*¡Los vecinos!* (…) ¿Podía saber ella que desde hacía meses yo no pensaba en otra cosa que en los vecinos, yo, que me había jactado siempre de no cuidarme de la opinión ajena?", escribe Brizuela entre Leo y su madre, y sigue: "-¡Pero qué importa! ¡Si ya no quedan vecinos!".[48] La madre de Leo sabe lo que es vivir entre (esos) vecinos: la inevitabilidad de la escucha, evitar diferendos no porque no se los tenga sino por "la opinión ajena", la significatividad de la imagen propia en el intercambio social barrial. Pero también, así como a sus ochenta años está atenta a lo que puede escucharse de afuera sobre adentro, conoce el camino inverso: lo que, desde la interioridad del hogar aparentemente seguro, no puede no escucharse del exterior, de la casa vecina, de la vereda de enfrente. Es como si –pesadilla del cartesianismo– todo estuviera muy junto y pegado como para poder ser separado clara, distinta y precisamente. La unidad fenoménica sólo separable analíticamente constituye una redundancia: la madre de Leo sabe que los escuchan, o pueden hacerlo, se lo digan o no. Pero, como (no) son amigos y se respetan, no van a verbalizar un asunto que puede resultar incómodo a un vecino de toda la vida.

La respuesta de su hijo es doble. "Ya no quedan vecinos" significa al menos tres cosas: a) que sus vecinos contemporáneos han muerto, b) que el tipo de vecindad que conoce, en la que se formó y vivió, implícita y submediática, ya no existe, habiendo quienes, como los Chagas, les dicen lo que en otro momento hubiera sido indecible –"a los nuevos vecinos no les dijimos que nos asaltaron"–;[49] y c) que están solos, sin nadie que los controle pero tampoco a quién acudir. Es la doblez ya señalada entre la simultánea hospitalidad y hostilidad del hostis,[50] sólo que en este caso relativo al sentido de la escucha: si no hay quien

[48] Ibidem, pág. 265, cursivas en el original.
[49] Ibidem, pág. 76.
[50] Derrida, J. y Dufourmantelle, A., *La hospitalidad*, op. cit.

los oiga pelear, tampoco habrá quien los escuche en caso de necesitar ayuda y solidaridad. No hay, como en contextos de dictadura, tercero externo y cercano de apelación.

Se pregunta entonces el protagonista sobre Diana Kuperman luego de su secuestro, cuando deja el barrio y su historia detrás y pone "una pantalla" entre su pasado y su presente: "en el año '78, ¿qué otra cosa podía hacer? Empeñarse en olvidar hasta olvidar incluso que había olvidado".[51] ¿Y en 2010, si el robo fue una obra conjunta de una empresa privada y fuerzas de seguridad, si aquí tampoco existe un tercero de apelación al que denunciar el hecho porque los receptores de la denuncia son los mismos que cometieron el ilícito, qué podían hacer los vecinos?

A comienzos del apartado, además de hipotetizar que se trata de una novela estructuralista centrada en trabajar los elementos comunes y nexos interrelacionados entre dos situaciones diferentes, esbocé la hipótesis de lectura de que se trata de una novela que cierra un ciclo de representación del pasado reciente sobre la última dictadura. ¿Significa esto que ya no se escriben novelas sobre ella? No, aunque efectivamente de modo comparativo el cúmulo de novelas de los últimos años de nuestro tercer período, de 2004 a 2013, resulte menor que la proliferación de textos sobre la temática desde la segunda mitad de los 90. Lo que hipotetizo como cierre de un ciclo de representación es que se trata de una novela que, a diferencia de otras que buscaron trabajar la especificidad de la última dictadura, se trata de una obra literaria que busca identificar y elaborar las similitudes estructurales de aquella experiencia con otros acontecimientos. Y estos otros acontecimientos tampoco se buscan retrospectivamente, señalando el modo en que la dictadura se inscribe en la larga serie de masacres del siglo XX, sino contemporánea y prospectivamente, por ejemplo con la desaparición reciente de Julio López o la utilización por fuerzas de seguridad de jóvenes populares para efectuar robos generadores de un

[51] Brizuela, L., *Una misma…*, op. cit., pág. 173.

clima que devuelva la inevitabilidad de la represión, de su aumento presupuestario, su condición de garantes últimos del orden. Uno de los argumentos utilizados para fagocitar y justificar el golpe, la imposibilidad del orden democrático de asegurar la convivencia en paz de sus ciudadanos, treinta años después, aparece en el otro extremo del hilo: la posibilidad del aparato represivo de continuar produciendo una justificación de sí, en 2010 a diferencia de 1976, mediante la desaparición de un testigo de los juicios por "memoria, verdad y justicia" y a través de la utilización y posterior asesinato de las generaciones perjudicadas por las políticas económicas dictatoriales.

Capítulo 9. Anoticiamientos, continuidades y rupturas: testimonios de vecinos del ex CCD Seccional 1° (2010-2013)

Presentación

En este capítulo me ocuparé de los modos en que la hostilidad/hospitalidad vecinal, la (in)seguridad de vivir cerca de una Seccional/CCD y el papel de las nuevas generaciones aparece auto(re)presentado en los testimonios de los vecinos santarroseños. Para ello, como a lo largo de todo el libro, tomaré dos ejes "oblicuos y transversales"[1] para aquellos tres aspectos. Por un lado, el (des)conocimiento de lo sucedido durante la dictadura en la seccional-CCD vecina a la propia casa, así como, por el otro, el anoticiamiento de las consecuencias democráticas –Juicio a las Juntas, oficialización del pasado represivo de la Seccional, primer juicio de "Memoria, Verdad y Justicia" en la ciudad y provincia– que se derivaron de aquel suceso.

Estos dos ejes permitirán volver sobre sus auto(re)presentaciones como hostiles u hospitalarios, solidarios o apáticos, denuncistas o resistentes, así como también acerca del papel –en contraposición al propio rol jugado en el pasado reciente– que asignan a las nuevas generaciones en la memoria y problematización de la última dictadura.

[1] Guinzburg, C., *El queso y los gusanos*, op. cit.

"Yo nunca me enteré que hubiera un centro clandestino a cien metros de mi casa": (des)conocimiento, cotidianidad y retrospección

Manuel vivió en el monoblock vecino a la Seccional ex CCD entre los años 1975 y 1978, y se mudó luego a cinco cuadras de allí. Su particularidad dentro de los testimonios construidos es que contaba con una activa militancia política, en la universidad, previa al golpe. Sin embargo, por el mismo factor de haber compartido cuadra con sus vecinos durante al menos tres años, y más allá de la singularidad que su militancia previa pueda aportar a sus palabras, resultan comunes ciertas coincidencias con los testimonios de sus antiguos convivientes de barrio. Sin ir más lejos, el sitio al que se mudó luego de vivir delante del CCD queda a cinco cuadras de allí. Fue en esta casa, al lado de la panadería donde todavía trabaja compartiendo ocupación con sus labores docentes, donde desarrollamos la entrevista.

A la hora de responder sobre "el tema que a vos te interesa", los vecinos del ex CCD Seccional 1°, Manuel repone un panorama en el que contempla la posibilidad de "no quererse enterar" o el "amortiguador de la cotidianidad" sobre una noticia: de esta manera, el "impacto" de una desaparición, secuestro o detención ya no se siente:

> Entrevistado (Edo.): yo no sé si era que uno no se quería enterar, o la cotidianeidad de la noticia te iba amortiguando el impacto; si hoy te decían: che, secuestraron y no sabés dónde está Juan Carlos, parás las antenas, le prestás atención al tema, te preocupás. En aquella época casi se había hecho como una parte cotidiana del paisaje. Entonces nos preocupábamos, nos escondíamos nosotros, pero yo nunca me enteré ni supe que hubiera un centro clandestino a cien metros de mi casa (…)
>
> Estaba en la militancia, y, a pesar de eso, no prestamos atención a ese lugar. Por ahí nos enteramos que llevaban a compañeros a declarar y/o que los tenían detenidos dos o tres días y después los trasladaban a Rawson, a Trelew, a Ezeiza. Pero que hubiera

> lo que se supo después –yo estuve en las jornadas de los juicios–, no, no, no me hizo ruido nunca (…)
> En los otros casos, de la noche a la mañana, nos enteramos que uno se había ido, que de otro no sabíamos dónde estaba, o que lo habían venido a llevar pero te llegaba la noticia esa y muy escueta porque el tema de la difusión ya había cundido casi en paranoia. Entonces todo el mundo retraído, no queriendo hablar, hablando lo mínimo posible.

Manuel repone un clima contemporáneo a la dictadura de desatención, dudando si adjudicarlo al deseo de no quererse enterar de una nueva mala noticia, o a los efectos amortiguadores que la repetición puede operar sobre la percepción. Esta cotidianidad rayana en la normalización, como otra vecina –Magdalena– cuando decía que escuchaba más las peleas de los vecinos de enfrente que cualquier actividad de la Seccional-CCD, provoca en Manuel la ausencia de registro del "ruido" de "lo que se supo después". La práctica indistinción entre difusión y paranoia tampoco contribuía a, de aquel "ruido", hacer una noticia que parara las antenas. Sin embargo, la paranoia como emoción puntuada en la sospecha e incluso en la sospecha de la sospecha producía el efecto contrario: retracción, mutismo, minimalismo de movimientos:

> EDO.: yo lo que me acuerdo, después de haber charlado… yo tenía la panadería en el 78, en el 77 me recibí, en el 78 en el ámbito de la docencia no, no voy a encarar para el ámbito de la docencia porque era mentir digamos, si yo digo lo que pienso seguramente voy a tener que cambiarme de jurisdicción, o sea no veía que pudiera desarrollar en libertad lo que yo pensaba que tenía que ser la docencia, así que era panadero de oficio, de familia, salió la posibilidad de una panadería y me compré una panadería. Y un colega, que había sido militante también, en La Plata, venía y charlábamos mucho de estos temas, me acuerdo que él me decía: no, las posibilidades de justicia para con los represores

son muy remotas, acá a lo que más tenemos que aspirar es a un conocimiento de lo que pasó, una condena social, a que *la gente* se entere y no se olvide de esto, ¿no?

Entrevistador (Edor.): ¿Esto con la vuelta de la democracia?

Edo.: Con la vuelta de la democracia, que empezaron los juicios de Alfonsín, que uno veía que eran de patas muy cortas, no por Alfonsín, pobre, en los primeros meses a uno le consta que se intentaron cosas importantes pero la reacción era muy fuerte todavía. Entonces uno veía que esos juicios iban a ser muy lavados, entonces estas eran las expectativas que pensábamos de las oportunidades que después brindó la Historia, con todo el desarrollo que tuvo el tema con el kirchnerismo. Pero no me queda claro de cuándo haberme enterado, ya te digo lo que más claridad me pone en estos temas es el juicio, son los juicios (cursivas propias).

Manuel realiza una parábola del trabajo a los juicios pasando por el colega militante platense. *Trabajo* en al menos dos aspectos: el magisterio que había terminado en el 77 y el oficio familiar de panadero en el que se resguarda ante la imposibilidad de ejercer la docencia como "yo pensaba que tenía que ser" durante la dictadura. Es como si Manuel se hubiera opuesto, en acto, a la separación kantiana entre dominio público y privado de la razón:[2] en el espacio público, ejerciendo tareas laborales, someterse a los constreñimientos de la institución y aceptar lo que se espera de uno –sea, como en el ejemplo kantiano, sacerdote, profesor o funcionario–; en el espacio privado, cuando los determinantes institucionales se detienen ante la puerta del propio hogar, ejercer el dominio público de la razón, decir lo que efectivamente se piensa sin tener en cuenta posibles consecuencias.

Manuel se refugia en la panadería heredada del oficio familiar, donde su libertad de pensamiento no se encuentra comprometida en el

[2] Foucault, M., *Saber y verdad*, trad. Silvio Mattoni, Madrid, La piqueta, 1991, pág. 67-111.

intercambio de mercancías, y desde allí conversa con su colega platense, quien disminuye las expectativas de una condena judicial, debiendo centrarse el esfuerzo militante en la "condena social". Una pregunta benjaminiana[3] (1921) que recorre subterráneamente el libro es qué relaciones existen entre derecho y afuera del derecho –en palabras del entrevistado, condena judicial o social–, sus proporcionalidades e inversiones, pensado en tres momentos de la historia reciente argentina: el juicio a las juntas del 85, la ausencia de juicios de la primera mitad de la década del 90, y la reapertura de los mismos a comienzo del siglo XXI. ¿Por qué *pregunta benjaminiana*? Porque Benjamin, en su trabajo tan clásico como comentado,[4] realiza una "crítica de la violencia" que es una crítica del derecho. Mejor dicho, una crítica de lo que Benjamin entiende como la violencia mítica e instrumental del derecho. Mítica e instrumental porque, en contra de las versiones ius naturalistas o positivistas, el derecho no se crea para remediar una violencia previa sino para crear una que luego defiende: es la distinción e imbricación entre violencia instauradora-fundadora de derecho y violencia conservadora-administrativa. Es el ejemplo de la policía que, al tiempo que conserva la violencia del estado de derecho, cuando la excepción se hace regla, instaura la violencia que luego administra. El derecho –juicios, tribunales, sentencias–, dice Benjamin, interrumpe la ausencia de violencia previa a su instauración. ¿En qué consiste esta ausencia de violencia? El mundo de la moral: en el ámbito privado, la cortesía, los buenos modales y la cultura del corazón, aquello que, apelando a la

[3] Benjamin, W., "Para una crítica de la violencia", *Ensayos escogidos*, trad.: H. A. Murena, México, Ed. Coyoacán, 2001.

[4] Honneth, A., "El rescate de lo sagrado desde la filosofía de la historia. Sobre la Crítica de la violencia de Benjamin", *Patologías de la razón. Historia y actualidad de la Teoría Crítica*, trad.: Griselda Mársico, Madrid, Ed. Katz, 2009; Agamben, G., *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*, trad. Antonio Gimeno Cuspinera, Valencia, Pre-Textos, 2006, 135-144; Derrida, J., *Fuerza de ley. El "fundamento místico de la autoridad"*, trad. de Adolfo Barberá y Patricio Peñalver Gómez, Madrid, Tecnos, 1997, pág. 11-68.

confianza, prescinde del derecho para zanjar diferencias; en el ámbito público, la diplomacia en contraposición a la violencia bélica.

Lo que me interesa de la reflexión benjaminiana sobre la violencia jurídica es qué relación (se) establece entre la presencia del derecho y algunas de sus exterioridades: en palabras de Manuel, la "condena social"; en mi hipótesis, la producción literaria y cinematográfica sobre lo juzgado. Adelanto mi conjetura: la producción artística sobre la dictadura resultó inversamente proporcional a los juicios sobre el período. Cuando fue el Juicio a las Juntas del 85, salvo trabajos como el *Nunca más*,[5] películas *mainstream* como *La historia oficial* o los exiguos corpus literarios y cinematográficos analizados, las obras literarias y cinematográficas sobre la dictadura no tuvieron la prolificidad que se abriría con el *boom de la memoria* a partir del 96, luego de más de un lustro de ausencia de punitividad sobre el pasado reciente. Con la reapertura de los juicios luego del primer lustro del nuevo siglo, si bien la producción artística portaba una cadencia por la que la creación literario-cinematográfica mantuvo ritmo –además de que resultaría inverosímil que la vida interior de un campo se detenga *ipso facto*–, en los últimos tres o cuatro años aquel movimiento acumulado se ralentizó: ¿cuáles son, por fuera de *Rawson* (2012) y *Una misma noche* (2012), las obras literarias o cinematográficas recientes sobre la última dictadura? ¿No existe la sensación de que determinadas expresiones artísticas han dejado de considerar interesante la dictadura como materia de elaboración y reflexión? En el caso de Manuel, la pregunta es sobre las relaciones entre "condena social" y "condena judicial", donde la primera aparece como una compensación de la ausencia de la segunda. En mi hipótesis, retomando la indagación benjaminiana así como ciertas reflexiones críticas del derecho penal como expropiador

[5] CONADEP, *Nunca más. Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas*, Bs. As., La Página, 2006; CRENZEL, E., *La historia política del Nunca más*, op. cit.

de los conflictos a y de lo social,[6] el vínculo se da entre la violencia simbólica de la verdad sancionada por el derecho y la ambigüedad con la que, por lo general, expresiones simbólicas como el cine y la literatura trabajan.

Milagros, por su parte –la entrevistada que sabiendo el deseo de entrevista nos buscó para un primer encuentro informal así como luego manifestó total disponibilidad a la entrevista–, no repone conversaciones contemporáneas a la dictadura sino que, en su caso, el anoticiamiento se da tiempo después de lo sucedido, cuando deviene público, entendiendo por *público* su difusión por los medios de comunicación:

> Entrevistador (Edor.): Y, cuando se oficializó que acá había habido un centro clandestino, que acá había habido gente secuestrada, torturada…
>
> Entrevistada (Eda.): Por los diarios.
>
> Edor.: Por los diarios.
>
> Eda.: Los diarios después empezaron a informarnos todo lo que pasaba ahí, que no lo podíamos creer, no lo podías creer…
>
> Edor.: ¿Por qué?
>
> Eda.: Porque, ¿cómo?, está enfrente, una cosa que no podés creer. Porque, viste, por ejemplo ahora el otro día el chico ese que gritaba, se escuchaban los gritos. A lo mejor ahora están en otro lugar, yo no sé, viste, ahí adentro no sé cómo es. Pero antes no se escuchaba nada…
>
> Edor.: No había registro de nada… (Silencio) O la comisaría no destacaba del barrio.
>
> Eda.: La comisaría, es que no es como es ahora a lo mejor, viste. Los policías pasan, te saludan, "buen día". Inclusive hubo una época en que nos pedían herramientas, a Benito, a nosotros, qué sé yo,

[6] Bovino, A., "Delitos sexuales y justicia penal", en Birgin, H., *El género del derecho penal: las trampas del poder punitivo*, Bs. As., Biblos, 2000, pág. 175-294.

pero antes no, antes era como que… viste, yo no los registré mucho… como vecinos no los registré. Era a lo mejor ahí, bueno…

EDOR.: No se trataban mucho.

EDA.: No nos tratábamos. Ahora es como que han cambiado de actitud. Han cambiado. Ahora yo por ejemplo tengo hasta alumnos ahí, que están de policías, entonces: "buen día, buenas tardes", ¿viste? Es distinto. Hay mujeres también, antes yo no recuerdo haber visto mujeres.

EDOR.: Estos chicos fueron estudiantes suyos…

EDA.: Alumnos míos, están ahora de policías. También he tenido presos alumnos míos. No te creas que sólo policías.

Milagros va de lo increíble a la consideración de continuidades para desembocar en la contemplación de una relación de identificación con *los internos* de la Seccional. Es posible afirmar que se trata de un testimonio en tensión: al mismo tiempo que se marcan las diferencias entre el pasado y el presente, se explicita que, por más que la relación no fuera idéntica a la actual, existían vínculos e intercambios entre la comisaría y el barrio. Milagros narra una vecindad dictatorial con el CCD donde sus policías-represores no pasaban por la vereda y no saludaban, la existencia de una relación de pura ajenidad entre la seccional-CCD y los vecinos de enfrente: dos mundos separados por una calle.

Una expresión significativa en este sentido es cuando afirma: "yo no los registré mucho, como vecinos nos los registré". ¿Qué significar no registrar "mucho" a quienes se encargaban del registro entre peligrosos e inofensivos? ¿Qué significa no registrar "como vecinos" a quienes registraban –palmeaban, detenían– delante del propio hogar? No "registrar mucho" tal vez esté dando cuenta de una efectiva percepción pero cuyo registro resultara flotante, enmarcado en lo que la entrevistada afirma en otro fragmento como "mi lema es vivir y dejar vivir". Esta sentencia, distinta pero relacionada al dejar vivir y dar muerte o dar vida y dejar morir, es una frase clásica a ser incluida

bajo el mote *responsabilidad colectiva*: serían precisamente esa clase de comportamientos, la continuidad de la propia vida sin preocupación por la ajena siempre y cuando no afecte la primera, los que se encontrarían entre las condiciones de posibilidad de sucesos como los estudiados. Sin embargo, una pregunta que vuelve a lo largo del libro, no para justificar y saldar la cuestión sino para insistir con la insatisfacción de las respuestas a cuestas, es: ¿qué hubiera significado no "vivir y dejar vivir"? ¿Qué hubiera significado "vivir" impidiendo vivir a quienes *daban muerte*? ¿Desde qué lugar enunciativo puede formularse una afirmación así? ¿Qué otra cosa sino la producción de héroes y mártires, pasando por alto la reciente historia argentina así como la misma situacionalidad de la vecindad y represión militar, puede demandar una formulación de aquel estilo?

