

Mgter. María Soledad Lastra

(UNLP-IdIHCS)

[sol1982@gmail.com](mailto:sol1982@gmail.com)

## **Introducción**

La presente ponencia intenta aproximarse a una de las complejidades epistemológicas y metodológicas del proceso de investigación en historia reciente. Centrado en la perspectiva de la sociología cultural como una de los enfoques susceptibles de enriquecer las interpretaciones sobre determinados procesos, este trabajo busca reflexionar sobre sus alcances y límites para un objeto de estudio particular de la historia reciente argentina: la experiencia del no retorno de los (ex) exiliados en México.

Lo que aquí se presenta entonces, se desprende de un trabajo previo de investigación<sup>1</sup> que se orientó a conocer cómo se constituye la experiencia presente de los argentinos que durante la década del '70 vivieron su exilio en México y que no regresaron. En este sentido, el estudio estuvo dirigido a comprender, desde una mirada sociocultural, la forma en que se construye narrativa y temporalmente la experiencia presente de esos actores, así como interrogarse por la manera en la que el exilio se convirtió en la frontera semántica capaz de delimitar un “antes y un después” en el relato que construyen sobre sus vidas.<sup>2</sup> Por lo tanto, uno de los hallazgos más importantes de este estudio, tiene que ver con la idea de una dualidad narrativa que construyen los actores del no retorno en su presente; dualidad o ambivalencia que consiste en un movimiento pendular en el cual, sus relatos se “desplazan” entre una trama generacional pasada cercana a la épica y una mixtura irónica anclada en la narración de su experiencia presente. Aquí es, específicamente, donde se sitúa esta ponencia, en las potencialidades y conflictos que conllevan el realizar una interpretación de la experiencia desde los tropos y géneros literarios.

Antes de profundizar en esta reflexión interpretativa, es menester aclarar cuáles son las bases epistemológicas desde la cuales se realizó este estudio y que constituyen lo que se

---

<sup>1</sup> La investigación titulada “*Del exilio al no retorno. Experiencia narrativa y temporal de los argentinos en México*”, se realizó en el marco de la Maestría en Ciencias Sociales, FLACSO-México, 2008-2010.

<sup>2</sup> Las historias de vida de las que partió esta investigación fueron realizadas por la autora en la ciudad de México, entre los meses de octubre de 2009 y marzo de 2010, contando en total con doce relatos que fueron construidos por los entrevistados en tres encuentros de aproximadamente dos horas cada uno, y cuyo disparador fue la consigna “cuéntame tu vida”.

conoce como sociología cultural. Principalmente, este enfoque se aleja de otras perspectivas culturales a partir de lo que podría ser una premisa central que reza: “el mundo social se construye textualmente” o, en otras palabras, que todo lo social puede ser “leído” como si fuera un texto. Esta mirada del lenguaje como acción, implica que la cultura se enraíza en una matriz preformativa que, en lugar de ser contextual o externa al actor, se ubica dentro de la acción misma y que, por lo tanto, es experiencia.<sup>3</sup> La sociología cultural entonces, entiende que la acción puede ser descifrada a partir de un ejercicio hermenéutico que enfatice en los códigos y guiones que la constituyen.<sup>4</sup> La idea de texto remite en consecuencia a la dimensión narrativa de la acción, a los códigos que se inscriben en ella y a los símbolos que representan la realidad física y social de los actores que lo construyen. La acción se impregna de significado orientándose a través de un texto codificado y narrado,<sup>5</sup> y el actor resulta de este modo un autor de sus propias acciones, de la estructura de sus interacciones, creador de sentido de sus vivencias así como capaz de preguntarse por ellas y de someterlas a sus propias interpretaciones.

Por ello, la investigación se nutrió de los enfoques tropológicos que consideran a las experiencias como una construcción narrativa que realizan las personas “como si” vivieran de acuerdo con las tramas de su propio relato, es decir, como si estuvieran escribiendo el guión de su propia vida.<sup>6</sup> Aquí, la comprensión de la experiencia se vuelve posible en la medida en que se tomen las narrativas por los sentidos y significados que se entretajan en las tramas, en las relaciones figurativas que establece el narrador, en los vínculos que éste determina entre los personajes y los hechos dentro de la trama, además de los contenidos de lo que dice. Por lo cual, a diferencia de una explicación en términos de causalidad o regularidades, la interpretación se guía a partir de esta analogía entre la acción y el discurso, por lo que Paul Ricoeur llama “inscripción”,<sup>7</sup> es decir, por las huellas que en la acción quedan del significado de la misma. La inscripción se refiere a una dimensión que pervive más allá de la finalidad de

---

<sup>3</sup> Al respecto, Alexander construye su propuesta de un programa “fuerte” anclado en la sociología cultural frente a un programa “débil” o suave formado por la sociología de la cultura. La distancia entre ambas, consiste –para este autor– en que la segunda entiende que la cultura puede ser explicada por algo que se encuentra totalmente separado del dominio del significado. Cfr. Alexander, J., *Sociología cultural*, FLACSO-México y Anthropos Editorial, México, 2000, p. 39.

