

# everba

Everba, revista de estudios de la cultura  
Buenos Aires-Berkeley | ISSN: 1668-1002

Janeiro / January / Enero 2020

[nos@e-verba.org](mailto:nos@e-verba.org)

[e-verba.org](http://e-verba.org)

# About | Sobre everba

Everba es un espacio múltiple para la cultura. Nuestra idea es publicar textos críticos y de creación tanto en español, como en inglés, francés y portugués, renovando los artículos una vez al año. Everba, en estos momentos no está aceptando contribuciones de textos creativos, (poesía, cuentos, ...) que no hayamos específicamente pedido. Si desea contribuir con un texto crítico, entrevista o reseña, envíe una sinopsis de media página a nuestros editores con su e-mail personal. Everba agrupa e imprime la colección de textos críticos una vez por año académico. El número de impresiones es mínimo con el único fin de ser archivadas en algunas bibliotecas locales. Por otro lado, la impresión puede ser obtenida gratuitamente en formato Adobe PDF. Ésta puede ser impresa con toda libertad y archivada en bibliotecas personales o públicas con la única condición de que se preserve el formato original completo. Si tiene alguna pregunta, no dude en consultarnos. Everba es indexada en el International Bibliography del MLA (una base de datos con bibliografías de artículos, libros y tesis del Modern Language Association de los EEUU), LatinREV de FLACSO Argentina, incluida en el directorio de revistas académicas del LATINDEX (una base de datos de información de publicaciones científicas de Latinoamérica, el Caribe, España y Portugal.) y Latinoamericana (Asociación de Revistas Académicas de Humanidades y Ciencias Sociales). ISSN: 1668-1002 Entre el 2002 y el 2005 everba fue editada en Berkeley California. Desde el 2017 everba comenzará a ser reeditada por un comité editorial integrado por profesores del Programa de Estudios de la Cultura de la Universidad Nacional Arturo Jauretche y el Modern Language Department of Berkeley City College. Everba es una revista arbitrada (revisión por pares/con referato).

---

*Everba is a website that functions as a magazine and a database of articles about cultural activities and literature related to Latin America. We publish critical articles and creative writing in Spanish, English and Portuguese, which we update two times a year (summer and winter). We do not accept creative writing contributions that we do not specifically ask for. If you would like to submit a review, article or interview, please send a half-page abstract with your return email address. Everba is indexed by the International Bibliography of the MLA (a bibliography of journal articles, books, and dissertations of the Modern Language Association of the United States), LatinREV (FLACSO Argentina), included in the LATINDEX Directory of Journals (a bibliographical information system for the serial scientific publications of Latin America, the Caribbean, Spain and Portugal) and Latinoamericana (Asociación de Revistas Académicas de Humanidades y Ciencias Sociales). ISSN: 1668-1002 Between 2002 and 2005 everba was edited in Berkeley California. Since 2017 everba will begin to be re-edited by an editorial committee composed by professors from the Programa de Estudios de la Cultura de la Universidad Nacional Arturo Jauretche and the Modern Language Department of Berkeley City College. Everba is a peerreviewed journal.*

---

**Copyright Notice: all material in everba is copyright. It is made available here without charge for personal use only. It may not be stored, displayed, published, reproduced, or used for any other purpose whatsoever without the express written permission of the author.**

everba

revista de estudios de la cultura

ISSN: 1668-1002



## Contacto

Programa de Estudios de la Cultura  
Universidad Nacional Arturo Jauretche  
Av. Calchaquí 6200  
(1888) Florencio Varela  
Buenos Aires, Argentina

Modern Languages Department  
Berkeley City College,  
2050 Center Street  
Berkeley, CA 94704  
USA

[nos@e-verba.org](mailto:nos@e-verba.org)  
[e-verba.org](http://e-verba.org)

# Comité editorial

(En orden alfabético)

Fabián Banga, Berkeley City College | editor-in-chef

Martin Biaggini, Universidad Arturo Jauretche

Kenny Buquen, Berkeley City College

Emilce Cuda, Universidad Arturo Jauretche

Laura Itchart, Universidad Arturo Jauretche

Marcelo Pellegrini, University of Wisconsin, Madison

Jorge Monteleone, UBA y CONICET

## Listado de evaluadores:

Jane Dilworth

Fabián Banga

Anibal Torres

Emilce Cuda

Soledad López

Carolina Bartalani

Martin A. Biaggini

Josefina Heine

# Contenidos

About   Sobre everba.....	2
Comité editorial.....	4
Textos críticos.....	6
“La deconstrucción de la identidad nacional argentina en Las Islas, de Carlos Gamerro”. <i>Autora: María Ximena Venturini (Tulane University)</i> .....	7
“El art-chivo en el <i>Teatro Proletario de Cámara</i> y algunos cuadernos de Osvaldo Lamborghini”, ( <i>Autora: Agustina Pérez - UNTREF</i> ).....	18
“La promoción del diseño: Continuidades y tensiones en las políticas culturales en Argentina”. ( <i>Autoras: Paula Miguel - UBA y Gabriela Alatsis - CONICET-UNAJ</i> ).....	25
Dossier.....	37
“Memorias descentradas. Testimonios de destrucción y ocultamiento de libros en el conurbano sur de la provincia de Buenos Aires en la Argentina dictatorial”. ( <i>Compiladoras: Elena Vinelli y Carolina Bartalini</i> ).....	38
Un pozo en la noche. A modo de introducción. ( <i>Elena Vinelli y Carolina Bartalini</i> ).....	39
El testimonio y los límites del discurso: tensiones en torno a lo decible y el silencio ( <i>Carolina Bartalini</i> ).....	49
“Ellos queman bibliotecas, nosotros vivimos la poesía”. Sobre <i>La luna que se cortó     con la botella</i> y las estrategias de resistencia a la dictadura. ( <i>Martín Biaggini</i> ).....	59
Configuraciones del Conurbano en los testimonios de ocultamiento y destrucción de libros durante la última dictadura militar. ( <i>Yael Tejero Yosovitch, Andrea Vilariño y Laura Kaplan</i> ).....	71
La lengua de los libros. ( <i>Elena Vinelli</i> ).....	80
Poética.....	88
“Acerca de <i>Los años argentinos</i> de Luisa Futoransky”. ( <i>Gabriela Pesclevi</i> ).....	89
“Alud en Gales”. ( <i>Luisa Futoransky</i> ).....	92

everba

revista de estudios de la cultura

ISSN: 1668-1002

# Textos Críticos



# La deconstrucción de la identidad nacional argentina en Las Islas, de Carlos Gamerro

María Ximena Venturini

Tulane University

mventuri@tulane.edu

## Resumen

En el presente artículo se analizará el empleo de la parodia y la farsa en la novela *Las islas* del escritor argentino Carlos Gamerro. El objetivo principal es realizar una lectura sobre la forma en que la novela aborda el conflicto de Malvinas a la vez que desarma el discurso nacional sostenido por los militares argentinos en la guerra de 1982. Además, el uso del humor es un elemento indispensable empleado también para atacar los cimientos ideológicos que el Estado argentino utilizó desde su fundación en 1853. De esta manera, Gamerro discute los valores nacionales a la vez que revisa el pasado reciente en la Argentina neoliberal de los años noventa.

**Palabras claves:** Guerra de Malvinas, literatura argentina, neoliberalismo, postdictadura argentina, nacionalismo.

## Abstract

*The aim of this article is to discuss the use of parody and farce in the novel *Las islas* by the Argentine writer Carlos Gamerro. The main objective is to analyze the way in which the novel addresses the Falklands War while disarming the national discourse held by the Argentine military in the 1982 war. In addition, the use of humor is a key element to attack the ideological principles used by the Argentine State used since its foundation in 1853. In this way, Gamerro discusses national values while reviewing the recent past in the neoliberal Argentina of the nineties.*

**Key words:** Falklands War, Argentine literature, neoliberalism, Post-dictatorship Argentina, nationalism

## Introducción

En la novela *Las islas*, publicada en 1998 por el escritor argentino Carlos Gamerro, se relata la historia del excombatiente de Malvinas Felipe Félix. El relato transcurre diez años después de terminada la guerra, en la Buenos Aires de los años noventa, en pleno auge del neoliberalismo bajo la presidencia de Menem. El narrador Félix, devenido en hacker y adicto a las drogas, es contratado por el empresario Tamerlán para investigar —y ayudar a ocultar— un crimen cometido por su hijo. Desde el comienzo, la investigación llevará al excombatiente a reencontrarse con la guerra que había creído olvidada. A través de la parodia, la farsa y el humor, Gamerro desacraliza la contienda bélica a la vez que deconstruye la identidad nacional presente en los relatos sobre Malvinas.

## La literatura farsesca de Malvinas

La Guerra de Malvinas, aunque muy recordada y siempre presente en el inconsciente colectivo argentino, constituye hasta hoy un punto ciego de la historia nacional. Pese a que fue iniciada por una sangrienta dictadura militar que había llevado a cabo una violenta represión social, eso no impidió que una gran parte de la sociedad argentina apoyara esa guerra considerándola “una causa justa” (Vitulo 29). Así, se la podría pensar dentro de un espacio liminal: temporalmente no se inscribe plenamente en la dictadura, pero tampoco en la democracia —aunque la derrota facilitó su regreso— y representa una frontera liminar geográfica, donde la nación no termina ni se cierra. En tanto sigan perteneciendo al Reino Unido, “las Malvinas muestran una nación incompleta, abierta, cuya historia se sigue repitiendo porque aún no terminó de escribirse” (Segade 234). Así, a más de 30 años de la guerra, continúa representando una suerte de tierra de nadie para la interpretación y sigue siendo relativamente poco lo que la sociedad sabe sobre este acontecimiento.

Federico Lorenz en *Las guerras por Malvinas* (2006) tematiza distintos aspectos del conflicto de 1982, a la vez que discute una visión hegemónica en la academia. Lorenz realiza una lectura sobre el rol de varios sectores de la sociedad civil y del Estado tanto antes como después del conflicto, y se centra en testimonios sobre la guerra. Utilizando la voz de los ex combatientes, de los oficiales retirados, de las poblaciones que vivieron de cerca el conflicto y sobre todo de las distintas imágenes y sentidos que quedaron después de terminada la guerra, realiza un retrato testimonial fundamental desde los que vivieron la guerra en primera persona. El historiador señala, inteligentemente, que prefirió, antes que relatar la guerra en un sentido unívoco, centrarse en “las distintas formas en que ésta fue vivida, y de sus consecuencias, como una forma de pensar las relaciones entre la cultura y la política argentinas y el archipiélago emblema” (15). Esta multiplicidad de relatos abre como consecuencia a otros sentidos sobre la guerra. De esta manera el historiador reflexiona sobre las imágenes y visiones históricas que permanecen sobre estos hombres jóvenes de dieciocho a veinte años, que cumplían con el servicio militar obligatorio y que fueron enviados a combatir casi sin recibir formación militar. Pero Lorenz resalta, a partir de los testimonios de los ex soldados, que

éstos no se piensan a sí mismos solo como víctimas del conflicto sino también sujetos activos en la recuperación de las islas, dándole de esta forma un sentido a la guerra y a las muertes de sus compañeros (97). Así, entonces, formula una cierta complejidad histórica sobre el conflicto de Malvinas, a la vez que lo analiza como símbolo y como experiencia, alejándose de la visión victimizadora y acercándose a la lucha por la visibilidad de los ex combatientes y los veteranos de guerra en los años posteriores. De esta forma, se repiensa la imagen de los combatientes en los años posteriores, a la vez que señala una todavía fuerte victimización que operó sobre todo en los años ochenta, confirmando que “la guerra y sus protagonistas oscilan entre dos extremos inaccesibles a la discusión: el limbo de las víctimas, o el Panteón atemporal de los héroes y mártires de la Patria” (237).

Por el contrario, la ficción se propuso muy pronto pensar la guerra, y al mismo tiempo, desmitificarla. Como aclara Martín Kohan, no habían terminado aún los combates cuando Rodolfo Fogwill escribía *Los Pichiciegos*, una versión picaresca y poco heroica en la que lo importante no es tanto vencer sino “zafar” (6). La guerra comenzó a ser narrada por la literatura dejando de lados hazañas heroicas y héroes épicos. Las acciones más destacadas de los soldados consistían en sobrevivir, no morir de hambre ni estaqueados por los mismos compañeros u oficiales, ni ser masacrados por las terribles armas del ejército británico. Kohan resalta el carácter farsesco de la guerra de Malvinas, a la vez que define a la contienda como una tragedia grotesca y risible. En relación a la novela *Las islas* de Carlos Gamerro, Kohan subraya que uno de sus grandes méritos es repensar la guerra como lo que en efecto fue: “a la vez un drama y una farsa” (7). Se resalta la constante ridiculización de los mitos argentinos parodiados en la novela que desarticulan el discurso épico propuesto por los militares durante la guerra. De esta manera, en la novela se explican los mitos de origen —Argentina como origen de toda la humanidad citando *El origen del hombre en el Plata* de Florentino Ameghino, quien sostenía que el hombre había nacido en la Patagonia—, los mitos de redención universal —un futuro ideal donde Argentina vence al comunismo y salva al mundo—, y los de la metafísica nacional —la llamada “Argentina invisible”— y al resaltarlos, con ese solo gesto, se destaca su intrínseca ridiculez (7). La farsa siempre está presente en la novela, en diversos momentos y situaciones. Por ejemplo, en recreación a la invasión de Malvinas por los excombatientes situada en los lagos de Palermo. Otra farsa está presente cuando Félix compra un uniforme usado en la Avenida 9 de julio, que perteneció a otro soldado aun cuando él fue también un combatiente real. El soldado Félix se disfraza de combatiente para sacarle información a sus excompañeros, postulándose otro actor de ese gran drama que fue la guerra. Para el escritor argentino, *Las Islas* es entonces “un drama que en la farsa se revela: es un drama que se exhibe ante todo en la versión de la guerra como farsa” (10).

Pocos años después, María Teresa Gramuglio estableció una diferencia entre la literatura sobre Malvinas y la literatura —casi contemporánea— sobre la dictadura militar. Mientras que las novelas sobre Malvinas han rechazado cualquier registro heroico, la literatura sobre los asesinatos durante la dictadura no presenta ni picaresca, ni grotesco alguno (11). Así, se podría pensar que la narración cómica de los sucesos de Malvinas está en relación directa con los discursos nacionales en los que se basó la guerra, y con los que la novela discute. Ricardo

Piglia en “Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)” recuerda que el Estado necesita de algo más que la coerción para poder funcionar: el Estado construye ficciones, el Estado narra, lo que Piglia denomina como “la ficción del Estado” (86). En el caso de la dictadura argentina, esas historias ficcionales construidas por el Estado adquirieron la forma de un relato quirúrgico, que trabajaba sobre el cuerpo: “Hablaban de la Argentina como un cuerpo enfermo, que tenía un tumor, una suerte de cáncer que proliferaba, que era la subversión, y la función de los militares era operar, ellos funcionaban de un modo aséptico, como médicos, más allá del bien y del mal” (86). A estos relatos que inventa el Estado se oponen otros relatos, contra-relatos anónimos de resistencia y oposición, sobre los cuales, dice Piglia, trabaja la literatura.

De esta manera, se podría pensar la novela como una maquina ficcional desde donde se piensa a la narrativa sobre las islas que es, a su vez, una forma de imaginar el país entero.

Como explica Joanna Page en “Ricardo Piglia: Towards a Re-socialized Literature”, los gobiernos contemporáneos derivan su poder no sólo a través de la posesión de los medios de producción y de comunicación, sino también gracias al control sobre el “código significativo”. Esto significa que el poder, además de determinar cuáles versiones de la verdad son “reales” y cuales son “falsas”, tiene también como interés principal el mantenimiento del monopolio que marca esa diferencia. Por eso cualquier resistencia que combata al sistema necesita desafiar el control sobre ese código, más que denunciar la versión del estado como falsa, porque de esta forma seguiría utilizando las mismas distinciones impuestas desde arriba (347). Desde este punto de vista, se pretende leer *Las islas* como un punto de fuga desde el cual se discute la narrativa impuesta sobre Malvinas, en el que quizás las islas no sean más que una herramienta para interpretar la realidad nacional más allá de su especificidad temporal y espacial.

## Entre la épica y la novela: el pasado nacional en *Las islas*

A partir de la diferencia bajtiana entre épica y novela, se puede entender de qué manera la novela *Las islas* se posiciona ante la narrativa del pasado nacional argentino. Si en la épica se presenta un pasado absoluto y acabado, en la novela ese mundo se vuelve cercano y familiar, desacralizado. Mijail Bajtín en *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento* define al mundo de la epopeya como: “el del pasado nacional heroico, el mundo de los ‘comienzos’ y de las ‘cimas’ de la historia nacional, el mundo de los padres y de los ancestros” (47). Pero en la novela analizada no existen héroes, ni sentimiento patriótico verdadero por la cual morir; la atmósfera general de la novela es opresiva y genera una sensación de encierro y asfixia. Enmarcada entre los recuerdos de la guerra y la opresiva Buenos Aires de los años noventa, la realidad económica y política se presenta sombría y despiadada. Así, la novela ridiculiza también los valores morales y sociales de la argentina neoliberal de estos años. Como señala Viviana Fridman, los testigos del asesinato en el que está involucrado el hijo del magnate Tamerlán —cuya lista tiene que conseguir Felipe a través del virus infiltrado en su videojuego sobre Malvinas— son los participantes de una reunión de la organización

piramidal *Surprise*, una estafa organizada que polariza la ya extrema distancia instalada entre los ricos y los pobres. Quienes ingresan en la pirámide tienen que comprar a un precio ridículamente elevado una caja de productos Christopher —¿Cristóbal Colón y sus espejitos de colores?— que deberán tratar de vender por su cuenta. Al mismo tiempo, deben reclutar, explotando su propia red social y familiar, nuevos miembros para la organización y por cada uno de ellos y sus ventas cobra un porcentaje. El resultado final no es otra cosa que una pirámide en la que los de abajo terminan perdiéndolo todo y se benefician solo unos pocos que están arriba (33).

Por otra parte, el procedimiento de carnavalización bajtiniano ocurre de manera muy explícita en *Las islas*. Como explica Elizabeth Corral Peña, en la carnavalización literaria se produce una actitud nueva hacia la realidad. De esta manera, se deja de lado la distancia épica o trágica, y se parte desde la actualidad cotidiana para entender y valorar la existencia (46). Así, se modifica el lugar que se le había otorgado a la tradición que es vista ahora “de forma crítica y a veces cínicamente reveladora” (46). En la novela de Gamerro se narra un acontecimiento bélico eliminando la distancia que lo une al presente, volviéndolo familiar o incluso motivo de risa. De esta manera, Malvinas se puede revivir a través del relato del sueño del protagonista o a través de un videojuego. Pero si bien todas las acciones se narran en presente —acercándose al thriller— los recuerdos de la contienda se relatan en pasado. De esta manera, se trae la guerra al presente haciéndola transitar por todos los espacios reales o virtuales, desde un videojuego hasta una maqueta, y todos los tiempos posibles, desde el inmediatamente anterior de la dictadura militar hasta el más lejano —la época del Virreinato y la leyenda del tatú cordobés—, pero nunca en el presente del relato. A diferencia de la distancia del relato épico, la novela acerca Malvinas al presente eliminando la distancia entre el pasado y el momento de la escritura. Además, la guerra reaparece en la novela bajo la forma de diversos simulacros que la demuestran absurda: un combate en los lagos de Palermo con barquitos a pedal por la conquista de la isla del centro, una maqueta de Puerto Argentino tal como estaba la noche previa al primer bombardeo inglés, un videojuego de Malvinas armado para que se reproduzca la verdad de la guerra, y ganen infinitamente los ingleses:

En un primer momento había concebido un virus que invirtiera completamente los resultados del juego, virándolo totalmente a favor de la victoria inglesa como antes había arreado todas las ventajas para nuestro bando. Pero después, menos por misericordia que por estrategia, decidí dejar las escasas victorias argentinas inmunes al virus; la pesadilla de Verraco era que el juego dijera la verdad, no que mintiera, y si fracasaba el 2 de abril o se le escapaba el *Sheffield* se iba a sentir estafado; más furioso contra mí que humillado por la realidad, que era donde yo quería tenerlo. (117)

También es irrisoria la manera en que Félix escoge el diseño de los soldados de la guerra que representan a los argentinos, tomando los dibujos ya existentes sobre los iraquíes debido a que los otros ejercicios eran demasiado rubios y occidentales: “Busqué y busqué, pero al final no encontré nada mejor que los iraquíes: con su facha morochona y sus uniformes de media estación pasaban lo más bien, les sacudí un poquito la arena y ya estaban listo para

combatir” (87). De esta manera, se realiza una graciosa comparación entre ejércitos del tercer mundo contra los otros, los europeos y norteamericanos.

Adicionalmente, lo grotesco también supone una mezcla (Bajtín 286). Así, constituye un cruce ante todo cómico, aún en sus manifestaciones monstruosas. En la novela lo escatológico rodea a la figura de Tamerlán. Por un lado, concibe y “da a luz” a un excremento lleno de oro que luego hará encerrar en un prisma de acrílico como recuerdo de la fundación del imperio Tamerlán e hijos. Lo excrementicio se une a la memoria personal: “Este prisma es el arcón de mis recuerdos más preciados” (22). Por otra parte, el empresario imagina la utopía de una concepción sin necesidad de la intervención de una mujer. Esta utopía puede leerse como parte de una antigua tradición misógina que viene desde la literatura griega y donde la sátira posee un lugar imprescindible. Como aclara Olga Omatos en “Misoginia en la tradición literaria neohelénica”, desde Homero a la mujer se la representa como “objeto de las invectivas y sátiras en las cuales se presenta como un ser mezquino, malicioso, intratable, mentiroso, sucio, e insoportable” (167). Así, su único objetivo es atrapar al hombre al que hace víctima de sus malas artes con engaños, mentiras y chantajes (167). Tamerlan remarca repetidamente el asco que le producía mantener relaciones con su esposa, y que lo hacía sólo con el objetivo de tener un heredero para su imperio. De esta manera, sus hijos y sus excrementos se igualan, en tanto que un hijo concebido sin madre aseguraría la perduración del imperio económico del padre. Este hijo podría ser concebido solo, como se hace un excremento, o reconcebido a través de la violación.

En una escena altamente violenta, Tamerlan llama a su hijo —el único que le queda y al que más desprecia— y lo sodomiza; como una manera de poseerlo a la vez que controlarlo. Esta escena puede ser leída, a su vez, como una típica recreación paródica de las destrezas que se dan en el campo argentino:

El hijo trató de desmontarlo reptando bajo el escritorio (...) como en las películas de persecuciones a caballo. Caracoleaba y el padre levantó una mano en el aire, como un prócer de estatua ecuestre, y gritó: —¡Te refundaré todas las veces que haga falta! ¡No me importa lo que digan los médicos, ya fracasaron una vez! ¡Voy a concebirte hasta que me salgas bueno! (39)

Un texto clásico como *Don Segundo Sombra* está plagado de estas domas criollas. Irrisoriamente, aquí lo que se doma es al propio hijo. Esta doma, esta violación del padre al hijo, es en palabras del psicoanalista y asesor del empresario, una “Anunciación”, la anunciación del advenimiento de una nueva era (39). Tamerlán se siente continuamente un “elegido”, un profeta, un visionario que intenta asegurar la validez de su prole para cumplir con su destino de gloria, porque “Su reino”, dice, “no es de este mundo solamente” (31). Aquí claramente se alude a la limpieza de sangre y a los usos racistas de los discursos sobre la raza.

## La parodia en *Las islas*

Alan Pauls en “Tres aproximaciones al concepto de parodia” estudia el concepto de parodia a través de su evolución en la teoría literaria. A través de Juri Tinianov, Mijaíl Bajtín y Julia Kristeva, Pauls problematiza este concepto al que define como un discurso disidente, que tiene la “la ilusión de quedar fuera de toda ley; radicalmente heterodoxo, resiste a toda sistematicidad, se mantiene “exterior” a la ideología, y esta exterioridad es lo que posibilita la violencia con que le hace estallar” (12-13) y “el discurso carnavalesco es un discurso–anti: se constituye en la inversión de tipo de discurso cuya muerte parece autorizado a decretar” (13). Por su parte, Gerard Genette define la parodia simplemente como el desvío de un texto con una transformación mínima degradante (40).

Desde otro punto de vista, para el teórico marxista Frederic Jameson, el pastiche es la forma artística más representativa de la posmodernidad, al que define como “parodia neutra, parodia que ha perdido su sentido del humor” (170). Para el crítico esta forma artística se funda sobre la idea de la muerte del autor, la imposibilidad de la mimesis realista, la pluralización del lenguaje y el decaimiento del concepto de realidad. Así, la función del arte en la posmodernidad se limita a expresar el fracaso de lo nuevo y el fin de la estética individual, a través de la utilización del pasado y de los “simulacros”. La posmodernidad es también “esquizofrénica”, debido a su naturaleza inestable, en la cual el presente tiene escasa conexión con el pasado y donde no hay ningún futuro concebible en el horizonte (177).

En *Las islas* el relato de la Asociación Virreinal es una parodia del nacionalismo que se les brinda a los excombatientes en las reuniones que se discute la historia y la fundación de la identidad nacional. Se alude en la novela paródicamente a los discursos de extrema derecha que a partir de los años treinta estuvieron en boga en Argentina. Sobre todo, se remite a los discursos nacionalistas que entienden a la nación como un cuerpo. Pero no sólo la nación y el cuerpo son uno. En su variante más hiperbólica, cómica, puesta en boca de Citatorio —uno de los más delirantes miembros del núcleo de conspiradores ultranacionalistas que todavía hablan de la recuperación de las islas—, las Malvinas son una encarnación de la fertilidad masculina y la Argentina representa la virilidad: “la Argentina es una pija parada lista para procrear y las Malvinas son sus pelotas” (56). Lo escatológico se une a una parodia de la fuerza masculina en la identidad nacional.

Además, el ritmo acelerado de thriller que tiene la novela lleva a Félix a cruzar la ciudad de un lado a otro buscando pistas, brindándole una velocidad enajenada a la novela: “Libertador, Alem, Maipú, Florida; desde el microcentro y la City, el puerto, la terminar de ómnibus, las paradas; cruzando desparramados la Plaza de los Ingleses” (250); ayuda a la cada vez más desconfianza ante cada dato y cada testigo que conoce, convenciéndolo cada vez más que nadie es quien dice ser y que todo es parte de ese supuesto complot paranoico de judíos que Citatorio declara. Así, él también se contagia de la paranoia de ese discurso nacionalista antisemita típico de los militares argentinos, ridículo a la vez que peligrosamente racista, que la novela parodia: “¡No hay escapatoria! —gargajeaba desde el piso—. ¡Los judíos dominan

todo, siempre han dominado todo! La economía, los gobiernos, la prensa, la cultura. ¡Todo es judío!” (59). En un momento, Felipe Félix asiste al final de la clase de Citatorio: “A medida que avanzaba [Citatorio] se iba excitando, llevándose compulsivamente la mano a la espalda para ver si le habían pegado un cartelito de esos que dicen ‘pateáme’ o ‘me la como’” (54). En realidad, sus alumnos, los ex combatientes, no se toman en serio ni sus clases ni a su maestro. Este profesor cuya paranoia nacionalista es tan irrisoria que resultaba contagiosa: “pronto me encontré rascándome en el mismo lugar” (54). El retrato no puede ser más paródico.

En relación a la parodia y a la paranoia, en “Sobre Borges” Ricardo Piglia sostiene que la representación de las clases populares en la literatura argentina siempre tuvo un uso autoconsciente de la parodia que pone así de manifiesto esa intención paródica: “En ese asunto lo que siempre aparece es la paranoia o la parodia. La paranoia frente a la presencia amenazante del otro que viene a destruir el orden” (10). Piglia piensa también en la figura del unitario en *El matadero*, como un intelectual que no maneja los códigos del mundo que lo rodea, enmarcado en un relato que define como “pastiche barroco sofisticado” (10). Así el intelectual es el que, irónicamente, no puede leer bien la realidad en que vive. Piglia resalta, entonces, que la parodia conlleva siempre cierto tinte paranoico, se parodia aquello que se teme. Aquí, entonces, al parodiar el discurso nacionalista se discute sus valores a la vez que se reacciona ante las consecuencias que tuvo en Argentina durante todo el siglo XX la implementación por parte de los militares del terror, aplicando su ideario nacionalista.

Además, *Las islas* realiza una reescritura paródica no sólo de los *Diarios* de Cristóbal Colón —los productos que se tienen que vender son de *Surprises from Spain* donde se puede leer cierta ironía en la relación con España— sino también de toda una literatura nacionalista argentina; Leopoldo Lugones o Eduardo Mallea. El supuesto texto que contiene los secretos de la guerra, el diario del Mayor X, no son más que los delirios de combate de un torturador devenido en héroe. Antonio Cuervo participa tanto en la llamada “guerra sucia” —el llamado Proceso de Reorganización Nacional que comenzó en 1976— como en esta otra guerra, donde también se tenía que “salvar a la patria” de los invasores que la acechaban. Ahora en lugar de guerrilleros, se relata a la manera de un conquistador de la “civilización argentina” sus encuentros con los nativos de las islas. Así, Cuervo asume el papel de descifrar el extraño lenguaje de los habitantes de las islas —se parodia la supremacía del inglés que aparece aquí como un idioma de bárbaros—, y hasta se remite al escritor Leopoldo Lugones que aparece como un personaje en el diario, y a Eduardo Mallea se lo introduce por medio de la alusión a la “Argentina invisible” (467). La primera entrada que presenta el diario del Mayor X es del día 21 de mayo de 1982. El fuego fue abierto tras el desembarco inglés, el primero de mayo; dicha entrada se produce, pues, en el fragor de la batalla. No obstante, el mayor anota con mirada extrañada hablando sobre escuelas, idiomas prestigiosos y cierto antisemitismo típico de los militares argentinos: “Primeros contactos: intenté hablarles en todas las lenguas principales, entre ellas el castellano, el portugués, el latín, [...] el italiano y gracias a un soldado del R5 hasta hebreo, que para mi gran alivio no comprendían” (443). Así, el Mayor escucha sonidos extraños de boca de los “nativos”, que no son otra cosa que el idioma inglés. El único soldado que lo comprende es el hijo de Tamerlán, que sabía inglés y había viajado: “(...) el soldado

explicó que en unas islas al norte se habla una lengua similar, que él había aprendido en sus viajes (...) desde hoy lo incorporé a mi compañía en calidad de *lenguaraz*” (456). Como los antiguos conquistadores españoles, ahora el *lenguaraz* en la década de los ochenta en la Guerra de Malvinas, es un joven de clase alta hijo de inmigrantes europeos.