Milagros "vivió y dejó vivir" y no registró "mucho" ni "como vecinos" a los policías-represores, lo que vuelve comprensible que diga haberse enterado de su existencia después "con los diarios". Sin embargo, la ausencia de registro "como vecinos" también guarda otra significación: no los registró, no sólo como no pertenecientes a la misma vecindad, sino tampoco como cercanos, próximos o afables. Puede decirse que se trata de la misma producción de ajenidad o no-vecindad anterior, pero también que se vincula con la afirmación con la que Milagros cierra el fragmento: "también he tenido presos alumnos, no te creas que sólo policías". La relación que la entrevistada manifiesta con la Seccional-ex CCD no es sólo de ajenidad, de quien no encuentra diferencia entre sus funciones dictatoriales o conversión democrática: es también de quien se vincula con un sector particular y subalterno de la comisaría, los presos, y sí manifiesta la relación con ellos que niega con los policías-represores. A la sospecha de hostilidad con los detenidos-desaparecidos durante la dictadura, Milagros repone su hospitalidad con los presos de la democracia: los reconoce e incluye en su discurso cuando le digo "estos chicos [policías] fueron estudiantes tuyos", es decir, vos educaste a quienes están a cargo del "chico ese que gritaba". La hospitalidad y registro de esos gritos aparece como

compensación de la desconfianza de hostilidad ante lo sucedido en dictadura: si no me enteré antes, pareciera decir Milagros, es porque los ruidos desde el CCD no llegaron debajo de mi puerta tal como lo hicieron después los diarios.

Magdalena tampoco manifiesta haberse anoticiado de la existencia de un CCD a metros de su casa, consulta que dispara en ella la respuesta de que "lo único" que se enteró de "esa época" fue la detención de un compañero de trabajo:

> ENTREVISTADOR (EDOR.): ¿Se enteró de algo?
>
> ENTREVISTADA (EDA.): No, no, yo lo único que me enteré de esa época, como trabajaba en el Domingo Savio y tenía un compañero preceptor que dicen que *estaba en estas cosas*, ¿no?, entonces me enteré que *lo pusieron*, que lo detuvieron por venir a la terminal a buscar un paquete y cuando llegó a la pensión donde estaba con su compañero lo detuvieron. Y que… no, qué sé yo, a mí me parecía una cosa cruel detenerlo, *ponerlo preso*, y la madre que se murió y todo y no lo permitieron ir a… (Silencio)
>
> EDOR.: ¿Y quién era el preceptor?
>
> EDA.: Molinero, Pedro, él era de Mendoza, pero estudiaba acá, y vive acá. Él ahora es profesor de la universidad y me parece que es funcionario municipal, me parece. (…) Excelente persona, trabajador ¿viste?, por el sólo hecho de llevar una, bah. Estaría en la lista de alguno, en alguna agenda (cursivas propias).

Magdalena, quien también manifiesta haber tenido –junto a su marido– una militancia previa al regreso democrático del 73 al lado de quien sería el gobernador peronista destituido por la dictadura –Regazzoli–, tampoco testimonia haberse enterado de la existencia de un CCD delante de su casa, y llama "esas cosas" a lo único de lo que dice haberse anoticiado. "Esas cosas", en su misma formulación, nos devuelve la producción de ajenidad que venimos leyendo. Esta ajenidad, sin embargo, se encuentra relativizada cuando, retomando un tópico que recuerda el prólogo del *Nunca más*, la entrevistada testimonia que

la detención debe haberse producido por estar "en la lista" de alguno. Era, dice Milagros, "trabajador y buena persona": fue "cruel" que ni siquiera pudiera ver a "la madre que se murió". La idealización –trabajador, buena persona– del detenido, y su filiación en una lógica familiar que lo liga a su madre –para más– falleciente, aflora ante el testimonio de no haberse enterado de nada del CCD delante de su casa. Es como si, ante la manifestación de lo que puede ser considerado in-creíble –la cotidianidad común y corriente delante de un lugar donde gente secuestrada y desaparecida era torturada–, las entrevistas debieran reponer que pueden no haberse enterado de eso pero sí lo hicieron de otras "cosas", y por otro lado que, a pesar de no haberse enterado de aquello, su imagen de los detenidos-desaparecidos es buena:

> EDA.: Nosotros con mi marido andábamos en la campaña de Regazzoli, íbamos a todos lados, y estuvimos en el 72 en Buenos Aires en una reunión de todos, de la CGT, que estaba Rucci, yo los conocí a todos, fuimos a exponer el trabajo que había hecho mi marido. Que nunca lo llamaron.
>
> EDOR.: Regazzoli del cual era vicegobernador Marín.
>
> EDA.: Claro, pero la que ahí, en Regazzoli, que la digitaba mucho era la hija, la Melli.
>
> EDOR.: ¿Quién es?
>
> EDA.: Esa que dice que estuvo acá también.
>
> EDOR.: ¿Que para usted no estuvo? (Silencio)… ¿Para usted ella no estuvo ahí?
>
> EDA.: ¡Sí!
>
> EDOR.: Ah no, como dijo "dice que estuvo".
>
> EDA.: Bueno, ella dice, yo no la vi. Y el marido también viste que testimonió. Pero el marido. Porque ella era vecina mía allá. Cuando la detuvieron. Enfrente del Lisandro de la Torre, que tenía cuatro chicos.

En este fragmento, lo increíble se desplaza de la vecindad con un CCD a la misma existencia de un CCD. Es un comentario abismal que

deconstruye, no sólo para este libro, sino algo mucho más importante: la realidad de un sitio donde se secuestró y torturó. Sin embargo, en su relativización –"ella que dice que estuvo acá también", "yo no la vi"–, podría estar dando cuenta de su misma existencia: la producción de terror puede haber calado tan hondo que llegó incluso a negar la misma fuente de esa emoción. El círculo mítico perfecto: de la creación a la encarnación que rechaza el origen. La aterrada radical: la persona que, potencialmente portando en sus palabras los efectos del terror, ni siquiera reconoce tener miedo. Un miedo encarnado, producto de una tecnología de detención-desaparición vecina, que no es contemplada en su misma existencia porque los que estuvieron *son los otros*.

Emilia y Alejo tampoco manifiestan haberse enterado de nada sucedido en la Seccional-CCD a la vuelta de su casa. De allí parten las preguntas del fragmento a continuación. Aquel desconocimiento, con el fin de la dictadura y el regreso a la democracia, como en una lógica ascendente, se extiende a los juicios, los diarios y los actos:

> ENTREVISTADOR (EDOR.): Otras vecinas por ahí me dijeron que se enteraron más por el juicio que por la plaqueta o por el acto, y a su vez también porque el juicio fue ahí en el colegio de abogados, y cortaron…
>
> ENTREVISTADA MUJER (EM): Ah, sí, sí, ¿y qué pasa con eso? Por eso, pero lo que pasó ahí qué sé yo. Uno va y cambia de calle y listo. Después sale en el diario y yo ni lo leo, qué me importa, ya pasó eso. Ya ni me enteré y gracias a Dios a ninguno de mis familiares les pasó nada. A ninguno, a ninguno, ni acá ni en Buenos Aires.
>
> EDOR.: Claro. Lo que me contaban otras vecinas es que, además de por haber salido en el diario, por haber estado cortado ahí…
>
> EM: Claro, por eso, pero vos no te enterás. Nosotros llevábamos una vida común y corriente como llevamos ahora, yo qué sé yo lo que está haciendo el gobernador en este momento. Por más que salga en el diario, yo la parte de política no la leo nunca.
>
> EDOR.: Sí, yo me refería al juicio, no a lo que hiciera el gobernador.

EM: Y bueno, salía en el diario, pero yo esas páginas las pasaba de largo. Lo único es que por ahí cuando vos ves un nombre conocido, leía pero nada más. Pero no me interesa para nada eso, porque a nosotros no nos tocó. Gracias a Dios.

Son palabras enojadas: la indiferencia, la reducción al presente y circunscripción al ámbito familiar, la negación de cualquier pertenencia comunitaria que exceda lo individual, se agolpan una detrás de otra, como *crosses* a la mandíbula, invitando al espíritu crítico para que desenfunde sus armas y desbroce sus palabras. Sin embargo, a riesgo de faltar a cierta ética inmanente a la investigación y a determinada sensibilidad etnográfica,[7] aquellas palabras no pueden dejar de ser contextualizadas: fueron pronunciadas luego de que, solicitada para realizar una *historia del barrio*, la entrevistada sacara a mención el caso de su compañera médica detenida-desaparecida, lo cual dejó a la situación de entrevista ante dos senderos bifurcados: o bien mantenerse en el que había sido el planteo inicial y tomar aquella referencia como una pequeña derivación relativa al barrio durante la dictadura, o bien "parar las antenas" ante aquella mención y aprovechar la referencia para derivar la entrevista hacia otras zonas temáticas. La primera opción guardaba como aspecto positivo no hacer de la solicitud de entrevista una promesa incumplida ante los entrevistados, y como dimensión negativa, perder la oportunidad de escuchar sus palabras sobre la dictadura: mejor dicho, sus palabras no se hubieran perdido pero sus referencias a tiempos del *Proceso* hubieran sido aún más "oblicuas"[8] de lo que ya pueden serlo a pesar de lo directo de las preguntas. La segunda opción permitía el explayarse de la entrevistada sobre el tema de interés, pero a la vez exponía la engañifa inicial.[9] Me

[7] Cabrera, P., "Volver a los caminos andados", *Revista Nuevas tendencias en Antropología*, nº 1, 2010, pág. 54-88.

[8] Guinzburg, C., *El queso y los gusanos*, op. cit.

[9] Claudia Hilb ("La Tablada: el último acto de la guerrillera setentista", *Lucha Armada en la Argentina*, Bs. As., Año 3, n ° 9, 2007, pág. 4, 6, 16), retomando a Arendt, analiza el papel de la mentira en política, puntualmente en el copamiento de La

preguntaba, en suma, si la obtención de una entrevista mediante una *pequeña* mentira inicial, que se devela cuando la entrevistada –que no es pura pasividad sino también agencia– descubre los intereses últimos del entrevistador, no replicaba mecanismos sociales basados en la desconfianza y la sospecha acentuados durante la dictadura: ¿por qué habría de confiar en la siguiente per-sona que le proponga una conversación sobre el barrio si ya fue defraudada al respecto?:

> Edor.: ¿Algo más que quieran decir sobre?... (Interrumpe, riéndose)
> EM: … ¿el barrio?
> Edor.: Del barrio que, a su pregunta, incluye la comisaría y su pasado, ¿no?
> EM: Pero la comisaría yo le dije que yo no, no… fuera de que venían y nos rompieron la canilla ahí, no pasó nada.
> Edor.: Y de que le pedían a su marido que les arreglaran las radios gratis.
> EM: Sí, ¿cierto?
> EH: No, cuando robaban cosas, y cuando encontraban una cosa que robaban…
> Edor.: ¿Cuándo robaban ellos?
> EH: No, no, la gente.
> EM: No, un día, pobre, un hombre vino a buscar un televisor, porque él después de arreglar radios empezó a estudiar televisión,

---

Tablada por el Movimiento Todos por la Patria (mtp) el lunes 23 de enero de 1989: analiza cómo "las fuerzas atacantes habían buscado disimular su carácter de 'civiles' arrojando volantes de un ficticio agrupamiento denominado 'Nuevo Ejército Argentino'". Y, citando a la filósofa alemana, recuerda que esta "señalaba que lo opuesto a la verdad fáctica no es el error sino la mentira deliberada". Me preguntaba si las relaciones aquí analizadas entre engaño, entrevista y conocimiento no hacían de mi trabajo de campo una suerte de metamorfosis farsesca de las artimañas utilizadas en otro momento para alcanzar otros objetivos: en el caso analizado por Hilb, la mentira y una acción político-militar; en el propio, el ocultamiento de los intereses últimos de la entrevista para que, dada la tragicidad de la temática y la comprensible dificultad de hablar sobre ella, la misma conversación tuviera lugar. Es una pregunta que se extiende no sólo al momento del trabajo de campo sino también al de la interpretación.

> entonces empezó a arreglar, y un hombre vino en bicicleta, pobre, y se iba en bicicleta con el televisor y lo trajeron de la policía a preguntarle si lo había robado.

El control vecinal que la comisaría implicaba, por más que Emilia testimonia hacia ella "yo no, no...", se plasma en un cliente de su esposo técnico que, por llevarse un televisor en bicicleta y no en auto, es detenido y llevado ante las puertas del comercio-casa para verificar si se trataba de un ladrón o de qué otra cosa. Un claro ejemplo del control social que la Seccional-CCD implicaba y derramaba sobre el barrio.

"He vivido en una nube de flatos": juicio(s), plaqueta y resistencias

El Juicio a las Juntas contradice el diagnóstico pesimista –o por entonces realista– del colega platense de Manuel, pero no tanto: se trata, dice el entrevistado, de juicios "lavados", no por mala voluntad alfonsinista, sino por su imposibilidad de reponerse a las "reacciones". Este lavamiento del juicio se opondrá al "desarrollo que tuvo el tema con el kirchnerismo": este sería el alargamiento de las "patas cortas" de los juicios del 85. Sin embargo, el entrevistado sigue sin poder identificar a ciencia cierta cuándo se enteró de lo sucedido en la Seccional-CCD de la que fue vecino durante tres años: afirma que es "el juicio, son los juicios", pero estos se dividen entre los realizados en la primera mitad de los 80 y los reabiertos a principios del siglo XXI, quedando la evaluación positiva del lado de los últimos. Se refiere, en el caso puntual de Santa Rosa, al primer juicio por "Memoria, Verdad y Justicia" desarrollado en la provincia, en 2010, donde se juzgó a represores locales sin condena o indultados:

> Entrevistado (Edo.): Ahí es como que uno se empieza a enterar de cosas, que empiezan a comentar quiénes eran tipos como Yorio que habían estado en la vida cotidiana de la ciudad y no habían tenido condena. Ibas a la Cámara de Comercio a hacer un

> trámite, a pagar una factura, lo veías a él y lo saludabas con naturalidad. O cuando sale la lista del 601, creo, que fue de los colaboradores, los buchones, eran tipos que veías cotidianamente, los tenías de compañeros de fútbol y el tipo estaba en esto.

"Yorio", ya presente en el testimonio de Milagros cuando hablaba de "ese" que le producía la emoción de "asco", es el nombre propio pronunciado en la notificación de su pasado y sus relaciones con la dictadura generadas por el juicio. Hasta entonces, es decir hasta 2010, Manuel no sabía qué había hecho, de dónde venía, cuál había sido su participación durante la dictadura. Es con el juicio de 2010 y con la apertura de "la lista del 601" –que volvió públicos los "colaboradores" de la dictadura en la comunidad– que Manuel, a pesar de su militancia política previa, comienza a enterarse de historias que hasta entonces desconocía:

> Edo.: Es cuando nos empezamos a enterar de cosas que pasaban puntualmente en la Seccional. Y vos ves como gente que había estado trabajando ahí, que habían sido enfermeras o que habían estado de guardias, nunca habían querido hablar. Y no se animaban a hablar delante de los represores. Todavía les seguían teniendo miedo después de no haber tenido vínculo jerárquico durante treinta años.

Con el juicio, Manuel no sólo se entera "quiénes eran tipos como Yorio" sino también que, en las acciones por las que se lo juzgaba, habían trabajado "enfermeras y guardias" que "nunca habían querido hablar". El hecho de que nunca hayan "querido hablar" contribuyó a que la información no circulara. Sin embargo, antes de lanzar la conjetura, Manuel contempla un posible motivo de aquel silencio: el "miedo". Si aún después de tres décadas enfermeras y guardias conservaban miedo de testimoniar por la jerarquía interiorizada, ¿de qué modo podrían haberlo hecho a los meses o dos años de haber terminado la dictadura? Aún más, ¿resulta siquiera verosímil, cuando no una demanda

abstracta de heroicismo, haber esperado ese testimonio durante la dictadura? Pero las palabras de Manuel no se restringen a "guardias y enfermeras", sino también a la restante sociedad santarroseña que "no acompañó" los juicios:

> Edo.: Al principio lo que pensábamos era preparar para que rebalsara la sala y los testigos se sintieran acompañados y los jueces presionados si podía ser, y no, no acompañaba nadie. Es más, ni yo muchas veces. Está bien, eran jornadas laborales, pero ni los que habíamos dicho "hay que preparar todo esto" pudimos hacerlo. Y eso creo que tiene que ver con falta de compromiso, la despolitización esta de la que te hablo (…)

El "rebalse" de la sala del juicio por "el resto" de la sociedad santarroseña no sucedió. Entre los motivos contempla la "falta de compromiso, la despolitización", pero también que eran "jornadas laborales". El entrevistado no se excluye de la compañía que esperaba contarse, autojustificándose al costo de demonizar a otros, sino que se incluye críticamente. Él también se autoagrega dentro del compendio social afectado por la ausencia de compromiso:

> Edo.: Yo, desde lo personal, estoy muy atomizado en las tareas, el laburo, y por ahí no iba por esto, tenés que considerar las faltas, sin duda no lo he considerado imprescindible. No me he perdido actos del 24 de marzo por ejemplo, sí, ahí voy todos los años, a los juicios fui varias veces, y ahí no, no fui.

Cuando le consulté si había asistido al acto mediante el que se oficializó el pasado clandestino de la Seccional 1°, Manuel nuevamente acude al trabajo para contextualizar su ausencia. También, dentro de cierto esquema de prioridades de un trabajador "atomizado" del siglo xxi, alude a que no consideró "imprescindible" ese acto a diferencia de las "varias veces" que fue a los juicios. Por último, apela a una suerte de

equilibrio de asistencia a las marchas por las "fechas infelices"[10] convertidas en manifestación de homenaje.

Ahora, ¿de qué forma explica Manuel estas "faltas de compromiso y despolitizaciones"? Por un lado, acudiendo al neoliberalismo de la década del 90, la paridad cambiaria y el consumismo, pero también ligando estas prácticas a una duración más larga: la última dictadura, los miedos y el *no te metas*. Esta desimplicación se plasmó en el juicio:

> Edo.: Esta parábola que hace la militancia que tuvo un pico muy alto en los 70, que la acusa mucho *la sociedad*, el menemismo pegó culturalmente muy fuerte, que ya se venía preparando a través de los miedos y el "no te metas". La lavada de cara que le hizo el menemismo a todo lo que fuera la militancia, el compromiso, es terrible.
>
> [La sociedad] acusaba esta despolitización. Lo acusaba y nadie hablaba de política, el uno a uno nos llevó a que pensáramos en pasear, en comprar cosas. No, no, *la sociedad* yo la vi totalmente apática con estos temas, y te digo que yo estuve en las jornadas donde se empezaban a preparar los juicios, a ver la militancia, me acuerdo que yo decía: tenemos que lograr que esto se multiplique, en el sentido de que los que participen en distintos ámbitos del municipio, que lleve militancia, que haya presión, que los compañeros que vienen a declarar se sientan respaldados, que nadie se olvidó de aquel sufrimiento. Y no, nos juntamos, y, salvo el último día que había, no sé, doscientas personas en la calle aparte de la sala llena, era como una cuestión de militantes [cursivas propias].

Manuel traza otra "parábola": así como "la sociedad" acusó "el pico muy alto" de la militancia en los 70, también lo hizo por "el menemismo" posterior. El "menemismo" aparece como una suerte de continuidad de los juicios alfonsinistas, otra "lavada de cara"; el menemismo,

[10] Jelin E., *Las conmemoraciones: las disputas en las fechas "in-felices"*, Bs. As., Siglo xxi, 2002.

dice Manuel, lavó los ideales militantes y comprometidos de la década del 70. Sin embargo, este "lavamiento de cara" no se produjo de la noche a la mañana: Manuel liga la ausencia de personas en los juicios con la sentencia dictatorial acerca de lo saludable de no hablar ni inmiscuirse en ciertos asuntos. La ausencia de curiosidad o interés por los juicios, la "sociedad apática", llevó a que estos –como dice Leo en *Una misma noche* sobre sus víctimas– se convirtieran sólo en una cuestión de militantes. ¿Qué es "la sociedad" aquí? Aquellos que no se incluyen dentro de los conjuntos citados: ni acusados-militares, ni acusadores-víctimas, ni jueces-árbitros, ni militantes-comprometidos: una suma, un compendio de negaciones determinadas –*ni*, *ni*, *ni*, *ni*– que termina dejándola fuera de los juicios.