<sup>4</sup> En palabras de Alexander, “las acciones y las instituciones deben tratarse “como si” estuvieran estructuradas sólo por guiones. Nuestra primera labor como sociólogos culturales consiste en descubrir, a través de un acto interpretativo, lo que son esos códigos y esas narrativas informantes”. *Ibidem*, p. 32.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 33.

<sup>6</sup> Cfr. White, H., “Reflexiones acerca del género en los discursos de la historia”, *Historia y Grafía*, Departamento de Historia, Universidad Iberoamericana, México, 2009, núm. 32, p. 98.

<sup>7</sup> En la posibilidad de comprender a lo dicho como acción, se inscribe una exteriorización intencional constitutiva de la finalidad del discurso gracias al cual el *sagen* – el decir– tiende a convertirse en *Aussage*, en lo enunciado. Cfr. Geertz, C., *La interpretación de las culturas*, Gedisa, Barcelona, España, 1992, p. 31.

una acción, que supera la temporalidad de un acto y que “su significado puede persistir de una manera en que su realidad no puede”.<sup>8</sup>

En el siguiente apartado se exponen las líneas fundamentales que sustentan una tarea de interpretación narrativa desde este enfoque para luego, adentrarse en sus potencialidades hermenéuticas a la luz de las historias de vida duales de los argentinos del no retorno que, con fines prácticos serán llamados aquí, actores *del exilio*.<sup>9</sup> Finalmente, en el cierre, se exponen algunos de los límites y conflictos que implica para este tipo de objetos una interpretación en esta clave sociocultural y, más específicamente, desde los tropos narrativos.

### **De tropos y narraciones**

Para indagar entonces sobre la experiencia como relato, se recuperan aquí algunas de las líneas de análisis principales que ofrece Hayden White. Para este autor, las narraciones tienen una naturaleza poética<sup>10</sup> y los relatos se estructuran a partir de una prosa narrativa en la que, quien narra, le otorga coherencia y consistencia a lo que es contando como representación de lo que sucedió.<sup>11</sup> Pero es importante advertir aquí que, para White, no todo lo dicho compone a un relato o puede ser llamado así. Este autor distingue a la crónica y al relato de lo que llama propiamente “tropos” y que responden a un modo de tramar.<sup>12</sup> La crónica y el relato se asemejan en que ambas obedecen a un proceso de selección y organización de hechos registrados pero, mientras en la crónica este registro funciona como un seguimiento cronológico de los hechos, en el relato esta tarea se realiza en relación a un tema central que determina cuál es el inicio, el nudo y el final de la narración que girarán en torno a él. En este sentido, el relato se sostiene en una diacronía completa de distintos sucesos que hallan sus relaciones a partir de la distinción de determinados hechos por sobre otros. A diferencia de las crónicas, que se caracterizan por la indefinición de inicios y finales, el relato consta de un momento inaugural vinculado directamente con un final o cierre, que se encuentra ausente en

---

<sup>8</sup> Cfr. Geertz, C., *Conocimiento local: ensayos sobre la interpretación de las culturas*, PAIDÓS, España, 1994, p. 45.

<sup>9</sup> La denominación de los argentinos que no retornaron de su exilio en México, como actores *del exilio*, refiere a la necesidad de marcar el tiempo presente que interesó indagar en este trabajo. En consecuencia, analíticamente se puede mencionar como actores *en el exilio* a aquella trama temporal en la que se ubican los narradores cuando hacen hincapié en su experiencia exiliar antes de postergar o asumir la decisión del no retorno.

<sup>10</sup> Cfr. White, H., *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XX*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, Argentina, 1992, p. 40.

<sup>11</sup> *Ibidem*, pp. 14-15.

<sup>12</sup> *Ibidem*, pp. 17-18.

el caso de las crónicas. Los tropos, en cambio, implican un paso más allá de la construcción del relato, ya que se refieren a un estilo narrativo específico que se entiende por una lógica argumental, cuyos efectos explicativos dependerán de la organización de los elementos que darán una estructura a la narración. Por lo tanto, la trama es la que otorga significado al relato y a la forma de organización de los acontecimientos que, sin tener que respetar una estructura secuencial o cronológica, puede otorgar a los hechos narrados, sentidos diferentes.