En la novela el papel del lenguaje es fundamental, hasta el punto que se convierte casi en la búsqueda de una lengua adánica primigenia que recuerda mucho a la gramática universal chomskiana. Pero aquí el absurdo se apodera de la escena ya que el Mayor X no pretende ni entender el sistema lingüístico de los habitantes de la isla y la relación entre palabra y realidad refleja la inestabilidad de todo sistema de significación basado en la arbitrariedad del lenguaje. Además, el lenguaje se presenta como un instrumento de poder al mismo tiempo que demuestra lo frágil de quien detenta ese poder. La novela en todo momento demuestra la importancia de la narrativa sobre la guerra dentro de un estado represivo que busca imponer su visión sobre el país y la guerra, aun cuando los protagonistas estén lejos de los grandes centros de población y sin la posibilidad real de mantener esa mentira. El texto una y otra vez recuerda las atrocidades comentadas en la guerra y antes, y son relatos que circulan de manera clandestina aun en los años noventa. El lenguaje se presenta entonces como un código lingüístico utilizado para moldear las percepciones ciudadanas sobre qué significa ser argentino y hablar castellano. Por otro lado, el hablar inglés es quizás lo que le salva la vida al protagonista en el momento de la batalla ya que puede entender lo que está ocurriendo a su alrededor:

—Drop your weapon! —grita el alto.

Rubén había salido con el FAL inútil al hombro. Se queda quieto, mirándolo sin entender.

—¡El arma! ¡El FAL! ¡Tíralo! —le grito (562)

El poder del conocimiento del idioma humaniza a Felipe y lo hace sentirse por momentos poderoso, casi un igual a los ingleses a los que hasta se anima a exigirles piedad ante el cuerpo del compañero muerto:

—You...can 't...bury him. You didn 't kill him.

—What? The fucker 's still alive?

—No. Dead. But you don't...didn 't kill him. We killed him.

—That doesn 't make him one of us. Sorry. Hey, I thought you Argies only spoke Spanish (575)

De esta manera, el conocimiento del idioma lo ayuda a entender, por lo menos algo, la situación en la que están combatiendo.

Además, no deja de ser irónico y paródico el nivel de irrealidad que mantiene el diario del Mayor X, si se lo compara con lo que estaba pasando realmente en la isla. Por otro lado, como aclara Laura Destéfani, la referencia a un elemento conocido como analogía para nombrar lo desconocido, el mismo acto de nombrar, la designación de un *lenguaraz* o la previsión de llevar un políglota en la tripulación remite, en tono paródico, a las crónicas de Indias. Además,

el desconocimiento de un idioma como el inglés, subraya su bajo nivel de formación cultural (inferior, además, al de su subordinado): aquí también hay una referencia satírica a las circunstancias tanto de la guerra de Malvinas como de la Conquista, en las que participaron, y muchas veces con roles preponderantes, hombres de escasa formación cultural (75). Luego continúa el Mayor a través de los días de describir sus hábitos, su religión, y sus leyes: “Su sistema de gobierno, si es que tal puede llamársele, corresponde a la forma más primitiva, la republicana; la perfecta igualdad que reina entre los individuos retrasará por mucho tiempo su civilización” (446). La ironía subraya el presupuesto ideológico del mayor: su ideal patriótico es el de una sociedad de clases y, por otro lado, el sarcasmo de su discurso remite nuevamente a la conquista de América, esta vez en contrapunto con la historia del desembarco argentino en Malvinas en 1982, bajo las órdenes del dictador Galtieri. Ante aquel hecho, los isleños no presentaron mayor resistencia ya que conocían muy bien la situación política en el continente. Decidieron, en cambio, esperar órdenes de Londres. El mayor da su personalísima lectura de la situación, donde destaca el temor los conquistadores a quienes los nativos los ven como dioses y que respetan por su “organización y disciplina” (447). El diario continúa describiendo situaciones risibles, que remiten a la irrealidad del accionar de los militares argentinos, que claramente leían otra situación política mundial, pues estaban convencidos que Estados Unidos los apoyaría en la guerra. Al final la ineptitud y la maldad de los militares argentinos prevalece sobre todo el texto. El diario del mayor proyecta —al igual que el videojuego que inventa Felipe— como una victoria lo que fue una rotunda derrota; reinventa un nuevo origen en el contacto con las islas, un desembarco fundacional que desconoce y niega cualquier otra toma de contacto por parte del Estado argentino. Lo realiza utilizando el discurso de la Conquista de América, el cual sí narró una victoria. La utopía del relato del Mayor X posee la gran terrible paradoja nacional, que es ya el leitmotiv de una época: “hubo que perder la guerra para recuperar la democracia” (Destéfanis 81). De esta manera, se perdió para ganar.

## Conclusiones

Si la guerra fue desde su nacimiento absurda, la lectura que hace de ellas *Las islas* se nutre de la parodia, la farsa y el humor para entender ese conflicto sin sentido. La novela discute la identidad nacional pretendidamente heroica de la guerra, a la vez que demuestra otros sentidos sobre las consecuencias de la misma en la sociedad civil, el Estado y los sobrevivientes. Utilizando a su personaje Felipe Félix, se acompaña el camino del protagonista quien logra perdonarse haber sobrevivido, de manera que finalmente la parodia se convierte en esperanza y el humor, en amor.

## Bibliografía citada

- Bajtín, Mijaíl. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Alianza, 2005.
- Corral Peña, Elizabeth. “Algunas palabras sobre la carnavalización literaria”. *La palabra y el hombre*. N° 135, 2005, pp. 45-49.
- Destéfani, Laura. “El diario del mayor X, informe clasificado del Descubrimiento y la (Re)Conquista de las Islas Malvinas (en Las islas, Carlos Gamarro)”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*. Vol. 44, pp. 71-82, 2015.
- Drucaroff, Elsa. *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Emecé, 2011. Fridman, Viviana. “El imaginario de la violencia en la ficción argentina sobre la guerra de Malvinas”. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*. Vol. 34, No. 1, pp. 23-43, 2009.
- Gamarro, Carlos. *Las islas*. Edhasa, 2012. Genette, Gerard. *Figuras III*. Editorial Lumen, 1989. Gramuglio, María Teresa. “Políticas del decir y formas de la ficción”. *Punto de Vista*. N° 74, pp. 9-14, 2002.
- Jameson, Frederic. “Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism”. *New Left Review*, N° 146, 1984, pp. 53-92. Kohan, Martín. “El fin de una épica”. *Punto de Vista*. No. 64, 1999, pp. 6-11. Lorenz, Federico. *Las guerras por Malvinas*. Edhasa, 2006.
- Omato, Olga. “Misoginia en la tradición literaria helénica”. *Fortunatae: Revista canaria de Filología, Cultura y Humanidades Clásicas*. N° 4, 1992, pp. 163-182.
- Page, Joanna. “Ricardo Piglia: Towards a Re-socialized Literature”. *Journal of Iberian and Latin American Studies*. Vol 10, N° 2, 2007, pp. 169-189.
- Pauls, Alan. “Tres aproximaciones al concepto de parodia”. *Lecturas críticas 1*. 1980, pp.7-14.
- Piglia, Ricardo. “Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)”. *Pasajes*. N° 28, 2008-2009, pp. 80-93.
- . “Sobre Borges”. *Cuadernos de reciénvenido*. N° 10. Universidad de Sao Paulo. Segade, Lara. “Lo monstruoso, lo siniestro y lo grotesco en algunos relatos de la guerra: las Malvinas como frontera”. *Cuadernos de literatura*. Vol. XVIII, no. 36, 2014, pp. 211-236. Vitullo, Julieta. “Relatos de desertores en las ficciones de la guerra de Malvinas”. *Hispanamérica*. N° 104, 2006, pp. 29-38.

# El art-chivo en el Teatro Proletario de Cámara y algunos cuadernos de Osvaldo Lamborghini

Agustina Pérez



UNTREF

agustina1844@gmail.com

## Resumen

Quizá el *Teatro Proletario de Cámara* y los últimos cuadernos inéditos de Osvaldo Lamborghini no sean solo el canto del cisne de la poética lamborghiniana sino un síntoma del desmoronamiento de todo un modo de producir y conceptualizar lo literario. Esta obra, que el autor llama sugerentemente un art-chivo, desborda los límites de la literatura y lo visual para derramarse en lo que años después Florencia Garramuño (2015) conceptualizaría como “arte inespecífico” para referir a ciertas prácticas artísticas que desbordan los límites en su pulsión desclasificatoria. Estas producciones configuran, a partir de restos –de las imágenes y de la lengua- un “archivo precario” signado por la amenaza de disolución donde obsolescencia y archivo se combinan para desestabilizar el orden de la lengua y de la imagen, tensionar lo que el mercado entiende por valor e incorporar una pulsión vital en tanto resto del trabajo físico inscrito en la superficie de la obra.

En la cultura occidental, el chivo tiene una larga y prestigiosa tradición. En la Biblia dos son empleados en un ritual. A uno se lo carga con todas las culpas del pueblo judío para enviarlo al desierto; el otro es sacrificado en pos del perdón de los pecados de los israelitas. De esa fuente, la frase “chivo expiatorio” pasó a designar a todos aquellos sobre los que pesa injustamente una acusación. No obstante, en otras acepciones, el chivo remite al engaño, al error y la avaricia. Aparentemente, según se dice, existen dos alternativas para agarrar un chivo. La primera es corriéndolo. La segunda, más módica, más paciente, más confiada, es esperar que entre solo al lazo. La evocación del chivo resurgió inopinadamente en el *Teatro Proletario de Cámara* (2008) de Osvaldo Lamborghini. Presente, con cierta obstinación, en el verso “cayó el chivo al lazo”, el animalejo guardaba todavía la posibilidad de una nueva inflexión, que lo saca a la luz gracias a la escansión incorrecta y a una lengua con mala dicción que dice porque sabe, auto-referencial: “el art-chivo”. Lamborghini parte en dos, literalmente, el archivo, para hacerlo implosionar y que arte y archivo, como las ovejas que pisan las minas en *Los pichiciegos*, estallen volando por el aire.

El art-chivo. ¿Meter chivo por liebre? ¿Hacer de la obra un chivo expiatorio porque “Dios mío, el arte es cosa del pasado” (Lamborghini 2010:164)? ¿Devenir de la obra hacia el archivo trizado, en una línea que se fuga hacia lo tosco de la animalidad? Este desmoronarse doble, de la obra y del archivo, no deja de tener elocuencia. Quizá el *Teatro Proletario de Cámara* y los últimos cuadernos inéditos de Lamborghini no sean solo el canto del cisne de su poética sino un síntoma del desmoronamiento de todo un modo de producir y conceptualizar la literatura. Estas obras –mantenemos la palabra solo a título provisional– desbordan los límites de lo literario y lo visual para derramarse en lo que años después Florencia Garramuño (2015) conceptualizaría como “arte inespecífico”, ciertas prácticas que desbordan los límites en su pulsión desclasificatoria.

Además del *TPC*, a Lamborghini la muerte lo encuentra trabajando en otros proyectos incipientes. Una porción no menor de su tiempo la ocupó en la confección de diversos cuadernos y cigarreras artesanales; otra, a intervenir libros ya escritos. Cierta compulsión por el armado del objeto, por la confección a mano del artefacto, empezaba a primar sobre la invención literaria a secas. Muchos de estos cuadernos, forrados con imágenes pornográficas intervenidas, tenían escritas o dibujadas solo las primeras páginas. Algunos eran abandonados sin más, otros, en cambio, guardan todavía prolijos recortes de imágenes que el autor había seleccionado, con cautela o desdén, para incorporar a nuevas producciones que no llegaron a realizarse. Junto al *TPC*, entonces, convivían otros *proto-art-chivos* que dan cuenta de un viraje en el trabajo literario, de un abandono, ya el último y definitivo, de la obra en su sentido clásico.

Lamborghini compone con voluntad sistemática de obra acabada –pese a su inacabamiento fundante– el *TPC* pero, en paralelo, trabaja en proyectos que quedaron abortados en un estado alarmantemente embrionario. Estas obras configuran, a partir de restos de las imágenes y de la lengua, un “archivo precario” (Garramuño 2016) signado por la amenaza de la disolución donde obsolescencia y archivo se combinan para desestabilizar el orden de la lengua y de la imagen, tensionar lo que el mercado entiende por valor al introducir en la obra de arte imágenes reproducidas técnicamente e incorporar una pulsión vital en tanto resto del trabajo físico inscrito en la superficie de la obra. Restos de la literatura, cáscaras de frases, clichés, imágenes estereotipadas, materiales menores, todo el arsenal chatarrero que Lamborghini convoca puede pensarse bajo la égida de la basura que, como señala Paola Cortes Rocca (2018), “como el fósil, la ruina o los escombros [...] conecta dos tiempos, trae vestigios de otra época que tajeen el presente y subrayan su obsolescencia. Sin embargo, a diferencia de ellos, [...] no convoca ni a la nostalgia, ni a las fantasías de recomposición” (s/p). Las sobras –de la lengua, de la literatura, de la producción industrial, del presente–, aquello que no tiene valor, desacralizado y desdeñado, es el material estético preferido que, al ingresar en el *art-chivo*, desdibuja sus contornos, alejándolo de la idea de obra y aproximándolo, más bien, a un archivo incompleto de residuos donde lo simbólico abdica ante el peso de la materialidad de las palabras y la denotación de las imágenes.

Estos cuadernos, tan pronto iniciados como abandonados, no solo desbordan lo que Peter Bürger (1974) dio en llamar la obra orgánica, definida por una composición basada en la jerarquía y la totalidad que metodológicamente alude a la totalidad como unidad y en la cual cada elemento es constitutivo y adquiere sentido en el marco de la unidad, sino también la obra de

vanguardia, caracterizada por una forma inorgánica y una idea fragmentaria de la unidad. Estos *proto-art-chivos* no se dejan leer, siquiera en este marco, bajo la premisa de una idea constructiva de la forma. Un poema del *TPC* es explícito a este respecto:

Todas estas soöbras  
 Mochilas sin sol dado  
 Así como la constante zozobra  
 (¿Están los huesos cargados?)  
 Irrita, sobre todo a los amigos  
 Los aburre: “Cosas de traidor y de jumento”  
 Comentan, cuando no hago el plomo (testigo)  
 Yo no puedo decir: “Nada juré, lo siento” (*TPC* 76)

Reacio a las clasificaciones, es el anarchivo quien viene en auxilio cuando la *obra* dio lugar a la *zozobra*, a las *sobras*. Lamborghini, como señala Tamara Kamenzsain (2006), escribía mal para no escribir más. En estas producciones esta vocación se patentiza: poesías, relatos, pinturas intervenidas, subrayados, notas de lectura, fotografías pornográficas, epigramas, todo se agolpa para labrar la puesta en escena teatral de libros indefinibles que resisten tozudamente las clasificaciones y llevan al paroxismo la indistinción que el autor proclamaba entre prosa y verso hasta volverse todo indistinción, todo, para usar una palabra de Garramuño, *inespecificidad*. Si “las palabras son el último intento/ antes de la perdición definitiva” (Lamborghini 2004:30), en el *TPC* y los cuadernos la perdición ya es un hecho y la literatura el chasqueo de ciertos estertores. Siguiendo la línea abierta por Link y Caresani (2018), es posible igualmente interrogar aquel “saber de lo que en el texto apenas vive (pero vive todavía)” dentro de “un archivo inscripto en determinados a priori históricos” (39). Auscultar estos materiales permite ver qué es lo que en ellos persiste como eco, cada vez más lejano y desdibujado, de la literatura, cómo es el trabajo con las sobras, qué zozobras produce en el campo literario.

Un paso antes, o en el filo, del comienzo de lo que Josefina Ludmer (2007) dio en llamar literaturas post-autónomas, en el contexto de la obsolescencia de la literatura, que implicó un nuevo cuestionamiento de sus convenciones, Lamborghini trabaja precisamente con lo obsoleto e incorpora, como restos, fragmentos del exterior donde se disuelve el presente de la escritura: revistas porno anacrónicas, sí, pero también los vestigios del trabajo físico que se imprimen por el uso del manuscrito. El ingreso de las sobras, al tensar los límites de la autonomía literaria, habilita nuevos modos de experimentación. Este empleo alía a Lamborghini con ciertas prácticas estéticas contemporáneas que usan como materia prima una particular versión de lo residual. Garramuño (2009) propone el concepto de restos de lo real para dar cuenta de este nuevo material abyecto que pone en crisis la autonomía y, con ella, los mitos sobre el poder redentor de la obra y del autor como sujeto todopoderoso. Al incorporar restos de lo real, escritura y vivencia dejan de distinguirse, pues en ambos espacios reina una indiscernibilidad entre lo real y lo imaginario que no busca ser escamoteada. Esta materia prima trastorna, también, la noción de obra, volviéndola estriada por el exterior y aproximándola, señala Garramuño, al archivo.

En esta línea, la producción lamborghiniana se incorporaría a la existencia de aquel paradigma del archivo, en términos de Anna Maria Guasch (2011), que refiere al tránsito que va del objeto al soporte de la información y se aparta de la lógica del museo-mausoleo. Huelga, en este punto, hacer una aclaración. Jacques Derrida (1994) escribió inauguralmente que el archivo constituye una instancia y un lugar de autoridad. Todo archivo, apunta, es a la vez instituyente y conservador e implica una violencia. Como resume Guasch (2011), el archivo representa el ‘ahora’ de cualquier tipo de poder ejercido en cualquier lugar o época, a la par que designa un principio que es comienzo y mandato, y coordina dos principios en uno: el principio según la naturaleza o la historia, pero también el principio según la ley, donde los hombres y los dioses mandan, donde se ejerce la autoridad. No obstante, como escribe Milita Molina (1995), “la lógica mendiga que reposa en la Garantía y en la Autoridad siempre nos dejará poco a tono; como la famosa deuda impaga que no se puede pagar porque quien debe no está a la altura del deudor” (27). En este sentido, lejos de la *lógica mendiga*, más que un archivo podría pensarse que el *TPC* y los *proto-art-chivos* constituyen un *anarchivo*. Derrida (1994) dice de Freud, con palabras que encajan justas para Lamborghini y su voluntad archivística acentuada en el último tramo de su vida:

El anarchivo discute las tradicionales funciones normalizadoras, objetivistas e institucionales del archivo. El anarchivo abraza la crítica postcolonial y postmoderna: desautoriza a los legitimadores de las nociones de sentido común, cultura de élite, buen gusto, superioridad moral o discurso objetivo. El anarchivo solo puede ser un prototipo y por tanto es extitucional, mundano y provisional. (42-3)

El trabajo arqueológico con los postreros materiales lamborghinianos viene a debatirse contra el poder reificador del archivo, contra su fuerza estatuaría, monumentalística. Desafiando cualquier clasificación, poniendo en crisis órdenes y jerarquías, el *TPC* y los últimos cuadernos son bombas de humo donde lo literario estalla y se sustrae, dejándose, no obstante, sentir como un retumbante cosquilleo, el golpeteo –aun y todavía- de sus esquirlas.

Como señala Guasch (2011), mientras otros paradigmas connotan un espíritu transgresor, el del archivo “manifiesta y forma parte en apariencia de un estado de conformismo burocrático” (10) pero posee, no obstante, potencial, en tanto se define “no tanto por el contenido de su información como por sus ‘agujeros’ y sus ‘documentos silenciosos’” (304). Garramuño (2016) ha llamado la atención sobre ciertos artistas en quienes la lógica del archivo tiene “una cualidad ambivalente de simultánea inscripción y desestabilización” (61), archivos precarios, minusválidos, acechados por la desaparición que se oponen, por principio, a su misma razón de ser tendiente a conservar. La autora señala que ciertas obras conjugan archivo y obsolescencia, apropiándose de lo obsoleto y de lo pasado de moda, de lo descartado, que adquiere potencial crítico. Entre los dones que proporciona lo obsoleto, Garramuño destaca el hacer evidente el valor que la intervención del artista produce en esos objetos, el valor de lo obsoleto como repositorio de afectos, la crisis desatada en la noción de autoría y una función crítica del arte que desenmascara el funcionamiento del mercado. El caos del *art-chivo* empalmado con el uso de lo obsoleto, en la postrer producción lamborghiniana, aporta algunas nuevas aristas

a las reseñadas por Garramuño. Lo que muestran las imágenes intervenidas entra en falso contacto por el roce con otros materiales, que las desactivan como parte de una gramática del poder, como mandatarias del reino del cliché en términos deleuzianos. Lo que dicen las palabras, aquel cacareo vacío que no remite a nada salvo a la seguridad del código, estalla a su vez por la escansión fallida y el errar la letra. Hay aquí una constelación que se arma en torno a la repetición, compulsión, *tartamudeo*. Si el archivo tartamudea, según escribe Link (2018)<sup>1</sup>, y el tartamudeo es la lengua de la literatura, de acuerdo a lo que anota Molina (1995)<sup>2</sup>, estas últimas producciones son el aleleo de lo literario, los ecos de lo que queda. Molina escribe:

Si Lamborghini no tenía problemas en encontrar la palabra justa es porque toda palabra lo era, toda palabra era una ocurrencia de sí misma y ninguna buscaba echar luz sobre la otra. Nada que ver con el simbolismo, y con el símbolo, menos. Que las palabras quieran es hacerlas llegar hasta allí, donde se acaba la milonga de cualquier evangelio, donde las palabras cumplen sin metáfora. (30)

Este cumplir sin metáfora, fuerza afirmativa, rechazo de lo simbólico se vuelve, en la intervención *art-chivística*, literal. Lamborghini se interroga: “¿Qué hacer? Se agolpan los dibujos, y las letras/ las letras no: no se acoplan” (arch. OL, inédito). Lo que aquí se acrecienta es este des-acople de la escritura, que empezará a funcionar pero agenciada a otras materialidades. Ya sea acoplada a una imagen con la cual friccionarse o montada sobre la excusa de un libro para intervenir, la palabra se presentará no solo partida, sino en la intersección con materiales diversos. Movimiento doble, entonces, en tanto al entrecruzamiento de medios y soportes corresponde un cataclismo al interior de cada lenguaje.

El ensueño de la razón, decía Goya, produce monstruos. Uno de estos ensueños tuvo que ver con la aspiración de un arte autónomo, prolijamente separado de la vida. El *art-chivo*, una vez depuesta cualquier jerarquía, tiende a confundirlo todo: lo que es de la literatura y lo que es de la vida se encuentran enmarañados, superpuestos, al precio de haber desertado de hacer obra en sentido clásico. Esta indiferenciación coloca a los art-chivos lamborghiniños del lado del arte inespecífico. La labor de Lamborghini lo sitúa en la revulsivamente prestigiosa lista de “los que se enfrentan al lenguaje encrático de la cultura” (Link y Caresani 2018:44). Contra el anquilosado afán de poner el estilo al servicio de alguna causa, sus últimos trabajos ponen “EL ES/ TI/ LO AL SER/ VICIO” (arch. OL, inédito, s/p). Una contra-ontología de la corrupción que se quiere pamplinoide, atontada, viciosa, si entendemos al vicio en su acepción etimológica como un defecto físico, una falla insubsanable, fundante, en la hechura de la imagen

1 “Esa repetición incesante de un lenguaje que no cesa de oírse se parece más al tartamudeo que a la emisión significante: discontinuo, no lineal, nunca completo. Los saberes de un archivo se mueven al mismo tiempo hacia el pasado (como repeticiones) y hacia el futuro (como gestos imposibles de completar): tartamudean” (38).

2 “Mientras hablan del futuro de la revolución siguen usando la misma lengua del Estado, la misma lengua del poder: burócratas apoltronados en la Casa del Lenguaje. Los espíritus pesados y graves, aquellos que, si hablamos moralmente resultan probos, y, si hablamos inmoralmemente, son espíritus que gustan de hacerse más tontos de lo que son, esos espíritus parlamentarios para quienes la igualdad no ocurre entre iguales, son los mismos que (no saben porqué) no gustan del tartamudeo: la lengua de la literatura” (27).

o la palabra, que pone en crisis tanto al archivo concebido como orden y ley como a la obra entendida como forma dotada de cierta especificidad.

## Bibliografía

Aira, César. “Las dos fórmulas” en Lamborghini, Osvaldo *et. al.*: *El sexo que habla*, MACBA, 2014, pp. 183-208. Impreso.

Cazendre, Antoine. *Exposer le manuscrit littéraire*. ENSSIB, 2008. Impreso

Cortes Rocca, Paola. “Escombros”. Ponencia leída en el coloquio *En torno de lo postnatural. Recorridos de la crítica en América latina*, Departamento de Humanidades, Universidad de San Andrés (Buenos Aires, noviembre de 2018).

Deleuze, Gilles. *Pintura. El concepto de diagrama*. Cactus, 2007. Impreso.

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Mil Mesetas*. Pre-Textos, 2004. Impreso.

Derrida, Jacques. “Mal de archivo. Una impresión freudiana”, 1994. [online] [citado 12-10-2018], disponible en <<https://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/textos/mal+de+archivo.htm>>

—. “La mano de Heidegger”, *Nombres*, N° 26, noviembre 2012, pp. 7-50.

Estrin, Laura. “Teórico N° 2”, Buenos Aires: CEFYL. Desgrabado de la clase sobre Géneros Literarios dictada en la FFyL (UBA) el 25/03/2008. Impreso.

Garramuño, Florencia. “Frutos Extraños. Prácticas de la no pertenencia en la estética contemporánea”, *III Congreso Internacional Cuestiones Críticas*, Rosario, 2013 [online] [citado 23-1-2018] disponible en: [www.celarg.org/int/arch\\_publici/garramu\\_o\\_florenciacc.pdf](http://www.celarg.org/int/arch_publici/garramu_o_florenciacc.pdf)

—. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Rocco, 2014. Impreso.

—. *La experiencia opaca: literatura y desencanto*. FCE, 2009. Impreso.

—. “Obsolescencia, archivo: políticas de la sobrevivencia en el arte contemporáneo”, *Cuadernos de Literatura*, Vol. XX, N° 40, 2016, 56-68. Impreso.

—. “Poderes de la vulnerabilidad: afectividad y resistencia en la estética contemporánea” en Mario Cámara, Lucía Tennina y Luciana Di Leone (comps.), *Experiencia, cuerpo y subjetividades. Literatura brasileñas contemporánea*. Santiago Arcos, 2011, pp. 79-92. Impreso.

- Guasch, Anna Maria. *Arte y archivo 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Akal, 2011. Impreso.
- Kamenszain, Tamara. “Escribir mal para no escribir más”, *Revista Grumo*, N° 5, 2006, pp. 118-121. Impreso.
- Laddaga, Reinaldo. *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*. Beatriz Viterbo Editora, 2007. Impreso.
- Lamborghini, Osvaldo. *Novelas y Cuentos I*. Mondadori, 2010. Impreso.
- . *Poemas 1969-1985*. Buenos Aires: Sudamericana, 2004.
- . *Teatro Proletario de Cámara*. Barcelona: AR, 2008.
- Link, Daniel. “Restos de imágenes, imágenes sin restos”. Ponencia en el marco de la programación 2018 del *proyecto CRIC* en la Universidad de Valencia (Departamento de Comunicación Social, Curso de Cine y Modelos Narrativos), 24 de septiembre de 2018. [online] [consultado en 06/11/2018] [http://www.academia.edu/37475424/Restos\\_de\\_im%C3%A1genes\\_im%C3%A1genes\\_sin\\_restos.pdf](http://www.academia.edu/37475424/Restos_de_im%C3%A1genes_im%C3%A1genes_sin_restos.pdf)
- . “Roland Barthes, modelo 2015”, *VI Jornadas de Jóvenes Investigadores en Literaturas y Artes Comparadas: “Roland Barthes: usos latinoamericanos”* organizadas por la Maestría en Estudios Literarios Latinoamericanos y el Programa de Estudios Latinoamericanos Contemporáneos y Comparados (Buenos Aires, 2 de diciembre de 2015). Conferencia inaugural.
- Link, Daniel y Caresani, Rodrigo. “Saberes del archivo en la era de la reproductibilidad digital: un prototipo para Rubén Darío”, *Virtualis*, 9 (17), 2018, pp. 36-54.
- Ludmer, Josefina. “Literaturas postautónomas 2.0”, *Ciberletras. Revista de crítica literaria y de cultura*, 2007, N° 17 [online] [consultado en 25/01/2018] [www.redalyc.org/articulo.oa?id=403041704005](http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=403041704005)
- Molina, Milita. “El chiste suyo”, *Xul*, N° 11, septiembre de 1995, pp. 26-30. Impreso.
- Roma, Valentín. “Siete imágenes para un collage de Osvaldo Lamborghini” en Lamborghini, Osvaldo *et. al.: El sexo que habla*, MACBA, 2014, pp. 183-208. Impreso.

# La promoción del diseño: Continuidades y tensiones en las políticas culturales en Argentina

Paula Miguel

UBA

Gabriela Alatsis

CONICET-UNAJ

## Resumen

Este trabajo propone analizar las políticas públicas que tuvieron como objetivo promover el desarrollo de las llamadas industrias culturales y creativas a partir del año 2000, con epicentro en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (CABA), centrándonos particularmente en aquellas que apuntaron al diseño de indumentaria, una de las áreas de mayor crecimiento. Partiendo del análisis de documentos oficiales, fuentes secundarias y entrevistas en profundidad a gestores culturales y diseñadores, entre otras estrategias cualitativas, es posible identificar distintos momentos en relación con la implementación de dichas políticas. En primer lugar, contextualizaremos el debate sobre las políticas culturales y la promoción de la creatividad como motor del desarrollo en las últimas décadas a nivel global y su impacto en la Argentina. A continuación, presentaremos el caso de CABA como referencia en un entramado internacional, que sienta las bases para pensar un modelo de implementación de políticas que abordan la creatividad y el diseño. Seguidamente, veremos la articulación con acciones de orden nacional que proponen desarrollar estas perspectivas en las provincias del país. Por último, a modo de balance, trabajaremos sobre las continuidades, encuentros, tensiones y rupturas que emergen en estos procesos, y entre los distintos actores involucrados.