En la imagen se observa el cartel que giraba alrededor del obelisco durante la última dictadura en Buenos Aires: "El Silencio es Salud".

Consultada sobre otra de las políticas de la memoria en relación a lo sucedido en el ex CCD Seccional 1°, la señalización de su pasado represivo mediante una plaqueta en su entrada, Milagros responde que la plaqueta le parece "bien", "para que se sepa" y poner "un alto":

Entrevistador (Edor.): ¿Qué opinás de la plaqueta?... (Silencio) Viste que vos estás por entrar y está la plaqueta ahí… (Silencio) Si vos tuvieses que decir: yo pienso esto, ¿qué dirías?

Entrevistada (Eda.): La plaqueta esa está bien. Para mí está bien para que se sepa, para que nunca más ocurra en una seccional un acto así. Bah, en ningún lado. Está bien, para que se sepa: ahí pasó y, bueno, nunca más.

Edor.: ¿Te parece que sirve, que sirvió?

Eda.: Sí, que esté ahí, sí. Me parece que sí.

Edor.: ¿Por qué?

Eda.: Y, para que se sepa que en ese lugar se hizo eso. Por lo menos, ¿viste?, es como un alto de decir: bueno… Me parece, no sé.

Edor.: Y para con el barrio, ¿te parece que cambió algo o no?

Eda.: …Mirá, sí cambió algo, a mí me parece que la policía ahora es como que han cambiado algo, algo han cambiado. O, no sé, se cuidan. No sé qué decirte. Yo mucho no sé de la formación de la policía pero que están con los derechos humanos un poco más socializados, me parece que sí. Yo tengo el hijo de una compañera mía, que es abogado, que viene, viene a las cárceles y, bueno, controla. Me parece, por lo que yo he escuchado someramente, que está mejor.

Edor.: ¿Los presos?

Eda.: Los tratos.

Edor.: ¿Y para con vos, como vecina? Cuando vos decías que estaban distintos, ¿a qué te referías?

Eda.: ¿A que están distintos?

Edor.: Sí.

Eda.: Y, que están más integrados al barrio, ¿viste?, como que están más…, se cuidan más, no sé. Eso no creo que nunca más vaya a ocurrir.

Edor.: Vos creés que no va a pasar de vuelta.

Eda.: No. Bah, es que, si llega a ocurrir, los vecinos los matamos (Risas). Entre comillas, ¿no? Entre comillas. Como que no lo va-

mos a permitir. Estas cosas, ¿viste?, es bueno decirlas todo: que no ocurra nunca más. Nunca más. Porque, si nos callamos, ¿viste?, es como que nosotros somos también cómplices. Entonces, para todas estas cosas, para todas estas injusticias, la sociedad tiene que también involucrarse. Si nuestra sociedad, nuestra generación, fue así, bueno, espero que esta próxima no esté así.

EDOR.: ¿Así qué cosa?

EDA.: Que no se enteró. Que…, no sé por qué. Si fue así, bueno, yo no sé por qué fue así. La verdad que, por lo que escucho en la televisión, mucha sociedad estuvo, estuvo involucrada también. Con el silencio. Muchos por no saberlo y muchos por miedo, no sé. Nosotros por no saberlo.

Si ante la pregunta sobre la plaqueta Milagros respondió que le parecía que servía porque contribuía al saber, a la conjura de repetición y a la reflexión, preguntada sobre las relaciones entre la seccional ex CCD y el barrio, su respuesta es que los policías "se cuidan más". ¿Qué significa, alrededor de una comisaría que cumplió funciones de CCD durante la última dictadura, que hoy los policías se "cuidan y están más integrados"? Por un lado, podría interpretarse como una imputación de corporativismo, de pacto: se cuidan entre ellos. Pero la expresión también puede entenderse en otro sentido: "se cuidan" puede dar cuenta de que, a diferencia de tiempos dictatoriales, quienes habitan la seccional ya no son dueños y señores del lugar sino que también deben tener en cuenta la mirada y la opinión de los vecinos. En este sentido, estar "más integrados" no remitiría a un corporativismo opuesto al mundo exterior, sino lo contrario: la "integración" se daría con el barrio.

Sin embargo, esta "integración" no resulta antinómica de una de las frases quizá más fuertes –sino la más fuerte– escuchada en mi trabajo de campo: "si llega a ocurrir de vuelta, los vecinos los matamos". Luego de la declaración, la entrevistada da una serie de pasos simbólicos hacia atrás y se ríe, aclara que es "entre comillas", y lo repite. Sin embargo,

es significativo lo que la procede: "como que no lo vamos a permitir". Matar a los policías en caso de que vuelvan a hacerlo aparece como impedir su repetición, esto es, una inversión exacta del "vivir y dejar vivir": si en esta frase la propia vida figura vinculada a no inmiscuirse en la vida de los otros, en "si llega a ocurrir de vuelta" el "vivir y dejar vivir" es puesto patas para arriba: la propia vida es lo que se ofrece para dar por finalizada la vida de otros.

El silencio es complicidad: en palabras de Milagros, "nosotros", "la sociedad", "nuestra generación" estuvo "involucrada" con la dictadura de aquel modo, callándose la boca, así como otros lo hicieron por no saber, por ignorancia, o bien por miedo:

> Entrevistada (Eda.): Yo lamentablemente recién ahora, con casi sesenta años, me estoy dando cuenta, he vivido en una nube de flatos, realmente, ¿viste? Y después, cuando empezás a razonar, empezás a ver las cosas de otra manera, y decís: ¿cómo puede ser? Te da como impotencia, te da bronca, pero bueno, no sé por qué… fue así. Por eso ahora me parece que la generación nuestra es mejor. Que son más, ¿viste?, se dice todo, se habla todo, la generación de ahora.
>
> Entrevistador (Edor.): ¿La generación actual de los adolescentes?
>
> Eda.: Sí… ¿No? Nosotras a lo mejor éramos más, qué sé yo, teníamos más tabúes.
>
> Edor.: ¿Te parece que se las instruyó para no hablar de ciertos temas?
>
> Eda.: Qué sé yo, estábamos criadas así. Con muchas otras cosas. Ahora no. Éramos reprimidas en todo: callate, no hables, de esto, lo otro.
>
> Edor.: Claro, como una disciplina militar fuera del cuartel…
>
> Eda.: Y hasta en la escuela Normal. Escuchame, nuestra preparación, viste cómo fue. Y de razonamiento, por ahí, cero. Era todo más memorístico.

Edor.: De memoria.

Eda.: De memoria. Ahora me preguntás algo de Química y no tengo ni noción. ¿Cómo no puedo saber Química?

El "no saber" genera en Milagros los afectos de "impotencia" y "bronca". Este desempoderamiento y enojo se hace extensivo a la generación de los nacidos en la década del 50, aunque inicialmente se incluya en la generación siguiente o incluso subsiguiente: "la generación nuestra es mejor". Esta mejoría de los nacidos veinte o cuarenta años después, en la década del 70 o en los 90, es que, a diferencia de su educación del "callate" y donde la formación era "memorística", "se dice todo". Es una generación, la "de ahora", parresiástica y locuaz. Una generación que no aprende "de memoria" y por ende, cuarenta años después de terminada la secundaria, puede saber algo de Química. Ahora, ¿qué papel cumple la "Química" en sus palabras? Pareciera que, por "desplazamiento y condensación",[11] ocupara el lugar de lo sucedido delante de su casa: ¿cómo puedo no saber que delante de mi hogar existió un CCD? Es como si la educación basada en el "no" hubiera afectado también la percepción de lo sucedido a metros de su casa, o bien de afirmar que en su momento *no* le pareció mal, de razonar y justificar por qué, de decirlo y argumentarlo. Quizá no haya que pasar por alto que, a la hora de trabajar con *vecinos*, es decir con hombres y mujeres *comunes y corrientes* que no han hecho de la política su materia, estamos tratando con mujeres y hombres educados no sólo en el "no te metas" dictatorial y su envolvente "el silencio es salud", sino también en el "callate, no hables, no razones". Lo cual, como muestran estas entrevistas, no significa que no lo hagan, pero, como también permiten pensarlo, tampoco implica que lo realicen *a priori*, puntualmente en el caso preciso del hablar.

[11] Freud, S., *La interpretación de los sueños*, *Obras completas*, trad. Luis López -Ballesteros, Bs. As., Amorrortu, 1978, pág. 170-186; Althusser, L., *La revolución teórica en Marx*, trad. Martha Harnecker, Bs. As., Siglo xxi, 1967, 71-106.

Magdalena, el último testimonio que retomaré, preguntada por la política de la memoria de la plaqueta, la confunde con el juicio, responde que se enteró de ella "por los diarios" y luego, metonímicamente, la desvía hacia otro acto, el del intendente destituido mediante una consulta popular por abuso de poder:

> EDOR.: ¿Se enteró que...? Bueno, hace poco se puso una plaqueta, en la comisaría.
> EDA.: Sí, sí, sí.
> EDOR.: Bueno, cuando pasó, ¿se enteró? (Silencio) ¿Se enteró por…?
> EDA.: ¿De todo esto del juicio y eso?
> EDOR.: No, de que, hace dos o tres años, se puso una plaqueta en la comisaría de que en ese lugar había habido personas secuestradas, torturadas…
> EDA.: Por el diario. Por el diario. Sí, sí. No, de eso uno sabe por el diario, las fotos, lo que sea.
> EDOR.: Hubo un acto en donde se celebró, digamos…
> EDA.: En la época de Tierno también hubo un acto.
> EDOR.: ¿Acá enfrente?
> EDA.: Sí.
> EDOR.: ¿Sobre qué?
> EDA.: Pero, ¿qué sería? No sé si inauguración de nuevas instalaciones o qué, pero yo me acuerdo. Cuando era ministro Tierno.
> EDOR.: ¿En la comisaría?
> EDA.: Sí. Que lo hicieron afuera, cantaron el himno. Y en este también sería, pero capaz que no coincidió una fecha que yo estaba tampoco.

Son palabras silenciosas –muchos silencios antes de las breves respuestas–, derivativas –el desplazamiento hacia el acto del por entonces "ministro Tierno"–, escuetas. También son palabras mediatizadas, dando cuenta de un componente intrínseco del trabajo de la memoria en sociedades contemporáneas, incluso en una ciudad mediana de una provincia de paso del *interior* del país. En ellas se reitera un motivo

común que vimos en numerosos testimonios vecinales, tanto de los filmados en las obras cinematográficas como de los construidos en el trabajo de campo: "capaz que no coincidió con una fecha que yo estaba tampoco". La elaboración de una explicación de la convivencia a metros de un CCD: cuando la comisaría cercana funcionó represivamente, los vecinos testimonian no haber estado porque, en caso de haberlo hecho, no podrían no haber escuchado y no hacer ni decir nada. Es una explicación que puede no satisfacer analíticamente, que remite a una racionalización inverosímil en su lógica interna, pero no dejan de ser las palabras nativas con las cuales, desde heterogéneos campos locales, vecinos de CCD (se) explican su cotidianidad delante de un sitio de secuestro y tortura:

> EDOR.: ¿Y qué se acuerda de ese acto de Tierno?
>
> EDA.: No, yo lo miré de acá, ¿viste?, como todo, como miro los desfiles de la policía, todos, los miro de acá de la terraza, así que poca cosa, no sé ni el contenido de los conceptos que hizo…
>
> EDOR.: No, claro. Porque también lo que le decía de la plaqueta, cuando se puso la plaqueta, hubo un acto para…
>
> EDA.: Claro, para recordar la fecha. Y para qué se pone.
>
> EDOR.: Claro. ¿Y usted eso…?
>
> EDA.: No, no, ni fui. Por lo general el barrio, ¿viste?, la gente no participa, se pone… acá la gente es muy… (Largo silencio)
>
> EDOR.: ¿Muy qué?
>
> EDA.: ¿Cómo te puedo decir?, muy de la casa, muy no de participar. Yo estaba mirando ahora el diario, bueno yo tampoco fui, así que no soy quién para juzgar, pero ayer, cuando el monumento, el monumento de la memoria en la laguna, ¿viste lo que fue? Y era un feriado, que no es para hacer turismo. Por supuesto, el que puede hacer turismo sí, pero es para recordar un hecho histórico.
>
> EDOR.: ¿Fue poca gente?

Eda.: Siiii. Por eso es que te digo, Santa Rosa es un medio jorobado, y La Pampa es jorobada. Es tranquila pero, pero ya ves como suceden las cosas.

Edor.: Pero ¿poco participativa?

Eda.: Claro, sí. Como temerosa.

Si con las palabras de Milagros me preguntaba si la "Química" no cumplía el papel del CCD vecino, el testimonio de Magdalena actualiza la impresión alrededor del "acto de Tierno": "yo lo miré de acá, como todo", enfatiza la entrevistada, y cuesta trabajo pasar por alto su "como todo" a la hora de pensar su vecindad con un CCD: ¿por qué no imaginar que, así como vio "todo" desde "acá", no miró también las actividades de la comisaría durante la dictadura? Más importante que la pregunta en sí, lo interesante es por qué, en caso de efectivamente haber observado el desfile de detenidos hacia la seccional vecina a su hogar durante la dictadura, esta percepción resulta inconfesable.[12]

[12] Maurice Blanchot (*La comunidad inconfesable*, trad. Isidoro Herrera, Madrid, Editora Nacional, 2002, 106, cursivas en el original) escribió mucho sobre esta idea de particular de "lo inconfesable": "*la comunidad inconfesable*: ¿quiere ello decir que no se confiesa o bien que ella es de tal modo que no hay confesiones que la revelen, ya que, cada vez que se ha hablado de su manera de ser, se presiente que de ella sólo se ha captado lo que la hace existir por defecto? ¿Más valdría, sin ponerse a valorar sus rasgos paradójicos, valorarla por lo que la hace contemporánea de un pasado que nunca ha podido ser vivido?". Ser contemporáneo de un pasado que no se vivió. Es una complejización de la contemporaneidad mucho más radical que la de Agamben ("¿Qué es ser contemporáneo?", op. cit.). Sin embargo, más allá de las obvias diferencias de registro entre la verba –por otro lado sofisticada– de un filósofo y la palabra –*común y corriente*– de una mujer vecina de un ex CCD, ¿no se leen aspectos del testimonio de Magdalena repasando las letras de Blanchot? ¿No se puede intuir que hay algo de la común-idad entre un CCD y sus vecinos que "no se confiesa" o que "es de tal modo que no hay confesiones que la revelen"? ¿Y entonces para qué hacer entrevistas, para qué emprender la investigación? Quizá, no para forzar la confesión o revelar lo inrevelable, sino para captar "lo que la hace existir por defecto", es decir los modos en que no funcionó o en que lo hizo automáticamente. Tal vez investigar la responsabilidad colectiva y las pequeñas resistencias ante la última dictadura sea también acercarse a estas disfuncionalidades automáticas que puntuaron su existencia en comunidades particulares como estas.

La pertenencia de "la gente" a su hogar, así como el carácter "jorobado" del "medio" santarroseño y pampeano, son las razones que Magdalena exterioriza para explicar la indiferencia ante lo que sucede fuera de las cuatro paredes de la casa, así como la estampida turística el feriado del 24 de marzo, "Día de los derechos humanos y la memoria". "La gente", como suele suceder con esta clase de construcción –*la sociedad*, *el pueblo*, *los argentinos*, *la Argentina*–, es un colectivo en el que Magdalena no se incluye, imbricando autoexclusión y crítica. Sin embargo, es una crítica comprensiva: "por supuesto, el que puede hacer turismo sí". Son dos afirmaciones, que el 24 de marzo no está para irse de viaje pero el que puede hacerlo que lo haga, que, en caso de ser puestas una al lado de la otra, se neutralizan mutuamente. Pero tal vez esta ambigüedad o constante contradicción interna sea una característica del discurso del *hombre/mujer común y corriente*: critico pero, no bien termino de hacerlo, relativizo lo criticado y justifico.

"La gente" santarroseña, dice Magdalena, "no participa", la ciudad es un "medio" "tranquilo pero suceden cosas": la ligazón entre tranquilidad y la sucesión de acontecimientos que pasan desapercibidos es explícita. Para Magdalena, "la gente" local" es "temerosa": ella, así como se autoexcluye del colectivo "gente", también lo hace del temor. ¿En esto consiste para Magdalena la jorobadez del medio santarroseño, la tranquilidad que hunde en sus aguas calmas lo que sucede a su interior? Y cuando habla del "medio santarroseño", ¿no está hablando, oblicua y desviadamente, de lo sucedido en la Seccional-CCD delante de su casa? Un lugar tranquilo, poco participativo, pero donde sucedieron cosas caídas en *saco roto*.

Los entrevistados testimonian haber desconocido lo sucedido en la Seccional vecina. En algunos casos, esta ausencia de anoticiamiento se profundiza manifestando también que, aunque lo vieran en la calle, con la vuelta de la democracia saliera en los diarios o en los últimos años hubiera habido un acto enfrente de su hogar, no les hubiera interesado. Contextualicé el modo en que estas palabras, sin restarles significatividad, deben ser encuadradas en un momento de la entrevista

donde los entrevistados confirmaron que el objetivo declarado por el investigador también era otro, dado mi interés por lo que a priori hubiera sido una bifurcación de una entrevista sobre el barrio: el caso de la médica detenido-desaparecida sobreviviente del hospital. Sin embargo, este cuadro de desconocimiento, no anoticiamientos y ausencia de percepción, guarda un pequeño matiz en un fragmento de las palabras de Manuel: en ellas, él distingue ciertas resistencias contemporáneas a la dictadura, sutiles contestaciones y oposiciones posibles al régimen vigente, puntualmente de un medio gráfico local y más específicamente de un periodista particular dentro de él:

> Entrevistado: era el único medio en donde uno medianamente se enteraba de algo o veía posiciones de resistencia. No fue una resistencia como se le ofrece ahora por ejemplo al peronismo. O como *La Arena* tuvo permanentemente en época de democracia. Pero me acuerdo por ejemplo que Chumbita, Hugo Chumbita, y, bueno, publicó una nota yo te diría casi de la estatura intelectual que la de Walsh, la de Rodolfo Walsh. Mandó una nota y, claro, la manda como solicitada, y entonces *La Arena*, amparándose en que era una solicitada, la publicó íntegra. Era una cuestión de riesgo, ¿no? Durante el peronismo, ya en la época de la triple A, sufrió atentados *La Arena*, con bombas. Ya te digo, sus dirigentes secuestrados y, a pesar de esto, *La Arena* publica la nota que uno, desde el lector, lo veía como una actitud arriesgada: enterarte dónde está Hugo, qué es lo que está denunciando. No dónde está, sino que él sabía que estaba entregado, que estaba rodeado digamos.

Manuel narra que aquel medio local era el único lugar donde "medianamente veía posiciones de resistencia": el anoticiamiento sigue siendo parcial pero dispara la actividad de otros sentidos, como "ver posiciones de resistencia". El entrevistado explicita que resultaría inverosímil o ridículo postular que *La Arena* se opuso a la dictadura como luego lo hizo a los gobiernos democráticos. Esta resistencia gráfica y

letrada se sirve de un artilugio, de un "táctica del débil"[13] para poder realizarse: el envío –o la solicitud de envío– de lo que el escribiente en cuestión tenía para decir bajo la forma de una solicitada. Este formato excusaba al diario de no realizar lo que deseaba hacer: publicar la carta.

Esta resistencia del escritor local es vista por el entrevistado como una "actitud de riesgo".

[13] De Certeau, M., *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer*, op. cit.

Capítulo 10. Conclusiones

En este libro analicé las llamadas responsabilidades colectivas y pequeñas resistencias ante la última dictadura argentina. Para ello abordé un recorte sobre las producciones literarias y cinematográficas del período 1983-2013 que representaron a vecinos de CCD. Estas representaciones, en un diálogo intertextual entre una palabra exógena que habla de otros y otra endógena que da cuenta de sí, fueron articuladas con las entrevistas construidas en un trabajo de campo sobre las inmediaciones de un ex CCD en particular, la Seccional 1° de Santa Rosa-La Pampa, ex vecindad clandestina elegida a fines federalistas pero asimismo vitales. Se vio a lo largo del libro los modos en que estas representaciones y autoconstrucciones dialogan y discuten internamente.