Entonces, uno de los elementos constitutivos de un relato es el tropo que lo preside. De acuerdo con White, pueden distinguirse cuatro tropos principales que se identifican como metáfora, metonimia, sinécdoque e ironía y que responden a operaciones narrativas a partir de las cuales se caracterizan los objetos en un relato para su representación y comprensión. La metáfora, por ejemplo, funciona estableciendo una transferencia de sentidos de una figura a otra, marcando semejanzas y diferencias entre distintos fenómenos a partir de un lenguaje de identidad. Mientras que la metáfora es representativa, la metonimia y la sinécdoque funcionan reduciendo e integrando los sentidos a una organización de figuras, respectivamente.<sup>13</sup> Pero de estos modos de tramar, el que aquí interesa remarcar es el de la ironía, pues resultó ser uno de los tropos más interesantes para el desarrollo interpretativo de las narraciones de vida. En su estilo de representación no figurativa de la experiencia, la ironía niega un estado ingenuo del mundo y –en esta investigación–, emergió como una de las fronteras en las que se quebraba el *fluir* de los relatos de los actores *del* exilio, alimentando así la dualidad de sus experiencias presentes.

Los tropos pueden ser pensados entonces como los ladrillos a partir de los cuales se construye un gran edificio argumentativo. En este sentido, son los que constituyen y guían la forma de las tramas de los distintos tipos de relatos o géneros literarios, como el romance, la comedia, la tragedia, la épica y la sátira. Aunque para White la épica resulta más cercana a la crónica que a un modo de tramar un relato, aquí se consideró que –como género narrativo– contaba con las virtudes necesarias para expresar en su forma literaria un tipo de experiencia. Pero esto será retomado más adelante. Por su parte, la comedia y la tragedia pueden ser vistos dentro de lo que Aristóteles consideró como un género dramático, otorgándole a la tragedia la posibilidad de contener un estilo épico en la forma de narrar algunos de los hechos vinculados a la acción principal, pero sin perder de vista que su objetivo consiste en representar la ejemplaridad de una acción total cruzada por el terror y la compasión que debe suscitar en sus

---

<sup>13</sup>*Ibidem*, p. 44.

espectadores.<sup>14</sup> Comedia y tragedia, por ejemplo, se erigen en base a la metáfora como tropo principal desde el cual se sustenta y organiza la trama de estos géneros dramáticos.

A diferencia de estas tramas, otros relatos son constituidos a partir del tropo irónico que se sustenta en un estado de escepticismo y descreimiento sobre el mundo. Las diversas formas narrativas que se pueden edificar desde una mirada irónica sobre la realidad, tienen su espacio de confluencia en la representación de un mundo cruel y sombrío al que los hombres rechazan y evidencian de forma burlesca, cínica o por medio de un acto de parresía. Pero en cualquier caso, el tropo irónico advierte sobre un estado de lo real que resulta imposible de modificar para el actor que lo observa.<sup>15</sup> Este carácter escéptico, por ejemplo, emerge en el estilo literario cínico, caracterizado por un humor pesimista y nostálgico que subraya la desilusión frente a los tiempos perdidos<sup>16</sup> y denota una arrogancia dirigida directamente hacia todo lo que aparece con tintes de ingenuidad e idealismo. De manera similar, la parresía se ubica en esta dimensión realista de los géneros, construyéndose a partir del deber de decir la verdad y convirtiendo a quien enuncia el relato, en el transmisor de una verdad dicha con franqueza, que se expresa sin mediaciones retóricas ni adornos semánticos.<sup>17</sup>

Estas diferencias entre los géneros narrativos han sido relevantes en este enfoque interpretativo para comprender cómo determinados momentos de la experiencia que narraban los argentinos del no retorno, hallaban un molde de representación en estos estilos o géneros de un relato y en los distintos tropos en los que se sustentaban. Junto a ello, una perspectiva desde los tropos, parece condensar un poder heurístico que le otorga al investigador -en su tarea interpretativa- la posibilidad de alumbrar y “leer” los sentidos de una experiencia particular a partir del conocimiento y uso de esos estilos literarios.

En este sentido, indagar en las narrativas que los actores elaboraban, antes que consistir en un ejercicio de investigación sobre los relatos *per se*, se fundó en la creencia de que era posible “leer” a través de ellos de qué se trataba esa experiencia. La comprensión comenzó entonces con la idea de que la experiencia se traduce en enunciados performativos susceptibles de ser interpretados a la luz de los contextos de enunciación en los que se producen. En otras palabras, se trata de re-aprehender la experiencia<sup>18</sup> a partir de los indicios que emergen en las narrativas y que son considerados como guías de orientación que ofrece el narrador para que el investigador siga la ruta hacia los sentidos y significados que éste le

<sup>14</sup> Cfr. Aristóteles, *Poética*, UNAM, México, 1945, p. 18.