**Palabras clave:** políticas públicas - industrias culturales y creativas - producción simbólica - desarrollo económico - diseño de indumentaria.

## Introducción

En las últimas décadas el mundo de la producción cultural ha sido testigo de profundas transformaciones. Espacios que durante décadas se habían regido por tradiciones instauradas se vieron repentinamente modificados por la incursión de agentes, estrategias productivas y políticas de promoción de nuevo tipo. Si luego de la Segunda Guerra Mundial los subsidios

culturales estatales seguían principalmente el modelo de promoción de las artes legitimadas, artes “clásicas”, con excepción de la radiodifusión pública y el cine, los años ochenta, mediante los auspicios de la UNESCO (1982 19-39), marcarían un nuevo pulso para las políticas públicas y la gestión cultural, apuntando hacia las industrias culturales como factor de crecimiento económico (Yúdice 23). Particularmente, a partir del caso del Reino Unido y la ciudad de Londres, que se instala como modelo exitoso, la mirada sobre lo creativo representa un cambio importante en el vocabulario político que rodeaba las industrias culturales (Hesmondhalgh 559; McRobbie 38). Durante la década de los noventa, las llamadas industrias culturales y creativas (ICC)<sup>1</sup> ganan importancia en las agendas de los gobiernos, con la intención de aumentar los niveles de ingresos y empleo (Scott y Power 10).

Estos procesos y debates permean las miradas sobre la promoción de la cultura en la región latinoamericana. Las intervenciones realizadas por el Estado -interacción con instituciones civiles, grupos comunitarios (Wortman 1) y entidades privadas- se interesan en promover la producción, distribución y consumo de la cultura (García Canclini 1987 26; Coelho 241) potenciando los resultados económicos y buscando favorecer la diversidad cultural, en un contexto de globalización y concentración de las ICC (Puente 53; Getino 139; García Canclini 2000 90).

En este contexto, las ICC crecieron notablemente en Argentina, sobre todo a partir del año 2000, particularmente en CABA. Participaron entre 2003 y 2008 del 8,2%, en promedio, del valor agregado de esta ciudad. Crecieron entre 2003 y 2008 un 68% en términos reales (precios constantes), en un ritmo superior a la media porteña. En el periodo 1999-2009 el empleo en el sector registró un aumento promedio de un 14% anual, que representó 60 mil nuevos empleos durante esos años, totalizando casi el 10% del empleo en la Ciudad en 2009. Por último, las exportaciones de bienes y servicios creativos en el comercio exterior argentino quintuplicaron su monto total, pasando de 437 millones de dólares a más de 2.300 millones entre 2002 y 2009 (OIC 10-12). Dentro de estas industrias, el diseño fue uno de los sectores que exhibió mayores tasas de crecimiento, aportando en 2004 un 13,2% del valor agregado bruto cultural del país (Cuenta Satélite de Cultura 5). Resulta ilustrativo el caso del diseño de indumentaria, una de las áreas de mayor crecimiento, de desarrollo incipiente por esos años y que logró muy rápidamente constituirse como un espacio de producción profesional, legitimado y con visibilidad, circulación y reconocimiento local e internacional (Miguel 2013 39), un proceso signado por el crecimiento de pequeños emprendimientos comerciales (Vargas 31; Guerschman 68).

Estos procesos de crecimiento económico de las ICC despertaron interés y fueron acompañados de cerca por las políticas públicas, en aras de impulsar el desarrollo de nuevos emprendimientos comerciales, asistir y afianzar los existentes y dar visibilidad y legitimar las ICC contribuyendo a ubicarlas como tema público. Por otro lado, surgió también la necesidad

---

1 Tomamos como referencia una definición amplia, entendiendo las ICC como sectores de actividad que tienen como objeto principal la creatividad, la producción o reproducción, la promoción, la difusión y la comercialización de bienes, servicios y actividades de contenido cultural, artístico o patrimonial (UNESCO 2010 17). Sobre los debates conceptuales de las industrias culturales y creativas, véase, por ejemplo, Hesmondhalgh (552-569) y, para el caso local, Miguel (2012 113) y Saferstein y Szpilbarg (106-107).

de medir y dimensionar su impacto: en esa línea el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires (GCBA) creó en 2004 el Observatorio de Industrias Creativas (OIC)<sup>2</sup> y el Gobierno de la Nación, en 2006, el Sistema de Información Cultural Argentino (SInCA).

¿Cuál es el sentido y el alcance de estos cambios y cuáles son sus implicancias? Este trabajo se propone aportar una clave de lectura para avanzar en la respuesta de esta pregunta. Para ello, nos enfocaremos en el ámbito de las políticas públicas y sus estrategias de promoción de la producción cultural comercial en Argentina. Veremos cómo a la luz de ese clima de época, se introduce una nueva forma de pensar y gestionar las políticas culturales en CABA. Luego, veremos cómo este modelo permea más tarde la mirada que da lugar a iniciativas de alcance nacional para realizar, por último, un balance a la luz de los aprendizajes sobre los casos analizados.<sup>3</sup>

## De la ciudad global al país. La adopción de un modelo cosmopolita y porteño

Las primeras acciones para la promoción de las ICC se dieron en el marco de reuniones conjuntas entre distintos sectores interesados. Gran parte de la actividad inicial se desarrolló en base a vínculos personales, redes y contactos que se generaban por ejemplo entre compañeros de la carrera de diseño, docentes y otras personas relacionadas con estas actividades.<sup>4</sup> Durante la gestión de Aníbal Ibarra se logró dar curso a una apuesta importante en el fortalecimiento de las ICC y el diseño: la creación y apertura del Centro Metropolitano de Diseño (CMD), en el año 2000, pensado como “un organismo público destinado a apoyar técnica y financieramente el desarrollo de las industrias vinculadas con el diseño” (CMD 5). Inicialmente estuvo a cargo del Área de Industria y Comercio y en 2005 pasó a depender de la Secretaría de Cultura del GCBA.

Estas políticas públicas comenzaron a gestionarse operativamente en el marco de un proceso de recambio y profesionalización del personal del GCBA: gran parte de la gestión cultural era llevada a cabo por nuevos equipos de jóvenes (“contratados”) con formación más actualizada y especializada que la del personal de planta. Los cuadros administrativos de estas áreas se actualizaron incorporando graduados de profesiones afines para colaborar en el desarrollo de las distintas actividades y políticas públicas. Ellos contribuyeron a oxigenar la perspectiva

- 
- 2 “Nos movió a hacer esto la necesidad de tener políticas de Estado. Políticas que trasciendan la gestión de un gobierno, políticas imprescindibles para fijar estrategias. (...) no sólo por una cuestión de identidad, de diversidad cultural sino, además, por una cuestión de impulso económico” (Secretario de Cultura, GCBA, 2004).
  - 3 Trabajamos sobre el análisis de informes oficiales y una serie de datos cualitativos recolectados desde 2002, centrados en el análisis de los productores y emprendedores de las industrias creativas en Buenos Aires, mediante entrevistas en profundidad a productores, prensa especializada, funcionarios públicos y otros agentes relevantes, junto a observaciones en el contexto de las entrevistas, así como en espacios y eventos representativos para el sector, a lo cual se suman los datos provenientes de muchas otras conversaciones informales y no estructuradas.
  - 4 “Empecé a trabajar primero con un grupo de diseñadores todos compañeros de la facultad, egresados, con la idea de armar una asociación civil, que la armamos. A través de la asociación me vinculé con el gobierno de la ciudad que tenía la intención de hacer de Buenos Aires una capital de la moda” (Área Moda, CMD, 2005).

con la que la ciudad trataba muchos temas en relación con la cultura en general.<sup>5</sup> Muchas veces entre estas contrataciones de personal especializado y los productores destinatarios de la acción de las distintas áreas o políticas públicas, se daba un encuentro entre pares, personas que podían haber compartido los espacios de formación, pero también compartían un lenguaje común en sentido generacional.

El CMD, además de brindar capacitación y apuntar a la integración entre diseñadores y empresas se ocupó de gestionar el programa de microcréditos conjuntamente con el Centro de Apoyo a la Microempresa, con créditos tasa 0%, que fueron aprovechados por algunos emprendedores y que se podían complementar con los subsidios a los proyectos IncuBA, de formato “incubadora”. En el caso de la indumentaria y el textil, las acciones de financiamiento se centraron en los casos en que no era posible generar un lazo entre la industria y los diseñadores debido a la coyuntura económica general y a la particular situación del sector productivo, inmerso en un contexto recesivo, con un bajo nivel de innovación y de actualización, apuntando a que ellos mismos pudieran desarrollar sus propias empresas o emprendimientos a nivel microeconómico (Miguel 2013 60). Así, a partir del año 2001, los términos microempresa y microemprendimiento pasaron a ser moneda corriente.

Además, el CMD se ocupó de la gestión de “El Dorrego”, un predio renovado para acoger las muestras feriales de diseño organizadas por el CMD, que buscaban mostrar productos con alto nivel de diseño, calidad y producción. Mediante curadurías, trabajaban sobre algún eje ordenador de la muestra, ponderando no sólo el producto en sí mismo, sino también lo que desde la gestión del CMD se evaluaba como “intención de desarrollar una empresa.”<sup>6</sup> El acceso al uso de las instalaciones era gratuito y los requisitos de ingreso, mínimos: estar inscriptos tributariamente (al menos como monotributistas<sup>7</sup>) y pasar la prueba de selección de producto, sin distinción por ejemplo respecto de la formación profesional de los productores u otros requisitos en cuanto a la estructura o escala productiva.

Entre 2001 y 2005, el CMD organizó otras acciones como ModaBA, dos veces al año, con la intención de armar un calendario que reuniera información sobre las actividades en torno a la moda y generar actividades propias durante los meses en que se lanzan las colecciones. A partir del contenido recolectado en ModaBA, en septiembre de 2005, el CMD publicó la primera edición de la Guía de moda de la ciudad, con el objetivo de ser una referencia de consulta en

---

5 Este nuevo tipo de gestión fue clave en el desarrollo de innovaciones como el canal de TV Ciudad Abierta y distintos festivales que se convirtieron en marcas distintivas de la ciudad: cine independiente, tango, teatro, entre otros.

6 “En el caso del Dorrego, los espacios son gratuitos, pero hacemos una curaduría al producto. Se presentan carpetas y vamos seleccionando el nivel de productos. Después de eso hacemos una ronda de entrevistas, [evaluamos] si es una persona que realmente tiene intención de desarrollar una empresa. Nos interesa trabajar con la gente que realmente tiene perspectiva, interés en el desarrollo de sus productos” (Área moda, CMD, 2005).

7 En Argentina, el Monotributo es un sistema impositivo para pequeños contribuyentes que permite, desde 1998, habilitar comercialmente a las personas físicas de manera simplificada.

torno a los negocios y servicios vinculados al área, “constituyéndose como el catálogo oficial de este sector productivo de la Ciudad”<sup>8</sup> aunque muy pocas empresas participaron de la misma.

A partir de 2006, ModaBA pasó a formar parte del Festival Internacional de Diseño de Buenos Aires. Este festival actualmente cuenta con diez ediciones y es un hito dentro de las actividades de difusión del CMD, no sólo por la cantidad de participantes y expositores, sino por la repercusión en el público y en los medios (Castillo Cabezas 105).

Así, durante gran parte de la década del 2000, el CMD se consolidó como institución pionera en el apoyo a micro y pequeñas empresas a cargo de diseñadores. El CMD, en esos primeros tiempos, intentó generar una articulación entre los diseñadores y las empresas del sector textil y de la confección.<sup>9</sup> Para este organismo, el modelo de empresario emprendedor es el de los diseñadores profesionales que se hicieron visibles en el barrio de Palermo (Miguel 2009 61), y es alrededor de ellos que intentó implementar una serie de actividades que permitieran a los diseñadores desarrollar sus empresas, y a su vez difundir el diseño entre los empresarios del sector, con una presencia a más largo plazo en el mercado interno. La intención era, fundamentalmente, mejorar los canales de circulación y comunicación entre diseñadores y empresarios del sector e inversores, colaborar, como se señaló, con el acceso a créditos, y aconsejarlos en términos de estructura financiera y de responsabilidad empresarial. Como corolario de estas actividades, en agosto de 2005 la UNESCO designó a Buenos Aires “Ciudad de diseño”,<sup>10</sup> un reconocimiento que contribuyó al fortalecimiento, la estabilidad y la continuidad de esas políticas públicas.<sup>11</sup> Las estrategias desplegadas por el GCBA, en cuanto a la promoción de políticas de apoyo a las ICC, presentaron una sintonía con el clima de época internacional y serían tomadas como referencia en otros niveles de gestión, lo cual llevaría al CMD a articular sus acciones con otros actores públicos, institucionales y privados.

## De la Nación a las provincias: la difusión del modelo micro-emprendedor

A nivel nacional, surgió hacia fines de 2002 el Plan Nacional de Diseño, a cargo de la Subsecretaría de Industria, Comercio y PyME (Ministerio de Economía), con el objetivo de “des-

---

8 En <http://www.cmd.gov.ar> (2005).

9 “En el 2000 yo creo que es momento como más fuerte donde surge todo este tipo de emprendimiento, nosotros la verdad trabajamos bastante con todos ellos desde las distintas áreas temáticas. Se plantea todo el tiempo como una especie de dicotomía entre el diseñador productor, o sea el diseñador empresario y la empresa que debe incorporar diseño entonces tratamos de trabajar desde esas dos ópticas, tratando en muchos casos a veces de generar alianza entre ellos” CMD – Área moda (2005).

10 Véase <https://en.unesco.org/creative-cities/buenos-aires> (2019).

11 Con el cambio de gobierno en 2007, la Subsecretaría de Industrias Culturales pasó a ser la Dirección General de Industrias Creativas y, planteando una continuidad, aparecieron nuevas líneas de promoción, aunque se registraron cambios: se modificó la composición interna del CMD y se discontinuaron las ferias “El Dorrego” (Castillo Cabezas 12).

taçar al diseño como nuevo factor clave de la competitividad industrial y sensibilizar a los empresarios respecto a las ventajas que brinda a las políticas de calidad de las empresas la incorporación de la gestión del diseño.”<sup>12</sup> En este marco, el INTI creó el Programa ProDiseño argentino -auspiciado por la Secretaría de Cultura del GCBA y el CMD-, orientado a favorecer la innovación y facilitar el vínculo entre empresarios y diseñadores. Sin embargo, aunque registraría mayor impacto en los años siguientes, por ejemplo, mediante acciones como el “Sello Buen Diseño argentino” que se lanzó en 2011, la visibilidad e influencia de este programa fue escasa y no tan reconocida por los diseñadores-empresarios y difundida por la prensa, como las del GCBA.

Es a partir de 2008 que cobraron fuerza desde la órbita nacional diversas políticas de promoción de las ICC, en el marco de políticas que apuntaban a potenciar la producción de bienes y servicios culturales, en un contexto de aumento del presupuesto nacional destinado a la cultura (2008-2015).<sup>13</sup> En este marco, en 2011, surgió el Mercado de Industrias Culturales Argentinas (MICA), una política nacional, con vocación federal, que se propuso impulsar las ICC en todas las regiones del país. Se presentó como “una plataforma facilitadora de encuentros, de contactos, de oportunidades” (MICA 6), dirigida a pequeños y medianos productores de los sectores más pujantes de la industria cultural local (artes escénicas, audiovisual, editorial, música, diseño y videojuegos). Sus principales objetivos fueron crear más empleo de calidad y generar vínculos entre los productores y empresas nacionales e internacionales para “intervenir a favor de la federalización de la producción y distribución de los bienes culturales” y exportarlos a otros países (MICA 10). Ese foco, puesto en la pequeña producción dialoga con la mirada construida por el CMD. En ese sentido, podríamos pensar que no se trató de una política innovadora, sino más bien de una “adaptación” (Cravacuore et al. 16), aunque esto muchas veces no ocurra como resultado de la planificación en términos racionales: factores diversos como la inercia institucional, sentidos comunes presentes en los diferentes actores que intervienen en el diseño y la construcción pública de determinados temas tienen injerencia en este tipo de procesos.

Los resultados de la primera edición en CABA, mostraron que el 70% de los productores provenía del área metropolitana de Buenos Aires. Entonces, las ediciones bienales del MICA se complementaron, a partir de 2012, con ediciones regionales en distintas provincias del país, -llamadas PreMICA y MICA Produce- para “favorecer y potenciar la existencia de circuitos culturales más amplios que los ofrecidos por el mercado hegemónico tradicional” (MICA Produce 7). En estos casos, los participantes se seleccionaban conjuntamente entre los coordinadores del MICA y los funcionarios provinciales. Fue recién a partir de esas experiencias que algunas provincias conformaron departamentos dedicados a cada sector, desarrollando

---

12 Véase <https://www.economia.gob.ar/sicym/plandise/Htm/Plan.htm> (2019).

13 La promoción de la cultura fue una impronta de las gestiones de Cristina Fernández de Kirchner, que tuvo como corolario la creación del Ministerio de Cultura de Nación, en 2014 (Decreto 641/2014). El presupuesto ejecutado en cultura a nivel nacional aumentó, año tras año, en particular a partir del 2010, pasando de 0,36% en 2008 a 0,59% del presupuesto total en 2014 (SInCA 4).

áreas específicas de diseño y contratando personal especializado. En 2013, la segunda edición del MICA en CABA mostró mejores resultados respecto de la perspectiva federal: “Hubo más gente de provincia que de Capital. A partir de haber interactuado con los gobiernos locales, había otro compromiso” (Coordinadora Área Diseño, MICA, 2018).

Las rondas de negocios fueron una de las actividades principales propuestas por la dinámica del MICA y muy bien recibidas y ponderadas por los participantes. Si bien las rondas de negocios no concluyen muchas veces en contrataciones o ventas concretas, el intercambio sirve a los productores para testear la forma en que presentan sus productos y pensar en mejoras para sus estrategias de producción y comercialización en función de los aprendizajes realizados.<sup>14</sup> Asimismo, estas instancias permiten que se establezcan vínculos espontáneos entre los productores, que sin estar pactados previamente, son valorados como parte de las dinámicas virtuosas del MICA, tanto por sus organizadores como por los participantes.<sup>15</sup>

El MICA ofrece además espectáculos y desfiles de moda, abiertos al público en general, capacitaciones para los diseñadores y edita un catálogo, herramienta que contribuye a la difusión de los emprendimientos. En 2015, gracias a estos esfuerzos, el sector de diseño del MICA “pasó a estar en el puesto número uno de participación” (Coordinador Área Diseño, MICA, 2019).

## Continuidades, desencuentros y rupturas

En cuanto a los objetivos que se propusieron, las políticas de fomento de las ICC -en los casos CMD y MICA analizados- se enfocan principalmente en tres ejes de acción: exhibición (catálogos, muestras, ferias); promoción de vínculos (rondas comerciales, encuentros entre oferta y demanda); y oferta de capacitación (en las áreas específicas y en lo que hace a la gestión comercial, implementación de negocios y exportación). Estas acciones se centran en la idea de asistir a los productores (diseñadores, en este caso) para que se fortalezcan como empresa, contribuyendo a instalar públicamente las trayectorias de micro-emprendedores como modelos exitosos a seguir. Por otro lado, al menos discursivamente, se mantiene la intención de lograr articular productores y profesionales con PyMEs y grandes empresas para que conciban e incorporen el diseño como una herramienta de gestión estratégica de desarrollo empresario.

Es preciso señalar que la relación con la industria de mayor escala es más compleja y depende de factores que exceden la capacidad de articulación y acción en el corto plazo, en tanto se

14 “Me ofrecieron exportar a Japón, y ahí podría haber hecho un mega salto, pero me di cuenta que no me daba la estructura del emprendimiento como para poder cumplir con eso. Entonces luego tomé los consejos que me dieron y empecé a armar colecciones más grandes y empecé a vender al por mayor a empresas del interior del país” (Diseñadora de indumentaria, Quilmes, 2018).

15 “También me sirvió el tema de contactarme con gente (...) había un grupo de danzas. Entonces necesitaban prendas para la danza y nos pusimos en contacto.” (Emprendedora, Berazategui, 2017).

vinculan con un contexto económico más amplio y se inscriben en procesos más extensos.<sup>16</sup> Las recurrentes crisis socio-económicas han generado, particularmente desde los años setenta en adelante, períodos de retracción en la industria manufacturera, que no ha podido restablecerse completamente (Ferreira y Schorr 16). Estos altibajos, además, tienen que ver en parte con una tendencia a la poca o baja innovación y actualización por parte de las empresas (Kosacoff 11) que, por ejemplo, recién en los últimos años han comenzado a incorporar equipos de diseño, sobre todo a partir de 2003-2005, a medida que empresarios locales comienzan a valorar el diseño como generador de valor agregado, lo cual también responde a un cambio generacional en la dirección de las PyMEs del sector (Miguel 2013 84 y 132). Es así que, en contextos económicos, signados por la imprevisibilidad, marchas y contramarchas, las iniciativas de promoción analizadas muchas veces no logran alcanzar a cubrir los objetivos de más largo aliento que se proponen en el transcurso de una gestión.

No obstante, se puede sostener que estas iniciativas públicas, aunque más no sea en términos simbólicos, han resultado en un fuerte apoyo a todas aquellas actividades relacionadas con las ICC y permitió que las mismas tengan visibilidad institucional y como tema público. En ese sentido, para algunos segmentos de productores, de trayectorias incipientes, participar de estas actividades implica una forma de ganar reconocimiento y sentirse legitimados en su quehacer, lo cual representa un valor en sí mismo y una expresión del impacto de estas políticas públicas. Particularmente podemos resaltar que las acciones analizadas contribuyeron a conformar y consolidar circuitos para las ICC -en especial, el diseño de indumentaria-, aportando a su visibilidad y reconocimiento entre públicos más amplios. Esto permitió el desarrollo de micro, pequeñas y, en menor medida, medianas empresas, así como la circulación de bienes culturales y la conformación de mercados, en sentido amplio, de producción local en muchas regiones del país.

En cuanto a la consolidación y continuidad de las acciones analizadas, es preciso señalar como aspecto positivo que se dan en el marco de la convergencia de distintos sectores interesados, muchas veces sobre la base de contactos personales y redes de organizaciones, más o menos informales, que cooperan en el diseño de los programas (Peters 54; Natera Peral 12). Sobre todo en sus inicios, este tipo de acciones tuvieron un rasgo de cierta informalidad, con idas y vueltas, hasta desembocar en políticas públicas concretas, como la decisión de crear el CMD, mientras que otros proyectos que surgieron de esos encuentros terminaron por diluirse con el tiempo. Esto muestra cómo los procesos de formulación e implementación de las políticas no son lineales, sino que se ajustan “sobre la marcha” (Miller y Yúdice 12). Al mismo

---

16 Hacia fines de 2003, la industria -especialmente la textil y de indumentaria- comenzó un proceso de recuperación y crecimiento que se extendió -con menor intensidad en los últimos años- hasta 2015. Sin embargo, la matriz productiva argentina, centrada en actividades extractivas, no ha sufrido modificaciones sustanciales (Schorr y Wainer 2, Kulfas 181-189, CENDA 33-34, Fernández Bugna y Porta 20-27). Esto abre el debate sobre la posibilidad de generar en nuestro país políticas de fomento industrial más profundas y transformadoras, teniendo en cuenta que intenciones en este sentido han quedado, muchas veces, subordinadas a la decisión de morigerar a corto plazo las consecuencias de problemas estructurales como inflación, restricción externa, desequilibrio fiscal, entre otros (Schorr y Castells 52).

tiempo, sin un claro direccionamiento “desde arriba”, muchas veces esas modificaciones se producen a partir de la interrelación entre los diferentes actores involucrados -productores, gestores, inversores y público- (Shore 17), dando preeminencia a sus experiencias particulares, sin una verdadera planificación de la política pública en cuanto tal, lo cual puede dar lugar a efectos no deseados.

A modo de balance, podemos pensar que muchas veces no existe un “*master plan*”, o bien los funcionarios no conocen el proyecto mayor en el cual se insertan sus acciones. Esto probablemente tenga que ver con el alto grado de personalismo presente en la gestión de las políticas públicas en general, que implica que, con cada nueva administración que se instala, proyectos y procesos son discontinuados e incluso se ocultan los resultados alcanzados. Factores políticos, como la proximidad de elecciones, cambios en los equipos de gestión, utilización de la gestión como plataforma personal, tienen que ver con la dificultad para lograr registros sistemáticos que se sostengan con el correr de las gestiones (Calabre 20-21).<sup>17</sup> Así como las redes interpersonales pueden tener un efecto positivo en la implementación de estas acciones y amplificación de los efectos de las iniciativas públicas, muchas veces, al estar centradas y articuladas por personas que llevan al plano de las instituciones sus redes de contactos (que como capital personal puede movilizarse de unos espacios a otros), tiende a generarse un espíritu de competencia entre quienes articulan contactos, que son capitalizados por los gestores de administración pública y defendidos celosamente en función de la división de funciones y los intereses políticos diferenciados. Esto lleva más a la competencia entre organismos y dependencias de la administración pública que a la coordinación horizontal (Ilari 13). En esa línea, a partir de los datos recolectados, se evidencia la desarticulación entre diversos programas, la falta de comunicación de los órganos culturales con otras agencias de gobierno (y con los propios destinatarios de las políticas) y un deficitario trabajo asociativo, incluso dentro de las mismas dependencias. Particularmente en relación con las iniciativas aquí tratadas, se expresa la necesidad de superar las articulaciones e implementaciones que descansan, en última instancia, sobre personalismos, para poder avanzar hacia una verdadera consolidación y proyección de sus alcances atendiendo a las características y necesidades locales y nacionales.

---

17 En ese sentido, el gobierno nacional que se instaló a fines de 2015 en Argentina con un nuevo signo político continuó las políticas públicas mencionadas, pero eliminó de los portales online informes y datos valiosos producidos durante las gestiones anteriores, generando una suerte de apagón informático (algo que ocurrió también en CABA) donde por ejemplo se eliminó información muy básica como el año de inicio de algunos programas, catálogos, etcétera, lo cual dificulta poder pensar en términos de políticas de Estado que trasciendan la coyuntura de las sucesivas gestiones.

## Bibliografía

- Calabre, Lía. “Prólogo III. Política cultural y territorios”, en: Tasat, José (comp.). *Políticas culturales públicas. Culturales locales y diversidad cultural desde un enfoque geocultural*. Buenos Aires: EDUNTREF, 2014, pp. 16-22.
- Castells, María y Schorr, Martín. “Cuando el crecimiento no es desarrollo. Algunos hechos estilizados de la dinámica industrial en la posconvertibilidad”. *Cuadernos de Economía Crítica*. Año 1, N° 2, 2015, pp. 49-77.
- Castillo Cabezas, Javier. *El caso del Centro Metropolitano de Diseño (CMD): un instrumento de política pública para la promoción y gestión de la innovación a través del diseño*. Tesis de Maestría. Buenos Aires, 2016.
- CENDA. *La anatomía del nuevo patrón de crecimiento y la encrucijada actual. La economía argentina en el período 2002-2010*. Buenos Aires: Cara o Ceca, 2010.
- CMD. *Buenos Aires Ciudad del Diseño. Red de Ciudades Creativas*. Buenos Aires: GCBA, 2005.
- Coelho, Teixeira. *Diccionario crítico de política cultural*. San Pablo: Gedisa, 2004.
- Cravacuore, Daniel; Ilari, Sergio; y Villar, Alejandro. *La articulación en la gestión municipal. Actores y políticas*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2004.
- Cuenta Satélite de Cultura. *Informes Técnicos. Valor Agregado Bruto y comercio exterior cultural. Serie 2004-2016*. Vol. 1, Nro. 156. Buenos Aires: INDEC, 2017.
- Fernández Bugna, Cecilia y Porta, Fernando. “El crecimiento reciente de la industria argentina. Nuevo régimen sin cambio estructural”. *Realidad económica*. 233. Buenos Aires, 2008, pp. 17-48.
- Ferreira, Esteban y Schorr, Martín. “La industria textil y de indumentaria en la Argentina. Informalidad y tensiones estructurales en la posconvertibilidad”, en: Schorr, Martín (coord.). *Argentina en la posconvertibilidad: ¿desarrollo o crecimiento industrial? Estudios de economía política*. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2013, pp. 219 - 253.
- García Canclini, Néstor. “Introducción. Políticas culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoamericano”, en: García Canclini, Néstor (ed.). *Políticas culturales en América Latina*. México: Grijalbo, 1987, pp. 13-61.
- “Industrias culturales y globalización: procesos de desarrollo e integración en América Latina”. *Estudios Internacionales*, 33(129), 2000, pp. 90-111.