Es importante resaltar que fueron *modos*. Es decir, plurales. Una primera constatación del trabajo realizado es que la heterogeneidad de la palabra vecinal, ya sea representada o autorrepresentada, estalla cierta homogeneidad asociada a la idea de responsabilidad colectiva pero también a la de resistencia. Habría que pensar una pluralidad de responsabilidades colectivas y pequeñas resistencias todas ellas dependientes del país, zona o territorio de su suceder. Es lo que intenté analizar bajo la expresión de una situacionalidad de la vecindad y de la solidaridad o el denuncismo a ella asociada. La insatisfacción, a medida que recorría la investigación, con las abstracciones de la responsabilidad colectiva y las pequeñas resistencias fue la que me llevó a encontrarme, en la instancia investigativa y no como a priori a calcar en

el material, con la hipótesis derridiana de la *hostipitalidad* como una imbricación en la misma palabra de dos comportamientos supuestamente antagónicos: la hospitalidad y la hostilidad.

Fue precisamente al filósofo argelino-francés a quien acudí para ponerle palabras a una regularidad que encontraba a lo largo de películas y novelas analizadas y de mi propia situación de investigación en las vecindades santarroseñas: la imbricación entre extranjería y pregunta por la responsabilidad colectiva de la comunidad o barrio ante lo sucedido en dictadura.[1] Como si la pregunta por responsabilidades y resistencias sólo pudiera ser realizada desde afuera, como si fuera necesario no pertenecer o haberse ido y volver para realizar aquella pregunta. Es el caso de Echeverría y Bayer en *Juan como si…*, de "Tomatis" en *Lo imborrable*, de Bechis regresando de Italia para realizar *Garage Olimpo*, de Carri en la barriada popular de su infancia donde secuestraron a sus padres, del Fefe en *El secreto y las voces*, de Tamburrini escribiendo desde Suecia sobre el secuestro de Claudio, de Bustamante filmando desplazadamente sobre la escuela primaria a la que asistió vecina de un CCD, de Machesich regresando a sus pagos

[1] En el caso del "debate Goldhagen" (Finchelstein, F. *Los alemanes, el holocausto y la culpa colectiva. El debate Goldhagen*, op. cit.), aquella exterioridad de la pregunta es lo que LaCapra le reprocha al autor que da nombre al debate quien, sostiene este, construye un "núcleo exterior" constituido por su padre y él mismo, ambos académicos de Harvard; en el caso de las liminares reflexiones de Jaspers (*¿Es Alemania culpable*?, op. cit.: *Filosofía de la existencia*, op. cit.) y Arendt (*Responsabilidad y juicio*, op. cit.), con sus diferencias, esta exterioridad está dada por la posición filosófica desde la cual abordan la temática; en el caso del "debate de los historiadores alemanes" (Habermas, J., *Más allá del Estado Nacional*, op. cit.), es nuevamente LaCapra quien le reprocha esta vez a Habermas establecer una distancia exagerada entre los académicos y el lector común a la hora de acercarse al pasado reciente alemán. Si bien la pregunta por la responsabilidad colectiva es una indagación que se realiza *desde adentro*, por la pertenencia a una comunidad que no elegimos –porque nacimos en ella– y por acciones que no cometimos –porque fueron realizadas con anterioridad a nuestro nacimiento o siendo todavía niños–, quizá la pregunta por ella revele un pliegue exterior de la posición interna, o mejor dicho, la necesidad de una relativa exterioridad para poder realizarla. Sin embargo, de acuerdo a cómo se realice y desarrolle la indagación, aquella pregunta será comprensiva o inculpatoria, sobredeterminada o moralista.

rawsenses, de Leo volviendo a la casa de sus padres. Y, desde luego, mi propio trabajo de campo en una ciudad en la que transcurrí mi infancia y adolescencia, y en un barrio que, cuando vine a Capital a estudiar, se convirtió en el de mi madre. Es como si la pregunta por las responsabilidades colectivas, así como por las resistencias, necesitara de ese viaje iniciático al exterior de la comunidad de origen, un estar afuera para mirar adentro, un adentro que no se analizaría sino que sólo se habitaría por los que siguen en él. Si uno se quedara con este paneo de extranjerías y preguntas, es como si el extranjero fuera el único que critica las responsabilidades colectivas.

Esta imbricación entre responsabilidad colectiva, extranjería y crítica me llevó a preguntarme por las formas de esta. Creo haber identificado una especie de solipsismo o ensimismamiento hiper criticista en ciertas formas de encarar la pregunta por las responsabilidades. La descontemplación de la situacionalidad convivencial de la vecindad, la asociación de la tarea crítica con la construcción de una "evidencia cegadora"[2] que sólo el investigador podría mirar a los ojos sin perder la vista, la asociación de la crítica con un panoptismo que todo lo ve (y por ende, la caracterización del ojo "común" como el que ve mal o nublado), la asunción de un "racismo de la inteligencia"[3] según el cual una persona exterior a la comunidad podría señalar los secretos inconfesables que la constituyen, serían algunas de las características de aquel ensimismamiento hiper criticista. ¿Su virtud?: la crítica, el inconformismo, la insatisfacción y la búsqueda. ¿Su peligro?: además de los elementos virtuosos invertidos en su significación, pasar por alto la contingencia de ser vecino de un CCD, observar esta situación desde un sitio prístino e impoluto, una suerte de atalaya de la crítica incontaminada de los roces de la vida social. En última instancia, la pregunta es sobre el lugar enunciativo de la crítica: ¿desde qué lugar es posible preguntar sobre la responsabilidad colectiva de una comunidad o

[2] Saer, J. J, *Lo imborrable*, op. cit.
[3] Bourdieu, P., *La sociología de la cultura*, op. cit.

nación? ¿Dónde hay que pararse para filmar, escribir o entrevistar a una vecina sobre sus responsabilidades pretéritas? El riesgo de estas preguntas es el "populismo negro",[4] la aplanación de la crítica y la indiferenciación de posiciones. Me pregunto, entonces, si la crítica de la responsabilidad colectiva no es como "el rostro del viudo Gus":[5] desde una vereda se ve una parte; desde la otra vereda, otra parte. Es decir, un punto de vista. ¿Cómo sería analizar el interés del extranjero académico sobre la responsabilidad de una comunidad desde los puntos de vista vecinales? Esto es, desde la situacionalidad de su vecindad. Quizá, sin que esto redunde en populismo vecinal, tenía razón Batata Sacamatta cuando le reprochó al Fefe: "es fácil para el que viene de afuera".[6] Ese afuera es el nacido y criado ahora residente en otro lugar, pero también la figura del autor de la novela constructor de todas las posiciones.

Si la heterogeneidad de la palabra vecinal fue la primera constatación del trabajo, y las relaciones entre pregunta por la responsabilidad colectiva, extranjería y crítica la segunda, la tercera la constituye el hecho de que el problema de las responsabilidades del colectivo es también el de las nuevas generaciones. El de las nuevas generaciones construidas como víctimas de aquello sobre lo que se indaga en tanto responsabilidad colectiva, pero también el de ellas como futuras cuestionadoras de aquellas actitudes. Las nuevas generaciones aparecen simultáneamente como víctimas, herederas y vengadoras de las acciones y omisiones de sus familiares y vecinos. Víctimas porque fueron obligadas a convivir con la mentira; herederas porque los deseos de mando, autoridad y orden pueden haberlas interpelado y construido; vengadoras porque no serán sino ellas quieren podrán redimirlos. Es un nuevo afuera de la comunidad, en este caso de los vivos contemporáneos a los sucesos, quienes pueden indagar las responsabilidades colectivas de la comunidad ante un pasado inconfesable. Un ejemplo

[4] Guinzburg, C., *El queso y los gusanos*, op. cit.
[5] Gamerro, C., *El secreto…*, op. cit.
[6] Ibidem.

de esta polisemia y sobredeterminación con la que aparecen las nuevas generaciones es el énfasis de algunos directores (Bustamante) o escritores (Brizuela) por resaltar que los suyos son trabajos que sucedieron "durante" la dictadura, no "sobre" la dictadura. ¿Qué quiere decir esto? Que los comportamientos, actitudes y conductas que representaron no fueron exclusivos de ella, no sólo porque puedan haber continuado en democracia sino también porque precedían a la dictadura. Es una larga duración histórica en la que se inscribe la pregunta por la responsabilidad colectiva, aunque tome determinada experiencia como carnadura.

Por último, analizando películas, novelas y testimonios creo haber dado con el concepto de memoria técnica. Con él refiero aquellos actos de memoria, tanto literarios, cinematográficos como testimoniales, que recuerdan el pasado reciente como un acto burocrático. En otras palabras, con un lenguaje administrativo y administrado, "operacional", "ahuecado" o "vacío".[7] A esta memoria opuse, a fines analíticos más que programáticos, la palabra desdoblada, que dice y desdice, que no termina de pronunciar una frase sin dudar de lo que acaba de decir.[8] Una palabra que es representación, que duda de las posibilidades

[7] Marcuse, H., *El hombre unidimensional*, op. cit.; Merleau-Ponty, M., *Fenomenología de la percepción*, op. cit.; Arendt, H., *El juicio a Eichmann*, op. cit.

[8] Quizá esta forma de hacer memoria guarde relación con una "teoría loca de la memoria" bergsoniana (Deleuze, G., *Derrames entre el capitalismo y la esquizofrenia*, trad. Equipo Editorial, Bs. As., Cactus, 250-251). Deleuze, a diferencia del realismo que piensa hacer memoria desde el pasado, como a la postura –más cercana a la mía– que sostiene recordar desde el presente, afirma que "el recuerdo es contemporáneo de aquello de lo que uno se acuerda, que es al mismo tiempo que algo es presente o es pasado". No se trata de una sucesión, de la lógica del ser o no ser, sino de un pasado y un presente contemporáneos. ¿Cómo se hace memoria desde esta perspectiva? A través de un "presente [que] a cada momento se desdobla en dos direcciones, una tendida hacia el futuro y una tendida hacia el pasado (…) al mismo tiempo que el presente es vivido como presente, se fabrica el recuerdo de ese presente". El pasado y el presente no son distintos sino simultáneos, es a través de un pliegue de su unidad que diferenciamos uno y otro. Es por eso que en los fenómenos de paramnesia o déjà vu se trata de "un trastorno en la línea de bifurcación, (…) en lugar de percibir la cosa como presente, se perciba el recuerdo de la cosa". Me pregunto si no son parte de una teoría loca de la memoria propuestas como la de Saer y Carri que dicen y desdicen,

de representar, es decir de ella misma, y que no por ello se llama al silencio o se auto-privilegia de espíritu hiper criticista apartándose de la vida social. Una palabra, cuadro o testimonio prácticamente tartamudo. *Lo imborrable* y *Los rubios* hacen memoria, construyen un recuerdo y problematización del pasado reciente, de este modo. Quizá, y esta es otra hipótesis de trabajo, en contextos de juzgamiento penal de los crímenes de la dictadura aquella constituya una nueva "memoria ejemplar".[9]

A esta hipótesis de trabajo se liga una de las hipótesis del libro: *Una misma noche* (2012) de Brizuela, una producción casi tres décadas posterior al fin de la dictadura, cierra una etapa de representación del pasado reciente. En los últimos años el cúmulo de producciones estéticas sobre el período 1976-1983 ha disminuido significativamente, no sólo con respecto al *boom* de mediados de los noventa hasta principios de nuevo siglo, sino incluso con respecto a la década pasada. ¿Por qué? Otra de las hipótesis del libro, no como acto de anti-penalismo judicial irresponsable sino como el intento de pensar las condiciones de posibilidad de la representación estética, sostiene que uno de los factores que coadyuvaron aquella merma cuantitativa es la reapertura de los juicios a represores y criminales de la última dictadura desde 2003. ¿De qué formas se relacionan la verdad sancionada jurídicamente con la verdad estética? ¿Existe siquiera una *verdad estética*? Incluso antes, ¿qué relaciones encontramos entre el procesamiento judicial de determinada temática y su procesamiento estético? *Una misma noche*, que trabaja las continuidades operacionales y sociales entre un secuestro sucedido en el 77 y un robo de 2010, quizá sea, además de la última novela sobre responsabilidad colectiva ante la última dictadura del período, parte del cierre de un ciclo de representación estética de este pasado.

---

afirman y relativizan, sostienen y dejan caer, sin por eso dejar de decir, afirmar y sostener, esto es, visibilizar, denunciar y condenar a criminales y represores.

[9] Todorov, Z., *Los abusos de la memoria*, Barcelona, Paidós, 2000.

Nuevas líneas de investigación: relaciones y tensiones con las anteriores

Esta investigación me permitió concluir que, al menos desde mi perspectiva, la responsabilidad colectiva constituye una abstracción: además de las críticas al concepto de responsabilidad por su juridicidad, por estar "contaminada de una u otra forma por el derecho, (…) derecho que no tiende en última instancia al establecimiento de la justicia [y] tampoco al de la verdad",[10] la responsabilidad colectiva se reveló como una vaguedad abstracta: ¿responsabilidad colectiva de quiénes? ¿En qué contexto? ¿Bajo qué condiciones? Y a la vez, ¿cómo desprenderse de la responsabilidad con y ante el otro que portamos por haber nacido y crecido en determinado lugar? ¿Qué clase de sujeto puede prescindir de toda responsabilidad ante su entorno? Esta tensión interna al concepto de responsabilidad colectiva fue la que me llevó a inclinarme por la hipótesis derridiana de la *hostipitalidad*.

Algo similar sucedió con el concepto de resistencias. Incluso bajo su contemplación táctica o microfísica de pequeñas resistencias, el concepto se reveló de una heroicidad –o claridad, distinción y precisión– que no se encuentra en las palabras vecinales representadas en el cine, ficcionalizadas en la literatura o testimoniadas en el trabajo de campo. Resistencias, insisto, que incluso bajo su contrición minimalista o no espectacular como pequeños desvíos y/o escamoteos, no da cuenta de las conductas testimoniadas por los llamados hombres y mujeres comunes y corrientes en películas, novelas y entrevistas. No sólo que la acción considerada resistente podía ser considerada parte de la responsabilidad colectiva, como el mismo concepto contempla a su interior desde hace más de medio siglo, sino que incluso podía ser considerada hostil: guardar silencio, retirarse de la vida social, ir de la casa al trabajo y del trabajo a la casa, omitir, mentir, ocultar y simular. El adelgazamiento del espacio público que lo deja relevado para su posesión por fuerzas militares. Y sin embargo, ¿qué significaría aquí

[10] Agamben, G., *Lo que queda de Auschwitz*, op. cit.

una pequeña resistencia de vecinos y vecinas sino un acto heroicista y suicida? ¿Significa esto la pura reproducción y la imposibilidad de mover un dedo durante la última dictadura? No, porque el poder también es sus grietas e intersticios. Pero sí quizá esté dando cuenta de que el concepto de resistencias, más allá de su profusa historia en la acción política y filosofía de al menos el último siglo y medio occidental, no se adecua a la situacionalidad convivencial del vecino de un CCD. Por este motivo, al igual que con la responsabilidad colectiva, estimo que la hospitalidad/hostilidad inmanente a la hostipitalidad aportaba en complejidad y contradicción interna lo que el concepto claro, distinto y preciso de resistencias aplanaba.

Sin embargo, con el mismo desarrollo de la investigación, di con dos conceptos que entiendo que me permitirán pensar otras aristas de los fenómenos abordados bajo las nociones de responsabilidad colectiva y pequeñas resistencias: deseo de represión y vacilaciones. La hipótesis sobre un deseo de represión, más allá de su intelección por Deleuze y Guattari,[11] ya está visibilizada en *Andrés no quiere dormir la siesta*: el deseo de orden de la abuela, de su hijo-padre y de parte de la familia de Andrés, es decir de límites y re-presiones en oposición a las ex-presiones de los niños bajo la educación sentimental de su madre trabajadora-militante, fue uno de los modos comportamentales bajo los cuales Bustamante contextualizó la vecindad con un CCD.[12]

[11] Deleuze, G. y Guattari, F., *El anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*, trad. Francisco Monge, Buenos Aires, Paidós, 2013, pág. 11-56.

[12] Visibilizada aquí pero no exclusivamente: en el "mandamiento al suplicio o a la muerte" (*Lo imborrable*) de una guerrillera por una abuela farmacéutica y su hija psicoanalista, en la colaboración de un vecino para el marcamiento laboral de la madre de un sospechado de guerrillero (*Pase libre*), en la afirmación o indiferencia con que un pueblo responde una consulta de represión por parte de su comisario (*El secreto y las voces*), en la indicación de la vecina de cuál es la casa que deben reprimir (*Los rubios*), en el estado de sospecha generalizada con que una cuadra convive con una serie de secuestros y robos a su interior (*Una misma noche*), también pueden leerse diversos deseos de represión en momentos y circunstancias específicas. En todo caso, sosteniendo la hipótesis de un deseo de represión, es la explicación de aquellos contextos y circunstancias lo que compete a la tarea analítica.

Deleuze y Guattari,[13] retomando a Reich[14] más que a Freud pero volviendo críticamente sobre el primero, entienden aquel "deseo de represión" no como un desconocimiento o ilusión de las masas, su engaño o manipulación por un poder central omnipotente, sino a través de un efectivo deseo en determinado contexto. Es este deseo de represión en cierto momento histórico el que debe ser explicado:

> Nunca Reich fue mejor pensador que cuando rehúsa invocar un desconocimiento o una ilusión de las masas para explicar el fascismo, y cuando pide una explicación a partir del deseo, en términos de deseo: no, las masas no fueron engañadas, ellas desearon el fascismo en determinado momento, en determinadas circunstancias, y esto es lo que precisa explicación, esta perversión del deseo gregario. Sin embargo, Reich no llega a dar una respuesta suficiente, ya que a su vez restaura lo que estaba abatiendo, al distinguir la racionalidad tal como es o debería ser en el proceso de la producción social, y lo irracional en el deseo, siendo tan solo lo segundo justiciable por el psicoanálisis.[15]

No se trata, dirán Deleuze y Guattari, de poner lo racional del lado de lo social y lo irracional en el deseo, y así explicar las supuestas *irracionalidades* de lo social bajo determinado tipo de deseo (en este caso de represión), sino de pensar los modos en que el deseo in-forma, da forma, a lo social, sea bajo formas represivas o liberadoras. En sus palabras, se trata de "descubrir la *común medida o la coextensión del campo social y del deseo*".[16]

[13] Deleuze, G. y Guattari, F., *El anti-Edipo*, op. cit., pág. 36.

[14] Reich, W., *Psicología de las masas del fascismo*, trad. Juan González Yuste, Madrid, Ed. Ayuso, 1972.

[15] En nuestro país, fue Néstor Perlongher (*Prosa plebeya*, Bs. As., Colihue, 1998), discípulo de Guattari en Brasil, quien, analizando el apoyo social –la Plaza de Mayo llena– a la guerra de Malvinas, retomó la hipótesis de un deseo de represión de (y por) las masas. Es otra reflexión donde se anudan distinto dictadura, sociedad y deseos de orden y autoridad.

[16] Deleuze, G. y Guattari, F., *El anti-Edipo*, op, cit., pág. 37.

Este deseo de represión, como forma de abordar dinámicas sociales micro relativas a la última dictadura, se plantea entonces en términos de "razón cínica", no "ilustrada":[17] no se trata de explicar las acciones a partir de un desconocimiento que habría sido lo que los llevó a actuar de determinadas formas, sino –razón cínica y no ilustrada mediante– a través de un deseo de aquello con lo que con-vivían. De este modo, la convivencia barrial y social en general no se plantea en términos ilustrados según los cuales algunos sabrían y otros no –algunos podrían responder por ese conocimiento y otros deberían restringirse a testimoniar su desconocimiento–, sino en términos deseantes, de ansias, impulsos y aspiraciones: por ejemplo, sin llegar al límite máximo de la represión o desaparición, de orden, control, autoridad y límites. ¿Qué relaciones y tensiones guardan estos deseos de respeto y obediencia con salidas represivas como la desaparición sistemática, planificada y forzada?