<sup>15</sup> Cfr. White, H., *Metahistoria...*, p. 21.

<sup>16</sup> Cfr. Sloterdijk, P., *Crítica de la razón cínica*, Editorial Siruela, Madrid, España, 2003, p. 561.

<sup>17</sup> Cfr. Foucault, M., *La hermenéutica del sujeto*, Fondo de Cultura Económica, México, 2002, p.364.

<sup>18</sup> Cfr. Mendiola, A., "Francois Hartog: el nacimiento del discurso [histórico] occidental", *Historia y Grafía*, Universidad Iberoamericana, México, 1998, núm. 11, p. 158.

otorga al pasado y al presente. Estos indicios son los que visibilizan la trama narrativa de su experiencia, pero también de su temporalidad, pues ese pasado forma parte del nudo de la experiencia presente, de una forma particular de vivir el tiempo y de pensarlo. De esta forma, quien investiga desde este enfoque, entiende la experiencia presente como un texto total, en el cual las narrativas sobre el pasado y el mismo pasado, actúan performativamente en el hoy. Por ello, la investigación de la que parte esta ponencia, tuvo como uno de sus propósitos transmitir estas historias con especial atención a los modos en que fueron narradas por sus protagonistas y a los contenidos y temas mencionados en las historias de vida de estos actores, sean estos temas ciertos o no; y en la tarea de reunir y organizar este material, volver legibles los significados que comparten los distintos actores así como identificar aquellos matices que emergían frente a un tema en común. Por supuesto que toda tarea hermenéutica implica partir del reconocimiento del carácter complejo e inaprensible de la realidad en su totalidad, es decir, que el producto de la interpretación en lugar de convertirse en una verdad absoluta sobre el mundo, se orienta a organizar -dentro de lo posible- algunos aspectos de éste para volverlo transmisible, susceptible de comprensión y en el mejor de los casos, impulsor de un diálogo crítico y enriquecedor entre distintas visiones.

Regresando unos pasos, se dijo entonces que las historias de vida cuentan con un potencial narrativo que se asienta en la posibilidad de que el narrador oriente y construya su propio relato conforme a los caminos por los que desee “ir”. Pero esta construcción antes que realizarse sobre el vacío, implica que todo relato se halla contextualmente situado, es decir, que el narrador piensa y produce una historia a partir de un momento y de un lugar específico. Aunque podría pensarse que los contextos definen entonces las tramas que se construirán, este enfoque sociocultural supone que “el mundo desde el que se relata” se refracta en los textos narrativos o “mundo del relato”, sin llegar a condicionarlos plenamente. Por este motivo, resulta importante mencionar, al menos, dos de estas dimensiones contextuales que intervienen en la edificación de las narraciones duales de los argentinos del no retorno.

En primer lugar, uno de los elementos principales que se debe tener presente, es que esta dualidad narrativa –que luego será profundizada- la construyen actores que han tenido una vinculación directa y activa con agrupaciones y movimientos de izquierda en la Argentina de los sesenta-setenta y que, desde su exilio en México hasta la actualidad, sus perfiles socio-profesionales se han visto fortalecidos en lo que podría denominarse como una actividad intelectual. Los actores que constituyen a este grupo, responden a simpatías, afinidades y compromisos políticos de distinta raigambre (desde participaciones activas en movimientos como Montoneros, PRT-ERP, Organización Comunista Poder Obrero, tareas de defensa de

presos políticos o cercanías y colaboraciones con un valor compartido de justicia social) a la vez que aparecen unidos por la experiencia pasada del exilio en México y el presente del no retorno. Asimismo, estos actores se encuentran atravesando lo que generalmente se conoce como una etapa de vejez o tercera edad, elaborando entonces sus historias desde un ciclo específico de sus vidas en el cual se ponen en juego otras reflexiones de las que seguramente se hubieran encontrado en la etapa de la juventud o la adultez. Estos elementos resultan primordialmente importantes, pues en la labor sociológica interpretativa fue posible distinguir espacios comunes o sentidos compartidos en esas narraciones, aunque las historias de vida sean diferentes, sobre todo si se tiene en cuenta sus experiencias políticas previas al exilio.