- Getino, Octavio. “Economía y políticas para las industrias culturales en el Mercosur”. *Aportes para el debate*. Buenos Aires: Observatorio de las Industrias Culturales de la Ciudad de Buenos Aires, 2007, pp. 137-154.
- Guerschman, Bárbara. “La marca comercial y el diseño: una reflexión antropológica sobre la producción, el consumo y el espacio”. *Kula. Antropólogos del Atlántico Sur*. Nro. 3, octubre 2010, pp. 67-81.
- Hesmondhalgh, David. “Cultural and Creative Industries”, en: Tony Bennett and John Frow (eds). *Handbook of Cultural Analysis*. Oxford and Malden, MA: Blackwell, 2008, pp. 552-569.
- Ilari, Sergio. *La coordinación horizontal en la gestión pública latinoamericana*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2015.
- Kosacoff, Bernardo (ed.). *Evaluación de un escenario posible y deseable de reestructuración y fortalecimiento del Complejo Textil Argentino*. Buenos Aires: CEPAL, 2004.
- Kulfas, Matías. *Los tres kirchnerismos. Una historia de la economía argentina (2003-2015)*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2017.
- McRobbie, Angela. *Be Creative: Making a Living in the New Culture Industries*. Cambridge: Polity Press, 2016.
- MICA. *Mercado de Industrias Culturales Argentinas*, Buenos Aires, 2011.
- MICA Produce. *Ciudad Autónoma de Buenos Aires y Provincia de Buenos Aires*, Buenos Aires, 2015.
- Miguel, Paula. “Los recorridos del diseño de indumentaria en la ciudad de Buenos Aires”, *Apuntes de investigación del CECYP*, n° 15. Buenos Aires, 2009, pp. 47-69.
- “La pregunta por la creatividad. Notas sobre el análisis de la producción reciente en las industrias creativas argentinas”. *Cuadernos de Filosofía Latinoamericana*, 33 (106), 2012, pp. 113-129.
- Emprendedores del diseño. Aportes para una sociología de la moda*. Buenos Aires: Eudeba, 2013.
- Miller, Toby y Yúdice, George. *Política cultural*. Barcelona: Gedisa, 2004.
- Natera Peral, Antonio. “La noción de gobernanza como gestión pública participativa y reticular”. *Documentos de trabajo “Política y Gestión”*. Nro. 2. Madrid: Universidad Carlos III de Madrid, 2004, pp. 1-33.

- OIC. *Anuario de las Industrias Creativas*. Buenos Aires: Dirección General de Industrias Creativas, GCBA, 2010.
- Peters, B. Guy. “Política pública y burocracia”, *Foro Internacional*, Vol. XXXIII, 1 (131) enero-marzo, Ciudad de México, 1993, pp. 54-87.
- Power, Dominic y Scott, Allen J. *Cultural industries and the production of culture*. Londres: Routledge, 2004.
- Rubinich, Lucas y Miguel, Paula (eds.). *Creatividad, economía y cultura en la ciudad de Buenos Aires 2001-2010*. Buenos Aires: Aurelia Rivera, 2011, pp. 45-68.
- Puente, Stella. *Industrias Culturales*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2007.
- Saferstein, Ezequiel y Szpilbarg, Daniela. “De la industria cultural a las creativas: un análisis de la transformación del término y sus usos contemporáneos”. *Estudios de Filosofía Práctica e Historia de las Ideas*. Vol. 16. Nro. 2. Mendoza, diciembre 2014.
- SInCA. *Informe de coyuntura económica sobre la cultura argentina*. Año 7, Nro. 14, Primavera 2015.
- Shore, Cris. “La antropología y el estudio de las políticas públicas: reflexiones sobre la ‘formulación’ de las políticas”. *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología*. Nro. 10. Bogotá: Universidad de Los Andes, enero-junio 2010, pp. 21-49.
- UNESCO. *The Cultural Industries*. Paris: UNESCO, 1982.
- UNESCO. *Políticas para la creatividad. Guía para el desarrollo de las industrias culturales y creativas*. Paris: UNESCO, 2010.
- Vargas, Patricia. *Diseñadores y Emprendedores. Una etnografía sobre la producción y el consumo de diseño en Buenos Aires*. La Plata: Al Margen, 2013.
- Wainer, Andrés y Schorr, Martín. “La economía argentina en la posconvertibilidad: problemas estructurales y restricción externa”. *Realidad Económica*. Nro. 286, 2014, pp. 137-174.
- Wortman, Ana. “Políticas culturales de la sociedad civil en la formación de nuevos públicos”. *Perfiles de la cultura cubana*. Nro. 3. mayo-agosto, pp. 1-11, s.f.
- Yúdice, George. *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. México: Gedisa, 2008.

# Dossier



# Memorias descentradas. Testimonios de destrucción y ocultamiento de libros en el conurbano sur de la provincia de Buenos Aires en la Argentina dictatorial

Elena Vinelli y Carolina Bartalini (Compiladoras)



Grupo de investigación: "Voces de la memoria" - Testimonios de destrucción y ocultamiento de libros y otros objetos culturales en la Argentina dictatorial (1976-1983)

Instituto de Estudios Iniciales, Universidad Nacional Arturo Jauretche.

Florencio Varela, provincia de Buenos Aires, Argentina

## Resumen general del *dossier*

El presente *dossier* se propone dar cuenta de algunos resultados, conclusiones y análisis realizados en el primer año de trabajo del grupo de investigación *Voces de la memoria - Testimonios de destrucción y ocultamiento de libros y otros objetos culturales en la Argentina dictatorial (1976-1983)*, radicado en la Universidad Nacional Arturo Jauretche. Para la selección y organización de los artículos consideramos dos líneas conductoras: por un lado, un relevamiento teórico del discurso testimonial con el que trabajamos, así como de las principales categorías que nos convocan a la reflexión: memoria, archivo, censura, libros, modos de lectura, vivencia y experiencia. Por otro lado, también incluimos el análisis de algunas de las entrevistas realizadas hasta el momento con el fin de dar cuenta de los principales temas y problemáticas que se abren en relación con la destrucción y el ocultamiento de libros por sujetos individuales que padecieron el plan sistemático de represión, censura, persecución, asesinatos, desapariciones y robo de niños que se llevó a cabo en la última dictadura cívico-militar en Argentina (1976-1983). En este sentido, los artículos revisan las tensiones en torno al territorio, el libro como objeto y como cuerpo, las estrategias de supervivencia y resistencia al régimen, así como metalingüísticamente, la mirada temporalmente duplicada que supone el acto testimonial y, como tal, su potencia de vida. Consideramos que este *dossier* puede ser un aporte significativo a los estudios del tema, específicamente en torno a la cuestión territorial, muy poco transitada por las investigaciones académicas hasta la fecha.

**Palabras clave:** Testimonio, archivo, destrucción de libros, dictadura cívico-militar argentina, Conurbano sur bonaerense.

# Un pozo en la noche. A modo de introducción

Elena Vinelli y Carolina Bartalini

Grupo de investigación Voces de la Memoria  
Universidad Nacional Arturo Jauretche (UNAJ)

leerte@hotmail.com

*Recuerdo a alguien que hizo un pozo de noche en el jardín trasero para enterrar la revista Crisis y se lo llevaron porque un vecino lo denunció porque pensó que estaba enterrando a alguien.*

Ricardo Piglia, 2016<sup>1</sup>

## 1. Las memorias de los libros

¿Puede la memoria pensarse como un archivo, un archivo que nos permita recuperar los recuerdos como documentos y ofrecerlos de nuevo al presente, a quien quiera consultar, revisar, divulgar? ¿Cuál es el límite de la memoria personal en relación con la enunciabilidad de lo recordado y lo recordable? ¿Cómo traducir esas memorias fragmentarias, contingentes y, sobretudo, efímeras, al lenguaje de lo trascendente, a la lengua del archivo y del documento? ¿Qué usos darles a las palabras testimoniales, además del judicial, para que se ofrezcan a la sutil trama del discurso social sobre el pasado reciente y sus huellas actuales? A más de cuarenta años del inicio de la dictadura militar en Argentina nos seguimos interrogando sobre la potencia de la memoria, la palabra testimonial y sus configuraciones de decibilidad y archivo porque sabemos que el pasado vive en el presente y que las huellas del plan sistemático organizado por las Fuerzas Armadas y de Seguridad junto con la complicidad civil para censurar, perseguir, asesinar, exiliar, desaparecer personas, robar niñas y niños de sus madres y quitarles, todavía, sus identidades no es un asunto cerrado ya que las heridas siguen rasgadas en las víctimas directas y en toda nuestra sociedad.

El proyecto de investigación de “Voces de la memoria” tiene por intención indagar en una de las zonas del genocidio de Estado de la última dictadura militar, una zona tal vez poco enunciada dada la magnitud de los crímenes que en ese momento se cometieron. Hablamos de confeccionar un archivo de relatos testimoniales sobre destrucción y/o ocultamiento de libros y otros objetos culturales ya sea por censura directa y oficial hacia esos elementos, por persecuciones o por autocensura y miedo. En todos los casos, hablamos de una percepción de *peligrosidad metonímica* extendida del objeto cultural (libros, pero también discos de música,

1 Piglia, Ricardo. “Re: Consulta”, Correspondencia personal a Elena Vinelli, 26 feb. 2016.

revistas o periódicos) a la persona y viceversa. Esta perspectiva implica en la lógica de las fuerzas represivas la consideración de que la tenencia de un objeto “rojo” *contagia* a la persona que lo porta y que la consecuencia es una impregnación del “mal” que convierte a ese lector o lectora en un *enemigo interno*, tal la denominación de la propaganda dictatorial. A la inversa, los creadores y creadoras de los objetos culturales prohibidos por censura o por haber sido creados directamente en la clandestinidad (como sucedió con el periódico *Evita montonera*, por dar un ejemplo) traducen su peligrosidad a un mensaje semiótico factible de ser difundido y de rozar los cuerpos y las mentes de los oyentes y lectores, de modo tal que se produzca esa impregnación tan sensible para las lógicas totalitarias.

Es imposible no recordar la escena inicial de la novela de George Orwell, *1984*, en la que Winston Smith descubre el cuaderno prohibido y se detiene a tocarlo, a palpar sus páginas con una delicada aversión, intriga y miedo. El objeto capta al personaje a través de su corporeidad, lo seduce a través de su tacto. Es por ello que hablamos de los libros como objetos con volumen y cuerpo. En *La vida de los hombres infames* (1977), Michel Foucault señala que en las páginas de los informes policiales, de las denuncias públicas, quedan restos de vida de quienes fueron atormentados, castigados o desaparecidos por esas palabras allí apuntadas: al leerlos podemos sentir las vidas que todavía vibran en las imágenes que de ellas quedan o que ellas produjeron. A partir de la escucha de las entrevistas que fuimos realizando, comenzamos a comprender que en los libros quemados, enterrados o destruidos de diversos modos, han quedado fragmentos de vida de quienes los portaban, de sus “dueños”. Esos episodios mínimos, esas historias de la cotidianidad, que han quedado en muchos casos olvidadas por largos años se abren frente a la pregunta, titilan frente a la cámara que les solicita a los testimoniantes que *recuerden*, que vuelvan a ver y a *pasar por el corazón* aquellas imágenes que se quisieron olvidar o se guardaron tan profundo que, como los libros, ya *casi* no se pueden recuperar.

Desde esta perspectiva, partimos de la premisa de que es posible recuperar información testimonial vinculada con las estrategias de ocultamiento y destrucción de materiales culturales que conformaban las bibliotecas, fonotecas o filmotecas personales, asociada a la historia de vida de los sujetos, a situaciones de censura durante el periodo de la dictadura cívico-militar, sostuvieran o no un compromiso político militante. El objetivo principal del proyecto de investigación “Testimonios del ocultamiento o destrucción de libros y otros objetos culturales, en la Argentina dictatorial (1976-1983)” es gestionar y construir un archivo abierto de las historias orales recabadas que permita a la comunidad académica seleccionar sus *corpus* para futuras investigaciones y a la comunidad de nuestra Universidad adentrarse en el archivo para conocer y divulgar estas historias pequeñas que conforman una historia mayor.

---

## 2. Voces de la memoria

Este *dossier* tiene por intención presentar las líneas centrales del proyecto de investigación que nos involucra desde dos aproximaciones: por un lado, cuestiones teórico-críticas de reflexión metalingüística que hacen a la conceptualización que enmarca nuestro trabajo, especí-

ficamente en torno al discurso testimonial, las narrativas de experiencia personal y las escenas comunicativas que se configuran en la modalidad de la entrevista. Por otro lado, análisis de las entrevistas recopiladas desde dos zonas de interpretación: la cuestión territorial, el conurbano sur de la provincia de Buenos Aires, y las modalidades de la censura, la autocensura, la persecución y la violencia desatada por el régimen dictatorial sobre las subjetividades y los cuerpos testimoniantes, así como sus propias revisiones desde el tiempo actual.

Partimos de la consideración de que, a diferencia del relato de la Historia, el ejercicio testimonial involucra a otro, que escucha y a quien se le habla. Se plantea una relación de intimidad, sin que por ello se pierda el sentido histórico o político que el testificante establezca. Cuando comenzamos a imaginar este proyecto, consideramos que esta doble dimensión del discurso testimonial involucra dos aspectos. El primero, consiste en el aporte del relato vital de una persona a un relato colectivo en realización. Es decir, cada historia de vida, cada relato acerca del ocultamiento de libros o su destrucción contribuye a la investigación sobre las redes de internalización del miedo que la dictadura inculcó en la población. Pero, a su vez, cada relato, cada historia, es la puesta en discurso de una vivencia dolorosa que trae otros recuerdos que exceden el hecho concreto que se le pide al entrevistado/a relatar –vinculado con los libros y objetos culturales que esa persona ocultó o destruyó–, por el conocimiento que esos objetos culturales implicarían y le producirían la detención y/o la muerte. Es decir que estas historias no culminan en la escena primaria –la de la destrucción u ocultamiento de los libros–, sino que generalmente tocan diversas aristas de la cotidianidad de la vida durante la dictadura más acá de los relatos heroicos de la militancia y la resistencia al régimen que se han vuelto objeto de las “memorias de militancia” durante la década del noventa y comienzos del dos mil.

Nuestro grupo de investigación, *Voces de la Memoria*, se desempeña en el marco de las actividades de investigación de la Universidad Nacional Arturo Jauretche, de Florencio Varela, provincia de Buenos Aires, Argentina.<sup>2</sup> Este proyecto comenzó a desarrollarse en 2018 y tiene una extensión temporal de dos años, en principio, con posibilidad de que sea continuado. Hemos elaborado esta propuesta con el objetivo de organizar un acervo documental basado en entrevistas audiovisuales a personas que, de una u otra forma, hayan ocultado y/o destruido libros y otros objetos culturales durante el período de la última dictadura cívico-militar (entre 1976 y 1983), o bien hayan sido testigos de estos hechos.

Hemos partido de los estudios realizados por la *sociología de la memoria* y por el campo de estudios interdisciplinarios que abordan la teoría y la práctica de la *historia oral* en la tradición europea y en su proyección y desarrollo en Latinoamérica. Restituir discursivamente las *historias de vida* asociadas a los efectos de la censura y persecución dictatorial involucra las categorías *memoria, olvido, testimonio, experiencia e identidad*. Por ello recuperamos, por un lado,

---

2 N de Ed. El Grupo de Investigación Voces de la Memoria está integrado por Silvana Aiudi, Carolina Bartalini (UNAJ), Mónica Bueno (UNMdP), Martín Biaggini, Pablo Castro, Javier Ferreti, Laura Kaplan, Iván Mantero, Patricia Medina, Leticia Otazúa, Nadia Paz, Andrea Quiroga, Judith Slodky, Yael Tejero Yosovitch, Andrea Vilariño y Elena Vinelli (IEI, UNAJ).

las discusiones de la tradición europea referidas tanto a la imposibilidad/posibilidad de testimoniar la experiencia (Benjamin, 1933 y 1936; Adorno, 1949; Agamben, 1998; Pollak, 1989), como a la interacción entre *memoria* y *olvido*, los usos y funciones de la memoria, las tramas entre testimonio y subjetividad (Ricoeur, 2000; Todorov, 2000; Huyssen, 2011; LaCapra, 2001; Candau, 2002). Y, por otro, su relación con las postulaciones de la línea latinoamericana y sus indagaciones en la articulación entre *memoria*, *historia*, *política* y *testimonio* en la sociedad comunitaria y en diversas prácticas de resistencia social (Calveiro, 1998 y 2009; Arfuch, 2013 y 2014; Barela, 2009; Bacci y Oberti, 2014; Andújar, 2014; entre otros). Los trabajos de Pollak (1989) y Calveiro (1998) retoman el problema de la *crisis de la experiencia* y del *silencio*: en sus hipótesis, la posibilidad de testimoniar y narrar no depende solamente de la capacidad de los testigos para reconstruir su historia de vida, sino de que se habilite la ocasión de narrarla.

En este último sentido, el proyecto se propone como un instrumento habilitante que, a través de entrevistas personalizadas, estimule la enunciación de narrativas testimoniales; de allí que hayamos relevado la función del discurso *testimonial* como uno de los dispositivos privilegiados de la memoria, en la medida en que pone en juego una serie de estrategias narrativas; así, el género entrevista funcionaría como un soporte del discurso autobiográfico (Moreno, 2005). En esta línea, el relato testimonial, como especifica Morales Toro (1998 y 2007), se actualiza a través del género discursivo que lo convoca: se trata de un relato en primera persona en el que el sujeto de la enunciación dice haber vivido, visto u oído determinado acontecimiento; de una narración que ha sido considerada un elemento de prueba para demostrar una cierta verdad, dar cuenta de un suceso o una experiencia. Por estas razones, el testimonio ha cumplido siempre una función jurídica, social o política, según la situación que lo convoque o enmarque (Morales Toro 2007; Montes, 2013). De allí que Giorgio Agamben (1998) y Tzvetan Todorov (2000) se refieran al *deber de la memoria* de transmitir una experiencia, para –en ciertas ocasiones– hacer justicia a través de la comunicación del recuerdo (Ricoeur, 2000).

En cuanto a su momento de enunciación, el testimonio se caracteriza por ser un tipo de relato temporalmente desfasado de los sucesos referidos, que a su vez se actualizan mientras se los refiere. De modo que la situación y el tema de la entrevista inciden en la construcción de un enunciador que suele desdoblar la voz y la visión entre un sujeto-adulto que rememora, convoca y evalúa –en este caso, los años de represión estatal–, pero que a su vez fusiona y yuxtapone la voz y la perspectiva del joven y/o del niño, que se actualiza en la rememoración. Vale decir que el que narra inserta e interpone la voz y visión del joven en el enunciado adulto, en las reflexiones del adulto de hoy acerca del ayer. Esa duplicidad o contaminación de perspectivas, que corresponden a dos situaciones de enunciación temporalmente distantes entre sí, producen una diversidad de efectos retóricos (ironía y humor, por ejemplo, ante el recuerdo de ingenuas reacciones de resistencia y disenso a la censura y represión imperantes, como forrar libros, trasladarlos en el baúl de un auto o un tren, en grandes bolsos, con una biblia arriba de los 44 tomos de Lenin, y en un 23 o 24 de marzo de 1976). Pero a su vez, ese relato trae y actualiza las voces de los otros: las voces sociales que le hablaron al joven y que “hablaban” en la época evocada, las voces de la *doxa* de ese entonces y las del momento actual y, con ello, entrevera una multiplicidad de perspectivas: la inevitable polifonía que porta el

relato memorístico testimonial permite inscribir la historia y la memoria individuales en una historia y memoria colectiva.

Asimismo, todo testimonio, como afirma Claudia Bacci (2015), es también una narración y el vestigio de una experiencia que se constituye en el relato: la *puesta en palabra* es la que le otorga sentido a la experiencia de un sujeto que se descubre en ella, y es también una construcción de la otredad (o del suceso) y del sí mismo en el transcurrir discursivo. Un testimonio es una palabra singular atravesada por una dimensión social y colectiva, que no termina de construirse sino en la asignación de sentido que le atribuye su recepción, asignación variable en tanto sujeta a una diversidad de situaciones de reconocimiento.

De modo que nuestro proyecto se propone actuar como un dispositivo que solicite el testimonio, lo conserve, lo haga circular. De allí el lugar central del testimonio oral, en función de la constitución de un archivo de la memoria.

Metodológicamente, para la elección de los testigos a entrevistar, hemos recurrido a la modalidad *boca a boca*, (garantizada por un “testigo del testimonio” que corrobore la confiabilidad del relato).<sup>3</sup> De esa manera, a un año de iniciado el Proyecto, hemos realizado la primera serie de catorce entrevistas.

---

### 3. Desmontando la Historia

*Hay que construir una red de historias para reconstruir la trama de lo que ha pasado [...]. Desmontar la historia escrita y contraponerle un relato oral.*

Ricardo Piglia, 1999<sup>4</sup>

En lo que hace la bibliografía vinculada con el tema de esta investigación y al avance de la censura y la persecución ideológica iniciada en 1973 y agravada desde el 24 de marzo 1976 por el golpe de Estado cívico-militar en Argentina, hemos acudido a ferias y exposiciones de materiales censurados, revisado una serie de testimonios escritos, reediciones de colecciones (como “Los libros son nuestros” de EUDEBA, 2016), así como trabajos analíticos y tesis doctorales sobre la censura en última dictadura militar. En cuanto a la documentación, la bibliografía releva la que proviene de las entidades que dispusieron la censura, no siempre

---

3 En cuanto a los alcances de la muestra testimonial: en sus inicios, el proyecto se llevará a cabo en la zona de influencia de la Universidad Nacional Arturo Jauretche, y, paulatina y gradualmente, se proyectará su extensión territorial hacia otras regiones del territorio nacional, en la medida en que sea facilitada por el *boca a boca* y sea posible extender el Proyecto en nuevas convocatorias y presentaciones.

4 “Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)”. Conferencia dictada en la Universidad de las Madres de Plaza de Mayo, en Suplemento especial de *Página/12*, 24.12.1999.

contrastada con fuentes orales, salvo como inserciones y citas fragmentarias sobre experiencias de ocultamiento y quema de libros por parte de algunos representantes de la cultura, docentes, bibliotecarios, directores o editores, en calidad de ejemplos o argumentos del análisis que se proponen (así Caraballo, Charlier y Garulli, 1997; Inverinzzi y Gosciol, 2009; Montes, 1996; Calveiro, 2009; Somoza y Vinelli, 2006). Pero no existen en la Argentina archivos documentales de testimonios orales sobre este tema específico que permitan, en un segundo momento, seleccionar un corpus de trabajo desde diversas entradas analíticas. De allí que, desde 2017, hayamos iniciado gestiones con los responsables del Archivo Oral de Memoria Abierta, programa que se ocupa de reunir, generar, preservar, organizar y difundir el acervo documental de organizaciones de derechos humanos y de otros archivos personales e institucionales vinculados al terrorismo de Estado, para alojar los documentos testimoniales de la UNAJ que resulten de nuestro proyecto, inaugurando la colección “Cultura y dictadura”. El fondo documental audiovisual del Archivo Oral de Memoria Abierta reúne 750 testimonios (2000 horas de filmación) catalogados y accesibles a la consulta pública, y son considerados fundamentales para conocer la década dictatorial, ya que los testimonios relatan las experiencias de los sujetos y de los hechos más significativos de nuestro pasado reciente.<sup>5</sup>

La idea de enunciar este proyecto se consolidó a partir de la reiteración de una escena signada por el deseo de testigos de ser escuchados –conscientes de que sus vivencias desaparecerían con ellos–, deseo que se reñía con la consideración de *insignificancia* respecto de que su relato trascendiera la escena cotidiana, frente a la magnitud de los hechos relacionados con la tortura y desaparición de personas. En este sentido, recuperamos la advertencia de Pollak (1989) respecto de que el pasado que permanece mudo suele ser menos el producto del olvido que de un trabajo de gestión de la memoria que la vuelva comunicable. En consecuencia, observamos que el tiempo transcurrido y las condiciones sociales del hoy<sup>6</sup> permiten tanto al entrevistador solicitar el relato de aquella experiencia como al entrevistado sentirse autorizado a narrarla.

Partimos entonces de la hipótesis de que la restitución discursiva, edición y circulación de las historias de vida, vinculadas con la experiencia del ocultamiento o destrucción de materiales culturales durante la dictadura, permitirá que el saber registrado salga del dominio de la *insignificancia* (Davallon, 1999: 25) y del olvido social.

Por fin, la investigación aspira a constituirse en una contribución al amplio campo de las ciencias sociales, respecto de las cuestiones del testimonio y la historia oral; de la incidencia del Estado en la historia de la vida privada y social de la ciudadanía, sus prácticas culturales y de resistencia a la censura estatal; del imaginario de los *testimoniantes*, entre otras. Asimismo, la obtención de documentación testimonial redundará en beneficio del patrimonio archivístico nacional, asegurando el derecho del acceso a la memoria.

5 Véase: [www.memoriaabierta.org.ar/bases/opac/](http://www.memoriaabierta.org.ar/bases/opac/)

6 Aun cuando, en la actualidad, han reaparecido ciertas manifestaciones de persecución ideológica, como la censura a docentes en el tratamiento de lo sucedido con Santiago Maldonado, que han impactado negativamente en algunos de nuestros contactos a entrevistar, por ejemplo, negándose a testimoniar o a ser filmados.

\*\*

Los artículos que componen este *dossier* quieren ser una puesta en común a la consideración crítica de la comunidad académica de nuestros desarrollos preliminares, formulados a partir de la realización de la primera serie de entrevistas.

En “El testimonio: tradiciones teóricas, formas éticas de hacer archivo testimonial” Carolina Bartalini despliega un recorrido por algunas conceptualizaciones fundantes en torno al discurso testimonial en su doble matriz: en tanto acto de habla y objeto de análisis e interpretación. Para ello, reflexiona sobre la vinculación entre testimonio y experiencia, así como acerca de lo inenarrable y lo inefable (Agamben, 2000) y las respuestas negativas de algunos sujetos a testimoniar como modos que también pueden aportar significados a la trama de memorias descentradas que este Proyecto se propone indagar.

En el segundo artículo, “Configuraciones del Conurbano en los testimonios de ocultamiento y destrucción de libros durante la última dictadura militar (1976-1983)”, Yael Tejero Yosovitch, Andrea Vilariño y Laura Kaplan se proponen analizar las representaciones del espacio del Conurbano bonaerense y su relación con la Capital Federal, en tanto zonas coexistentes que permiten trazar mapas y recorridos de ocultamiento de libros en el marco del terrorismo de Estado y la violencia represiva. Para ello, analizan varias entrevistas de la primera serie desde una perspectiva que recupera las conceptualizaciones sobre el espacio, el territorio y el lugar (Segato, 2007)

En el tercer artículo, “Ellos queman bibliotecas, nosotros vivimos la poesía”, Martín Biagini analiza el origen y el accionar del grupo literario de La Matanza, *La luna que se cortó con la botella (LLQSCCLB)*, durante la última dictadura militar argentina. A lo largo del trabajo, se dan a conocer las estrategias de resistencia que se llevaron a cabo bajo aquel contexto de represión y censura y se indaga en el papel de los colectivos literarios durante la dictadura a partir de una serie de entrevistas realizadas por el autor.

Finalmente, en “El cuerpo de los libros”, Elena Vinelli recupera algunas preguntas y cuestionamientos que nos hemos estado haciendo entre los integrantes de este grupo de investigación frente a los dichos de los entrevistados y las fructíferas hipótesis de Roger Chartier, Eliseo Verón, Perla Senth, entre otros teóricos. Presenta en él, provisoriamente, la idea de que el libro, en la situación histórica y política en que se lo evoca y actualiza en los testimonios, exagera su carácter corpóreo e indicial: el libro es evocado como extensión metonímica del cuerpo propio y social en riesgo, justamente en cuanto entidad sumergida en un espacio en el que es presa de la tensión social generada por los *calibanes de la cultura* que imponen el control sobre la inestabilidad del sentido y exterminan la lengua del libro y la de sus creadores y consumidores.

## Bibliografía

- Adorno, Theodor. *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*. Barcelona: Ariel, [1949] 1962. Impreso.
- Agamben, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. Valencia: Pre-textos, [1998] 2002. Impreso.
- Andújar, Andrea. “Archivos, indicios e historias: los laberintos del pasado o de cómo intentar no perderse en ellos”. *Revista Esboços*, 31 2014. Impreso.
- Arfuch, Leonor. “(Auto) biografía, Memoria e Historia”. *Clepsidra*, 1 2014: 68-82. Impreso.
- . *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites*. Buenos Aires: FCE, 2013. Impreso.
- Bacci, Claudia y Alejandra Oberti (coords.) “Testimonio: debates y desafíos desde América Latina”. *Clepsidra Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*, 1 2014: 6-13. Web.
- Bacci, Claudia. “Numeralia: ¿cuántas voces guarda un testimonio?”. *Constelaciones*, 7 2015: 528-536. Web.
- Barela, Liliana, Mercedes Míguez y Luis García Conde. *Algunos apuntes sobre historia oral y cómo abordarla*. Buenos Aires: Dirección General Patrimonio e Instituto Histórico, 2009. Impreso.
- Benjamin, Walter. “Experiencia y pobreza”. *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Madrid: Taurus, [1933] 1982. Impreso.
- . “El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nicolai Leskov”. *Iluminaciones IV. Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Madrid: Taurus, [1936] 1991. Impreso.
- Calveiro, Pilar. “El testigo narrador”. *Puentes*, 24 2009: 50-56. Impreso.
- . *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*. Buenos Aires: Colihue, [1998] 2014. Impreso.
- Candau, Jöel. *Antropología de la memoria*. Buenos Aires: Nueva Visión, [2002] 2006. Impreso.
- Caraballo, Liliana, Noemí Charlier y Liliana Garulli. *Documentos de Historia Argentina (1976-1983)*. Buenos Aires: Eudeba, 1997. Impreso.