El segundo y último concepto nodal de esta nueva línea de investigación, al cual no podría haber llegado en caso de no haber realizado esta investigación en términos de responsabilidad colectiva y pequeñas resistencias, es el de vacilaciones.[18] Con este, el antropólogo Clifford se refiere a acciones aún más pequeñas o ambiguas que las contempladas bajo la idea de resistencia, incluso en su sentido microfísico, táctico o no espectacular. Escribió:[19] "es importante diferenciar vacilación de resistencia, porque la vacilación no necesita oponerse *o* consentir a la corriente dominante. Puede ser una atenta espera (…) Junto a la historia de las resistencias, necesitamos una historia de las vacilaciones". Me preguntaba no retóricamente cuál hubiera sido la recepción si, en lugar de hablar en términos de "responsabilidad colectiva" ante la última

[17] Sloterdijck, P., *Crítica de la razón cínica,* Madrid, Siruela, 2004; Zizek, S., *El sublime objeto de la ideología*, trad. de Isabel Vericat Nuñez, Bs. As., Siglo xxi, 125-175.

[18] Clifford, J., *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*, Barcelona, Gedisa ed., 2001.

[19] Ibidem, pág. 401, cursiva en el original.

dictadura –lo cual se presupone crítico, impugnador, insatisfecho–, lo hubiera hecho, hace más de seis años, en términos de "vacilaciones" ante la dictadura.[20] Vacilar quizá no sólo dé mejor cuenta del contexto de terror y represión donde aquella vacilación pudo tener lugar: tal vez también se acerque más adecuadamente a la forma de estar en el mundo del hombre y mujer común y corriente que no es un militante profesional ni represor corporativo. Vacilar, esperar, no necesariamente resistir de forma clara, distinta y abierta, quizá resulte un prisma más carnal, en el sentido de menos abstracto, a la hora de estudiar la cotidianidad ante eventos extremos.[21]

Coda testimonial

Cuando comencé la investigación a fines de 2009, luego de haber dedicado mi tesis de grado al estudio de los primeros seis años de la década del 70, la "responsabilidad colectiva" me parecía una profundización en el conocimiento de la última dictadura. Por supuesto que aquella

[20] Greco, M., "Responsabilidad, resistencias y primera persona en el recuerdo de la última dictadura", *Revista de Ciencias Sociales, segunda época*, año 6, n.º 25, Bernal, Editorial de la Universidad Nacional de Quilmes, otoño de 2014, pág. 199-214, edición digital, http://www.unq.edu.ar/ catalogo/330-revista-de-ciencias-sociales-n-25.php.

[21] Este extremismo de determinados eventos lo constituyen los centros clandestinos de detención, técnicamente resumidos como CCD. Sin embargo, tal vez los últimos años hayan brindado ejemplos de otras vecindades límites, en el sentido de poner en juego dinámicas relativas a la clandestinidad, el conocimiento, la cercanía peligrosa y la cotidianeidad que necesita naturalizar para sobrevivir: me refiero a casas de trata, puntos de ventas de droga y talleres clandestinos. ¿Cuál es la relación de los vecinos con cada uno de estos lugares? ¿Hay vecinos? Mejor dicho, ¿puede no haber vecindades? Entonces ¿de qué modos se anudan las lógicas en torno al saber, seguir, detenerse, ponerse en peligro o privilegiar la propia vida en cada uno de estos lugares? Por último, ¿existen relaciones entre estas vecindades y las estudiadas alrededor de los CCD de la última dictadura? En última instancia, es la *verdad literaria* de Brizuela, sólo que no alrededor de aquellos tres casos sino de sitios donde la policía reclutaría a jóvenes de las clases populares para que roben y de ese modo devuelvan socialmente una necesidad de sí, seguridad y vigilancia: la historia se repetiría, pero siempre como tragedia.

consideración no era individual sino parte de un contexto social donde aquellas temáticas, luego de veinte años del fin de la dictadura y la reapertura de los juicios, entre otros acontecimientos sociales de envergadura, habían comenzado a ser visibilizados con mayor énfasis así como a ser estudiados.[22] Va de suyo también que no se trata aquí de que, luego de investigar la responsabilidad colectiva ante la dictadura durante seis años, se considere que ya no resulta una temática de importancia. Una destrucción radical del objeto pero también la paradoja narcisista de que, luego de que se convivió durante más de un lustro con un asunto, esta temática deja de ser considerada relevante por quien la investigó.

Lo que sí se plasmó en estas conclusiones, consecuencia del desarrollo del libro, es que la responsabilidad colectiva y las pequeñas resistencias dan y no dan cuenta de fenómenos relacionados a la implicación social en el terrorismo de Estado de la última dictadura. Que la responsabilidad, además de su acento jurídico, es de una abstracción que no logra acercarse a la situación en el mundo del hombre y la mujer común, por ejemplo, un vecino coyuntural de un CCD. Resistencias, por su parte, parece describir y analizar más el heroicismo de militantes políticos o político-militares, o bien los *pactos de sangre* de las huestes castrenses, antes que lo que un hombre o una mujer corriente podía realizar desde la situacionalidad de su vida, su emplazamiento en el barrio, sus trabajos y su familia. En suma, que deseo de represión y vacilaciones no son los dos siguientes conceptos con los que estudiar lo mismo –en caso de que sea posible estudiar *lo mismo* bajo palabras distintas–, sino nociones que permitirían acercarse a otras facetas sociales relativas a la última dictadura, así como a sus insistencias en el presente.

La propia pregunta por la responsabilidad colectiva ante la dictadura y por las resistencias contempladas en el concepto pero también

[22] Caviglia, M., *Dictadura, vida cotidiana y clases medias. Una sociedad fracturada*, Bs. As., Prometeo, 2006.

visibilizadas aparte, partió de una inquietud familiar. Interesado por la dictadura desde la adolescencia –mediados de la década del 90–, lector de medios alternativos de santarroseños estudiantes en Buenos Aires que regresaron al pago para visibilizar lo obliterado por y en la comunidad –*El fisgón*–,[23] preguntaba sobre estos asuntos en las mesas familiares y había algo en las respuestas que me incomodaba: las (auto) justificaciones, inculpaciones, que más tarde aprendí a agrupar bajo el sintagma "teoría de los dos demonios". Así como también aprendí –esté uno o no de acuerdo con la idea de Marino Franco[24] de que tal cosa jamás existió como teoría– a problematizar sus características, alcances y limitaciones. El negocio familiar quedaba a una cuadra, y un familiar muy cercano trabajó como directivo de la Cámara de Comercio que muchos de los entrevistados identificaron como el lugar donde trabajaba quien había actuado como represor y torturador en la Seccional 1°: Oscar Yorio. Quizá no sea un acto de ensimismamiento, sino parte de la objetivación del lugar objetivador[25] imaginar que los trámites que como adolescente iba a hacer a ese lugar hayan estado entre los motivos sobredeterminados de mi interés por la temática.

El segundo acontecimiento que mítica pero reflexivamente puedo ubicar en el origen del libro, terminándolo, es, cuando mi madre ya vivía en los dúplex *enfrentados* a la Seccional ex CCD, un motín de presos e incendio de colchones en la navidad o año nuevo de 2002: ya estudiaba en Buenos Aires, y mi interés (como buen entusiasta estudiante de Ciencias Sociales) fue salir a ver qué pasaba, a verlo con mis propios ojos, ante la preocupación de mi madre. Cuando salí, no vi a nadie viendo lo que yo miraba. Estaba solo en la explanada de entrada a los dúplex a lo que, recuerdo, la pregunta que me hice fue: ¿y los vecinos?

[23] Vinelli, N. y Rodríguez Esperón, C. (comps.), *Contrainformación. Medios alternativos para la acción política*, Bs. As., Continente, 2004, pág. 143-156.

[24] Franco, M., "La 'teoría de los dos demonios': un símbolo de la posdictadura en Argentina", *A contracorriente. Una revista de historia social y literatura en América Latina,* vol. 11, N°2, Winter, 2014, págs. 22-52.

[25] Bourdieu, P., (2003), "Participant objetivation", *The journal of the Royal Anthropological Institute*, vol. 9, n.º 2, UK, 2003, págs. 281-294.

Ya era vox pópuli en la ciudad que, durante la dictadura, la Seccional 1° había funcionado como CCD. Me acuerdo que mi razonamiento por entonces fue: si ante un incendio no hay nadie, ¿qué habrá pasado ante secuestros, torturas y traslados? Considero que este libro, regido por los conceptos de responsabilidad colectiva y pequeñas resistencias, y articulando aquellas palabras vecinales con su representación en parte de la literatura y cinematografía posdictatorial, intentó acercarse a esas preguntas. No quizá para responderlas, sí para problematizarlas. O para intentar entender cómo formularlas, desde qué sensibilidades y lugares. Y, hay que decirlo también, para intentar comprender el temor de mi madre de que su hijo saliera a ver qué estaban haciendo los presos y policías en la Seccional que durante la dictadura fue CCD. Una superposición de tiempos y miedos que, en ocasiones, no resultan exclusivos de la observación y atención de los analistas especializados, sino también del hombre o la mujer comunes y corrientes. Mi madre y también sus vecinos, mis vecindades, nuestros vecinos y conciudadanos.

Referencias bibliográficas

Adorno, Theodor (2005 [1970]), *Dialéctica negativa. La jerga de la autenticidad. Obra completa, 6*, trad. de Alfredo Brotons Muñoz, Madrid, Akal.

Adorno, Theodor (1973), "Televisión y cultura de masas" (14-38), *Estudios interdisciplinarios* nº 1, Córdoba.

____ (1995 [1936]), "Sobre 'La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica'" (138-146), *Sobre Walter Benjamin*, Madrid, Cátedra.

Adorno, Theodor y Horkheimer, Max (2007 [1947]), *Dialéctica de la ilustración*, trad. Joaquín Chamorro Mielke, Madrid, Ed. Akal.

Agamben, Giorgio (2009) "¿Qué es ser contemporáneo", trad. de Cristina Sardoy, *Ñ. Revista de Cultura. Clarín*, Año VI, N° 286, Sábado 21 de marzo de 2009, pág. 10-12, disponible en http://www.ddooss.org/articulos/textos/Giorgio_Agamben.htm

____ (2006 [1995]) "El bando y el lobo", en *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*, trad. Antonio Gimeno Cuspinera, Valencia, Pre-Textos, 135-144.

____ (2004 [2003]), "El estado de excepción como paradigma de gobierno" (23-70), *Estado de excepción. Homo sacer II, I*, trad. de Flavia Costa e Ivana Costa, Argentina, AH.

____ (2003 [1980]), *La comunidad que viene*, trad. José L. Villacañas y Claudio La Rocca, Madrid, Editora Nacional.

____ (2000), *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*, trad. Antonio Gimeno Cuspinera, Valencia, Pre-textos.

Aletta de Sylvas, Graciela (2010), "La ficción: espacio simbólico de la ausencia en la novela argentina contemporánea", *Amerika* [En línea]: http://amerika.revues.org/1177; DOI: 10.4000/amerika.1177.

Aliberti, Florencia (2014), "Las grietas del relato histórico en los límites del documental. Notas sobre *Los rubios*" (23-30), *FRAME*, n.º 10, julio, ISSN 1988-3536.

Althusser, Louis (1988), "Acerca de la reproducción de las condiciones de producción", en *Ideología y aparatos ideológicos del Estado. Freud y Lacan*, trad. José Sazbón y Alberto J. Pla, Nueva Visión, Buenos Aires, 7-84.

____ (1967), "3. Contradicción y sobredeterminación (Notas para una investigación)", en *La revolución teórica en Marx*, trad. Martha Harnecker, Bs. As., Siglo xxi.

Andujar, Andrea, D'Antonio, Débora y Eidelman, Ariel (2008), "En torno a la interpretación de la historia reciente. Un debate con Luis Alberto Romero" (108-117), *Lucha armada en la Argentina*, año 4, nº 11, Bs. As.

Aon, Luciana (2009), "El cine de los hijos de desaparecidos: un estado de la cuestión", *xiii Jornadas de Investigadores en Comunicación, "Itinerarios de la comunicación. ¿Una construcción posible?"*, San Luis.

____ (2009a), "El cine de los hijos de desaparecidos: Los rubios y M", *Primer encuentro sobre juventud, medios de comunicación e industrias culturales*.

Arahuete, Pablo E. (2012), "Mejor no hablar de ciertas cosas", 24/10/12.

Arce, Rafael (2009), "El escritor no es nada, nadie: Saer contra una estética latinoamericana", *Boletim de Pesquisa-Nelic*, Universidade Nacional de Santa Catalina, Segunda Ediçao Especial, Lindes jan/jul 2009, ISSN: 1984-784X.

Archetti, Eduardo (2005), "Chapter 8. Argentina 1978. Military nacionalism, footbal essencialism and moral ambivalence" (133-147), Tomlinson, Alan y Christopher Young, *National Identity and Global Sports Events : Culture, Politics, and Spectacle in the Olympics and the Football World Cup*, New York, State University of New York Press.

Arendt, Hannah (2009 [1963]), *El juicio a Eichmann. Un estudio sobre la banalidad del mal*, trad. Carlos Ribalta, Barcelona, Lumen.

____ (2003 [1964]), *Responsabilidad y juicio*, trad. Miguel Candel, Barcelona, Paidós.

____ (2006 [1969]), *Sobre la violencia*, trad.: Guillermo Solana, Madrid, Alianza.

Asquini, Norberto G. (2006), "La furia y la sangre" (427-503), *Crónicas del fuego. Luchas populares, peronismo y militancia revolucionaria en La Pampa de los '70*, Santa Rosa, Amerindia-Nexo/*di Nápoli*.

____ y Del Bianco, Luis (2008), "La Universidad Nacional: entre el peronismo y la dictadura (1973-1983)" (51-100), en Crocheti, Silvia (ed.), *La Universidad de La Pampa. 50 años de historia*, Santa Rosa, Universidad Nacional de La Pampa.

____ y Pumilla, Juan Carlos (2008), "Las redes de delatores" (159-168), *El informe 14. La represión ilegal en La Pampa, 1975-1983*, Santa Rosa, Ed. CPE.

Austin, John L. (1990 [1962]), "Lectura 1" (2-11), *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*, trad. de Gennaro R. Carrio y Eduardo A. Rabossi, Barcelona, Paidós.

Badaró, Máximo (december 2011), "2. De la dictadura al bicentenario: políticas de la memoria en el Ejército Argentino (1999-2011)", *Stockholm Review of Latin American Studies*, Issue no 7.

____ (2009) *Militares o ciudadanos. La formación de los oficiales del Ejército Argentino*, Prometeo, Buenos Aires.

____ (noviembre 2008), "Nuevos cadetes, nuevos ciudadanos. Análisis de un ritual de investidura en el Ejército Argentino", *Papeles de trabajo*, Revista electrónica del Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de General San Martín, ISSN: 1851-2577, año 2, nº 4, Bs. As., Dossier "Transformaciones de la Argentina contemporánea".

Bajtin, Mijail (1988 [1979]), *Estética de la creación verbal*, Bs. As., Siglo xxi.

____ (2003 [1987]), *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Julio Forcat y César Conroy, Bs. As., Alianza.

Barthes, Roland (2003), *Mitologías* (*Mythologies*, Editions du Seuil, 1957), trad. Héctor Schmucler, Bs. As., Siglo xxi.

____ (1986), "Retórica de la imagen" (29-47), *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, trad. C. Fernández Medrano, Bs. As., Paidós.

Bataille, Georges (1987 [1933]), "La noción de gasto" *La Parte Maldita precedida de La Noción de Gasto*, trad. de Francisco Muñoz de Escalona, Barcelona, Icaria, pág. 25-43.

Batle, Diego (2012), "Pacto de silencio", *Otros cines. 7 años*, 5/11/12.

Becerra, M. y Mastrini, G. (2006), "Concentración de medios", *Periodistas y magnates. Estructura y concentración de las industrias culturales en América Latina*, Prometeo, Bs. As.

Bellón, Emilio A. (2010), "La monstruosidad de lo siniestro", *Rosario/12*, 1/2/10.

Benitez Pezzolano, Herbert (2000), "Encrucijadas de la objetividad" (143-160), en Drucaroff, Elsa, *Historia crítica de la literatura argentina. Vol. 11. La narración gana la partida*, Bs. As., Emecé.

Benjamin, Walter (2007 [1940]), "Sobre el concepto de historia", *Conceptos de filosofía de la historia*, trad. de H. A. Murena y D. J. Vogelmann, Terramar, La Plata.

____ (1991 [1936]), "El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nicolai Leskov", *Para una crítica de la violencia*, Madrid, Taurus.

____ (2001 [1921]), "Para una crítica de la violencia", *Ensayos escogidos*, trad.: H. A. Murena, Ed. Coyoacán, México.

Blanchot, Maurice (2002 [1983]), "La inconfesable comunidad" (103-106), *La comunidad inconfesable*, trad. Isidoro Herrera, trad. Madrid, Editora Nacional.

Blanes, Jaime Peris (2008), "Desplazamientos, suturas y elusiones: el cuerpo torturado en *Tiempo de revancha*, *La noche de los lápices* y *Garage Olimpo*", *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid.

Blaustein, Eduardo, y Zubieta, Martín (1998), *Decíamos ayer. La prensa argentina bajo el Proceso*, Colihue, Bs. As.

Boholavsky, Juan Pablo (2015), *¿Usted también, doctor? Complicidad de jueces, fiscales y abogados ante la dictadura*, Bs. As., Siglo xxi.

Boivin, Mauricio, Rosato, Ana, y Arribas, Victoria (2004), "Introducción" en *Constructores de otredad. Una introducción a la Antropología Social y Cultural*, Bs. As., Antropofagia, 3º ed, pág. 7-13.

Borges, Jorge Luis (2005 [1954]), "El atroz redentor Lazarus Morell", *Historia universal de la infamia*, Bs. As., Emecé.

____ (2005 [1956], "Funes el memorioso", *Ficciones*, Bs. As., Emecé.

____ [1951], "El escritor argentino y la tradición", *Discusión*, Buenos Aires Emecé.

Bourdieu, Pierre, (2010 [1997]), "IV. El conocimiento por cuerpos" (183-225) y "V. Violencia simbólica y luchas políticas", *Meditaciones pascalianas*, Bs. As., Oxímoron.

____ (2003), "Participant objetivation" (281-294), *The journal of the Royal Anthropological Institute*, vol. 9, n.º 2, UK.

____ (1999), "Comprender" (527-543), *La miseria del mundo*, Madrid, Akal.

____ (1990 [1984]), "El racismo de la inteligencia" y "La opinión pública no existe", *La sociología de la cultura*, trad. Martha Pou, Méjico, Grijalbo.

____ (2000 [1987]), "Los usos del pueblo" (152-157), *Cosas dichas*, Barcelona, Grijalbo.

Bovino, Alberto (2000), "Delitos sexuales y justicia penal" (175-294), en Birgin, Haydée, *El género del derecho penal: las trampas del poder punitivo*, Bs. As., Biblos.

Burello, Marcello G. (2011), "La Shoa puesta en escena. El teatro documental y las primeras representaciones del Holocausto en Alemania" (72-86), *Revista de Estudios sobre el Genocidio*, N°5, abril.

Burucua, José Emilio (2001), "Introducción: Navegaciones teóricas y redescubrimiento de un antiguo lugar o topos" (19-57), *Corderos y*

elefantes. La sacralidad de la risa en la modernidad clásica, Bs. As., Miño y Dávila.

Butler, Judith (2009 [2005]), "1. Dar cuenta de sí mismo", *Violencia ética y responsabilidad*, Bs. As., Amorrortu.

Cabrera, Paula (2010), "Volver a los caminos andados" (54-88), *Revista Nuevas tendencias en Antropología*, nº 1, en www.antropologiadelasubjetividad.com.

Caldeira, Teresa (2000), "Chapter 9. Violencia, the Unbounded Body, and the Disregard for right in Brazilian Democracy" (339-451), *City of walls: crime, segregation and citizenship in Sao Paulo*, Londres, University of California Press.

Caletti, Sergio (2006), "Puentes rotos" (74-81), *Lucha Armada en la Argentina*, Año 2, N° 6, Bs. As.

Calveiro, Pilar (2000), "Puentes de la memoria: terrorismo de estado, sociedad y militancia" (71-77), *Lucha Armada en la Argentina*, Año 1, N° 1, Bs. As.

____ (2005), *Política y/o violencia. Una aproximación a la guerrilla de los años 70*, Bs. As., Norma.

____ (1998), "Resistencia y fuga" (113-128), *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*, Bs. As., Colihue.

Cañón, Mila (2002), "Juan José Saer. La construcción de una poética propia", *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, http://www.ucm.es/info/especulo/numero21/saer.html.

Carassai, Sebastián (2013), *Los años setenta de la gente común. La naturalización de la violencia*, Bs. As., Siglo xxi.

Carnovale, Vera (2006), "Postulados, sentidos y tensiones de la proletarización en el prt-erp" (30-43), *Lucha Armada en la Argentina*, Año 2, N° 5.

Carri, Roberto (2001 [1968]), "Cap. IV. Del 'bandolero social' al bandolerismo sociológico", *Isidro Velázquez. Formas prerrevolucionarias de la violencia*, Bs. As., Puñaladas.

Carvalho, José (1993), "Antropología: saber académico y experiencia iniciática", *Revista Antropológicas*, N° 5, Nueva Época.

Casarin, Marcelo (2008), "Piglia y Saer, teoría y praxis de la novela" (91-106), *Anales de literatura hispanoamericana*, vol. 37, ISSN: 0210-4547.

Castañeda Hernández, María del Carmen (2013), "Trauma y ficción: *Una misma noche* de Leopoldo Brizuela" (117-127), *Lingüística y Literatura*, N ° 63, ISSN 0120-5587.

Catela Da Silva, Ludmila (2003), "Apagón en el Ingenio, escrache en el museo. Tensiones y disputas entre memorias locales y memorias oficiales en torno a un episodio de represión en 1976", en Jelín, E. y Del Pino, P. (comps.): *Luchas locales, comunidades e identidades*, Colección "Memorias de la represión", vol. 6, Bs. As., Siglo xxi, pág. 63-106.

Caviglia, Mariana (2006), *Dictadura, vida cotidiana y clases medias. Una sociedad fracturada*, Bs. As., Prometeo.

Clifford, James (2001), "Identidad en Masphee", en *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*, Barcelona, Gedisa.

____ (1999) [1945], "Prólogo: *In media* res" (11-25), "Cap. 3: Prácticas espaciales: el trabajo de campo, el viaje y la disciplina de la antropología" (71-119), *Itinerarios transculturales*, Barcelona, Gedisa.

Cohen, Stanley (2005), "1. Las formas elementales de la negación" y "2. Saber o no saber: la psicología de la negación", *Estados de negación. Ensayo sobre atrocidades y sufrimientos*, Bs. As., Departamento de Publicaciones Facultad de Derecho UBA y British Council Argentina.

Conadep (2006 [1984]), *Nunca más. Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas,* Bs. As., La Pagina.

Corbatta, Jorgelina (1989), "*En la zona*: germen de la 'praxis poética' de Juan José Saer", AIH, Actas X, Centro Virtual Cervantes.

Crenzel, Emilio (2012), "From judicial truth to historical knowledge: The disappearance of persons in Argentina" en *African Yearbook of Rhetoric*, vol. 3, n.º 2, pág. 53-64, Africa Rhetoric Publishing, Ciudad del Cabo, Sudáfrica.

____ (2010), "Memorias de las desapariciones. Los vecinos del Centro Clandestino de Detención del Hospital Posadas, Buenos Aires, Argentina" (79-99), *Revista Crítica de Ciencias Sociais*, 88, marzo.

____ (2008), *La historia política del* Nunca más. *La memoria de las desapariciones en la Argentina*, Bs. As., Siglo xxi.

Crossley, Nick (1995), "Merleau-Ponty, the elusive body and carnal sociology. Body and Society", London, Sage publications, vol. 1, nº 1.

Csordas, Thomas (2011 [march 1990]), "Embodiment as a Paradigm for Anthropology", Ethos, vol. 18, Number I, pág. 5-45, Premio Stirling de Ensayo 1998, trad. de Camilo Lozano Rivera, "La incorporación como paradigma para la antropología", Fichas del Equipo de Antropología de la Subjetividad Alquimias corporales, Paula Cabrera-Camilo Lozano Rivera-Luz Roa, Bs. As.

Dalmaroni, Miguel y Merbilhaa, Margarita (2000), "Un azar convertido en don. Juan José Saer y el relato de la percepción" (327-

343), en Drucaroff, E., *Historia crítica de la literatura argentina. Vol. 11. La narración gana la partida*, Bs. As., Emecé.

Debord, Guy (2008 [1967]), *La sociedad del espectáculo*, trad. de Fidel Alegre, Bs. As., Biblioteca de la mirada.

De Cardoso de Oliveira Roberto, (2003), "El trabajo del antropólogo: mirar, escuchar, escribir", Universidade Estadual de Campinas (unicamp), Brasil.

De Certeau, Michel (1996 [1979]), "Capítulo iii. Valerse de: usos y prácticas" (35-45), *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer* (1º ed.) Tomo i, trad. de Alejandro Pescador, México, Universidad Iberoamericana.

De Grossi, V. (s/f), "Con los ojos de niño", *Crítica de Cine y Medios*.

Del Barco, Oscar (2010), *No matar: sobre la responsabilidad. Segundo volumen*, Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, 2010, comp. por Luis García.

____ (2007), *Sobre la responsabilidad. No matar*, Córdoba, Ediciones del Cíclope.

Del Coto, María Rosa (2009), "Notas sobre la enunciación en el dominio de la discursividad visual y audiovisual", disponible en: http://semiotica2a.sociales.uba.ar/incio/contenidos-adicionales/biblioteca-digital/

____ (2007), "La reflexión teórico-crítica frente a los procedimientos verosimilizantes y autentificantes del cine argentino de la última década", http://semiotica2a.sociales.uba.ar/incio/contenidos-adicionales/biblioteca-digital/

____ (2006), "Tendencias en la ficción y en el documental argentinos de la última década. Acercamiento preliminar: una aproximación a los modos en que los metadiscursos críticos y analíticos conside-

ran la cuestión", http://semiotica2a.sociales.uba.ar/incio/contenidos-adicionales/biblioteca-digital/

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (2013 [1972]), "Las máquinas deseantes" (11-56), en *El anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*, trad. Francisco Monge, Buenos Aires., Paidós.

____ (2010 [1980]), "2. 1914-¿Uno sólo o varios lobos?" (33-45), *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, trad. José Vázquez Pérez con la colaboración de Umbelina Larraceleta, España, Pretextos.

____ (2005), "Clase xii. Flujos y relaciones entre flujos en la producción de enunciados. Sobre Faye", *Derrames entre el capitalismo y la esquizofrenia*, trad. Equipo Editorial, Bs. As., Cactus.

____ (1984 [1983]), "2. Cuadro y plano, encuadre y guion técnico", *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*), trad. Irene Agoff, Paidós, Barcelona.

____ (1987 [1985]), "2. Recapitulación de los imágenes y los signos", *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, trad. Irene Agoff, Paidós, Barcelona.

Deleuze, Gilles (1989), "Parte primera. ¿Qué es el barroco?" (41-58), *El pliegue. Leibniz y el barroco*, trad. de José Vázquez y Lambelina Larraceleta, Barcelona, Paidós.

Delgado, Osvaldo L., "El oscuro goce del Estado terrorista", *Página/12*, 20/03/2014, extracto del trabajo "La indignidad del estado terrorista argentino" (mimeo).

Del Pino, Ponciano y Jelin, Elizabeth (2003), "Apagón en el Ingenio, escrache en el Museo. Tensiones y disputas entre memorias locales y memorias oficiales en torno a un episodio de represión de 1976", *Luchas locales, comunidades e identidades*, Bs. As. Siglo xx.

De Privitellio, Luciano (2013), *Vecinos y ciudadanos: política y sociedad en la Buenos Aires de entreguerras*, Bs. As., Siglo xxi.

Derrida, Jacques (2006 [1999]), "Dar la muerte. 1. Los secretos de la responsabilidad europea", *Dar la muerte*, trad. de Cristina de Peretti y Paco Vidarte Barcelona, Paidós.

____ "Cap. 1. La farmacia de Platón" (91-237), *La diseminación*, trad. José Martín Arancibia, Madrid, Fundamentos.

____ (1997 [1994]), "Del derecho a la justicia" (11-68), *Fuerza de ley. El "fundamento místico de la autoridad"*, trad. de Adolfo Barberá y Patricio Peñalver Gómez, Madrid, Tecnos.

____ y Dufourmantelle, Anne (2000), *La hospitalidad*, trad. Mirta Segoviano, ed. De la flor, Bs. As.

De Santis, Daniel, (2005), *Entre tupas y perros: un debate con Eleuterio Fernández Huidobro y Luís Mattini sobre la experiencia guerrillera de Tupamaros y el PRT-ERP en los '70*, Bs. As., Razón y Revolución-Nuestra América, 2005.

____ (1998) (comp.), *A vencer o morir. PRT-ERP documentos*, Bs. As., Eudeba.

Diana, Marta (1996), *Mujeres guerrilleras. Sus testimonios en la militancia de los setenta*, Bs. As., Libro de bolsillo.

Díaz, Esther (2014) (comp.), "La investigación habitada por devenires" (19-34), *Gilles Deleuze y la ciencia. Modulaciones epistemológicas II,* Bs. As., Biblos.

Didi-Huberman (2008), *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, trad. de Antonio Oviedo, Bs. As., AH.

____ (2006), *Lo que vemos, lo que nos mira*, Margarita Martínez, Bs. As., Manantial.

Di Marco, José (2003), "Ficción y memoria en la narrativa argentina actual: la narrativa como táctica", V° Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica literaria, 13 al 16 de agosto.

Drucaroff, Elsa (2000), *Historia crítica de la literatura argentina. Vol. 11. La narración gana la partida*, Bs. As., Emecé.

Fabri, Silvina (2011), "Los lugares de la memoria en Buenos Aires. Mansión Seré a diez años de su recuperación" (169-183), GEOUSP, Espaço e Tempo, Sao Paulo, N° 29.

Feierstein, Daniel (2007), "Genocidio y reformulación de las relaciones sociales", *El genocidio como práctica social. Entre el nazismo y la experiencia argentina*, Bs. As., Fondo de Cultura Económica.

Feldman, Sochana y Laub, Dori (1992), *Testimony. Crises of Witnesing in Literature, Psichoanalysis, and History*, London and New York, Routledge.

Fernández Gómez, Sandra Fabiana (2009), "Una relación de abandonados. Una lectura de *Cicatrices*, de Juan José Saer, en diálogo con *Homo sacer*, de Giorgio Agamben", *Actas del Segundo Congreso Internacional Cuestiones Críticas*, Rosario.

Ferrer, Christian (comp.) (1991), "Posdata sobre las sociedades de control", *El lenguaje literario*, Montevideo, Nordan.

Feuerbach, Ludwig (1974 [1841]), "La religión como autoalienación del hombre", en Lenk, K. (ed.), *El concepto de ideología*, Bs. As., Amorrortu (tomado de *La esencia del cristianismo*)

Finchelstein, Federico (comp.) (1999), *Los alemanes, el holocausto y la culpa colectiva. El debate Goldhagen*, Bs. As., Eudeba.

Fleury, Béatrice, y Walter, Jacques (2012), "Carriére testimoniale: un operateur de la dynamique mémorielle et communicationnelle", *ESSACHESS. Journal for Communication Studies*, vol. 5, no. 2(10): 153-163.

Flisek, Agnieszka Bárbara (2000), "Juan José Saer y el relato de la memoria", *The Barcelona Review. Revista internacional de narrativa breve contemporánea*, Barcelona.

Foffani, Enrique y Mancini, Adriana (2000), "Más allá del regionalismo. La transformación del paisaje" (281-294), en Drucaroff, Elsa, *Historia crítica de la literatura argentina. Vol. 11. La narración gana la partida*, Bs. As., Emecé.

Foucault, Michel (2002 [1976]), "Prisión", *Vigilar y castigar. El nacimiento de la prisión*, trad. Aurelio Garzón del Camino, Bs. As., Siglo xxi.

____ (1998 [1976]), "IV. El dispositivo de sexualidad" (45-69), *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber*, trad. de Ulises Guiñazu, Madrid, Siglo xxi.

____ (1993), *La vida de los hombres infames. Ensayos sobre desviación y dominación*, trad. de Julia Varela y Fernández Alvarez-Uria, Bs. As., Altamira.

____ (1991), "¿Qué es la ilustración?" (67-111), *Saber y verdad*, trad. Silvio Mattoni, Madrid, La piqueta.

Franco, Marina (2014) "La 'teoría de los dos demonios': un símbolo de la posdictadura en Argentina" (22-52), *A contracorriente. Una revista de historia social y literatura en América Latina,* vol. 11, N°2, Winter.

____ *(2012), Un enemigo para la Nación. Orden interno, violencia y subversión, 1973-1976*, Bs. As., FCE.

Freud, Sigmund (2009 [1919]), "Lo ominoso", *Obras completas*, Amorrortu, Bs. As.

____ (1993[1915]), "Duelo y melancolía", *Obras completas.* Tomo XIV, Bs. As., Amorrortu.

____ (1978 [1898]), "Cap. VI. La elaboración onírica", apartados: "El trabajo de condensación" (170-183) y "El trabajo de desplazamiento" (184-186), *La interpretación de los sueños*, *Obras completas*, trad. Luis López Ballesteros, Bs. As., Amorrortu.

Gadamer, Hans-Georg (2003), "Deconstrucción y hermenéutica" [1988] y "La hermenéutica y la escuela de Dilthey " [1991], *El giro hermenéutico*, trad. Arturo Parada, Madrid, Editora Nacional.

García-Canclini, Néstor (1995), "El consumo sirve para pensar", *Consumidores y ciudadanos*, Grijalbo, México.

Garibotto, Verónica y Gómez, Antonio (2006), "Más allá del "formato memoria": la repostulación del imaginario postdictatorial en *Los rubios* de Albertina Carri" (107-126), *A Contra Corriente. Una revista de historia social y literatura de América Latina*, vol. 3, N 2, Winter, http: www.ncsu.edu/project/acontracorriente.

Geertz, Clifford (1989 [1987]), "1.Estar allí. La antropología y la escena de la escritura" (11-34), *El antropólogo como autor*, trad. Alberto Cardin, Barcelona, Paidós.

Giusiani, Pablo (2011 [1984]), *Montoneros. La soberbia armada*, Bs. As., Sudamericana.

Gomez, Susana (2007), "Legibilidades, un trabajo sobre el sentido: silencio y discursos en la formación de una novela sobre la dictadura" (ensayo y novela), versión ampliada de una ponencia leída en el Forode Literatura y Cultura Argentinas, Cátedra de Literatura Argentina III, Letras, FFyH-UNC, agosto de 2005.

Gramsci, Antonio (2001), *Hegemonía, estado y sociedad civil en la globalización*, Plaza y Valdez Editores.

Gramuglio, María Teresa (2000), "Lugar. La expansión de los límites", *Actas del Segundo Congreso Internacional Cuestiones Críticas*, Rosario.

Grenoiville, Carolina (2010), "Memoria y narración. Los modos de re-construcción del pasado", *Andamios*, vol. 7), N° 13, México, may/ago.

Groys, Boris (2008a [2002]), "Economía de la credibilidad o maná de la sospecha", *Política de la inmortalidad*, trad. de Graciela Calderon, Bs. As., Katz.

____ (2008 [2000]), "El espacio submediático. Fenomenología de la sinceridad mediática", *Bajo sospecha. Una fenomenología de los medios*, trad. de Manuel Fontán del Junco y Alejandro Martín Navarro, Madrid, Pre-textos.

Grupo-taller de trabajo de campo etnográfico del ides (1999), "De las notas de campo a la teoría. Descubrimiento y redefinición de nagual en los registros chiapanecos de Esther Hermitte" (69-89), *Publicar en Antropología y Ciencias Sociales*, Año VII n.º VIII, noviembre.

Gruner, Wolf (2011), "Peregrinaciones hacia el vacío. Los judíos alemanes y su conocimiento sobre el genocidio armenio durante el 3° Reich", *Revista de Estudios sobre el Genocidio*, N° 6, noviembre.

Guarini, Carmen (2006 dezembro), "Reflexiones para una historia del documental en Argentina", Doc On-Line, nº 1, pág. 92-98.

Guber, Rosana (2001), "Cap. 1: Una breve historia del trabajo de campo etnográfico" (23-40), *La etnografía. Método, campo y reflexividad*, Colombia, Norma.

____ (1991), "Prólogo a la segunda edición" (1-2), "Presentación" (5-6), "Cap. 1: El trabajo de campo etnográfico: trayectorias y perspectivas", "Cap. 3: El enfoque antropológico", "Cap. 4: El trabajo de campo como instancia reflexiva del conocimiento", "Cap. 5: ¿Adónde y con quiénes? Preliminares y reformulaciones de la delimitación del campo", *El salvaje metropolitano. Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo*, Bs. As., Paidós.

Guinzburg, Carlo (1999 [1976], "Prefacio" (3-14), *El queso y los gusanos. El cosmos según un molinero del siglo XVI,* trad. de Francisco Martín y Francisco Cuartera, Barcelona, Muchnik.

Gutierrez, Leandro y Romero, Luis Alberto (1995), *Sectores populares, cultura y política. Buenos Aires en la entreguerra*, Bs. As., Sudamericana.

Gutman, Daniel (2004), *Historia de la primera guerrilla urbana argentina*, Bs. As., Ed. B. Argentina S.A.

Habermas, Jürgen (1998), "Un doble paso. ¿Qué significa hoy "hacer frente al pasado aclarándolo?", *Más allá del Estado Nacional.* México, FCE.

Halbwachs, Maurice (2004 [1925]), *Los marcos sociales de la memoria*, Barcelona, Anthropos Editorial del Hombre.

Hall, Stuart (1994 [1972]), "Encodificar/decodificar", *Teorías de la comunicación*, Fundación Hernandarias, Bs. As.

Heidegger, Martín (1977 [1927]), "II. El doble problema del desarrollo de la pregunta que interroga por el ser. El método de la investigación y su plan. 7. El método fenomenológico de la investigación" (37-48), y "V. El "ser en" en cuanto tal. 32. El comprender y la interpretación", *El ser y el tiempo*, trad. de José Gaos, México, FCE.

Hilb, Claudia (2007), "La Tablada: el último acto de la guerrillera setentista" (4-23), *Lucha Armada en la Argentina*, Bs. As., Año 3, n.º 9.

Hinton, Alexander (2012), "Genocidio y borramiento. Un coloquio sobre Camboya, una pintura y formas del conocimiento" (7-16), *Revista de Estudios sobre el Genocidio*, nº 7, setiembre.

Hirsch, Marianne (spring 2001), "Surviving Images: Holocaust Photographs and the work of postmemory" (5-37), *The Yale Journal of Criticism*, vol. 14, n.º 1.

Hoggart, Richard (1990 [1957]), "1. ¿Quiénes constituyen la 'clase obrera'?", *La cultura obrera en la sociedad de masas*, Grijalbo, México.

Honneth, Axel (2009), "El rescate de lo sagrado desde la filosofía de la historia. Sobre la Crítica de la violencia de Benjamin", *Patologías de la razón. Historia y actualidad de la Teoría Crítica*, trad.: Griselda Mársico, Madrid, Ed. Katz.

Hutenbach, Henry (2007), "Hacia una definición conceptual del genocidio" (27-35), *Revista de Estudios sobre Genocidio*, nº 1.

Huyssen, Andreas, (2007 [2001]), "1. Pretéritos presentes: medios, política, amnesia" (13-40) y "5. Monumentos y memoria del Holocausto en la era de los medios" (143-162), *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, trad. Silvia Hehrmann, FCE, Bs. As.

Jackson, Jean (2011 [1994]), "El dolor crónico y la tensión que se presenta en el cuerpo como sujeto y objeto", en CSORDAS, Thomas, *Embodiment and experience. The existencial ground of culture and self*, Cambridge University Press.

Jaspers, Karl (1998 [1948]), ¿*Es Alemania culpable*?, trad. Ramón Gutiérrez Cuartango, Barcelona, Nueva Época.

____ (1984 [1937]), "Epílogo", *Filosofía de la existencia*, trad. Luis Rodríguez Aranda, España, Planeta-De Agostini.

Jelin, Elizabeth y Kaufman, Susana (comps.) (2006), "Los encapuchados: Enfrentando el pasado en el Perú" (157-182), *Subjetividad y figuras de la memoria*, Bs. As., Siglo xxi.

____ y Longoni, Ana (comps.) (2005 [2003]), "Del viaje no deseado al viejo de retorno. Representaciones del exilio en *Libro de Navíos* y *Borrascas y tangos. El exilio de Gardel* (167-202) y "Traiciones. La figura del traidor (y de la traidora) en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión" (203-240), *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*, Bs. As., Siglo xxi.