- Davallon, Jean (org.) *et al. Papel da Memória*. Tradução e introdução de José Horta Nunes. Campinas: Pontes, 1999. Impreso.
- Foucault, Michel. “La vida de los hombres infames”. *La vida de los hombres infames*. La Plata: Caronte, [1977]) 1996. Impreso.
- Huyssen, Andreas. “Usos y abusos del olvido”. *Modernismo después de la posmodernidad*. Buenos Aires: Gedisa, 2011. Impreso.
- Invernizzi, Hernán y Judith Gosciol. *Un golpe a los libros*. Buenos Aires: Eudeba, 2009. Impreso.
- Jannello, Karina. *Actas de las Iras. Jornadas de reflexión sobre la construcción del archivo. Archivos, Cultura y Patrimonio*. CEDINCI/UNSAM, 2015. Impreso.
- LaCapra, Dominick. *Escribir la historia, escribir el trauma*. Buenos Aires: Nueva Visión, [2001] 2005. Impreso.
- Memoria Abierta. *Testimonio y archivo. Metodología de Memoria Abierta*. Buenos Aires: M. A., 2011. Web.
- Montes, Alicia. *Políticas y estéticas de representación de la experiencia urbana en la crónica contemporánea*. Buenos Aires: Corregidor, 2013. Impreso.
- Montes, Graciela. *El golpe y los chicos*. Colihue: Buenos Aires, 1996.
- Morales Toro, Leónidas. *La escritura de al lado. Géneros referenciales*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2007. Impreso.
- . “Género y discurso: el problema del testimonio”. *Mapocho*, 46 1998: 167-176. Impreso.
- Moreno, María. *Vida de vivos. Conversaciones incidentales y retratos sin retocar*. Buenos Aires: Sudamericana, 2005. Impreso.
- Oberti, Alejandra. “Lo que queda de la violencia política. A propósito de archivos y testimonios”. *Temáticas*, 33/34 2009. Web.
- . *Las revolucionarias. Militancia, vida cotidiana y afectividad en los setenta*. Buenos Aires: EDHASA, 2015. Impreso.
- Pollak, Michael. “La gestion de l’indicible”. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 62/63 1986: 30-53. Impreso.

—. *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*. La Plata: Al Margen, [1989] 2006. Impreso.

Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: FCE, [2000] 2004. Impreso.

Somoza, Patricia y Elena Vinelli: “Los protagonistas: conversación retrospectiva”. Mónica Bueno y Miguel Taroncher (coords.) *Centro Editor de América Latina. Capítulos para una historia*. Buenos Aires-México-Madrid: Siglo Veintiuno, 2006. Impreso.

Todorov, Tzvetan. *Los abusos de la memoria*. Buenos Aires: Paidós, [2000] 2002. Impreso.

# El testimonio y los límites del discurso: tensiones en torno a lo decible y el silencio

Carolina Bartalini



UNAJ-UNTREF-CONICET

carolinabartalini@gmail.com

## Resumen

En esta comunicación, recuperaremos, por un lado, las discusiones de la tradición europea referidas tanto a la imposibilidad/posibilidad de testimoniar la experiencia, cuanto a la interacción entre *memoria* y *olvido*, los usos y funciones de la memoria, las tramas entre testimonio y subjetividad. Y, por otro, su relación con las postulaciones de la línea latinoamericana y sus indagaciones en la articulación entre *memoria*, *historia*, *política* y *testimonio* en la sociedad comunitaria y en diversas prácticas de resistencia social. En continuidad con la línea europea, en los países de América Latina, el testimonio ha sido considerado como uno de los conceptos fundamentales vinculados a los actos memoriales y a los procesos de justicia y, en consecuencia, está en el centro de los debates críticos sobre la historia reciente, ya que habilita a considerar el pasaje de la memoria individual a la memoria colectiva. En tanto *acto* y en tanto *objeto*, el testimonio se sitúa en la intersección de las cuestiones epistemológicas que conciernen a la historiografía y a las teorías jurídicas, éticas, teológicas, y forma parte de los actos del lenguaje (Alloa, 2018). De modo que revisaremos aquí algunas implicancias y problemas teóricos que esta categoría supone, analizando el género testimonial como un acto performativo que no solo provee sentidos a partir de lo que *dice* sino también de lo que *hace*.

**Palabras clave:** testimonio, experiencia, dictadura cívico-militar, Argentina, *indecibilidad*

*El testimonio ni garantiza verdad, ni sentido, ni memoria, sino futuro.*

Daniel Link, *Fantasmas. Imaginación y Sociedad* (2009)

## 1. Testimonio y ficción

A lo largo de los años que siguieron a la reapertura democrática se han producido diferentes maneras de hablar sobre las experiencias de la violencia de la década del setenta en cercano vínculo con los acontecimientos estéticos y políticos de cada coyuntura. En primera instancia, hubo dos zonas discursivas bien diferenciadas: el género testimonial y la ficción. Cada una con sus tradiciones, estilos, repertorios temáticos, procedimientos, circuitos de difusión y de lectura abordaron el pasado reciente –o incluso el mismo presente– de modos particulares y sensibles a las dificultades de dar cuenta de una de las más dolorosas y traumáticas escenas de nuestra historia en términos personales y comunitarios (Bartalini, 2018a).

Las categorías de ficción, autobiografía y testimonio –así como las de archivo y testigo–, vienen siendo problematizadas desde diversos espacios del arte y los estudios sociales, históricos, filosóficos y críticos en la ya larga tradición del “giro testimonial”. Alberto Giordano (2008) ha denominado a este fenómeno de proliferación de autobiografías y narrativas de vida en la literatura argentina como un “giro autobiográfico”; por su parte, Beatriz Sarlo (2005) lo ha leído en la tradición posmoderna como el “giro subjetivo” que acompañó “muchas veces como su sombra” al “giro lingüístico” de los años setenta y ochenta. Este fenómeno se entronca a su vez con el “giro testimonial” que se desarrolló desde mediados de la década del ochenta, en América Latina especialmente en torno a los debates sobre la función autoral y las categorías de testimonio individual y colectivo alrededor del célebre volumen *Me llamo Rigoberta Menchú* (1983), firmado por Elizabeth Burgos Debray.

La tradición disciplinar y teórica con respecto al discurso testimonial se ha tornado ampliamente prolífica tanto en los estudios europeos de posguerra y de la década del ochenta, como en Latinoamérica luego de los procesos dictatoriales que azotaron el Cono Sur. En esta instancia, es necesario indagar en algunos problemas del *testimonio* como objeto y como acto en los debates contemporáneos y en la práctica de un archivo testimonial en conformación. En continuidad con la línea europea, en los países de América Latina el testimonio ha sido considerado como uno de los conceptos fundamentales vinculados a los actos memoriales y a los procesos de justicia y, en consecuencia, está en el centro de los debates críticos sobre la historia reciente, ya que habilita a considerar el pasaje de la memoria individual a la memoria colectiva.

En tanto *acto* y en tanto *objeto*, el testimonio se sitúa en la intersección de las cuestiones epistemológicas que conciernen a la historiografía y a las teorías jurídicas, éticas, teológicas, y forma parte de los actos del lenguaje (Alloa, 2018). De modo que revisaremos aquí algunas implicancias y problemas teóricos que esta categoría supone, analizando el discurso testimonial como un acto *performativo* que no solo provee sentidos a partir de lo que *dice* sino también de lo que *hace*.<sup>1</sup>

---

1 Según el caso, su performatividad es comprobable en instancia de un juicio, en el que el testimonio puede hacer variar su curso, incidir en la resolución del juez, etc. Pero a su vez, el testimonio suele operar desarticulando los sentidos socialmente establecidos; construyendo o deconstruyendo al sujeto que la enuncia como a su destinatario.

## 2. Dos caras del testimonio

En el marco del proyecto de investigación que desarrollamos en la Universidad Nacional Arturo Jauretche, denominado “Testimonios del ocultamiento o destrucción de libros y otros objetos culturales, en la Argentina dictatorial (1976-1983)”, consideramos fundamental que los objetivos centrales de constituir archivos testimoniales sobre esta temática de modo que consideramos la doble, y compleja, condición discursiva del testimonio: en tanto acto y objeto, en tanto enunciación y enunciado, en tanto relato histórico y a la vez “narrativa de experiencia personal” (cfr. Labov y Waletzky, 1967; Labov 1972), punto de hibridación entre pasado y presente, recuerdo y vitalidad (revisión afectiva que involucra un volver a experimentar aquellas imágenes de lo recordado). Así también, al testimonio se le exige originalidad (no puede ser una cita y, en consecuencia, es irrepetible una vez que ha sido pronunciado), a la vez que disponibilidad a la reiteración como condición de fiabilidad, lo que Paul Ricoeur (2004) ha llamado “ipseidad”, la presencia de la primera persona y todo un arco deíctico que señale posicionamientos. Pero también al testimonio se le pide que hable por los que no están, por los que no pueden dar testimonio de la experiencia final –o, al menos, así es planteado, en general, tanto en las líneas europeas como latinoamericanas, por los *testigos* y por los *testimoniantes*, categorías a las que nos referiremos luego–.

Así como sucede con el recuerdo, el testimonio es discontinuo y motivado. Así como sucede con la memoria, el testimonio es fragmentario, poroso, repetible y diferente en cada enunciación, y, por supuesto, así como participa de la asignación de roles identitarios, provoca un acoplamiento subjetivo. El testimonio *dice* al tiempo que *calla*, *habla* de lo que ha sucedido sin poder recuperar aquel hueco, ese vacío, lo inefable, la *laguna del lenguaje*. El testimonio, se presenta, entonces, como un discurso que desestabiliza no solo los criterios de adecuación y solapamiento genéricos, sino que también desacomoda la lengua, en tanto que se posa –como *acto* y como *objeto* que así debe ser leído– en lo que dice sin decir. De ahí es que la dimensión gestual, las miradas, los silencios, los cortes, interrupciones y otros índices supra-verbales tengan tanta importancia para quien quiere escuchar como lo que efectivamente se ha dicho.

Sostenida por un cuerpo, analiza Ana Amado, “la palabra testimonial se tiende como un puente hacia el universo de signos” (2009: 127). La palabra testimonial, en tanto performatividad de la experiencia, configura y expone la sonoridad del cuerpo en su voz. Claudia Bacci analiza que el testimonio es “en primer lugar un “dispositivo de escucha” más que un “dispositivo de preguntas”: “ese espacio que se abre –y el silencio que lo rodea–, donde los tiempos y las voces se dan la mano, metamorfosea un *nosotros* momentáneo” (Bacci, 2015: 536, el subrayado me pertenece). Asimismo, esta autora y Alejandra Oberti observan que “una clave para pensar su estatuto reside en comprenderlo como un acto a través del cual se muestra la actualidad del pasado en el presente. Así, el testimonio le aporta el gesto fundamental porque deja ese resto, esa sobre vivencia en la posibilidad –que es a la vez la imposibilidad– de hablar” (Bacci y Oberti, 2014: 7).

En este sentido, el testimonio implica una decisión estratégica del sujeto que lo enuncia, a la vez que un modo recursivo y reiterativo de presentar y re-presentar lo inefable. En esta tensión, Giorgio Agamben (2010 [2000]) observa que el testimonio presenta inevitablemente una “laguna”, un “exceso” en términos de Dominick LaCapra (2005 [2001]): lo no-decible y lo imposible de testimoniar porque o bien no se ha vivido –como experiencia extrema de la muerte, lo inenarrable–, o bien porque no hay palabras que puedan dar cuenta de la vivencia inenarrable que se pretende contar. Así las cosas, ¿cuál es la relación, entonces entre el testimonio, la experiencia y su relato? Más aún: ¿es posible hablar de experiencia como instancia previa al lenguaje?

### 3. Testigos y testimoniantes

En *Lo que queda de Auschwitz* (2010 [2000]) –un ensayo sobre *Los hundidos y los salvados* de Primo Levi (2011 [1989]), su último libro antes del suicidio– Giorgio Agamben analiza que la etimología de la palabra ‘testigo’ es dual. Por un lado, proviene de la forma latina *testis* que refiere a aquel que se sitúa como tercero en un litigio o proceso entre dos contendientes, en cuyo caso daría testimonio sobre lo que vio habilitando la palabra para contarla. Por otro lado, el término *superstes* significaba el que ha vivido una determinada realidad y puede contarla (su derivación histórica va hacia la idea de “sobreviviente”). En este segundo sentido, es que el testimoniante se representa como aquella persona que superó un destino de muerte (“puede contar”), o bien que expresa desde su propio cuerpo la vivencia que narra, es decir, *el testimonio de sí*.

El vínculo entre vivencia, relato y experiencia se produce efectivamente en el acto de lenguaje que es la narración. En uno u otro sentido, el *testis* o el *superstes* exponen en su enunciación testimonial un proceso de transformación. Dar cuenta de las vivencias de otro, como sucede en el primer caso, esconde la presencia del *yo*. Dar cuenta de la propia vivencia la expone de manera significativa. Quienes lean o escuchen esos testimonios no podrán dejar de atender a esta dimensión: ¿es el mismo *yo* el que vivió los hechos narrados que el *yo* que los recuerda y pone en palabras en otro tiempo, en otra conformación espacio-temporal, e incluso, en otra coyuntura histórico-política?

Si acordamos que el discurso testimonial es fundamental para los procesos de memoria, de verdad y de justicia luego de hechos y procesos histórico-sociales violentos hacia los sujetos y la población en general que necesitan transitarse desde la palabra de los sobrevivientes para, dualmente, colaborar a la justicia social por los que no están, a la vez que transformar el recuerdo traumático en un aporte ético a la construcción comunitaria (así como para juzgar a los responsables de los crímenes cometidos), debemos preguntarnos también –quienes no pertenecemos al ámbito judicial– cómo escuchar esos relatos. Incluso ¿qué hacemos con ellos, y cómo tratamos a ese nuevo *yo* que surge de la palabra testimonial?

El historiador estadounidense Dominick LaCapra sostiene que la empatía juega un rol fundamental tanto para el sujeto testimoniante como para el sujeto que escucha. La “empatía”,

como forma de vinculación afectiva que propone una relación transferencial con el pasado, permitiría entonces pensar un modo de la pedagogía que no plantee la distancia, sino el acercamiento a partir de la traducción, en tanto que empatizar, no se entiende como la capacidad –imposible– de ponerse en el lugar del otro, sino de *sentir por el otro* a partir de la convocatoria a la propia vida (en el sentido de “memoria ejemplar” que expone Tzvetan Todorov en *Los abusos de la memoria* (2000 [1995])). Así entonces, ¿es el mismo *yo* el que existe antes de la escucha testimonial y después de ella?

En esta misma línea –entre la europea y la latinoamericana, la de los estudios historiográficos y del feminismo en Estados Unidos–, tanto Dominick LaCapra como Joan Scott (2001 [1991]) plantean que el acto testimonial involucra un hecho de lenguaje que constituye experiencia de sí. LaCapra lo analiza desde el poder de revitalización de la propia historia que sucede durante la enunciación testimonial. Scott focaliza en la potencia subjetivante del relato de sí, la actualización de la propia vida a partir del lenguaje. Siguiendo a Teresa de Lauretis (1984), Scott postula una redefinición de la noción de experiencia que apunta al agenciamiento discursivo y político que permita la contra-asignación de roles a través de los cuales uno se ubica, o es ubicado, en las relaciones materiales, económicas e interpersonales en un estado de sociedad. Para Scott “no son los individuos los que tienen la experiencia, sino los sujetos los que son constituidos por medio de la experiencia” (Scott, 2001: 49); la experiencia no es entonces algo que los individuos “tengan”, sino algo que producen y con esta producción se constituyen en tanto sujetos políticos.

El testimonio sería entonces el relato de esa transformación que involucra, necesariamente, a quienes son *testigos del testimonio* y a quienes escuchamos esos relatos y tomamos decisiones sobre estos objetos. Decisiones que son, antes que nada, éticas y, por tanto, políticas.

#### 4. “Historias menores”

Cuando comenzamos a establecer vínculos con posibles testimoniados para el archivo sobre ocultamiento y destrucción de libros y objetos culturales en la Argentina dictatorial, nos topamos con un problema que no habíamos previsto. Partíamos de la idea de que la legitimidad de la voz para dar cuenta de estos episodios que narraban a su vez las sutiles tramas del aparato represor de la dictadura, estaban constituidos como espacios de *lo decible* (Foucault, 1969 y 1970). Teníamos en cuenta la intensa profusión testimonial que se dio en las décadas posteriores a la reapertura democrática, tanto en la década del 80 –en las sesiones del Juicio a las Juntas Militares televisadas, aún sin sonido, en las entrevistas periodísticas a los testigos,

en las películas de ficción y documentales<sup>2</sup>-, como en los años 90 con las ediciones y películas que le dieron voz a los sobrevivientes y la apertura hacia las memorias de militancia.<sup>3</sup>

La apertura del siglo XXI se inaugura con una nueva y prolífica voz social, la de las narrativas estético-testimoniales de la generación de las hijas e hijos de militantes detenidos desaparecidos, quienes encaran el trabajo de memoria desde una perspectiva diferente. Estas “prácticas testimoniales del yo” (Bartalini, 2019) tocan varias aristas de las tradiciones con las que dialogan a las vez: por un lado, el relato testimonial-autobiográfico de sus propias experiencias como niños y jóvenes que han crecido con la ausencia de sus padres y, en muchos casos, con poquísima información sobre ellos; por otro lado, la búsqueda a través de archivos públicos y privados, entrevistas testimoniales y charlas con compañeros de militancia y amigos de los padres para conocer tanto su dimensión pública (militancia, tareas, trabajos) como sus prácticas íntimas.<sup>4</sup> Estas experiencias de memoria contemporánea transitan por los

2 La idea de una sociedad dormida que “despierta al horror”, se observa en los mecanismos metafóricos que pone en marcha la película ganadora del premio Oscar *La historia oficial* (Luis Puenzo, Aída Bortnik, 1985) a través de una serie de escenas de “despertares” visuales y discursivos de las mujeres (la protagonista, la amiga sobreviviente y exiliada que retorna al país, la niña apropiada, la abuela de Plaza de Mayo que encuentra a la familia apropiadora). Otros filmes que tematizaron de una u otra forma los años de plomo fueron: *Camila* (1984) de María Luisa Bemberg, *Hay unos tipos abajo* (1985) de Rafael Filippelli, Andrés Di Tella Julio Karp, *El amor es una mujer gorda* (1988) de Alejandro Agresti, *Tangos: El exilio de Gardel* (1985) y *Sur* (1988) de Fernando Solanas, entre otros. En el terreno del documental, es fundamental mencionar el filme de Carlos Echeverría, *Juan como si nada hubiera sucedido* (1987).

3 Durante la década del noventa se produce un desplazamiento en el foco discursivo hacia las memorias de militancia, la recuperación de aquellas zonas de las que en los años previos no se había podido hablar en la escena pública, dada la necesidad social de los juicios y de abrirse a la verdad. Las figuras de los militantes son exaltadas, sus idearios y trayectos revolucionarios se recuperan y aparece la imagen de una “gesta heroica” que se retomaba como “frustrada” por el dispositivo represivo de la dictadura militar. Se publica la monumental trilogía testimonial *La voluntad (1997-1998)* de Martín Caparrós y Eduardo Anguita, donde se habilita la enunciación de los sobrevivientes que recuperan sus militancias y relatan episodios de intimidad y comunidad en los años setenta, así como testimonios sobre sus secuestros y cautiverios que permiten una mirada más amplia y compleja sobre el tema. En el cine, el punto de inflexión es el documental de David Blaustein, *Cazadores de utopías*, sobre el PET-ERP (1996) y el estreno de *Montoneros, una historia* en 1998 de Andrés Di Tella (aunque rodado desde principios de la década). Así mismo, la ficción irrumpe nuevamente con una película de puesta en abismo, que trabaja desde la producción de un filme de búsqueda y regreso del exilio, *Un muro de silencio* (1993) de Lita Stantic; luego *Garage Olimpo* (1999) de Marco Bechís, pone el foco en el horror de las torturas y la administración de la muerte en los campos clandestinos de detención en un giro hacia el despojamiento y la crudeza.

4 Esta serie se abre con el medimetraje documental de María Inés Roqué, *Papá Iván* (2000), filmado entre México (donde se había exiliado junto a su madre durante la dictadura) y Argentina a donde llega para buscar información sobre su padre Julio Roqué. Luego, la imprescindible *Los rubios* de Albertina Carri (2003), seguida por una trilogía del contra-archivo en *Restos* (2010) y *Cuaterros* (2016). Otras producciones de esta generación son (*h*) *Historias cotidianas* (2000) de Andrés Habegger, *M* (2007) de Nicolás Prividera, *Encontrando a Víctor* (2004) de Natalia Bruschtein, *El padre* (2015) de Mariana Arruti, *El (im)posible olvido* (2016) de Andrés Habegger. Este género que llamo “prácticas testimoniales del yo” se abre también hacia la fotografía y la literatura con obras sustanciales como *La casa de los conejos* (2007) de Laura Alcoba y sus novelas posteriores *El azul de la abejas* (2014) y *La danza de la araña* (2018); las obras literarias de Félix Bruzzone en *76* y *Los topos* (2008), *Campo de mayo* (2019) así como sus conferencias performáticas (*Campo de Mayo* y *Cuarto intermedio*. Guía práctica para audiencias de lesa humanidad); la novelas *Soy un bravo piloto de la nueva China* (2011) de Ernesto Semán, *Pequeños combatientes* (2013) de Raquel Robles, *Una muchacha muy bella* (2013) de Julián López; las experimentaciones multimediales *Diario de una princesa montonera -110% verdad* (2012) de Mariana Eva Pérez, *¿Quién te creés que sos?* (2012) de Ángela Urondo Raboy y *Cómo enterrar a un padre desaparecido* (2012) de Sebastián Hacher; los poemas de Fernando Araldi Oesterheld *El sexo de las piedras* (2014) y *Un veneno de sí* (2016); la crónica de Marta Dillon en *Aparecida* (2015), entre otras. A respecto, véase: Bartalini, 2019.

géneros multimediales y configuran nuevos modos del relato testimonial dando cuenta en sus producciones de sensibles hibridaciones entre el pasado y el presente, así como con respecto a la ficción y los géneros de lo real (Bartalini, 2018b y 2018c).

Entonces, más allá de aquella premisa inicial –*la decibilidad* de las vivencias personales durante el genocidio de Estado– que había sido motivada por la proliferación de relatos y memorias en el discurso social de la imaginación democrática de posdictadura, encontramos que varias de las personas que contactamos para realizar un primer encuentro para pautar las líneas y los temas de la entrevista testimonial, manifestaron cierto temor, una cautela, o incluso una negación explícita a filmar y/o grabar sus relatos.

Podían contarlos en situaciones de cotidianidad, incluso ya lo habían hecho, y lo volvieron a hacer cuando les preguntamos. Pero, de diversas maneras, mostraron resistencia o rechazo a poner ese testimonio en acto. A hacer la entrevista formal: a dejar imágenes, palabras grabadas y escritas: a ser tocados y tocar a otros por esos objetos sobre los que queríamos preguntarles. Esos relatos quedaron fuera del archivo, pero dicen mucho sobre el tema y, especialmente, sobre los solapamientos temporales, sobre el pasado-presente y sobre la radicalidad del trauma social y el tamaño de la violencia organizada por el aparato represor dictatorial.

Una mujer me dijo, al tiempo que me contaba cómo su abuelo hizo un asado con la colección de *Evita montonera*, que ella no tenía nada para decir, que ya se había dicho todo. Otra persona expresó que esas cosas eran “historias menores”, que ella no había hecho nada importante como para que la entrevistaran (luego de contarme cómo habían guardado los libros y revistas en el techo del baño hasta hace unos diez años atrás). En otros casos, nos dijeron que al ser figuras públicas no querían quedar “pegados” al relato, que podían contarla en el *entre nos* pero no “publicarla”. Un abogado jubilado, exjuez de la Nación, después de la preentrevista y después de saber que se filmaría, nos hizo saber no daría la entrevista formal: temía que si diarios como *La Nación* se enteraban de las colecciones que había enterrado 40 años atrás, podían dejar de publicar sus notas dirigidas a mejorar las leyes actuales, temía que esa información incidiera hoy en sus propósitos profesionales y sociales. Así también, hubo otra persona que asintió a la entrevista pero en el momento acordado para hacerla dijo que había hablado del tema con sus hijos y que ellos le habían pedido que no contara. Así, había preparado un “alegato testimonial” de una página, donde había escrito con cautela y precisión, supervisada por sus hijos, exactamente lo que quería decir. Eso fue lo que leyó en la “entrevista testimonial” (que, claramente, no corresponde a las pautas de una entrevista testimonial).

Por supuesto, estos no constituyen todos los casos. El proyecto se inició hace un año y el grupo de trabajo ha realizado más de una decena de entrevistas adecuadas al formato testimonial que se necesita para su resguardo. Sin embargo, es interesante indagar en lo que se juega en estos casos que quedarán fuera de archivo. Una de las hipótesis es que el efecto de la censura, persecución y desaparición ejercida sobre la sociedad –y sobre los familiares de las personas que habían aceptado testimoniar– perdure en la actualidad. ¿El efecto de la censura ejercida por el Estado dictatorial puede silenciar hoy día? Estimamos que sí, pues otra perso-

na renunció a dar su testimonio en el contexto de la desaparición de Maldonado y la censura ejercida sobre los maestros.

Es bien conocido que el poder se ejerce acompañado de un cierto silencio, que es el silencio de la opresión (De Certeau, 1980). La dictadura cívico-eclesiástica-militar se caracterizó por la censura, la interdicción o privación de la palabra impresa y oral. Eni Orlandi (2007), en su estudio sobre la censura en la larga dictadura de Brasil, afirma que la censura es la interdicción de la inscripción del sujeto en determinadas formaciones discursivas que han sido prohibidas: imponer el silencio es impedir que sostenga un discurso-otro: la censura (que incluye la autocensura) es un hecho producido por la Historia. Sin embargo, para Orlandi el silencio, en aquella coyuntura –como en nuestra dictadura–, funcionó como acto de resistencia.

En nuestro caso, treinta y cinco años después de la reapertura democrática, el silencio de quienes se negaron a hablar para otros no fue por ausencia de palabras, más bien parece implicar algo del orden de la identidad social, de la dimensión pública del ciudadano, un acto de resistencia a los ordenamientos del saber. En estos silencios voluntarios, producidos alrededor de una historia efectivamente narrada en el *entre-nos*, parece vislumbrarse una de las secuelas aún presentes, y candentes, del poder dictatorial así como una de las aristas más interesantes del discurso testimonial: todo aquello que queda sin ser pronunciado, lo que *no dice aun diciendo*.

## Bibliografía

- Agamben, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. Barcelona: Pre-textos, [2000] 2010. Impreso.
- Alloa, Emmanuel. “Testimonio”. En Ricard VINYES (dir.) *Diccionario de la memoria colectiva*. Barcelona: Gedisa, 2018. Impreso.
- Amado, Ana. *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue, 2009. Impreso.
- Bacci, Claudia. “Numeralia: ¿Cuántas voces guarda un testimonio?”. *Constelaciones*, 7 2015: 528-536. Web.
- Bacci, Claudia y Alejandra Oberti. “Sobre el testimonio: una introducción”. *Dossier “Testimonios, debates y desafíos desde América Latina”* (Alejandra Oberti y Claudia Bacci coords.) *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*, 1 2014: 6-13. Web.
- Bartalini, Carolina. 2018. “Tradiciones y rupturas entre 2001. Una reflexión en torno a las tensiones del testimonio como performatividad estético-política en *Los rubios* de Albertina Carri”. Delgado, Julián y Schuttenberg, Mauricio (comps.) *Construir sobre los*

*escombros. Política y cultura en la Argentina post-crisis 2001*. Florencio Varela: Editorial UNAJ, 2018a. Impreso y web.

—. “El poema como mantra. Los huecos de la voz en *El sexo de las piedras* de Fernando Araldi Oesterheld”. *CHUY. Revista de estudios literarios latinoamericanos*, 5 2018b: 175-193. Web.

—. “La carta de/al padre. Intermedialidad y afiliaciones estético-políticas en el entramado de *Cómo enterrar a un padre desaparecido* de Sebastián Hacher”. *Exlibris*, 6 2018c: 139-155. Web.

—. “El cuerpo de la voz. Las producciones artísticas de las hijas e hijos de detenidos desaparecidos en la escena contemporánea”. *Zeszyty Naukowe (Cuadernos científicos) - Wszehniczy Polskiej*. Varsovia: Escuela superior Wszehnica Polska, 2019. Impreso.

Burgos Debray, Elisabet. *Me llamo Rigoberta Menchú*. La Habana: Casa de las Américas, 1983. Impreso.

De Certau, Michel. *La escritura de la historia*. México: Universidad Iberoamericana, 1994. Impreso.

Foucault, Michel. *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI. [1969] 2011. Impreso.

— *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets, [1970] 2012. Impreso.

Giordano, Alberto. *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual*. Buenos Aires: Mansalva, 2008. Impreso.

Labov, William y Waletzky, Joshua. “Narrative analysis: Oral versions of personal experience”. Helms, J. (ed.) *Essays on the verbal an usual acts*. Seattle: University of Washington Press, 1967. Impreso.

Labov, William. *Modelos sociolingüísticos*. Madrid: Cátedra. [1972] 1984. Impreso.

LaCapra, Domick. *Escribir la historia, escribir el trauma*. Buenos Aires: Nueva Visión, [2001] 2005. Impreso.

Link, Daniel. *Fantasmas. Imaginación y Sociedad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009. Impreso.

De Lauretis, Teresa. *Alicia doesn't: feminism, semiotics, cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1984. Impreso.

Levi, Primo. *Los hundidos y los salvados*. Barcelona: Océano, [1986] 2011. Impreso.

Pulcinelli Orlandi, Eni. “Silêncios y resistencia. Um estudo da censura”. *As formas do silêncio. No movimento dos sentidos*. Campinas: Unicamp, 2011. Impreso.

Ricoeur, Paul. “El testigo”. *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: FCE, 2004. Impreso.

Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005. Impreso.

Scott, Joan. “Experiencia”. *La ventana*, 13 2001 [1991]. Web.

Todorov, Tzvetan. *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós, [1995] 2000. Impreso.

# “Ellos queman bibliotecas, nosotros vivimos la poesía”.

## Sobre *La luna que se cortó con la botella* y las estrategias de resistencia a la dictadura

Martin A. Biaggini



UNAJ - UNLA

martinbia@hotmail.com

### Resumen

El presente trabajo analiza el origen y accionar del grupo literario *La luna que se cortó con la botella* (LLQSCCLB), oriundo del partido de La Matanza, durante la última dictadura militar argentina (1976-1983). Nuestro objetivo es conocer el origen del grupo y analizar las características de resistencia que adoptó bajo un contexto de represión y censura. Realizando entrevistas en profundidad y utilizando la metodología de la historia oral, nos proponemos profundizar en el surgimiento de una cultura antiautoritaria. Este trabajo significa un aporte tanto para la historia cultural del periodo, la historia local del partido de La Matanza, como para aquellos estudios que analizan el accionar de los colectivos culturales durante la dictadura.