____ (comp.) (2002), *Las conmemoraciones: las disputas en las fechas "in-felices"*, Bs. As., Siglo XXI.

____ (2001), "3. Las luchas políticas por la memoria", *Los trabajos de la memoria*, Madrid, Siglo XXI.

KAHAN, Emanuel (2014), *Recuerdos que mienten un poco. Vida y memoria de la experiencia judía durante la última dictadura militar*, Bs. As., Prometeo.

KAUFMAN, Alejandro (2013), "Dólar: desterritorialización y arraigo", *Cultura social del dólar*, Bs. As., Fac. Derecho y Cs. Soc., Departamento de Publicaciones.

____ (2012), "Las aduanas de la memoria", *La pregunta por lo acontecido*, Bs. As., La Cebra.

KOHAN, Martín (2004a), "La apariencia celebrada" (24-30), *Punto de vista*, N° 78, Bs. As.

____ (2012) "Ford/Torino", *Eterna Cadencia*, 28/08/12.

____ (2004), "Una crítica en general y una película en particular" (47-48), *Punto de vista* 80, Bs. As.

____ (2000), "Historia y literatura: La verdad de la narración" (245-280),

KOLLAND, Dorothea (2010), "De la caja de la resistencia a la aplicación multimedia. El proyecto a largo plazo Resistencia en Neukolln" (375-385) en: Birle, Peter (2010) (et al.), *Memorias urbanas en diálogo: Berlín y Buenos Aires*, Buenos Aires, Buenos Libros.

DRUCAROFF, Elsa, *Historia crítica de la literatura argentina. Vol. 11. La narración gana la partida*, Bs. As., Emecé.

____ (S/F), "Sobre el olvido", *Rayando los confines*, disponible en: http://rayandolosconfines.com/reflex21_kohan.html.

Koselleck, Reinhart y Gadamer, Hans (1997 [1987]), "La diversidad de las lenguas y la comprensión del mundo" (107-125), *Historia y hermenéutica*, trad. de Faustino Oncina, Bs. As., Paidós.

Koyeve, Alexander (2006 [1942]), "La noción de autoridad (Resumen sumario)" y "Observaciones preliminares" (29-35), *La noción de autoridad*, trad. de Héber Cardoso, Bs. As., Nueva Visión.

Koza, Roger (2010), "Andrés no quiere dormir la siesta, de Daniel Bustamante, Argentina, 2009", *Con los ojos abiertos*. Blog.

Lacan, Jacques (2008 [1968]), "De la plusvalía al plus-de-gozar" (11-24), *Seminario 16. De Otro al otro*, Bs. As., Paidós.

____ (2008 [1975]), "La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud", trad. Tomas Segovia, *Escritos II*, México, Siglo xxi.

Laclau, Ernesto y Mouffe, Chantal (1987 [1985]), "1. Hegemonía: genealogía de un concepto" (8-52), *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia*, Madrid, Siglo xxi.

LaCapra, Dominick (2005 [2001]), "Testimonios del Holocausto: la voz de las víctimas" (105-129) y "Víctimas y victimarios: el debate Goldhagen y otros temas afines" (31-154), *Escribir la historia, escribir el trauma*, trad. Elena Marengo, Bs. As., Nueva Visión.

Laqueur, Thomas (1996): "Bodies, Details, and the Humanitarian Narrative" (176-204), en Lynn Hunt (ed.), *The New Cultural History*, Berkeley y Los Ángeles, University of California Press, 1989.

Laswell, Harold (1986 [1946]), "Estructura y función de la comunicación en la sociedad", en: M. de Moragas (ed.), *Sociología de la comunicación de masas*, Barcelona, Gustavo Gili.

Lavabre, Marie Claire (1998), "Maurice Halbwachs et la sociologie de la mémoire" (47-56), en *Raison Présente*, 128, versión en español:

"Maurice Halbwachs y la sociología de la memoria", en Historizar el pasado de América Latina, http://www.historizarelpasadovivo.cl

Lazarfeld, P. y Merton, R. (1986 [1962]), "Comunicación de masas, gusto popular y acción social organizada", en M. de Moragas (ed.), *Sociología de la comunicación de masas*, Barcelona, Gustavo Gili.

Leavitt, John (1996), "Meaning and feeling in the anthropology of emotions", American Ethnologist, Vol: 23.3.

Levi, Primo (1987), *Si esto es un hombre*, Barcelona, Muchnik.

Levin, Florencia Paula (2005), "Arqueología de la memoria. Algunas reflexiones a propósito de Los vecinos del horror. Los otros testigos", Revista *Entrepasados*, N°28, Buenos Aires.

Levi-Strauss, Claude (1968), "Obertura" (11-40), en *Mitológicas (I): Lo crudo y lo cocido*, trad. Juan Almela, México, FCE.

____ (1964), "Cap. I. La ciencia de lo concreto" y "IV. Historia y dialéctica", *El pensamiento salvaje*, trad. Francisco González Aramburo, México, FCE.

Lerman, Diego (2005), "Pretérito imperfecto", *Página/12*, suplemento Radar libros, Bs. As., 05/12/05.

Lock, Margaret (2011 [1993]), "Cultivando el cuerpo: antropología y epistemología de la práctica corporal y el conocimiento", en *Annual Review of Anthropology*, 133-155, trad. de María Luz Roa.

Longoni, Ana (2013), "Iniciar el debate, a una red de colaboradores, a otro modo de hacer", *Revista Afuera*, AIII, N° 13, Septiembre 2013, N especial.

____ (2007), *Traiciones. La figura del traidor en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión*, Bs. As., Norma.

Lutz, Catherine y White, Geoffrey (2011 [1986]), "Antropología de las emociones", "The anthropology of emotions", *Annual Review of Anthropology*, 15:405:436, trad. de Carlos Argañaraz.

____ (1986), "Emoción, pensamiento y extrañamiento: emoción como una categoría cultural", "Emotion, thought and estrangment: emotion as a cultural category", *Cultural Antropologhy*, vol. 1, Issue 3, 1986, pág. 287-309, trad. de Carlos Argañaraz.

Lukas, Amadeo (s/f), "Andrés no quiere dormir la siesta", *Revista veintitrés*.

Lyotard, Jean-Francois (1998), "Representación, presentación, impresentable" (123-132), *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*, trad. Horacio Pons, Bs. As., Manantial.

Macón, Cecilia (2004), "*Los rubios* o del trauma como presencia" (44-47), *Punto de vista*, N°80, Bs. As.

Marco, Joaquín (2012), "Una misma noche", *El cultural*, 1/6/12.

Marcuse, Herbert (2003 [1953]), "El cierre del universo del discurso" (114-150), *El hombre unidimensional. Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*, Bs. As.-México, Planeta-Agostini.

____ (1968 [1953]), *Eros y civilización. Una investigación filosófica sobre Freud*, trad. de Juan García Ponce, Ed. Joaquín Mortiz, México.

Marini, Paula (s/f), "Sugerencias para una lectura desde la problemática de la autoridad", Archivo Fílmico Pedagógico de la Escuela de Capacitación Docente del Ministerio de Educación del Gobierno de Bs. As., disponible en: http://www.buenosaires.gob.ar/areas/educacion/cepa/garage.php, última fecha de consulta: 19/9/2014.

Margulis, Paola (2010 agosto), "Entre el compromiso y la institucionalización. Un acercamiento al documental producido en la década del ochenta", Doc On-Line, nº 8, www.doc.ubi.pt, pág. 23-35.

____ (2009), "El camino hacia la profesionalización. Un acercamiento a la producción documental de los años ochenta en Argentina", V JJI del IIGG, 4, 5 y 6 de noviembre, Bs. As.

Marradi, Alberto, Archenti, Nélida y Piovani, Juan I. (2007), *Metodología de las Ciencias sociales*, Bs. As., Emecé.

Martín-Barbero, Jesús (1987), "La televisión desde las mediaciones" y "Algunas señas de identidad reconocibles en el melodrama", *De los medios a las mediaciones*, Barcelona, Gustavo Gili.

Martínez, Adolfo C. (2010), "Relato familiar que también es espejo social", *La Nación*, 4/2/2010.

Martinez Estrada, Ezequiel (2005 [1948]), "d. El orbe histórico" (625-647), *Muerte y transfiguración de Martín Fierro. Ensayo de interpretación de la vida argentina*, Bs. As., Beatriz Viterbo.

Marx, Karl (2009 [1857-1858], "1. Producción, consumo, distribución, cambio (circulación)" (4-33), *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política. Volumen I*, trad. de Pedro Scaron, México, Siglo xxi.

____ (2004 [1846]), "Ideología alemana" (63-158), *Manifiesto comunista. Feuerbach: contraste entre el materialismo y el idealismo*, trad. Carlos Alberto Samonta, Bs. As., Adromeda.

Mauss, Marcel (2009 [1923]), "Prestación. Don y potlatch" (73-80), *Ensayo sobre el don. Forma y función del intercambio en las sociedades arcaicas*, trad. Julia Bucci, Bs. As., Katz.

Mayntz, Renate y otros (1975), *Introducción a los métodos empíricos*, Madrid, Alianza Universidad.

Melville, Hermann; Deleuze, Gilles; Agamben, Giorgio; Pardo, José Luis (2011 [2000]), *Preferiría no hacerlo*, trad.: *Bartleby el escribiente*: José Manuel Benítez Ariza; textos de Deleuze y Agamben: José Luis Pardo. Valencia, Pretextos.

Memoria Abierta (2012), *Catálogo de películas sobre la última dictadura, el terrorismo de Estado y la transición democrática en Argentina*, Bs. As., disponible en: http://www.memoriaabierta.org.ar/ladictaduraenelcine/.

Menzel, Jorge (2008), "¿Justicia demorada o demasiado tarde para justicia? El Tribunal a los Jemeres Rojos y el 'genocidio` camboyano 1975-1979" (7-26), *Revista de Estudios sobre Genocidio*. Centro de Estudios sobre Genocidio de la Univesidad Nacional de 3 de febrero (untref), nº 2, junio 2008.

Merbilhaá, Margarita (1999), "El problema de la representación en la poética de Juan José Saer". Tesis presentada para la obtención del grado de Licenciada en Letras, *Memoria Académica*, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FaHCE), Universidad de La Plata.

Merleau-Ponty, Maurice (1985 [1945]), "VI. El cuerpo como expresión y la palabra", *Fenomenología de la percepción*, trad. Jem Cabanes, Barcelona, Planeta-De Agostini.

Mignone, Emilio Fermín (marzo-abril 1986), "Iglesia y dictadura. La experiencia argentina" (121-128), *Nueva Sociedad* nº 82.

Mundo, Daniel (2010), "El fin de los setenta" (84-89), Anuario *Lucha armada en la Argentina. Política y violencia*, año 5, Bs. As.

Mundo, Daniel (2013) (ed.), *Merleau-Ponty existencialista*, trad. de Gabriel Caputo y Mikaël Gómez Guthart, Bs. As., Godot.

____ (2012a) "Prólogo" (5-21) a M. Merleau-Ponty, *La duda de* Cézanne, Madrid, Casimiro, BIC: ABA 9788415715009

____ *(2012)* "H. Arendt y M. Heidegger: el pensamiento en épocas desoladas", en Julio Smola, Claudio Bacci y Paula Hunziker (eds.): *Lecturas de Arendt. Diálogos con la literatura, la filosofía y la política*, Córdoba-Argentina, Editorial Brujas, 2012, ISBN 987-591-323-5.

____ (2008), "El valor de pensar" (137-152), en *Hannah Arendt, el legado de una mirada*, Editorial Sequitur, Madrid, 2008. ISBN: 978-84-95363-41-1.

____ (2007a), "Representar y pensar", mímeo, tesis doctoral, mímeo.

____ (2007), *Pasatiempos. Lecturas políticas de la contemporaneidad argentina*, Bs. As., Prometeo.

____ (2003), *Crítica apasionada. Una lectura introductoria de la obra de Hannah Arendt*, Bs. As., Prometeo.

____ (2003), "El juicio arendtiano: la facultad de discriminar y decidir" (171-200), en *Nombres. Revista de filosofía,* n.º 18, Córdoba, diciembre.

Muraro, H. (1974), "Teoría de la manipulación comunicacional", *Neocapitalismo y comunicación de masas*, Eudeba, Bs. As.

Narváez, Elena Lindholm (2008), "1.2. El corpus: la narrativa sobre el exilio del Cono Sur", *"Este terrible espejo". Autorrepresentación en la narrativa sobre el exilio del Cono Sur en Suecia*, Umea, Print & Media.

Nora, Pierre (1984), "Entre memoire et histoire: le ploblemátique de lieux (pág. XVII-XXV)", *Les Lieux de Mémoire; 1: La République* París, Gallimard.

Noriega, Gustavo (2009), *Estudio crítico sobre Los rubios*, Bs. As., Ed. PicNic.

Novak, Leonardo (diciembre 2012), "Elogio de la inmovilidad", Tesis de Licenciatura, Carrera Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.

Novarro, Marcos y Palermo, Vicente (2013), "VII. La transición al orden democrático. El show del horror y el mito de la inocencia"

(4484-510), *Historia argentina 9: la dictadura militar 1976-1983: del golpe de estado a la restauración democrática*, Bs. As., Paidós.

Oberti, Alejandra (2009), "Lo que queda de la violencia política. A propósito de archivos y testimonios" (125-148), revista *temáticas*, año 17, n º 33/34.

____ y Pittaluga, Roberto (2011 [2006]), "Entre la ensayística y la testimonialidad" (55-116), *Memorias en montaje. Escrituras de la militancia y pensamientos sobre la historia*, Santa Fe, Marúa Muratore.

O'Donnell, Guillermo (1983), "Democracia en la Argentina: micro y macro", *Kellog Institute. The Helen Kellog Institute for International Studies*, working paper #2, diciembre.

Ohanian, Bárbara (2012), "Dispositivo de gobierno, memoria y subjetividad. Un abordaje posible", revista *Aletheia*, vol. 2, nº 4, julio, Bs. As., disponible en: http://www.aletheia.fahce.unlp.edu.ar/numeros/numero-4/numeros/numero-4/articulos/dispositivo-de-gobierno-memoria-y-subjetividad.-un-abordaje-posible.

Ortiz, Renato (marzo 1995), "Notas sobre la problemática de la globalización de las sociedades", *Diálogos* n º 41.

Paladino, Diana, "Una mirada cinematográfica", Archivo Fílmico Pedagógico de la Escuela de Capacitación Docente del Ministerio de Educación del Gobierno de Bs. As., disponible en: http://www.buenosaires.gob.ar/areas/educacion/cepa/mirada_garage.php, última fecha de consulta: 19/9/2014.

Paredes, Damián (2010), "El terror tampoco duerme la siesta", *La verdad obrera*, N° 362, 18/2/10.

Pasquali, A. (1990 [1963]), "Prefacio a la segunda edición", *Comunicación y cultura de masas*, Monte Ávila, Caracas.

Pauls, Alan (2010), *Historia del pelo*, Anagrama, Bs. As.

Perlongher, Néstor (2004), "El neobarroco rioplatense" (280-289), *Papeles insumisos*, Bs. As., Santiago Arcos, entrevista de Eduardo Milán, *Jaque*, nº 134, Montevideo, 1986.

____ (1987), "Cadáveres", aparecido primero *Revista de Poesía*, luego en: *Alambres*, Ultimo Reino, Bs. As.

Peirce, Charles Sanders (1988), "La fijación de la creencia", en *Un hombre, un signo (El pragmatismo de Peirce),* Barcelona, Crítica, disponible en http//w.w.w.unav.es/gep/fixationBelief.html.

____ (1987) *Fragmentos de Obra Lógica Semiótica*, Madrid, Taurus.

____ (1978) *Fragmentos de La Ciencia de la semiótica*, Bs. As., Nueva Visión (Cartas a Lady Welby, 1, 7, 8, 9 -12 octubre, 04; 14 dic.04; 23 dic. 08; mar. 09).

Périès, Gabriel y Servenay, David (2011), "La guerra en las retaguardias" (351-378), *Una guerra negra. Investigación sobre los orígenes del genocidio ruandés*, trad. María Cecilia Fariña y Juan Manuel Spinelli, Bs. As., Prometeo.

Perlongher, Néstor (1998 [1983]), "Todo el poder a Lady D" y "El deseo de unas islas", *Prosa plebeya,* Bs. As., Colihue.

Pittaluga, Roberto (2012), "Imágenes (d)e historia. En torno a la dictadura", *VI Jornadas de Trabajo Sobre Historia Reciente, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad del Litoral*, 8 al 10 de agosto de 2012.

Platon (1973), *Criton*, trad. Conrado Eggers Lan, Bs. As., Ed. Univ. De Bs. As.

Porta Fouz, Javier (2012), "Ciudad chica, cárcel grande", *La Nación*, 25/10/2012.

Premat, Julio (2007), "Saer, nota y sinfonía" (285-278), *Pandora: revue d'etudes hispaniques*, ISSN 1632-0514, N° 7.

Quintana, Isabel (2009), "Cascaras vacías. Un agujero en el orden del ser: espectralidad y política en la literatura de Juan José Saer", *Orbis Tertius*, vol. 14 n.º 15.

Rancière, Jacques (2011a [2009]), "Si existe lo irrepresentable", *El destino de las imágenes*, trad. Matther Gajdowski, Lucía Vogelfang, Claudia Fagaburu, Bs. As., Prometeo.

____ (2011 [2007]), "La verdad por la ventana. Verdad literaria, verdad freudiana" (219-247), *Política de la literatura*, trad. de Marcelo G. Burello, Lucía Vogelfang y J. L. Caputo, Bs. As., Libros del Zorzal.

____ (2010 [1998]), "El fin de la política o la utopía realista" (19-56), *En los bordes de lo político*, trad. Alejandro Madrid, Bs. As., La cebra.

____ (2007 [1987]) "Capítulo 1. Una aventura intelectual" (15-34), *El maestro ignorante: cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*, trad. Claudia E. Fagaburu, Bs. As., Libros del Zorzal.

____ (2005 [2001]), *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*, Barcelona, Paidós, trad. de Carles Roche.

Ricoeur, Paul (2008), "La metáfora y el problema central de la hermenéutica" [1972] (39-51), "Hermenéutica y crítica de las ideologías" [1973] (147-172) y "Explicar y comprender. Texto, acción, historia" [1977] (81-94), *Hermenéutica y acción: de la hermenéutica del texto a la hermenéutica de la acción*, trad. Mauricio M. Prelloker, Luis. J. Adúriz, Aníbal Fornari, Juan Carlos Gorlier, María Teresa La Valle, Bs. As., Prometeo.

Rizo García, Marta, "La comunicación, ¿ciencia u objeto de estudio? Apuntes para el debate", revista *Question,* vol. 1, nº 23, 2009

Rockwell, Elsie (1987), "Cap. 2: Reflexiones sobre el trabajo de campo", *La experiencia etnográfica. Historia y cultura en los procesos educativos*, México, DIE.

Rodríguez Ennes, Luis (2009 abril), "La "obligatio" y sus fuentes" (90-126), *Ridrom. Revista internacional de derecho romano. Derecho romano, tradición romanística y ciencias histórico-jurídicas*, www.ridrom.uclm.es, ISSN 1989-1970.

Romero, Luis Alberto (2008), "Memoria de *El Proceso*" (4-11), *Lucha armada en la Argentina*, año 4, nº 10, Bs. As.

____ (1988), *Los sectores populares urbanos como sujeto histórico*, Bs. As., Pehesa-CISEA.

Rosaldo, Michellez (2011 [1984]), "Hacia una antropología del yo (*self*) y del sentimiento", en: Shweder, Rterichard y LeVine, Robert (eds.), *Culture theory. Essays on mind, self and emotion*, trad. de Carlos Argañaraz, Cambridge, Cambridge University Press.

Rot, Gabriel (2004), "El mito del Policlínico Bancario" (16-21), *Lucha Armada en la Argentina*, Año 1, N° 1, diciembre-enero-febrero.

Saintout, F. y Ferrante, N. (2006), "Los estudios de recepción en Argentina hoy: rupturas, continuidades y nuevos objetos", en Saintout, F. y Ferrante, F. (comps.), *¿Y la recepción? Balance crítico de los estudios sobre el público,* La Crujía, Bs. As.

Salvi, Valentina (2012), "Capítulo 3. Elegidos y monstruos. Memorias en primera persona de los oficiales retirados" (109-138), *De vencedores a víctimas. Memorias militares sobre el pasado reciente en la Argentina*, Bs. As., Biblos.