**Palabras clave:** poesía, dictadura, biblioteca, censura, grupo literario.

### Introducción

La producción literaria y poética en el conurbano de Buenos Aires durante la primera mitad del siglo XX estuvo condicionada a los circuitos de distribución y llegada al público que existían en ese espacio. En el partido de La Matanza, por ejemplo, encontramos en este periodo gran número de recitadores con amplio repertorio, que participaban en reuniones sociales de clubes, centros culturales y bibliotecas (Biaggini, 2018). El poco material impreso lo encontramos en periódicos y suplementos locales, los cuales publicaban poesía de vecinos con esa afición. La llegada del peronismo (1946-1955) incorpora nuevos actores sociales a la educación pública (Petitti, 2013), mientras que la aparición y ampliación de nuevas redes de transporte comenzaron a facilitar la comunicación de la zona con la Ciudad Capital y con el resto de los partidos, que comenzaron a expandir su trazado urbano notoriamente, mejoras que ocasionaron la creación de nuevas redes entre los poetas y escritores. En ese contexto a

mediados de los 60, surgen de mano de los jóvenes, nuevas corrientes de pensamiento, críticas de la tradición liberal, que calificaba de "europeizante y colonialista". La politización de los estudiantes secundarios acompañó el clima de radicalización de la sociedad (Bonvillani, 2008). Eso, sumado a la multiplicación de locales con tecnología gráfica en distintos puntos, resultado de los procesos industriales de la década anterior, facilitan que en cada barrio del conurbano comenzaran a aparecer revistas literarias como *Amaru* (Lanús), *Zum Zum* (San Antonio de Padua), *Mapuche* (Zona Sur), *Celeste* (Villa Caraza), *Oeste* (Morón), *Antimitomania* (Bella Vista y San Miguel), *El Escarabajo de Oro* (de Abelardo Castillo) y revistas conocidas como "subte", por ser alternativas y subterráneas. Durante la década de 1960 los jóvenes adquirieron un protagonismo fundamental. La revolución cubana, el movimiento hippie, las luchas anticolonialistas y antiimperialistas, la resistencia a la guerra de Vietnam, el mayo francés del '68, por citar solo algunos ejemplos, se nutrieron de jóvenes que, desde distintas perspectivas y estrategias, cuestionaron el orden instituido. Algunos optaron por abandonar la sociedad de consumo e intentaron edificar un mundo basado en el amor y la libertad. Otros buscaron el cambio radical de sociedades que consideraban injustas y desiguales. Unos y otros participaban de la extendida creencia en la acción colectiva como herramienta para transformar las sociedades y acceder a un futuro mejor. Ese contexto no fue ajeno a Latinoamérica: se produjo el llamado "boom" latinoamericano en literatura.

## Metodología y fuentes

El presente trabajo plantea una reflexión doble. En principio analizar las prácticas del grupo LLQSCCLB en el período que abarca la última dictadura cívico militar, entendiendo la imprecisión de ciertos límites temporales que se entrecruzan y se redefinen, se contaminan y se superponen adhiriendo a lo expresado por Canelo, Franco y Manzano (2016) respecto de no limitarse a cortes político-institucionales rígidos sino "poner en juego periodizaciones más laxas que contribuyan a entender los procesos de largo y mediano plazo" (16), permitiendo así lecturas y análisis de las continuidades, rupturas y re significaciones.

En segundo término, se aborda el plano metodológico respecto de la realización de entrevistas en profundidad como técnica de recolección y construcción de fuentes orales para la producción de conocimiento. En tal sentido, se realizaron entrevistas a todos los integrantes que conformaron el grupo literario LLQSCCLB durante el periodo analizado.

## El grupo literario La Luna Que Se Cortó Con La Botella

A principios de la década de 1960 el Bar Las Vegas, ubicado en la esquina de la Avenida San Martín y Provincias Unidas en Lomas del Mirador, comienza a ser frecuentado por escritores y poetas locales y de Capital Federal. Con tan solo 16 años trabaja ahí un vecino de la zona, el joven Omar Cao. Allí conoce a Luis Luchi (Luis Yanischevsky, 1921-2000), quien asesoraba al dueño del bar, el italiano Fernando Zuliani, en la confección de su novela *Camino del Retorno*. Luchi

formaba parte del grupo *Matadero* y de la editorial *Gente de Buenos Aires* junto al poeta desaparecido Roberto Santoro, el músico Eduardo Rovira, el actor Héctor Alterio y el artista plástico Pedro Gaeta. Dentro de la editorial, Luchi publicaría a muchos jóvenes escritores y tendría una relación constante con Hugo Salerno y Omar Cao, quienes lo tomaron como referente.

Isabel Corina Ortiz recordaba:

En esa época había un movimiento bastante interesante a nivel poético acá en zona oeste. Nosotros teníamos relación con grupos de poetas de la zona, el grupo *Roberto Arlt* por ejemplo, y teníamos contacto con algunos otros poetas. En esa época hacíamos recitales de poesía muy habitualmente, en cualquier bar.

A diferencia de la primera mitad del siglo XX, en la cual los recitadores contaban con un repertorio de poesía conformado por autores como Rafael de León, Federico García Lorca y cierta poesía gauchesca, y cuyos recitados se nucleaban en las instituciones sociales de cada zona (Sociedades de fomento, bibliotecas, centros comunales, etc.), para la segunda mitad de siglo se sumaron los bares como punto de encuentro para esta práctica literaria, y el repertorio comenzará a conformarse por la producción propia de cada poeta, sumado a los intercambios que comenzaron a darse en estos encuentros. Así, los bares se volvieron puntos de encuentro de artistas e intelectuales. A modo de ejemplo, el historiador Mario Tesler, oriundo de Ramos Mejía, explicaba: "En Ramos Mejía nos reuníamos en un bar, frente a la estación, escritores, simpatizantes y militantes peronistas, socialistas y comunistas; teníamos contactos frecuentes con Bernardo Verbitsky y mucho más con Rubén Benítez" (Biaggini, 2016: 49).

El poeta Omar Cao aporta:

Nosotros nos conocimos con Salerno, no sé por qué año, por el año 73, 74 por ahí. En la zona de Hurlingham, en un boliche de estilo alemán llamado *Los Bolos*. Ahí se jugaba a los bolos estilo alemán. Un lugar con cerveza, patio arbolado, etc. Ahí empezamos a relacionarnos con Hugo y empezamos a aprender, lo que escribía cada uno. Lo que escribíamos los tres, porque Isabel también escribía. Y de ahí surgió la idea de un grupo de amigos que se leía las cosas, y de ahí decidimos institucionalizarnos como grupo literario. No queríamos hacer un taller, sino un grupo. Empezamos a reunirnos en la casa de Hugo, en Hurlingham.

Isabel Corina Ortiz, agrega:

Con Salerno éramos una pareja, un matrimonio, él hacía rato que estaba haciendo poesía, yo no, no tenía nada que ver con la poesía. Pensé que en ese tiempo las esposas teníamos rol de esposas y yo era una Susanita. En esa época había un movimiento bastante interesante a nivel poético. Nosotros teníamos contacto con el grupo *Roberto Arlt* de zona oeste.

En 1975 el dúo Salerno y Cao editan el libro de poesía conjunto, *Uno de dos* (un libro de dos autores), en una imprenta de barrio ubicada en La Tablada, propiedad del señor López quien

era –al igual que Cao– lector de poesía y con el cual habían entablado una amistad. El libro figura editado a nombre de *Editorial punto de partida* (nombre inventado por Cao y Salerno). La edición del libro fue posible gracias al aporte económico de Omar Cao y porque la imprenta utilizaba todos los recortes y saldos disponibles para la realización del libro a bajo costo.

El nombre del grupo proviene de una queja sustancial que Omar Cao realiza a los poetas románticos (a su entender superfluos) que escribían siempre, entre otros temas, sobre el amor y la luna. El título, más allá de su extensión, buscaba por un lado romper lo meloso y por el otro molestar.

Así lo exponía Omar Cao:

Yo siempre fui el titular y un día se me ocurre –algo relativo a la luna tenía que ser– porque veíamos la necesidad de escapar a la... de provocar algún tipo de corte, en la continuidad romántica, que tenía Buenos Aires, y sobre todo el conurbano. Pero la cuestión de la luna, lo romántico nos tenía un poco hinchado las bolas. Entonces, pensé en una luna, pero una luna cortada... y un nombre largo, que sea molesto, difícil. Y de ahí salió el nombre.

Tras sucesivos viajes de Omar Cao a Rosario por cuestiones laborales, toma contacto con el grupo literario de la familia Gandolfo, quienes, al ser propietarios de una imprenta, editaban la revista *Lagrimal Trifurca*. Cao y Salerno participaron en el número 13 de la revista y comenzaron a intercambiar correspondencia con Francisco Gandolfo. La imprenta aportaba efectivamente las posibilidades editoriales. En sus memorias, los Gandolfo recuerdan que compusieron aquel primer número de noche, después del trabajo y a mano –el linotipo se utilizaba para trabajos más extensos y tenían que encargarlo– (Aguirre, 2015: 12).

Elvio Gandolfo (hijo de Francisco) recordaba:

Era la revista que uno quería leer. No me convenía demasiado la revista *Setecientos monos* (que se fundió un poquito antes que saliera la nuestra), pero sí *El escarabajo de oro*. Nosotros, el grupo nuestro, jamás le dio mucha pelota a Sartre que, en ese momento, para la generación anterior era "la figura". En principio pensamos una revista de poesía. En el número uno salió traducido por D'Anna el poeta irlandés W.B. Yeats. Y el grupo básico, de las dos etapas, éramos mi viejo y yo, después D'Anna, Diz y Saamy, eso tuvo una primera etapa del número 1 al 8. Después me fui a Uruguay. Mi viejo, en el periodo que yo no estuve, hacía unas plaquetas de poesía. Cuando vuelvo a Rosario, editamos los números 9 al 14. En el año 1976 yo me fui a vivir a Piriápolis (donde vivía mi suegro), a partir de ahí ya no volví más.

En plena dictadura militar, la familia Gandolfo decide dejar de imprimir la revista, y Elvio se radica definitivamente en Uruguay. Francisco lo relataba así en una entrevista en 1986:

Hubo controles, estábamos al filo de la navaja, justamente por esa amplitud de la que hablaba antes habíamos publicado a todo el mundo, incluso a la extrema izquierda, poemas

de guerrilleros. Un amigo nuestro fue detenido en la provincia de Córdoba, le allanaron la casa; él tenía todas nuestras publicaciones y un libro mío con una dedicatoria que decía: "Desde Rosario, cuna de la bandera y del Che Guevara". El material fue confiscado y yo, tal vez porque puse antes a la bandera que al Che, me salvé. Pero la cosa estaba muy pesada y la revista dejó de salir.

Omar Cao y Hugo Salerno comienzan a viajar a Rosario y entablan una relación de amistad e intercambio con el grupo *el Lagrimal*. No solo son publicados en el número 13 de la revista (diciembre de 1975), sino que los integrantes del grupo rosarino participaron en diversas publicaciones en Buenos Aires. En cuanto a Cao, la editorial rosarina le publica el libro *Emigrado de la luna*, en 1976.

Elvio Gandolfo recordaba:

Fueron a Rosario, Salerno se hizo en seguida muy amigo de mi viejo, la parte anárquica, mi viejo era muy tanguero, bailaba muy bien el tango con mi vieja. Y Cao era como el recio, viste esos tipos onda serie negra. No sé ahora... yo no lo veo hace como quince años. Era una cosa, no sé, sacado de la cárcel. Era un duro... duro.

Una vez en Buenos Aires, e inspirados por la revista editada por la familia Gandolfo, el grupo decide publicar una revista propia: *La luna que se cortó con la botella*. Así, y enunciados como *Juntadores*, Omar, Hugo e Isabel presentan el primer número de la revista. Como venía sucediendo en distintos grupos, la posibilidad de editar un libro o revista se veía condicionada por el acceso (tecnológico y económico) a una imprenta. En el caso del primer número de la revista LLQSCCLB se imprimió en una imprenta de barrio ubicada en la localidad de La Tablada, propiedad del Señor López que en general se dedicaba a tarjetas personales, invitaciones y varios. Es por ello que la estética del primer número de la revista (incluidas las tipografías utilizadas) aparentan un estilo neobarroco. En él participaron, aparte de Cao, Salerno y Ortiz: Li Po, Luis Luchi, Ariosto del Degan, Solano Trinidae, Hector Koon, A. Cisneros, Mendoza, L. Gercoski, Hugo Ríos, el grupo Roberto Arlt de Castelar, Makinistian, y los dibujos de Fontanarrosa (que fueron enviados a Cao gracias a la familia Gandolfo, y fueron publicados no solo en el primer número de la revista, sino en otros varios).

## La dictadura

El 24 de marzo de 1976 una junta militar conformada por Jorge R. Videla, Emilio Massera y Orlando Agosti tomó prisionera a la presidente María E. Martínez de Perón e instauró una nueva dictadura cívico militar en la República Argentina (que contó con el apoyo de numerosos medios, empresarios y partidos políticos). Se inició así un proceso de disciplinamiento y reorganización de la sociedad argentina según el modelo neoliberal y se instauró un plan sistemático de censura, represión y desaparición forzada de personas, a quienes se oponían a ese modelo. Se utilizaron de manera sistemática los medios de comunicación como espacio

de construcción de un discurso oficial que eliminara otras voces mediante la censura y a la detención, desaparición o exilio forzado de periodistas, intelectuales, artistas y trabajadores del ámbito de la cultura.

En ese sentido Omar Cao recordaba:

Escribir en los 60 ya era complicado, te cortaban el pelo en la comisaría. Había una figura que utilizaban (la policía) que era actitud sospechosa. Vos estabas en una esquina esperando, y pasaba el autito y te llevaba. Y si querían, te cortaban el pelo [...]. Si era complicado ir por la calle, mucho más complicado era escribir. Y sobre todo escribir algo que no fueran poemas de amor. Porque si escribías poemas de amor, te trataban de boludo y estaba todo bien. Pero si escribías algo político, tenías que aguantar alguna consecuencia que al principio no era tan terrible. Después se fue haciendo peor el asunto hasta que sucedió lo que sabemos. Una de las actitudes prudentes que uno había conservado, era poner los poemas de amor delante de los papeles que llevaba, y como la policía no miraba demasiado, veían que eran poemas de amor y te dejaban seguir y listo. Después, otra cosa que sucedía era que, cuando vos ibas a leer o presenciar incluso algún cine debate, era común ver el autito de la policía en la esquina, y se hizo frecuente terminar la noche en la comisaria (si ibas a ese tipo de lugares). Ya después fue mucho peor. Al extremo que tuvimos que expurgar las bibliotecas de todo material que sonara a izquierda, "subversivo". Directamente había que tirar a la mierda toda la biblioteca, porque era un peligro tener libros.

Por su parte Ricardo Rubio agrega:

La década del 70 para mí fue difícil. Yo estaba listo para editar y no pude. Muchos escritores se fueron por las dudas, otros se fueron porque se debían ir. Nicolás Casullo se tuvo que ir, por supuesto. Jorge Bocanera se fue, hubo muchos que se fueron, y otros nos quedamos escondidos lo más posible [...]. Recién en el 79 me atreví a editar, en virtud de Omar Cao que me insistió que lo hiciera. Él editó una primera plaqueta. Yo iba a los lugares, pero siempre mirando por donde iba a salir si pasaba cualquier cosa, siempre mirando cómo iba a ser el escape. A mí el proceso me quitó todo. Me quitó el trabajo, un muy buen trabajo en la Universidad de Buenos Aires.

Los que quedaron en Argentina tuvieron que adaptarse a la ideología imperante o simplemente desarrollar estrategias de supervivencia. Es por ello que, en la producción artística realizada en este periodo, podemos encontrar similitudes entre diferentes producciones de textos literarios, canciones y films: en ellos la construcción de la realidad de ese pasado reciente no es mimética sino, por el contrario, está llena de metonimias, metáforas y alegorías, por la imposibilidad de narrar ciertos temas y de mostrar ciertas imágenes, las cuales eran censuradas para el estreno del film. En el caso de la literatura, por ejemplo, la censura y el control cultural estaban muy claramente centralizados en el Ministerio del Interior, que fue el gran controlador de las ediciones literarias argentinas, donde funcionaba la Dirección Nacional de Publicaciones.

En ese contexto, tanto por la censura dictatorial, como de las configuraciones del miedo y la supervivencia, los actores culturales debieron desarrollar diversas estrategias.

Pero no todos los escritores detuvieron su actividad cultural. Tal lo explica Graciela Browarnik (2015), existieron actividades de diversos grupos que podrían considerarse pequeñas resistencias al orden imperante. Enfrentándose a los mandatos del poder desaparecedor, un grupo de artistas provenientes de diferentes tradiciones artísticas y políticas, que pueden ser incluidos en lo que Howard Becker define como artistas cuya actividad principal no es el arte (Becker, 2008: 120-123), se reunieron con el fin de organizar recitales de poesía y formaron el grupo Bardo-Neón, en la ciudad de Buenos Aires, a mediados de 1979. Originalmente lo constituyeron Hugo Enrique Salerno, Eduardo Daniel Melgar, Victoria Sus, Vicente Forciniti, Diego Luis Arguindeguy y Luis Barroso. La mayoría de ellos escribían desde antes de la dictadura y habían integrado grupos o talleres literarios y, en algunos casos, participado en la publicación de revistas literarias. Allí era habitual que el grupo convocase a un "poeta invitado", contando en distintas presentaciones con la participación de Héctor Negro, Omar Cao, Diego Holzer, Ángel Fichera y Víctor Pesce, entre otros. (Browarnik, 2015: 38)

Al igual que el grupo Bardo-Neón (integrado por Hugo Salerno entre otros y en el cual Omar Cao participó como invitado), también es el caso del grupo LLQSCCLB, cuyos integrantes continuaron no solo con sus recitales, sino también con distintas publicaciones durante la dictadura militar. Los lugares elegidos eran públicos y de gran concurrencia. Podemos leer en una carta escrita por Francisco Gandolfo a su hijo Elvio en 1978, que fue publicada en el libro *Correspondencia*, recopilación de Osvaldo Aguirre (2011):

Llegamos al local y no había un alma, pese a ser media hora tarde: Cao nos había puesto una hora más temprano y a Sábado tres horas antes: 15.30. Este le avisó a Devoto, que viajaba un día antes y Devoto, como buen rosarino cumplidor de horario, se mojó todo al ir a esa hora. Sábado lo esperaba a Cao para romperle el alma, pero antes de que llegara se calmó. El acto programado según Omar para las 15:30, 18:30 y 19:30 empezó a las 21, con la presencia de más de setenta personas, después de charlar en grupos tomando mate y vino, tocando flauta, guitarra y piano. A ellos les gusta así y sale todo más ameno. Presentó la señora de Salerno, hice la punta yo, siguieron dos parejas de jóvenes aficionados al teatro leyendo poemas de Aldana, después un guitarrista cantó tan bien versos de los juntadores de maíz con música de él, que recibió una ovación y felicitaciones personales; fue lo mejor y más emocionante del acto. (Aguirre, 2011: 138).

En el año 1978 Omar Cao publica en la imprenta del barrio de La Tablada el libro *Antología Universal*, editado (según declara el libro) por la Universidad Central, en el año del centenario de la federación universal (año 8100). En esta antología apócrifa Cao reúne a distintos poetas que habitan el universo. Eduardo Danna recordaba al respecto:

Yo me acuerdo de una antología poética universal que hizo Omar Cao. Doy este detalle porque es una actitud cultural interesante, era una antología poética del universo en donde había poetas de Próximo Centauro, de Sirio, de Ganímedes, él había imaginado un mundo dentro de 10.000 años en donde existían, él como poeta prestaba voz a todos esos poetas, es una mezcla de ciencia ficción y poesía.

## La Biblioteca José E. Rodó

En el año 1978 el grupo comienza a relacionarse con los integrantes de la *Biblioteca José E. Rodó* (ubicada en el barrio de Mataderos, ciudad de Buenos Aires). Esta biblioteca, fundada en 1917 por militantes socialistas, anarquistas y comunistas, tenía una amplia actividad social y cultural. Omar Cao recordaba:

Nos encontramos con una gente que estaba en Mataderos, en una biblioteca en la calle Andangalá. Algunos del PC, que por supuesto estaban ahí disimulados. Estaban haciendo un trabajo muy importante, que era un taller que se llamaba *Taller cocina*, estaban armando un jardín de infantes, hacían baile español, pero no tenían un taller literario. Y hablando con este señor que estaba ahí y que manejaba todo ahí, y que se llamaba José Luis Lamela, dijo:

—Por qué no se vienen acá a funcionar, en la biblioteca.

Y ahí nos vamos a la biblioteca Rodó y vino otra gente que se arrimó. Incluso gitanos. Toda gente del pueblo raso. Y entonces yo recuerdo que tengo un amigo ahí cerquita, en la calle Pasaje Loria en Lomas del Mirador, ahí vive Ricardo Rubio.

Con el núcleo original compuesto por Salerno, Cao y Ortiz a la biblioteca, y luego sumado Ricardo Rubio, comienzan a realizar gran número de presentaciones de poesía, música y títeres que se sumaron a las actividades propias de la biblioteca. Más allá de esta participación, el grupo continúa realizando presentaciones en distintos puntos de la ciudad y el conurbano como, por ejemplo, el sábado 18 de marzo de 1978 un recital homenaje al rosarino Felipe Aldana en la Biblioteca F. Ameghino de la ciudad de Buenos Aires; el 23 de junio de 1978 un recital de poesía y música en EL Cedro (Hurlingham); el 26 de noviembre de 1979 un recital en la bodega del Café Tortoni. Un año después, en 1979, se edita la plaqueta de Ricardo Rubio *Pie a pie, algunos pasos*.

En abril de 1979, Omar Cao aparece incluido en el libro *Antología de la poesía argentina*, compilación de Raúl Gustavo Aguirre, editado por Librerías Fausto. A fines de 1979, la actividad cultural realizada en la biblioteca Rodó finaliza abruptamente ante un incendio intencional y anónimo del edificio en plena madrugada. Juan Ángel "Tito" Guerra, miembro de la comisión directiva de la Biblioteca José Rodó recordaba:

La biblioteca tiene una rica historia. Tuvo una actividad muy importante, allí las chicas del barrio y los chicos dieron sus primeros pasos. El teatro Ariel, que fue dirigido por mucho

tiempo por Fernando Siro. Y poetas como Héctor Negro, los muchachos como Salerno, tenían un espacio, la biblioteca les daba un espacio a todas las actividades culturales. Y esto molestó mucho a la dictadura militar, tal es así que la incendiaron. Acá en donde estábamos (fue entrevistado en la biblioteca), tenía anaqueles de madera, en donde teníamos aproximadamente alrededor de 50.000 volúmenes, con una enciclopedia completa, la Espasa Calpe, que venía con un mueble especial. [...] El incendio fue a la noche, yo llegué a mi casa y me llamaron por teléfono para decirme que la biblioteca se estaba incendiando, cuando vinimos ya estaban los bomberos, tratando de apagar el fuego no con mucho entusiasmo y se llevó todo, historia, libros, cultura... La reconstrucción nos llevó cuatro o cinco años con mucho esfuerzo.

Isabel Corina Ortiz aporta:

No éramos gente ingenua, tampoco éramos ingenuos de saber que estábamos en una época de dictadura, pero jamás, jamás, hubiéramos pensado que se podía quemar una biblioteca. Era algo que, evidentemente la dictadura, por todo lo que sabemos ahora incluso, era de romper barreras. En ese aspecto nosotros éramos inocentes, porque éramos intocables, una biblioteca popular era intocable. [...] Después del incendio ya estábamos en el 79 y lo que nos pasó es que nos agarró un ataque de pánico bárbaro. Nos sentimos incendiados nosotros. No era solo una biblioteca. Nosotros trabajábamos ahí y hacíamos recitales de 150 personas. Después de eso hicimos un recital en el grupo *Roberto Arlt*, ahí manifestamos nuestra bronca en homenaje a la biblioteca. Y después de eso seguimos trabajando con más temor, inclusive el grupo *Roberto Arlt* ya no se reunía. Todos empezamos a disgregarnos porque nos agarró un ataque de pánico.

Omar Cao explica: "la quema de biblioteca cancela el proyecto y nos obliga a reasumirnos en soledad y seguir...". Hugo Salerno escribe una poesía luego del incendio, publicada recién en 1996:

Ellos queman bibliotecas, desde Alejandría hasta la fecha,  
nosotros hacemos libros nuevos, vivimos la poesía, pese al fuego.  
Contraatacamos con nuestro fuego interior al blindado de ellos  
Ellos viven en bunkers o en rosadas casas  
Nosotros escribimos en los cafés, en los colectivos, en las casas y en las paredes.  
A ellos les escriben los discursos, nosotros vivimos la poesía.  
Hugo Salerno, "Ellos y nosotros", Andante en bondi, 1996.

## Dispersión

Luego de la quema de la biblioteca, Isabel Ortiz pasa a la clandestinidad por su militancia política, Hugo Salerno se separa del grupo y continua con su proyecto colectivo Bardo-neón, y solo se suma a algunas presentaciones de LLQSCCLB, y Omar Cao, Ricardo Rubio y el resto de los integrantes se mudan a Lomas del Mirador, La Matanza, a una propiedad lindera a la casa de Rubio, que era conocida como *La Cueva*, en la cual realizaban encuentros de arte,

deportes y actividades sociales en general. Omar Cao se separará del grupo en 1981 quedando como coordinador Ricardo Rubio hasta el día de la fecha. La biblioteca Rodó comienza a ser reconstruida lentamente tras cinco años de obras, pero su actividad cultural y social se ve notoriamente reducida.

## A modo de conclusión

El presente trabajo buscó reflexionar sobre las prácticas poéticas del grupo LLQSCCLB durante la última dictadura militar, a partir de una reconstrucción posible utilizando fuentes orales. En ese sentido, pudo observarse que pese a la clausura y persecución a la que estuvo sometido el campo literario y artístico en general y muchos de sus referentes en particular durante el período dictatorial, sumado al incendio posiblemente intencional de la biblioteca en la que realizaban sus actividades, fueron posibles ciertas prácticas de resistencia, que se sostuvieron en el tiempo. Sin embargo, el incendio de la biblioteca redujo notoriamente el potencial colectivo que el grupo había logrado construir.

A pesar de ello, consideramos que quedan abiertos interrogantes respecto de esta primera puesta en diálogo de las fuentes orales realizadas, y que se habilitan re lecturas y reflexiones derivadas también de una distancia temporal, que establecerán otras condiciones y posibilitarán nuevas preguntas.

## Bibliografía

- Agostino Hilda (dir.). *Aproximación inicial a las manifestaciones culturales de La Matanza*. Ramos Mejía: CLM, 2012. Impreso.
- Aguirre, Osvaldo (comp.). *Mario Levrero - Francisco Gandolfo. Correspondencia.*, Buenos Aires: En Danza, 2011. Impreso.
- Aguirre, Raúl. *Antología de la poesía argentina*. Buenos Aires: Ediciones Librería Fausto, 1979. Impreso.
- Biaggini Martín y Fabián Banga (comps.). *Alto Guiso, poesía matancera contemporánea*, Buenos Aires: Leviatan, 2016. Impreso.
- Biaggini Martín. "Aproximaciones a la producción literaria en el partido de la Matanza". Agostino, Hilda (dir.) *Actas de las Séptimas Jornadas de Historia Regional de La Matanza*. San Justo: Universidad Nacional de la Matanza, 2018. Web.

Bonvillani, Andrea, Alicia Palermo, Melina Vázquez, Pablo Vommaro. "Juventud y política en Argentina (1968-2008). Hacia una construcción de un estado del arte". *Revista Argentina de Sociología*, (6) 11 2008. Web.

Browarnik Graciela. *¿Por qué seguir escribiendo poesía?: Pequeñas resistencias contra la dictadura*. Buenos Aires: UNA, 2015. Impreso.

Canelo, Paula, Marina Franco y Valeria Manzano (coords.). "Introducción". *Dossier "Dictadura y Estado. La conflictiva y nunca acabada construcción de un campo de estudios"*, *Papeles de Trabajo*, 17 2016. Web.

Cao, Omar, Hugo Salerno y Corina Ortiz (comps.). *La Luna Que Se Cortó Con La Botella*. Buenos Aires: LLQSCCLB, 1975. Impreso.

Cao Omar y Hugo Salerno. *Uno de dos*. Buenos Aires: Punto de partida, 1975. Impreso.

Cao, Omar. *Antología Universal*. La Tablada: Universidad Central, 1978. Impreso.

Gandolfo Francisco, Elvio Gandolfo y Osvaldo Aguirre. *El lagrimal trifurca* [Edición facsimilar. Tomos I y II]. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2015. Impreso.

Salerno, Hugo. *Andante en bondi*. Buenos Aires: Ediciones del Doque, 1996. Impreso.

Petitti, Eva. "Política y educación en la provincia de Buenos Aires durante el primer peronismo: reestructuración institucional e incorporación de nuevos actores (1946-1952)". *Espacio en blanco. Serie indagaciones*, vol.23, Tandil, 2013. Web.

Videla Dorna, Rocío. *Cultura y dictadura: una aproximación a tres revistas culturales durante la última dictadura militar argentina (1976-1983)*. Buenos Aires: Universidad Torcuato Di Tella, 2016.

## Entrevistas:

Andres Utello. Poeta y miembro del grupo literario La Luna Que Se Cortó Con La Botella. 15 de octubre de 2015 en un bar de San Justo (La Matanza). Entrevistador: Martín Biaggini.

Eduardo Danna. Poeta, ensayista y miembro del grupo El Lagrimal Trifurca en Rosario. Agosto de 2015 en un bar de la Ciudad de Buenos Aires. Entrevistador: Martín Biaggini.

Elvio Gandolfo. Poeta, ensayista, crítico literario y fundador de la revista *El Lagrimal Trifurca* en Rosario. 7 de septiembre de 2015 en un bar de la Ciudad de Buenos Aires. Entrevistador: Martín Biaggini.

Martín Biaggini

Isabel Corina Ortiz. Poeta y fundadora del grupo literario La Luna Que Se Cortó Con La Botella. 1 agosto de 2015 en su hogar del barrio de San Cristóbal (Ciudad de Buenos Aires). Entrevistador: Martín Biaggini.

Juan Angel Guerra. Fomentista y miembro de la comisión directiva de la Biblioteca Rodó. Entrevista realizada el 6 de agosto de 2015 en la Biblioteca Juan Rodó de Mataderos (Ciudad de Buenos Aires). Entrevistador: Martín Biaggini.

Ricardo Rubio. Poeta, dramaturgo editor y actual coordinador del grupo literario La Luna Que Se Cortó Con La Botella. 12 de agosto de 2015 en la sede de la editorial La Luna Que en Lomas del Mirador (La Matanza). Entrevistador: Martín Biaggini.

Omar Cao. Poeta, editor y fundador del grupo literario La Luna Que Se Cortó Con La Botella. 20 de julio de 2015 en su hogar del barrio de González Catán (La Matanza). Entrevistador: Martín Biaggini.

# Configuraciones del Conurbano en los testimonios de ocultamiento y destrucción de libros durante la última dictadura militar

Yael Natalia Tejero Yosovitch ◀

UNAJ - UBA - CONICET  
yael.tejero@gmail.com

Laura Sabina Kaplan ◀

UNAJ  
faciespetrae@yahoo.com.ar

Andrea Vilariño ◀

UNAJ - UBA  
vilarinoandrea@yahoo.com.ar

## Resumen

71

Este trabajo se inscribe en el marco del equipo *Voces de la Memoria*, cuyo proyecto se titula “Testimonios de ocultamiento y destrucción de libros y otros objetos culturales en la Argentina dictatorial (1976-1983)”. El propósito es construir un archivo documental de testimonios orales que pueda ser editado y estar a disposición de los investigadores que deseen abordarlo desde múltiples disciplinas. Si bien se trata de un trabajo en proceso, las entrevistas realizadas hasta el momento ofrecen una serie de elementos de relevancia. En este caso, nos ocuparemos de analizar las representaciones del espacio del Conurbano Bonaerense y su relación con la Capital Federal. En tanto zonas mutuamente coexistentes, la región urbana y suburbana permiten trazar mapas y recorridos de ocultamiento de libros en el marco del terrorismo de Estado y la violencia represiva. Partimos de la separación tripartita del espacio, el territorio y el lugar que propone Rita Segato, según la cual el primero pertenece al dominio de lo real y es una precondition de nuestra existencia; el segundo es un espacio representado bajo una forma de aprehensión discursiva y de apropiación política vinculada con el dominio y el poder; mientras que el *lugar*, sobre todo de asentamiento de un sujeto individual y colectivo, es el soporte donde esas producciones espaciales y territoriales se concretizan (2007). Desde esta perspectiva, nuestra hipótesis es que en los testimonios que hemos recabado, la experiencia de ocultamiento de libros y su relato constituyen, desde lo discursivo, lugares que configuran una relación simbólica alternativa con el territorio controlado por las fuerzas represivas.

**Palabras clave:** Testimonio, memoria, archivos, territorio

## 1. Introducción

Este artículo se inscribe en el proyecto “Voces de la Memoria”, dirigido por Elena Vinelli, orientado a construir un archivo oral de “Testimonios de ocultamiento y destrucción de libros y otros objetos culturales durante la Argentina dictatorial (1976-1986)”. Situado en el marco metodológico de la historia oral, aunque con aspiraciones interdisciplinarias, nuestra propuesta pretende constituir un archivo de testimonios a disposición de la sociedad y de investigadores de múltiples áreas. Si bien se trata de un trabajo en proceso, las entrevistas realizadas hasta el momento ofrecen una serie de elementos de relevancia que habilitan un análisis tentativo de diversas cuestiones. Nos interesa revisar los modos en los que la memoria individual se inscribe en la historia y memoria colectivas (Pollak, 1986), a partir de la disposición de zonas de peligro y de resguardo que se definen teniendo en cuenta las nociones de centro/periferia. En tanto zonas mutuamente dependientes, la región urbana y suburbana permiten trazar mapas de circulación de objetos culturales que en el marco de la violencia represiva constituían un peligro para sus portadores. Este trabajo es apenas un punto de partida de una línea de trabajo que busca conjugar dos aspectos teóricos: por un lado, el testimonio y las dimensiones teóricas y problemáticas que lo atraviesan (como la memoria, los rasgos autobiográficos y los archivos personales), y por otro, la cuestión del territorio, el espacio y los mapas simbólicos de ocultamiento de libros que podemos reconstruir.

Partimos de la separación tripartita del espacio, el territorio y el lugar que propone Rita Segato (2007), según la cual el primero pertenece al dominio de lo real y es una precondition de nuestra existencia; el segundo es un espacio representado bajo una forma de aprehensión discursiva y de apropiación política vinculada con el dominio y el poder; mientras que el *lugar*, sobre todo de asentamiento de un sujeto individual y colectivo, es el soporte donde esas producciones espaciales y territoriales se concretizan. En esta línea, nuestra hipótesis es que en los testimonios que hemos recabado, la experiencia de ocultamiento de libros y su relato constituyen, desde lo discursivo, lugares que configuran una relación simbólica alternativa con el territorio controlado por las fuerzas represivas. En el presente artículo, abordaremos tres entrevistas para ilustrar esta hipótesis.

## 2. El conurbano como frontera

En la entrevista realizada al investigador, historiador, docente y editor, Horacio Tarcus

<sup>1</sup>se recupera un episodio particular del ocultamiento de libros durante la dictadura. En el momento de lo ocurrido, había abierto, junto a un compañero de militancia, Horacio García, un puesto de libros en Parque Rivadavia. El escritor relata que, previo al golpe de Estado,

---

1 La entrevista fue realizada el 14 de abril del año 2018 por el equipo de Voces de la Memoria en la Ciudad de Buenos Aires. Horacio Tarcus se ha especializado en la historia intelectual del socialismo y marxismo en nuestro país. Asimismo, ha estado vinculado al ámbito editorial de numerosas revistas políticas y culturales. Fue cofundador del Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas (CeDinCi)

compró a muy bajo costo, cuarenta y cuatro tomos, editados por *Cartago*, que compilaba la obra completa de Lenin. Si bien, tanto él como su compañero, ya habían acopiado y escondido libros, este ocultamiento resultaba más complejo debido a la cantidad de tomos. Por eso, decidieron trasladarlos a una quinta que los padres de García en zona oeste. El traslado implicaba llevar los ejemplares en tren y exponerse al avistamiento de los vecinos ya que el pozo que debían hacer para ocultarlos requería amplias dimensiones. El viaje en tren cobra especial atención.

Como señala Paul Ricoeur (2010), todo relato entraña necesariamente una dimensión selectiva; y es dicha selección la que permite reconstruir la trama que articula en cada testimonio memoria, olvido, experiencia e identidad. En este caso particular, la rememoración de los viajes habilita la lectura de una configuración del conurbano peculiar, en la que este se presenta como una zona peligrosa y ajena. El espacio mismo del tren es representado ya desde el inicio como un territorio amenazante:

Íbamos, por supuesto, en el mismo vagón. Creo que para cualquiera era evidente que éramos amigos. Uno con un bolso y otro con otro. Habíamos puesto arriba alguna cosa que nada que ver. Él le había puesto una Biblia y yo dije “Bueno, yo lo voy a dejar acá, en un costado. Me voy a sentar a prudente distancia”, porque estaba la policía militar justo en Liniers, en el paso a provincia. Entonces, si suben y los requisan, yo digo que mío no es y lo dejo ahí, en el tren. [...] Arranca, estábamos en Caballito y un señor empieza a decir: “¿De quién es este bolso?, ¿de quién es este bolso?”. Y ahí le tuve que decir que era mío, seguramente pálido, como una hoja blanca. Y el tipo me dice: “Ah...muchacho, menos mal. Con las cosas raras que están pasando. A ver si ponían una bomba”. Así que para todo el vagón era evidente que ese bolso era mío. No tenía salvación.

La mención del viaje en tren y la anécdota en la que prácticamente se lo obliga a reconocer la propiedad de los libros le permiten restituir un marco de referencia en el que se puede leer el miedo y la incertidumbre cotidiana. En la entrevista, Tarcus da cuenta de que la práctica de ocultamiento de libros era una práctica frecuente para él, no obstante, en esta ocasión, el entierro de los libros se realiza en un territorio ajeno a los vínculos cotidianos que parecerían funcionar como contención frente al peligro. Se podría inferir aquí se representa es una zona liminar, el conurbano bonaerense, que comienza a delinearse desde el momento en el que se suben al tren. A continuación del fragmento citado, el investigador señala: “Bueno, yo no sé por qué azar del destino pasamos todos esos filtros”. De forma similar, Tarcus refuerza esto con la narración del regreso en tren que protagoniza su compañero Horacio García. Éste no vuelve con el bolso vacío, sino que lleva consigo un folleto político, que quería compartir con un militante de otra organización. Para ocultarlo, lo coloca dentro de una Biblia que había traído:

Entonces yo me volví con el bolso vacío y él se volvió con un bolso vacío, que solo tenía una Biblia, y un folleto, ya no me acuerdo... de Trotsky. En el viaje de vuelta consigue sentarse y, ahí, sí, sube la policía militar. Y tiene la infinita suerte de que, como está todo el mundo viendo el operativo, abre el bolso, saca el folleto de Trotsky, lo tira por la ventana y

queda solamente la Biblia. Digo, si esto hubiera pasado en el viaje de ida, no tenía remedio, ¿no? Claro, un bolso vacío, una Biblia, un chico de 18 años, 19, una barbita (...) era sospechoso. Entonces, el milico revisó la Biblia. Era inconcebible que ese chico fuera un pastor protestante. Hasta que desesperado, porque no encontraba ningún papel adentro, la agarró de las dos tapas y la sacudió. Casi, casi, se rompe la Biblia y ahí quedó tranquilo y se salvó. No sé... de una paliza, de la prisión. No sé a dónde hubiera llegado la represión, pero era un momento muy álgido y fue una...una imprudencia total.

En el testimonio, el momento mismo en el que se entierran los libros es desplazado prácticamente por la narración del viaje en tren. En estos fragmentos se presentan las instancias de peligro que se asientan en la configuración de un territorio otro, percibido casi como un espacio de frontera. Territorio y límite, nociones correlativas e indisociables (Segato, 2007: 72), son conceptos centrales del imaginario espacial y se reconstituyen en cruce con el peligro en la experiencia individual. De esta manera, el testimonio sobre el ocultamiento de bienes culturales en la dictadura permite vislumbrar el modo particular en la que el narrador configura el trayecto hacia/en el conurbano como un lugar, en términos de Segato, en el que se concretiza el peligro.

## 2. La casa de los libros

Nelly Jara es profesora en Letras. La entrevista fue realizada y filmada por Leticia Otazúa, en Rafael Castillo, La Matanza. Ambas, entrevistadora y entrevistada inician marcando que esa es “La casa de los libros”:

Es la “Casa de los Libros” porque es la casa donde me crié y es la casa donde escondimos libros. Hay un momento en el que mi papá sintió que podían entrar militares en la casa, todo lo que podía llegar a ser sospechoso lo empezamos a ocultar.

A lo largo de la entrevista, Nelly relata las circunstancias en las que su padre ocultó no sólo libros sino documentos de la agrupación Montoneros, a la que pertenecía su familia. Hay dos momentos y dos modalidades de ocultamiento: el primero, los documentos; el segundo, los libros. Los documentos de Montoneros se entierran en tachos de hierro en el fondo de la casa no bien se produce el golpe, en 1976. Hay allí una orden explícita en el discurso: “destruir todo lo de la agrupación”. Al hacer referencia al contenido de esos documentos, dice Jara: “Todo lo que te puedas imaginar, está acá”. Hay una tensión permanente entre la certeza de la destrucción y la desaparición de ese material y el tiempo presente que utiliza: esos documentos aparecen discursivamente como recuperados. Sin embargo, nunca intentó rescatar ese material. Inclusive dice riendo: “Como hay mucho hierro, las plantas crecen”. Lo más comprometedor se oculta antes, “a varios metros de profundidad”, “todos los rastros están acá”: la idea de entierro de un cuerpo muerto, destinado a la destrucción, a la segura descomposición, pero que, al mismo tiempo, se podría exhumar. No asumir la degradación del material, ocultarla. Pero el lugar es construido como un “acá” en el que es posible seguir esa historia. Los libros, en cambio, los oculta el padre, luego de que su tío materno, Carlos Armando Rolón, desapare-

ciera el 11 de enero de 1977. El padre, albañil, aprovecha la construcción de la planta alta de la casa. Utiliza ladrillos huecos. Con una cuchara de albañil los rompe y doblando los libros, los mete porque “temía que los llevaran presos”.

Hay una doble configuración: la casa como territorio requisable, en el que pueden irrumpir los grupos de tareas, en el que peligra la vida y, al mismo tiempo, el lugar de protección de militantes, libros, documentos. La tierra alimentada por los tachos y los papeles. La estructura de la casa, sostenida por los libros.

Cuando mi papá escondió los libros yo tendría cuatro o cinco años Siempre fui muy memoriosa para algunas cosas. Yo creo que ver un hecho novedoso o traumático hizo que me acuerde con tanto detalle. A pesar de que durante mucho tiempo lo quise olvidar e hice todo lo que estuvo a mi alcance para olvidarlo, no pude.

En varias ocasiones utiliza el plural “escondimos”. Se integra a la acción con su padre. A edad muy temprana comenzó a leer libros que estaban en su casa, no escondidos, libros a los que define como “no peligrosos”, que “habían escapado a la censura de mi papá” pero que no eran adecuados para su edad. Se convierte en una lectora precoz. Cuando llegó la democracia, le pide a su padre que sacara los libros de su escondite. Es notorio que el padre no recordaba haber escondido los libros, ella oficia como memoria de su padre. Él no quiso sacarlos inmediatamente, tardaron años en rescatarlos. No querían exponerse, en los primeros años democráticos, ante una situación política que avizoraban como inestable. De esos libros, solo conserva una parte, porque algunos fueron “desapareciendo” en mudanzas. Otros quedaron allí. Pero dice que su madre le permitió llevarse esos libros, que volvieron con ella cuando se instala en la casa. Cuando sacan los libros de los ladrillos, hubo que hacer un trabajo de recuperación: como estaban doblados, se los colocaba bajo tres diccionarios enciclopédicos para enderezarlos. Muestra tres libros de aquellos escondidos: *Cantos de vida, amor y libertad* (Madres de Plaza de Mayo, probablemente escondido en un momento posterior); *La tregua*, de Mario Benedetti; *La patria fusilada*, de Francisco Paco Urondo.

Los libros son el legado de su tío y ella piensa su vocación de profesora de literatura en la lógica de una herencia. Libros prohibidos en dos sentidos: censurados por la dictadura y leídos por ella tempranamente, cuando no estaba preparada para entenderlos.

Su familia temía que fueran allanados porque fue una “casa de guarda de montoneros”. A pesar de esto, nunca ocurrió y no hubo ningún secuestro ahí. Su tío salió de allí a visitar a un hermano en Lomas de Zamora: viajaba de Rafael Castillo en tren hasta La Salada y de allí, un colectivo al sur, donde vivía. En el trayecto, desaparece, nunca pudieron saber dónde. El conurbano parece configurarse como un espacio inconexo: los partidos, territorios que es necesario unir a través de diversos medios de comunicación.

Después de la desaparición del tío, la entrevistada recuerda un allanamiento que se produjo en una casa vecina, en una calle paralela. Su padre aseguró que buscaban su casa. No la encon-

traron, porque las viviendas del barrio no estaban numeradas de acuerdo con el catastro. La numeración estaba alterada, no seguía ninguna relación ni ascendente ni descendente, en una misma cuadra, podían convivir dos numeraciones distintas. Esto dificultó la ubicación de su casa. El conurbano, zona precaria, en construcción (se refiere a las calles de tierra) que escapa a los mecanismos de control.

### 3. El escondite a la vista

Guillermo “Cuco” Daniel Ñañez es director de Derechos Humanos de la Municipalidad de Florencio Varela y profesor de historia de UNAJ. En su testimonio, su primer contacto con los libros se produce a través de su abuelo, militante anarquista, que contaba con ejemplares de la *Historia argentina* de Diego Abad De Santillán, libros de Kropotkin y de Bakunin, entre otros. En el ‘76 ingresa a una escuela secundaria industrial, donde concurre con su amigo Gustavo Iglesias, cuyos padres trabajaban en editorial Abril. Es gracias a esa familia que descubre *El Eternauta* de Héctor Germán Oesterheld, hecho que fue muy importante para él. En el contexto del Golpe, la familia de Iglesias se muda y el padre de Gustavo decide quemar los libros. Es la primera vez que presencia una quema. Esa experiencia, junto con la prohibición de libros de educación cívica en la escuela, expresan una temprana conciencia de la censura.

En el ‘79, toma contacto con Monseñor Novak, un obispo progresista de Quilmes y con sus grupos juveniles. Las homilias del obispo le permitieron dimensionar la desaparición sistemática de personas y también entrar en contacto con otros libros: “primero la Biblia, el evangelio, la cuestión mística.” Luego llega a sus manos un libro de un obispo de Brasil llamado Hélder Câmara, denunciaba el hambre en América Latina. Por medio de Novak, Ñañez conoce a Pérez Esquivel, con quien inicia su trabajo con sectores del SERPAJ, Servicio Paz y Justicia:

¿Qué me llamo la atención? Llegamos un día a calle México, donde estaba la Sede en ese momento de SERPAJ<sup>2</sup>, y en un altillo había pilones de ejemplares de *Caminos de liberación Latinoamericana* de Enrique Dussel. Yo me afané uno, me lo leí, ¡me fascinó! Y, en el medio -digo: *la reflexión era acción*- conozco a un cura llamado Antonio Puigjané; y es el que me lleva a la Plaza de Mayo, porque yo tenía miedo de ir. Y empecé a ir a las rondas de las Madres. Síntesis: me echaron de la Iglesia, por varios motivos, uno era ese, y yo empecé ávidamente a leer, a leer todos estos libros prohibidos.

En la librería Paulina de Capital Federal, toma contacto con ejemplares de Enrique Dussel, Leonardo Boff y Gustavo Gutiérrez, que los libreros no podían poner a la venta, entonces se los regalaban. El peligro aparece en la circulación, sobre todo en el transporte público. Para poder circular con los libros, Ñañez utilizó una cobertura marrón para disimular su lectura de *Qué hacer*, de Lenin, editado en la Pequeña Biblioteca Marxista Leninista. En lo que respecta a sus propios libros, estos no fueron destruidos, sino escondidos en su hogar:

Los guardaba en casa, no sin miedo, pero lo guardaba en casa, porque no era una gran biblioteca. Los atesoraba y no eran tantos libros, por otro lado. En ese momento, sale la *Biblia Latinoamericana*, que tenía una foto de Hélder Câmara y hablaba de la injusticia de América Latina. Estaba muy en la línea con lo que fue el documento de Medellín de la Iglesia, y con la encíclica de Paulo VI *Populorum Progressio*, que decía que en los pueblos sojuzgados bajo dictaduras permanentes, el cristiano tenía la obligación de levantarse en armas. Esta no era una doctrina nueva, sino una vieja doctrina de la Iglesia, pero la habían remozado. ¿Qué hace Paulinas? Perder esa edición era perder un montón de plata. Entonces se los daban a las monjas un día, al otro día los trasladaban a otro lado y después volvían a la librería. Hacían este juego constantemente para evitar la represión a esos libros, cosa que lograron. Y después todos los libreros tuvieron estrategias similares. Yo nunca pregunté en el SERPAJ qué hacían con todos esos libros de Dussel ahí, pero algo pasó que dijeron: ‘Bueno, vamos a dejarlos acá, que acá se salvan’. Y después no sé qué destino tomaron.

En México 479, donde estaba la imprenta Rotaprint estaban esos libros escondidos. El acceso a distintos ejemplares y la construcción de una biblioteca personal se fue consolidando también con las visitas a la librería El Aleph, de Quilmes, donde un amigo suyo adquirió *Operación Masacre*, una lectura que también lo marcó.

Tras la fundación del servicio Paz y Justicia de Quilmes, Varela y Berazategui, se iniciaron las rondas de las Madres en Quilmes. Ahí empezaron a imprimir algo que había hecho el CELS, unas pequeñas cartillitas hechas a mimeógrafo en el SERPAJ, que tenían testimonios de desaparecidos. Eso constituía un acto revolucionario en su momento, puesto que todavía estaban en dictadura. Sin embargo, la actividad comenzó en el período entre la Guerra de Malvinas y el advenimiento de la democracia, donde Ñañez ubica un lapso medio vacío de poder.

Cuando terminabas la ronda en la plaza San Martín, que es la plaza central de Quilmes, o lo era por lo menos, ahí ya agarrabas Rivadavia que era la peatonal –los milicos la habían hecho peatonal– y se terminaba en Yrigoyen y Rivadavia. Ahí repartíamos esa cartilla, también en los barrios, para visibilizar el tema de los desaparecidos. Diez tipos éramos, nada, no existíamos. Después eso se transformó por suerte, pero en ese momento era así. Había también muchas lecturas de otra clase de libros prohibidos que eran los de derechos humanos, justamente.

Es muy interesante no sólo el ocultamiento sino el tipo de lectura y circulación clandestina en el contexto institucional de la escuela. Es decir, que hablamos ya no del atesoramiento o la destrucción, sino del libro en uso; de la práctica de la lectura y la enseñanza de la literatura:

En el año '82 yo estaba haciendo el secundario nocturno, un bachillerato [...] muchos años después investigando descubrí que era un lugar muy importante: el colegio Güemes de Quilmes, que quedaba ahí en Vicente López y Lamadrid. Ahí habían estado los muchachos

de la UES ahí, por ejemplo, Bekerman<sup>2</sup>, que fue asesinado en Quilmes. Fue esa época rara donde el tipo era estudiante del Nacional Buenos Aires pero en su faz militante se inscribía en un colegio de pobres, para estar con los proletarios de alguna forma, o sea, estudiaba dos veces el chabón. Entonces, se daba mucho eso de proletarizarse, estar cerca del pueblo. Y yo fui a parar ahí, que era un colegio muy golpeado porque tiene muchos desaparecidos. Obviamente, era un colegio “rojo”, digamos, ¿no? Había estado gran parte de la conducción de Montoneros de zona sur. Yo en ese momento no lo sabía. [...] La profesora de literatura me dice que tenía que preparar un texto literario y yo elijo *La Balada del Álamo Carolina* de Haroldo Conti, que estaba desaparecido. Y yo recuerdo que el día en que lo doy, cerraron las ventanas porque el aula daba a la calle, como si estuviera cerrada la escuela.”

## 5. Conclusiones

Los tres testimonios expuestos dan cuenta de diversas estrategias de ocultamiento y destrucción de libros, así como también de la construcción de una relación simbólica con los espacios de cobijo de los materiales culturales. Si el territorio es el espacio real determinado por factores jurídicos y políticos, estos relatos construyen una serie de lugares (sitios o mapas) simbólicamente alternativos a los que emergen de los dispositivos de control y de poder.

Si en el testimonio de Tarcus, el Conurbano se presenta como territorio de peligro para los sujetos (por la violencia ejercida por las fuerzas armadas), a su vez se resignifica como lugar seguro para las bibliotecas, que son escondidas bajo tierra. En el relato de Nelly Jara, el hogar donde fueron escondidos los libros ofició como refugio de militantes y alberga al día de hoy, integrado a sus cimientos la biblioteca cuya presencia constituía un peligro. En Conurbano no es sólo el territorio de esa casa sino también una zona de desconexión y de fuga frente a los mecanismos de control. Por último, en el testimonio de Guillermo Ñañez, el ocultamiento de libros está integrado a las prácticas culturales y cotidianas de cada día. La frontera jurisdiccional no establece grados de peligro, sino que ambos territorios –Capital y Provincia– aparecen integrados por una actividad política y militante que busca expandirse. Su relato da cuenta de la adaptación de formas de circulación de los libros para hacerlas convivir con estrategias de disimulo. Son historias donde los libros y documentos continúan en sus ámbitos habituales escondidos a la vista, camuflados con lo cotidiano, como la carta robada de Poe. El transporte, la escuela, el circuito comercial del objeto libro, la gráfica: son todos los lugares en donde el libro prohibido continúa sus rutinas cotidianas mientras se guarece del peligro sin requerir su destrucción.

Este humilde inicio de observaciones sobre las entrevistas realizadas permite vislumbrar que el espacio, el lugar y el territorio serán conceptos recurrentes en todos los testimonios por venir. Y es desde este lugar que buscamos resguardarlos en el mapa de la memoria.

2 Eduardo “Roña” Bekerman (1955, Bernal, Provincia de Buenos Aires, 22 de agosto de 1977), militante de la Unión de Estudiantes Secundarios (UES), fue el primer estudiante del Colegio Nacional Buenos Aires (CNBA) asesinado por la Triple A.

## Bibliografía

Pollak, Michael. *Memoria, Olvido, Silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*. Buenos Aires: Al margen, 2006. Impreso.

Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia y el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010. Impreso.

Segato, Rita. “En busca de un léxico para teorizar la experiencia territorial contemporánea”. *La nación y sus otros. Raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de Políticas de la Identidad*. Buenos Aires: Prometeo, 2007. Impreso.

## Entrevistas

Guillermo “Cuco” Daniel Ñañez. Director de Derechos Humanos de la Municipalidad de Florencio Varela y APDH, profesor de historia de UNAJ. 26 de mayo de 2018 en IEL, UNAJ, Florencio Varela (provincia de Buenos Aires). Entrevistadores: Andrea Quiroga y Elena Vinelli. Filmación: Martín Biaggini. Archivo Oral de la UNAJ. Entrevista nro. 8

Horacio Tarcus. Comisión directiva del Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas en la Argentina (CeDinCi). Entrevista realizada el 14 de abril de 2018 en la Ciudad de Buenos Aires. Entrevistadoras: Andrea Vilariño y Elena Vinelli. Filmación: Aylén López. Archivo Oral de la Universidad Nacional Arturo Jauretche (UNAJ). Entrevista nor. 6.

Nelly Liliana Jara. Profesora en Letras. Entrevista realizada el 19 de agosto de 2017 en La Matanza (provincia de Buenos Aires). Entrevistadora: Leticia Otazúa. Filmación: Leticia Otazúa. Archivo Oral de la Universidad Nacional Arturo Jauretche (UNAJ). Entrevista nro. 1.

# La lengua de los libros

Elena Vinelli

UNAJ - UNLZ

leerte@hotmail.com

*A través del rollo de papel, a través del elixir de la traducción,  
la oda pindárica sobrevivirá, seguirá cantando desde los  
labios desgarrados de Orfeo mientras la cabeza muerta  
del poeta baja por el río hasta el país del recuerdo.*

George Steiner (2007)

## Resumen

En el marco de la investigación que cursamos: “Testimonios del ocultamiento y destrucción de libros y otros objetos culturales en la Argentina dictatorial (1976-1983)”, empezamos a explorar, a partir de los dichos de los entrevistados del conurbano bonaerense y de nuestras propias preguntas, la idea de que el libro, en la situación histórica y política en que se lo evoca y actualiza en las entrevistas que nos ocupan, exagera su carácter corpóreo e indicial, tanto en relación con la situación singular y emocional individual, en el cuerpo a cuerpo, como en relación con los otros. Es decir, el libro es evocado como extensión metonímica del cuerpo propio y social en riesgo, justamente en cuanto entidad sumergida en el espacio “real”. En consecuencia, deja de ser un objeto más entre los que pueblan el entorno cotidiano, y muta, cobrando la forma, entre otras, de cuerpo delictivo. “El libro insiste en su presencia sobre todo cuando se esconde”, agrega Eliseo Verón (1999) (al momento de referirse al libro traspapelado u olvidado, por ejemplo, en un taxi). La frase citada cobra otra dimensión cuando el libro es presa de la tensión social generada por los *calibanes* que imponen el control sobre la inestabilidad del sentido (Chartier, 2008) y exterminan la lengua del libro, la de su autor, su imprentero, su corrector, su editor, su distribuidor, su librero, su bibliotecario, su lector, incluso ocasional. Es al cuerpo del libro como sede de la lengua a quien persigue ese fuego (Senh, 2012).

**Palabras clave:** libro, cuerpo, censura, dictadura argentina

Las lecturas y las historias de vida están íntimamente ligadas, afirma Eliseo Verón (1999). El recuerdo de las lecturas funciona, en parte, como el álbum fotográfico de familia; pero a diferencia del álbum, traza una cartografía o una memoria individual más que familiar. Si bien en el libro (como en la prensa gráfica) predomina el discurso verbal, por lo que es posible situarlo, semiológicamente, en el orden de lo que Peirce llama *simbólico*, Verón se dedica, en *Esto no es un libro*, a relevar también su carácter *indicial* en la medida que en que reenvía inmediatamente al tiempo y al espacio. Trata de este modo fenomenológicamente, al libro, como un lugar sumergido en el espacio “real”.