____ (agosto 2009), "De vencedores a víctimas: 25 años de memorias castrenses", *temas y debates 17*, pág. 93-115.

Sarlo, Beatriz (2005), "4. Experiencia y argumentación" (95-123) y "5. Posmemoria, reconstrucciones" (125-157), *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Bs. As., Siglo xxi.

____ (2001), "Shoppings y calesitas" (79-82), *Tiempo presente. Notas sobre el cambio de una cultura*, Bs. As., Siglo xxi.

Sarrabayrouse, María José (2011), *Poder judicial y dictadura. El caso de la morgue*, Bs. As., Revés.

____ (noviembre 1980), "Narrar la percepción", *Punto de vista*, n.º 10, Bs. As.

Sartre, Jean Paul (1944), *A puerta cerrada. Pieza en un acto*, trad. de Aurora Bernardez, Losada, Bs. As.

Saussure, F. de (1984), "Naturaleza del signo lingüístico" (Primera Parte, Cap. I) y "El valor lingüístico" (Primera parte, Segunda Parte, Cap. IV), *Curso de Lingüística General,* Bs. As., Losada.

Sautu, Ruth (2003) *Todo es teoría. Objetivos y métodos de investigación*, Bs. As., Ediciones Lumiere.

Schmucler, Héctor (1996), "Apuntes sobre el tecnologicismo o la voluntad de no querer", *Artefacto. Pensamientos sobre la técnica*, N° 1, diciembre.

Schwartz, Barry (1992), "La reconstrucción de Abraham Lincoln" (97-123), en Middleton David y Edwards, Derek (comps.), *Memoria compartida, la naturaleza social de la memoria y el olvido*, Bs. As., Paidós.

Scribano, Adrián (2008) *El proceso de investigación social cualitativo*, Bs. As., Prometeo Libros Editorial.

Secretaria de Derechos Humanos de la Provincia de La Pampa (2014), "Mireya Regazzoli" (107-118) y "Stella Maris Barrios" (211-216), *Historias para no olvidar…la voz de las víctimas de la Subzona 14*, Santa Rosa, Gobierno de la Provincia de La Pampa.

Semilla Durán, María Angélica (2010) "Las voces del silencio", *Amerika* [En línea] URL: http://amerika.revues.org/1391; DOI: 10.4000/amerika.1391

Senkman, Leonardo, y Sznajder, Mario (1995), *El legado del autoritarismo. Derechos humanos y antisemitismo en la Argentina contemporánea*, Instituto Harry Truman, Universidad Hebrea de Jerusalem.

Sloterdijk, Peter (2004 [1983]), *Crítica de la razón cínica,* Madrid, Siruela.

Socolovsky, Miriam (2011 agosto), "Sin historia y sin justicia: consideraciones sobre Juan, como si nada hubiera sucedido", *Prácticas de oficio. Investigación y reflexión en Ciencias Sociales*, nº 7 y 8, Publicación del Posgrado en Ciencias Sociales UNGS-IDES.

Sorgentini, Hernán y Chama, Mauricio (2012), "Problemas conceptuales y metodológicos de la Historia y la Memoria del pasado reciente", *VI Jornadas de Trabajo Sobre Historia Reciente*, Facultad de Humanidades y Ciencias del a Universidad del Litoral, 8 al de agosto de 2012.

Souto, Luz C. (2013), "Los subalternos en las ficciones de apropiación de menores (The subordinates in the fictions of appropiation of minors)" (41-57), *Mitologías hoy*, vol. 8, invierno, ISSN: 2014-1130.

Stegmayer, María (2010), "Acerca de los usos estratégicos del policial en *El secreto y las voces*" (175-184), *Anclajes*, XIV.14 (diciembre) ISSN 0329-3807.

Steimberg, Oscar (1993), "3. Libro y transposición", *Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares*, Bs. As., Atuel.

Steinhardt, Iván (2012), "Rawson", *El rincón del cinéfilo*.

Squillaci, Pedro (2010), "Andrés no quiere… 'indolencia exagerada'", *La Capital*, 28/2/10.

Strauss, Leo (2009), "La persecución y el arte de escribir" (29-48), *La persecución y el arte de escribir*, trad. Amelia Aguado, Bs. As., Amorrortu.

Strauss, Scott (2009), "Ruanda y Darfur, un análisis comparativo" (7-23), *Revista de Estudios sobre el Genocidio*, nº 3, noviembre 2009.

Stsevicius, María Luján (2005), "Representar lo imborrable. Acerca de una novela de Juan José Saer", Jornadas de hum.ha, Bahía Blanca-Argentina, 11-13 de agosto.

Taccecta, Natalia (2011), "Acontecimiento modernista y subjetividad en el documental. Ente lo performativo y el dispositivo", *IV Seminario Internacional de Políticas de la Memoria del campo de los Derechos Humanos. Memoria y perspectivas*, Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, 20 y 30 de setiembre y 1 de octubre, Bs. As.

Traversa, Óscar (abril 2001), "Aproximaciones a la noción de dispositivo", en: *Signo y Seña,* n.º 12, Bs. As.

Trimboli, Javier (2005), "Los jóvenes: entre el pasado y el presente", Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología de la Nación, Dirección Nacional de Gestión Curricular y Formación Docente, Área de Desarrollo Profesional Docente, Cine y Formación Docente, Lunes 4 de abril en Villa Unión y martes 21 de junio en la capital provincia, La Rioja.

Todorov, Tzvetan (2000), *Los abusos de la memoria*, Barcelona, Paidós.

Torres Perdigon, Andrea (2011), "Reflexión y experiencia: el género novelesco en Juan José Saer" (102-113), *Letral*, n.º 7.

Tursi, Antonio (2012), "De 'máscara' a 'persona'", 1° Jornadas de Cuerpo y Escena, 1 de noviembre 2012, Campus Miguelete, UNSAM.

Ulland, Rebecca J. (verano 2013), "Enforced heteronormative socio-cultural structures in *Garage Olimpo* and "Cambio de armas", *Híper-texto 18*, pág. 3-18 (Northern Michigan University).

Vasallo, Marta (2014), *La terrible esperanza*, "Parte 1. Violencia, sangre y sacrificio [2008]", Bs. As., Colisión Libros.

Vasilachis, Irene (coord.) (2007) *Estrategias de investigación cualitativa*. Gedisa editorial, Buenos Aires.

____ (1993) *Métodos cualitativos I. Los problemas teórico - epistemológicos*, ceal, Buenos Aires.

Vecchioli, Virginia (2001), "Políticas de la memoria y formas de clasificación social. ¿Quiénes son las 'víctimas' del Terrorismo de Estado en Argentina?" (83-102), en *La imposibilidad del olvido. Recorridos de la memoria en Argentina, Chile y Uruguay*, Bruno Groppo y Patricia Flier (comps), La Plata, Al Margen.

Verbitsky, Horacio y Bololavsky, Juan Pablo (2013), *Cuentas pendientes. Los cómplices económicos de la dictadura*, Bs. As., Siglo xxi.

____ (2010), *La mano izquierda de Dios. Tomo IV: La última dictadura (1976-1983). Historia política de Iglesia Católica*, Bs. As., Sudamericana.

____ (2005), *El silencio. De Paulo VI a Bergoglio: las relaciones secretas de la iglesia con la ESMA*, Bs. As., Sudamericana.

Verón, Eliseo (1987), "Lo ideológico y la cientificidad", "Discursos sociales" y "El sentido como producción discursiva", *La semiosis social*, Bs. As., Ghedisa.

Vezzetti, Hugo (2009 [2002]), "II. Figuras de la guerra. Los fracasos del voluntarismo insurgente" (95-108), *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la argentina*, Bs. As., Siglo xxi.

Vieira, Patricia (2006) "Torture and the Sublime. The Ethics of Physical Pain in Garage Olimpo", *Dissidences*: vol. 1: Iss. 2, Article 10, disponible en: http://digitalcommons.bowdoin.edu/dissidences/vol1/iss2/10

Villariño, Ezequiel (2010), "Andrés no quiere dormir la siesta", *Cinemarama*. Colectivo El Fisgón, "La paja en el ojo ajeno" (143-156), en: Vinelli, Natalia y Rodriguez Esperón, Carlos (comps.) (2004), *Contrainformación. Medios alternativos para la acción política*, Bs. As., Continente.

Virilio, Paul (1998 [1980]), *Estética de la desaparición*, trad. Noni Benegas, Barcelona, Anagrama.

Volta, Cristina T. (2008), "Juan José Saer y la textura cinemática en la narrativa de los años sesenta", Premio Provincial de Ensayo 2005 del Gobierno de Santa Fe.

Wacquant, Loïc (2006 [2000]), *Entre las cuerdas. Cuadernos de un aprendiz de boxeador*, Bs. As., Siglo xxi, trad. María Hernández Díaz (2004).

Wainerman, Catalina y Sautu, Ruth (comps.) (1997) *La trastienda de la investigación*. Ed. de Belgrano, Buenos Aires.

Walger, S. y Ulanovsky, C. (1974), "Los teleteatros", *TV Guía Negra*, De la Flor, Bs. As.

Williams, Raymond (2003), "Hegemonía" (159-160), *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*, Bs. As., Nueva Visión.

____ (1980), "1. Base y superestructura", *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península.

Yerushalmi, Yosef Hayim y otros (2006 [1988]), *Usos del olvido*, trad. Irene Agoff, Eric Vigne y Jean-Louis Schlegel, Bs. As., Nueva Visión.

Zeiger, Claudio (2000), "Recuerdo de la muerte. El ayer y el hoy de Claudio Tamburrini", *Página/12*, 27/8/00.

Zires, Margarita (1995), "La dimensión cultural del rumor. De lo verdadero a los diferentes regímenes de verosimilitud", en *Comunicación y Sociedad*, n.º 24, Guadalajara.

Zink, Mirta, Moroni, Marisa, Asquini, Norbeto G. y Folco, María Esther (2011), "Historia política, orden institucional y construcción de ciudadanía en La Pampa" (85-130), en Di Liscia, en: María Silvia, *Historia de La Pampa II. Sociedad, política, cultura, de la crisis del treinta al inicio de un nuevo siglo*, Santa Rosa, unlpam.

Zylberman, Lior (2010), "Estrategias narrativas de un cine posgenocida. La década del '80" (57-73), *Revista de Estudios sobre el Genocidio*¸ N°4, julio.

Zizek, Slavoj (2003 [1989]), "Che voui?" (125-175), *El sublime objeto de la ideología*, trad. de Isabel Vericat Nuñez, Bs. As., Siglo xxi.

Filmografía

Corpus cinematográfico restringido

Bechis, Marcos (1999), *Garage Olimpo*, Arg./Francia/Italia.

Bustamante, Daniel (2009) *Andrés no quiere dormir la siesta*, Arg.

Caetano, Adrián Israel (2006), *Crónica de una fuga*, Arg.

Carri, Albertina (2003), *Los rubios*, Arg.

Echeverría, Carlos (1987), *Juan, como si nada hubiera sucedido*, Arg./Alemania.

Machesich, Nahuel y Zito, Luciano (2012), *Rawson*, Arg.

Corpus cinematográfico ampliado

Agosta Fabián y Costa, Lisandro (2001), *Generación golpe*, Arg.

Almirón, Francisco (1983), *Los tabicados*, Arg.

Aristarain (1981), *Tiempo de revancha*, Arg.

Arruti, (2004), *La fuga que fue masacre*¸ Arg.

Bianchini, Jorge (2007), *Mansión Seré. Crónica de un viaje*, Arg.

Blaustein, Isidoro (1996), *Cazadores de utopías*

Cini, Danielle (2009), *Nosotras que todavía estamos vivas*, Arg./Italia.

Cuckoba, Berta, Del Valle, Lucas, Rodríguez, Agustina, Delgado, Celeste, Datti, Tatiana, Camara, Isaías, Cortés, Tatiana, Silva, Cecilia, Barrios, Lucrecia (2005), *NN (ni en el río ni en las tumbas)*, Arg.

Di Tella, Andrés (1989), *Desaparición forzada de personas*, Arg.

____ (1998), *Montoneros, una historia*, Arg.

Gil, Cristian (2006), *Seré memoria*, Arg.

Kodar, Nurit (2002), *Asesino*, Arg./Israel.

Martel, Lucrecia (2008), *La mujer sin cabeza*, Arg.-Francia-Italia-España.

Olivera, Héctor (1986), *La noche de los lápices*, Arg.

____ (1985) *La historia oficial*, Argentina.

Prividera, Nicolás (2007), *M*, Arg.

Rey, Lucía y María Eugenia Rubio (2006), *Horas de vida*, Arg.

Scalambro, Dora (1998), *Visitas* guiadas, Arg.

Sepulveda, Rodrigo y Santos Fernanda (2001), *D2*, Arg.

Stantic, Lila (1993), *Un muro de silencio*, Arg.

Corpus literario

Corpus literario restringido

Brizuela, Leopoldo (2012), *Una misma noche*, Bs. As., Alfaguara.

Gamerro, Carlos (2002), *El secreto y las voces*, Bs. As., Norma.

Saer, Juan José (1992), *Lo imborrable*, Bs. As., Seix Barral.

Tamburrini, Javier (2002), *Pase libre. La fuga de la Mansión Seré*, Bs. As., Continente.

Corpus literario ampliado

Alcoba, Laura (2010), *Jardín blanco*, trad. de Leopoldo Brizuela, Bs. As., Edhasa, 2010.

____ (2012), *Los pasajeros del Anna C.*, trad. de L. Brizuela, Bs. As., Edhasa, trad. de Leopoldo Brizuela.

____ (2008 [2007]), trad. de L. Brizuela, *La casa de los conejos*, Bs. As., Edhasa.

____ (2007) *Manèges. Petite histoire argentine*, France, Gallimard.

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

Caparros, Martín (1984), *Ansay o los infortunios de la gloria*, Bs. As., Seix Barral.

____ (2008), *A quien corresponda*, Barcelona, Anagrama.

Chefjec, Sergio (1997), *Los planetas*, Bs. As., Alfaguara.

Feijóo, Cristina (2001), *Memorias del río inmóvil*, Bs. As., Clarín/ Aguilar.

Fogwill, Rodolfo Enrique (2010 [1983]), *Los pichiciegos*, Bs. As., El Ateneo.

Fogwill, Rodolfo (2001), *En otro orden de cosas*, Mondadori, Barcelona.

____ (2001), *La experiencia sensible*, Barcelona, Mondadori.

Gusmán, Luis Martín (1996), *Villa*, Bs. As., Alfaguara.

Gusmán, Luis (2002), *Ni muerto has perdido tu nombre*, Bs. As., Sudamericana.

Heker, Liliana (1996), *El fin de la historia*, Bs. As., Alfaguara.

Kohan, Martín (2007), *Ciencias morales*, Bs. As., Anagrama.

Kohan, Martín (2002), *Dos veces junio*, Bs. As., udamericana.

____ (2006), *Museo de la revolución*, Bs. As., Mondadori.

Osorio, Elsa (1998), *A veinte años luz*, España, Alba.

Pauls, Alan (2013) *Historia del dinero*, Bs. As., Anagrama.

____ (2010) *Historia del pelo*, Bs. As., Anagrama.

____ (2008) *Historia del llanto*, Barcelona-Bs.As., Anagrama.

Piglia, Ricardo (2005 [1980]), *Respiración artificial*, Bs. As., Anagrama.

Pron, Patricio (2011), *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*, Barcelona, Mondadori.

Rivera, Andrés (1984), *En esta dulce tierra*, Bs. As., Alfaguara.

Saer, Juan José (2011 [1994]), *Nadie nada nunca*, Bs. As., Seix Barral.

____ (1987), *La ocasión,* Bs. As., Seix Barral.

____ (2010 [1985]), *Glosa*, Bs. As., Seix Barral.

____ (1983), *El entenado*, Bs. As., Planeta.

Silberstein, Silvia (2002), *Bajo el mismo cielo*, Bs. As., Sudamericana.

Tizón, Héctor (2002), *El viejo soldado*, Bs. As., Alfaguara.

____ (1984), *La casa y el viento*, Bs. As., Aguilar.

Entrevistas

Entrevistas ajenas

Berlanga, Ángel (2012), "No estoy hablando del pasado, es una vivencia sin tiempo", *Página/12*, 27/3/12.

Boetti, Ezequiel (2010), "Daniel Bustamante: aquellos viejos (y oscuros) tiempos", *Escribiendo cine*, 1/2/2010.

Carrasco, Gerardo (2012), "Recuerdos que no voy a olvidar. Entrevista al escritor Leopoldo Brizuela", *Montevideo portal*, 9/7/12.

Espinosa, María (2012), "Entrevista a Leopoldo Brizuela-Premio Alfaguara 2012", *Suburbano. MiamiFlorida*, 27/8/12.

Garrido, Benito (2012), "Entrevista a Leopoldo Brizuela, Premio Alfaguara de Novela por 'Una misma noche'", *Culturamás. La revista de información cultural en internet*, 7/6/12.

Gatti Ricardi, Giusseppe (2014), "De la novela anti-épica a los peligros de la razón: conversación con Leopoldo Brizuela", *ómnibus*, año XI, n.º 48, noviembre, 21/6/14.

Redacción (2010), "Entrevistas: Daniel Bustamante", *Los guionistas.com.ar*, 19/2/2010.

Lo Lacona, Claudio (2010), "Una dura historia, a través de los ojos de un niño", *Todo lo ve.com.ar*, 4/2/10.

Pérez Castillo, Edgardo (2010), "La historia del 'no te metas'", *Rosario/12*, 24/2/10.

Veiga, Gustavo (2012), "El concepto de derechos humanos se fue modificando con el tiempo", entrevista a C. Tamburrini, *Página/12*, 6/2/12.

Zunini, Patricio (2012), "Me interesa la literatura que cuestiona", Entrevistas, *Eterna Cadencia*, 19/6/12.

Entrevistas propias

Entrevista a Leopoldo Brizuela, 02/03/2014, Facebook e email, caba.

____ Nahuel Machesich, 24/02/2014, Facebook, caba.

____ Esteban Buch, 30/10/2014, Aeroparque, caba.

____ Cristina Ércoli, 01/11/2012, Santa Rosa, La Pampa.

____ Estela Barrios, 11/03/2012, Santa Rosa, La Pampa.

____ Belén y Benito, 01/10/2011, Santa Rosa, La Pampa.

____ Emilia y Alejo, 01/08/2011, Santa Rosa, La Pampa.

____ Manuel, 01/06/2011, Santa Rosa, La Pampa.

____ Mirta, 25/03/2011, Santa Rosa, La Pampa.

____ Marta, 24/03/201, Santa Rosa, La Pampa.

Fotografías

Fotografías propias de la vecindad del ex ccd Seccional 1° de Santa Rosa-La Pampa y del primer juicio por "memoria, verdad y justicia" desarrollado en la provincia.

colecciónpoliedros

Responsabilidades y resistencias. Memorias de vecinos de la dictadura aborda el problema de la responsabilidad colectiva ante la última dictadura argentina (1976-1983). La temática tiene en la experiencia europea del nazismo un precedente ineludible: las reflexiones de Karl Jaspers y Hannah Arendt al respecto siguen siendo una lectura obligatoria. En la Argentina, la conducta del "hombre/mujer común y corriente" bajo dictadura fue una preocupación presente ya durante el transcurso del último golpe de Estado.

El campo del arte gestó un pensamiento propio sobre la sociedad argentina bajo dictadura. Las novelas y películas analizadas en este libro dan cuenta de responsabilidades colectivas y pequeñas resistencias por parte de vecinos de Centros Clandestinos de Detención. Lejos de conformar meros artefactos de consumo cultural para el divertimento o la concientización ciudadana, estas películas y novelas constituyen "vehículos de memoria" bajo los cuales se transportaron determinados sentidos –condenatorios, justificatorios, comprensivos–.

Este análisis hermenéutico fue articulado con un trabajo de campo en las vecindades de un ex Centro Clandestino de Detención en Santa Rosa (La Pampa) –donde el autor transcurrió su infancia y adolescencia–, porque en la intertextualidad de memorias se dibuja una figura de la convivencia bajo dictadura no apta para categorías cartesianas. Este libro, sin embargo, espera aportar toda la precisión de la que sea capaz para sumarse a un debate tan clásico como contemporáneo: por qué podemos desear la represión.

Universidad Nacional Villa María

eduvim

9 789876 995917