En el marco de la investigación que cursamos: “Testimonios del ocultamiento y destrucción de libros y otros objetos culturales en la Argentina dictatorial (1976-1983)”, empezamos a explorar, a partir de los dichos de los entrevistados y de nuestras propias preguntas, la idea de que el libro, en la situación histórica y política en que se lo evoca y actualiza en las entrevistas que nos ocupan, exagera su carácter corpóreo e indicial, tanto en relación con la situación singular y emocional individual, en el *cuerpo a cuerpo* (libro-lector), cuanto en relación con los otros. Entonces, el libro es evocado por los entrevistados como extensión metonímica del cuerpo propio y social en riesgo, justamente en cuanto entidad sumergida en el espacio “real”. En consecuencia, deja de ser un objeto más entre los que pueblan el entorno cotidiano, y muta, cobrando la forma, entre otras, de cuerpo del delito desde la visión de aquellos que lo censuran; pero también, y en consecuencia, desde los que lo ocultan: había que “limpiar la casa”, dicen nuestros entrevistados para referirse a la nueva práctica de esconderlos o quemarlos. En este sentido, refiriéndose a la quema de los libros del Centro Editor de América Latina, Mónica Bueno y Miguel Taroncher acuden a la imagen explicativa de las dos hogueras: “la hoguera de la represión que quemaba los libros de la editorial y la otra –privada, secreta–, la de los lectores que prendían fuego, por miedo, los libros de la biblioteca” (2006: 11). La aberrante censura ejercida por el poder dictatorial se exhibe en la quema y robo de libros, ambas acciones asociadas a la persecución y desaparición de personas, pero también al perverso amedrentamiento al exponer, por ejemplo, libros robados de las bibliotecas personales de las víctimas, en el *Pañol* de la ESMA<sup>1</sup> y a la vista de las personas allí secuestradas. Esa forma de represión (la quema) produce una actividad de autocensura por parte de la sociedad civil, que *parece* espejar la violencia del Estado: queman libros, pero también los esconden adentro de ladrillos huecos o en la tapa de una heladera, los entierran, los arrojan en canales de agua entubados, los emparedan, los forran para camuflarlos, los trasladan de sitio en sitio, con la idea de poder salvarlos o recuperarlos. Si el acto de destrucción de libros es paralelo o semejante al de los militares, el objetivo de estas acciones es muy diferente: se vincula con la urgencia de deshacerse de ellos (“hubo un allanamiento”, “nos buscaban”, dicen) y con las condiciones materiales de vida: tener un jardín difiere de vivir en un departamento; la urgencia por “limpiar la casa” de libros porque sería allanada produce la imposibilidad de elegir qué hacer

---

1 Durante la dictadura, entre 1976 y 1983, en el casino de oficiales de la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA), funcionó un centro clandestino de detención, tortura y exterminio en el que las fuerzas armadas mantuvieron secuestradas a unas cinco mil personas. En el altílo del tercer piso alojaban a los “detenidos-desaparecidos”: el “Pañol”, del mismo altílo, era un depósito de los objetos robados de las viviendas de las víctimas.

con ellos. Perla Senh (2012) también lo afirma: en tres ambientes o al aire libre, destruir libros es difícil para el lector: no puede hacerlo salvo sometido a grave violencia.

Da cuenta de esa urgencia, la entrevista a un asesor jurídico de la Secretaría de Derechos Humanos de la Nación, Ciro Annichiarico, que era y es abogado en Lomas de Zamora y, en los setenta, militaba en Quilmes:

Después del 24 de marzo del 76, a las 2 o 3 de la mañana, tocan el timbre de casa. A esa hora... fue un susto terrible. Alguien a quien yo no conocía me dice: “Lo levantaron a Juan” y se va corriendo. Juan era mi *responsable* [cada cédula o grupo tenía un responsable político, un contacto con los estamentos superiores de la organización]: que lo levantaran al responsable de uno significaba un riesgo del 99,99 % de que a los dos minutos cayeran en tu casa.

Lo primero que hice fue hacer un pozo acá, buscar una vieja cisterna que estaba llena de tierra, había como un lugar blando, profundo, que tendría dos o tres metros. Y ahí agarré toda mi colección de libros, las revistas *Militancia*, *El descamisado*, documentos nuestros, volantes. Me acuerdo haber tirado todos los libros de Hernández Arregui, *Peronismo y socialismo*; todos los de Perón: *Conducción política*, todo lo que teníamos de Jauretche, de Lenin. Después me los compré de nuevo... *El capital*, Rosa Luxemburgo, revistas de discusión política en castellano que venían de la URSS, porque a través de compañeros del PRT nos llegaban libros que usábamos para leer, para discutir, para criticar... Y tenía toda esa bibliografía, una montaña de cosas que están todas abajo de donde estoy sentado en este momento [sonríe], si es que queda algo, no sé. Lo rellené de tierra. (Annichiarico, 2018)

Destruir o esconder libros, significa resistir, salvar la propia vida y la de familiares, amigos o militantes. En otros casos, poder optar por esconderlos, implica querer resguardarlos, tener la idea de poder recuperarlos alguna vez para uno mismo o para que alguien los lea. Pasado cierto tiempo, la rememoración de ambas actividades y los libros mismos, que, incluso casi destruidos, algunos recuperan, se perciben como vestigios que permiten reconstruir una época, tal como dice la artista Gabriela Halac respecto de la biblioteca de su padre, que fue quemada:

Un libro desaparecido es un libro que se sigue escribiendo, deja de preservar el contenido de sus páginas para dar lugar a la memoria sobre los hechos que llevaron a su destrucción. (Halac: 67)

En la entrevista a Nelly Jara, en el Partido de La Matanza, ella nombra su casa familiar como “La Casa de los libros”. En enero de 1977, había desaparecido su tío, Carlos Armando Rolón, joven militante chaqueño de la agrupación Montoneros, y pronto hubo allanamientos o razias en su barrio:

Sí, la *Casa de los Libros*, porque es la casa en la que me crié y la casa en la que los escondimos, en un momento en el que papá sintió que podían a llegar a entrar militares y hacer un allanamiento, y todo lo que pudiera llegar a ser sospechoso lo empezamos a ocultar. Antes de eso, ya se habían ocultado otras cosas, porque también fue una *Casa de Guardia de Montoneros*, entonces todos los rastros de su actividad están enterrados en el fondo de

mi casa. Hay tachos enterrados a varios metros de profundidad con papelería y cosas de Montoneros: todo lo que te puedas imaginar está enterrado en el fondo. Y mi papá, que trabajó en la construcción toda la vida y estaba utilizando ladrillo hueco, se puso a romper los ladrillos huecos con una cuchara de albañil y fue metiendo los libros que le parecía que podían ser motivo para que nos llevaran presos. (Jara, 2017)

“El libro insiste en su presencia sobre todo cuando se esconde”, agrega Verón (al momento de referirse al libro traspapelado u olvidado, por ejemplo, en un taxi). La frase citada cobra otra dimensión cuando el libro es presa de la tensión social generada por las políticas criminales del Estado que imponen el control sobre la inestabilidad del sentido (Chartier, 2008) y exterminan el cuerpo del libro, el de su autor, su imprentero, su corrector, su editor, su distribuidor, su librero, su bibliotecario, su lector, incluso ocasional: es “*al cuerpo del libro como sede de la lengua a quien persigue ese fuego*”, dice Perla Senh (2012). Todo bajo el imperativo de hacer desaparecer la pluralidad ideológica para que en la sociedad reine un único punto de vista, una única lógica interpretativa.

En las voces de los entrevistados del conurbano bonaerense, se deja oír cómo incide esa acción destructiva tanto en la propia identidad como en la interacción y tensión entre el cuerpo individual y el cuerpo social. Los que rememoran qué “*tuvieron que hacer con sus libros*”, es decir, los que se vieron obligados a destruirlos o esconderlos porque debían elegir entre el libro o la vida relevan la doble naturaleza del libro: material o corporal, y discursiva. La expresión “la lengua de los libros” quiere aludir a la relación inextricable entre el orden fonológico y simbólico del lenguaje (de aquello que tiene voz en sus letras y cuyo sentido actualiza el lector y modifica al lector) y el orden del cuerpo, porque *la lengua* es también metonimia del cuerpo.

En cuanto a la lengua del libro, al orden discursivo, George Steiner (2007) afirma que los que queman libros (los “biblioclastas”) y matan o expulsan a los escritores, saben muy bien lo que hacen, pues el poder de los libros respecto del efecto que producen en sus lectores es incalculable e indeterminado:

Mientras un texto sobreviva, en algún lugar de esta tierra, aunque sea en un silencio que nada viene a romper, siempre es capaz de resucitar. Walter Benjamin lo enseñaba, Borges hizo su mitología: un libro auténtico nunca es impaciente. Puede aguardar siglos para despertar un eco vivificador. Puede estar en venta a mitad de precio en una estación de ferrocarril, como estaba el primer Celan que descubrí por azar y abrí. Desde aquel momento fortuito, mi vida se vio transformada y he tratado de aprender “una lengua al norte del futuro [...]”. Esta transformación es dialéctica. Sus parábolas son las de la Anunciación y la Epifanía. (Steiner, 2007)

Los libros que Nelly Jara, durante la entrevista, muestra con devoción configuran su identidad, no solamente eligen lo que sería su profesión (era una niña y es ahora profesora de literatura), sino su actitud ante el mundo: se define como militante de la poesía:

De alguna manera, seguir a mi tío es seguir con la poesía. Yo siento que yo *milito* la poesía. Y milito cierto tipo de poesía: la de Juan L. Ortiz, Orosco, Clarice Lispector y Alejandra Pizarnik y siento que él me dejó la poesía. Uno de los primeros libros que yo leí completo era... es *Poemas de otros*. (Jara, 2017)

A su vez, censurar, prohibir, destruir libros (música, filmes), con el paso del tiempo, suele ser ineficaz, no solo porque reaparecen y se reeditan (como la colección “Los libros son nuestros”, de EUDEBA), sino también porque la prohibición en sí misma impele o incita a la urgencia de su lectura (incluso del mismo destructor: como lo cifra la literatura en el caso del bombero de Ray Bradbury, en *Fahrenheit 451*).

En 2018, en la entrevista al entonces Director de Derechos Humanos de la Municipalidad de Florencio Varela y profesor de historia de la Universidad Nacional Arturo Jauretche, Guillermo (Cuco) Daniel Ñañez cuenta que en la casa de su infancia no había tenido más libros que un diccionario y un *Martín Fierro*, y que en su adolescencia se transforma en un lector voraz. Tenía 12 años y estaba en primer año del secundario cuando se da el Golpe de Estado del 76, y en ese momento ve una quema de libros:

Se da el golpe de Estado del '76 y lo que veo, en la mudanza de Tito Iglesias, es que él hace un pilón de libros y los prende fuego, y me acuerdo de un solo título que era algo así como *Tratados en la Habana*; pero, además, en esa época, no era solamente el contenido del libro el que te comprometía: también el título y el color rojo de la tapa... Si tenía que ver con algo que no era acorde con la ideología del proceso, corrías riesgos. Y mí me impactó esta idea de prender fuego libros; digamos que era muy rara porque, además, en esa época, el libro era algo muy valioso: no cualquiera tenía un libro y el que lo tenía lo cuidaba y lo prestaba, porque además los jóvenes de esa época no teníamos otra forma de llegar a los libros que no fuera una biblioteca. Yo era socio, me acuerdo, de muy pibe, de la Biblioteca Sarmiento de Quilmes, ¿no?, porque uno ahí iba a estudiar. Y hoy te cruzás con algunos que conociste ahí y son médicos, abogados.

A partir de esa fogata inscripta en la memoria de sus ojos, Guillermo Ñañez se va transformado en un lector voraz, en particular, de libros prohibidos. Los libros conforman, jurídica, cultural y emocionalmente, extensiones del hacer humano y son prendas heredables. Su lectura los vuelve susceptibles de modificar la vida del lector.

El escritor Luis Gusmán, en su libro *Epitafios* (2005), se refiere a los efectos del genocidio o de la política de la desaparición de personas a las que se les ha negado una tumba, una lápida, un epitafio, un cuerpo, una identidad. Faltan sus cuerpos, dice Gusmán, faltan epitafios: ¿cómo reconstruir simbólicamente esa vida *exterminada* si no hay tumba ni cuerpo ni letra? Gusmán se ocupa de analizar el estatuto simbólico de los recordatorios de los desaparecidos que publican los deudos todos los años en *Página 12*, como remedo de la función de los epitafios ausentes para un “ausente forzado” (al que diferencia de la figura del soldado desconocido, porque el nombre que le falta le es dado por el lugar en que ocurrió la batalla): la figura

espectral o fantasmal y el mote de *desaparecido* oculta tanto el sitio donde podría yacer como el nombre de la persona. Entonces, si no se rubrica la muerte con su inscripción documental y/o con la sepultura de un cuerpo, no queda marca de la escena que hace posible la transmisión generacional para sus deudos. Por eso el desaparecido no termina nunca de morir.

En este sentido, para la profesora de literatura que entrevistamos en la “Casa de los libros”, una vez recuperados aquellos que habían sido escondidos en ladrillos huecos, esos libros pasaron a ser el modo de actualizar la memoria del familiar del que no ha podido ser “duelado” (“Es mi tío, dice Nelly, y en algún lado está”). Ella no ha tenido lo que Gusmán define como el *derecho de los deudos a la muerte escrita*.

Estoy en todo mi derecho de no perdonar, porque los huesos de mi tío... Mi mamá se murió, se murió mi abuela, mis tíos ya son viejos y los que quedan vivos se van a ir muriendo. Y nosotros no tenemos nada de él. Ni siquiera sabemos *eso: Lo tiramos al mar...* entonces nunca vas a tener los restos. Ni eso tenemos, nada. Lo que a mí me queda son sus libros.

Cuando salió la ley en la que el Estado reconocía su responsabilidad... Para mí, en lo personal, fue muy importante porque por fin podíamos demostrar que no estábamos mintiendo. O sea, había un papel que decía que a mi tío se lo llevó el Estado y que estaba desaparecido.

Espero que este testimonio sirva por lo menos para hacer saber y conocer a Carlos Armando Rolón que es mi tío. No quiero hablar de él en pasado. Es mi tío y en algún lado está. (Jara, 2017)

Y entonces nos muestra los libros recuperados, se detiene en las tapas de *La tregua* y de *Poemas de otros*, de Mario Benedetti, que ella leyó sin entenderlos siendo una niña, y que sigue leyendo. En este sentido, en su subjetividad, el cuerpo y la lengua de los libros de su tío –y de los que aún están enterrados en el jardín– son un legado desde el que ella sigue construyéndose a sí misma. Los libros que nos muestra y acaricia (*La tregua*, de Mario Benedetti; *La patria fusilada*, de Francisco Paco Urondo) exacerbaban su singularidad, su valor aurático o cultural, en términos de Benjamin, sobre su valor de exhibición.

La mención que Nelly Jara hace de los libros *como legado* de su tío, de quien no tiene tumba ni huesos, nos lleva directamente a recuperar el hecho que vuelve más patente la corporalidad del libro: Gabriela Halac, Tomás Alzogaray Vanella y Agustín Berti desenterraron, con la participación del Equipo Argentino de Antropología Forense (EAAF), los libros de la biblioteca que Liliana Vanella y Dardo Alzogaray, que habían enterrado en el jardín –entre diciembre de 1975 y enero de 1976– antes del exilio. (Todos sabemos que la acción más destacada del EAAF es la recuperación y reconocimiento de la identidad de los restos de los cuerpos de los desaparecidos: esa misma tarea realizaron con la biblioteca enterrada entre los tres pinos del jardín.) La antropóloga forense, Ana Sánchez, que participó de la excavación y rescate de los libros, dice al respecto:

Excavar la biblioteca... significó tratar esos libros como cuerpos. Exhumar la biblioteca de una persona es, en última instancia, similar a desenterrar los restos de alguien que eventualmente “desapareció”: tanto los huesos como los libros nos hablan de alguien, de una identidad compleja, emocional, política y social. Es el descubrimiento *per se* el que tiene este valor sociopolítico que excede cualquier significado que pudieran otorgarle sus parientes o sus dueños”. (Berti, Halac, Alzogaray Vanella, 2017:142).

Esta antropóloga diferencia y resignifica el efecto de la exhumación de ambos restos corpóreos (huesos y libros) al afirmar que, desde su trabajo como forense, lo que se espera es exhumar y encontrar los huesos que son la evidencia de la muerte; sin embargo, no lo percibe así respecto de la vida o la resistencia de los libros, ya que en ellos encuentra la posibilidad de restitución de los sentidos construidos en ese material que ha hallado: “Un sentido que no ha desaparecido, y que se vuelve a ofrecer a nuevas formas de relación y de conocimiento”.

## Bibliografía

- Bueno, Mónica y Marcelo Taroncher (coords.) *Centro Editor de América Latina. Capítulos para una historia*. Buenos Aires-México-Madrid: Siglo Veintiuno, 2006. Impreso.
- Benjamin, Walter. “Excavar y recordar”. *Walter Benjamin. Obras*, vol. 1. Madrid: Abada, 2010. Impreso.
- Berti, Agustín, Gabriela Halac y Tomás Alzogaray Vanella. *La Biblioteca Roja. Brevisima relación de la destrucción de libros*. Córdoba: Documenta, 2017. Impreso.
- Chartier, Roger. *Escuchar a los muertos con los ojos. Lección inaugural en el Collège de France*. Buenos Aires: Katz, 2008. Impreso.
- Gusmán, Luis. *Epitafios*. Buenos Aires: Norma, 2005. Impreso.
- Sneh, Perla. *Palabras para decirlo. Lenguaje y exterminio*. Buenos Aires: Paradiso, 2012. Impreso.
- Steiner, George. “Los que queman libros”. *La Nación*, 8 de abril de 2007. Impreso.
- Verón, Eliseo. *Esto no es un libro*. Barcelona: Gedisa, 1999. Impreso.

## Entrevistas:

Guillermo “Cuco” Daniel Nández. Director de Derechos Humanos de la Municipalidad de Florencio Varela y APDH, profesor de historia de UNAJ. 26 de mayo de 2018 en IEL,

UNAJ, Florencio Varela (provincia de Buenos Aires). Entrevistadores: Andrea Quiroga y Elena Vinelli. Filmación: Martín Biaggini. Archivo Oral de la UNAJ. Entrevista nro. 8.

Ciro Annicchiarico. Asesor jurídico de la Secretaría de Derechos Humanos y Pluralismo Cultural de la Nación Entrevista realizada el 8 de marzo de 2018 en Lomas de Zamora (Pcia. de Buenos Aires). Entrevistadores: Elena Vinelli y Martín Biaggini. Filmación: Martín Biaggini. Archivo Oral de la UNAJ). Entrevista N° 5.

Nelly Liliana Jara. Profesora en Letras. Entrevista realizada el 19 de agosto de 2017 en La Matanza (provincia de Buenos Aires). Entrevistadora: Leticia Otazúa. Filmación: Leticia Otazúa. Archivo Oral de la UNAJ. Entrevista nro. 1.

# Poética

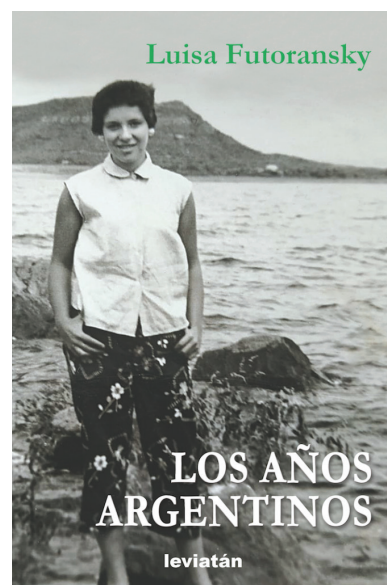


# Acerca de *Los años argentinos* de Luisa Futoransky”.

Gabriela Pesclevi

## La iniciación, eso que fulgura

En marzo de 2019 y por iniciativa de Mariano Rolando Andrade en conversación con Luisa Futoransky<sup>1</sup> y los editores de Leviatán: Claudia Schwartz y Gerardo Pico Manfredi, se reúnen y aglutinan los cuatro primeros libros publicados entre 1963 y 1972 con el nombre *Los años argentinos*. Una edición corregida por la autora<sup>2</sup>. En el primer poemario, *Trago fuerte*, (1963) hay una cita del *Cantar de los cantares*, poema del antiguo testamento que evoca la avidez de un romance. Dos jóvenes han sido obligados a separarse y no pueden vivir uno sin el otro. Aquí la urgencia del amor habita todo el cuerpo, no resiste el aplazamiento, fulgura el deseo en un presente estallado en el acto que lo enuncia, murmura un acontecimiento: “En el fondo la poesía/es sólo tener el valor/de adivinarse”, premisa de un arte poético que recorrerá el resto de su trabajo venidero. En el lenguaje, las experiencias toman la sazón de revelarse, sus versos centellean, pesan, aligeran, agudizan las formas de ver, anotan lo que va extinguiéndose, una zona de adioses y derrotas, las huellas que quedan en la piel, los hilos de un trayecto que insisten en nombrar la incompletitud y lo que viene después. La lengua rioplatense azorada por el impulso de quién se dispone a la fuga y ve a la ciudad, partida con “Las crenchas al medio”. Una voz que toma del lunfa la irreverencia, la necesidad de un quiebre; basta de razones imperiales. Los años sesenta sacuden el siglo, la iniciación requiere caminar por lo incierto, aunque será en el esfuerzo de quién enfrenta -además- “Los trabajos y los días”, subtítulo artliano en el *El juguete rabioso* que viene a cuenta de las formas de sobrevivencia de la escritora desde entonces y en parte, de sus diálogos y tradiciones literarias. En 1964 publica en Buenos Aires *El corazón de los lugares*, a través de la editorial Perrot. El viaje es hacia la matriz de una América arcaica y en ciernes, con el llamado a liberarse a través de sus propias deidades, una América desposeída, con “la impudicia de crueldades forasteras”, quienes organizan las nuevas ciudades imponiendo sus



1 Luisa Futoransky. Nació en Buenos Aires en 1939. Escritora, traductora, periodista. Desde 1981 reside en la ciudad de París. En Editorial Leviatán Futoransky ha publicado además *Inclinaciones* (2006), *El Formosa* (2010), *Ortigas* (2011), *23 53 Noveleta* (2013), *Pintura rupestre* (2014), *Marchar de día* (2017).

2 Dirá Luisa Futoransky en *Los años argentinos*: “Estos años argentinos no son un archivo sino un nuevo libro que respira por sí y está vivo”. *Los años argentinos*. Ediciones Leviatán. Buenos Aires (2019). Página 104.

ritos, sus escrituras. La oralidad resiste como ha resistido su lengua madre: el idish, y organiza un canto: "Con un pequeño arpa, el primer arpa, / alguien podría despertar el sueño de los dioses". No es casual la presencia del instrumento ni una voz quebrada por el ruego de otras voces desterradas, renacidas, aún en el medio de América. "Hay neblinas en la voz", la razón de sus intervalos y detenciones, no necesariamente provocan asentimientos.

Futoransky concurre durante años al Conservatorio Superior de Música Manuel de Falla con la dirección y cátedra de Catulo Castillo. Además de su devoción por la ópera, el tono claroscuro de su dicción en la radio, su ritmo lento. Los/as lectores/as podemos percibir la felicidad que le produce el recuerdo de su paso por la escuela de música<sup>3</sup>.

## La malla es infinita

*Babel Babel*, es el tercer libro de *Los años argentinos*, publicado por vez primera en Editorial La loca Poesía, Colección Astrolabio, Buenos Aires, 1968. Así nombrada dos veces, recuerda el título de una novela de Faulkner: *Absalón Absalón*, (1936) otra voz bíblica. Babel, nombre de una ciudad en ruinas, célebre por su polifónica torre en Babilonia- será una excusa para refundar a una febril y enfática Buenos Aires, *Babel Babel*, la de su infancia o despedida, o aquello que encuentra y retiene de nuevos puertos, bordes, orillas. La "Vera historia" no será la del crisol de postal, "Todo es rociado por el dolor", expondrá argucias de los iracundos, construcciones y murallas, ardidés de su memoria, un Brasil o un México incógnito, inquietante, lleno de aprendizajes: "Hay que peregrinar con los tarahumaras/ para ser rico en silencio". En *Babel Babel* encontramos poemas que se parecen, aunque, con extrañeza, al diario de un viaje. Sus veinte años están poblados de latitudes, las distancias diseminan, horadan la línea en su orfandad y/o proliferación y hasta sus tachaduras y variedad de lenguas insinúan una multiplicidad de opciones de lectura. En *Babel Babel* hay buñuelos, ollas, choferes y lentejas, vendedores de almanaques, animales y aullidos, habitaciones, mujeres desdentadas, aires extemporáneos con el que se cuentan historias, hay desacople, conciencia de lo ínfimo, notas al pie que formulan una aclaración del orden de lo sensible, una huida intencionada de la estridencia:

"Yo, que no sé siquiera las cosas que muchos saben  
cómo llamar a las estrellas o las plantas por sus nombres  
reducida a un vocabulario inerme  
sólo tengo la dimensión de algunas líneas"

---

3 "Allá por los años '50, en una clase de solfeo, Catulo no nos da clase, se sienta al piano un rato largo, muy abstraído y, al tiempo, nos dice que ya está, que terminó de componer una canción que lo hace muy feliz, y que se llama 'Al ordenanza'. Para agradecernos y compensarnos por no habernos dado la clase, nos compró bombones a todos sus alumnos. El embeleso de la creación me quedó ahí, intacto, hasta hoy". La salud de los enfermos. Juan Pablo Bertazza. Radar libros. 13 de noviembre de 2011.

*Lo regado por lo seco*, publicado por Ediciones Noé, Buenos Aires, 1972, porta un título con aire de refranero, frase que viene a mostrar algún revés, esplendores de un folletín, reunión de baratijas y estupores, videncia de cotillón, "Un país se te encima al de ayer" dice en el poema, "Probable olvido de Al-Andaluz". Con sus fragilidades y hallazgos, una variación mínima permite respirar con cierta modestia, laboriosidad de la poeta en su insistencia. Un libro puede ser un artefacto jugueteón, una caja de resonancias. "La grandísima torpe que aún pide peras a los olmos". Un milhojas apoyado en la mesa de una cantina. Y así sugerir, yuxtaponer, dar lugar en el verso y su reverso, no sólo a lo omitido en su silencio, sino en sus capas de polvo, de hollín, de olvido, mucha hechicería, muchas postergaciones, el bajo fondo.

La mirada irrumpe, el costo es alto y mueve montañas. "Cada uno con sus capas, sus napas freáticas, sus ruinas, sus miguitas para orientarse en el laberinto"<sup>4</sup>.

Viaje narcótico, trasnoche del recuerdo que cifra la variante. Las palabras se vuelven las sirenas de una danza canyengue. La trashumancia apremia. La cosmopolita se abre al mundo "...decir país es musitar apenas cuatro letras". Hay excesos y hay insomnios. El libro es una revuelta que deambula entre líneas y queda a la intemperie del confort, el hiperrealismo, los mandatos. La oscilación cunde, la pampa es inmensidad. *Los años argentinos* relampaguean, un prólogo de Mariano Rolando Andrade vuelve justa la pregunta acerca de esta recopilación, la extraordinaria foto de tapa en blanco y negro nos recuerda el perfil de una viajera que combate con sutilezas las formas de lo indiferente. Las filiaciones se activan como una cajita a cuerdas, aquello que nos devuelve, también, a las/los lectoras/es a una enorme lista en la que enumerábamos nuestros terrores, a un cuento desopilante del abuelo, a la maravilla de una canción que escuchábamos cuándo niñas/os muchas veces antes del sueño.

---

4 "Viví en las antípodas de los argentinos." Entrevista a Luisa Futoransky de Adrián Ferrero. Revista Telar. Número 13/14 (2015) <http://revistatelar.ct.unt.edu.ar/index.php/revistatelar/issue/view/2>

# Alud en Gales

Luisa Futoransky



Había un corazón de casanova, un corazón asesino, un corazón navegante, falsificador, profeta, músico, un prodigio de la técnica o de la metafísica, un corazón de dylan thomas, el de algunos que serían mineros tan diestros y agobiados como sus abuelos, y tal vez se encontraban allí los corazones de las que con el tiempo serían sus mujeres.

Tan desolador y lejano como un libro con láminas de pompeya,  
tan oscuro como el silencio de la isla de pascua,  
tan leyenda como las historias de la atlántida,  
con la leve diferencia de que ahora en un lugar para mí tan remoto como los otros  
hay hombres y mujeres enlutados removiendo con sus uñas los escoriales que hasta hace apenas unas horas fueron su principal sustento y que más allá de la desolación lo arrasaron todo con su lava negra, fría y silenciosa sin reparar en que el pequeño john sabía ya contar hasta cincuenta, que la graciosa mary cantaba en el coro de la iglesia, o en que la madre de pamela no podrá tener otros hijos.

La muerte les dio la última clase antes de las vacaciones de invierno y les dejó todavía unos minutos libres para que tomaran su merienda, no sea que pasaran hambre en el gran viaje. “Aprendan de mí, queridos —les dijo brevemente—, soy una maestra justa, no tengo preferencias, no me importan religiones, dinero, belleza, debilidad ni inteligencia”.

Para escuchar la clase magistral los santos inocentes del pequeño país de galés y de la más pequeña aldea de aberfan debieron interrumpir sumisa, inmediatamente, cada una de sus tareas; es decir debieron dejar de lavarse las manos, robar un pedazo de tiza, hacer pis, abandonar la explicación de la raíz cuadrada, el comentario de the nightingale and the rose, debieron dejar de abotonarse los zapatos y de repetir a coro los diez mandamientos.

Yo, en silencio, trataba de decirme que si seguimos vivos es sólo por nuestra capacidad de olvido, que el dolor ajeno es prodigiosamente irreproducible, que también nuestros dolores ya son recuerdo y nada ni nadie podrá hacerlos aflorar porque de lo contrario todos los sobrevivientes de aberfan no podrían beber siquiera una taza de té.

Pero cómo digo  
y cómo dirán hoy los sacerdotes en todas las misas “Él es justo”,  
cómo entender esta elección  
y cómo tuve coraje para hablar del tiempo, hacer el amor, ir al  
cine, reírme.  
Y Dios tan lejos.

Nota LF: La catástrofe de Aberfan consistió en el colapso de la escombrera de una mina de carbón el 21 de octubre de 1966 en el pueblo galés de Aberfan que tuvo como consecuencia la muerte de 144 personas (116 niños y 28 adultos). La avalancha golpeó la Pantglas Junior School en Moy Road a las 9:15. Los alumnos habían llegado apenas minutos antes para el último día de clase antes de las vacaciones de invierno, que debían comenzar a mediodía.