En segundo lugar, es importante destacar que esos contextos se nutren del clima de memorias que predomina o entra en conflicto en un momento determinado. Es decir, que los relatos serán moldeados –mas no predeterminados- y obtendrán un ritmo particular de acuerdo a lo que podría llamarse como la memoria pública que se desarrolla en el país de origen. En este sentido, si la década de los noventa en Argentina puede ser identificada como un momento de silencios y olvidos del exilio como tema, desde el inicio del gobierno kirchnerista es factible rastrear un giro en ese clima memorial, asistiendo por el contrario a un resurgimiento de las memorias y los debates sobre el pasado. Por ello, la apertura de archivos de inteligencia de la policía, la anulación de los indultos, la recuperación de espacios de la memoria y la consolidación de un discurso derechos humanos, parece impulsar las memorias que previamente habían sido silenciadas a la vez que propiciar una recuperación de la experiencia política de los protagonistas de la década del sesenta-setenta. Esta transformación en el marco de la memoria se encuentra legitimada por las políticas estatales del gobierno actual y, como se verá, inciden también en la forma que adquieren los relatos en algunos de los argentinos que no retornaron.

Es entonces que, en esta matriz entre texto y contexto, la narración adquiere un carácter singular tanto en su forma como en su contenido. Quien narra caracteriza a los objetos de su relato de acuerdo al estilo poético en el que estructura un argumento explicativo de los hechos, identificando figuras dentro del campo retórico y las relaciones que se establecen entre ellas. En la trama se apoyan las figuras o problemas que son de interés para el curso del relato y que, a su vez, ofrecerá soluciones y desenlaces acordes con el estilo tropológico predominante en cada narración.<sup>19</sup> Lo que hay detrás de todo el proceso de construcción narrativa es la composición de un tramado narrativo a partir de un conjunto de acontecimientos susceptibles

---

<sup>19</sup> Cfr. White, H., *Metahistoria...*, pp. 40-41.

de ser identificados en un orden de significación en relación a un tema.<sup>20</sup> En este sentido, el tema que organiza el argumento narrativo de quien relata, puede estar vinculado a un hecho particular de la vida de esa persona, a un suceso de carácter íntimo o privado, así como puede estar referido a un acontecimiento que, habiendo impactado en la experiencia personal del actor, sea reconocido por éste como un hecho de índole histórico.

De este modo, los acontecimientos de una historia son seleccionados por el significado que tienen para sus narradores y contienen en sí una unidad de sentidos específicos que le otorgan la potencialidad para ser narrados. Los acontecimientos que marcan el ritmo de una trama, funcionan como límites entre un “antes de” y un “después de”, de manera tal que constituyen el horizonte de sentido de una narración. Como referente a partir del cual es posible clarificar los momentos críticos o decisivos en el curso de la narración, a continuación se presentará y reflexionará acerca de la forma en que el exilio –como experiencia- señala semánticamente sobre todo el “después de” al que sobreviene, en esta investigación, lo que se denominó como dualidad; es decir, cómo el exilio se ubica como frontera narrativa que delimita un cambio tropológico significativo a partir del no retorno en los actores *del* exilio.

### **Hermenéutica del presente**

Se dijo que la forma de un entramado narrativo se construye a partir de una secuencia de sucesos cuya organización compone a la narración con un carácter particular.<sup>21</sup> En este sentido, los tropos funcionan como bases o moldes a partir de los cuales es posible “leer” aquella condensación de sentidos que se entretajan en la experiencia. En otras palabras, identificar una forma de narrar la historia de acuerdo a un género literario y, más aún, a un tropo, permite comprender en qué consiste una experiencia y aproximarse a ella. Como se verá a continuación, estos tropos guiaron la interpretación de las narraciones de vida de los argentinos que permanecen en México luego del exilio, de un modo que necesita ser reflexionado.

De acuerdo con la investigación realizada, las formas que los actores *del* exilio tienen de contar su propia historia, responden a una estructura dual o ambivalente. Es decir, que en la construcción de sus relatos de vida emerge un quiebre que le otorga al fluir de la narración un cambio de sentido. Este quiebre o ruptura, aparece asociado en la narración al momento del

---

<sup>20</sup> Cfr. White, H., *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*, Paidós, España, 1992, p. 30.

<sup>21</sup> Cfr. White, H., *Metahistoria...*, p. 18.

no retorno y, por lo tanto, a la experiencia del exilio que conllevó a ese no regreso, entendiendo entonces que, sin ese desplazamiento exiliar no habría un “no regreso”. Ahora bien, si este evento rompe la continuidad de sus relatos de vida es menester adentrarse en aquellos sentidos y significados que componen cada “lado” de la dualidad. A estos lados se los denominará en adelante, marcos de interpretación de la experiencia, haciendo referencia a aquellos elementos y reglas de una situación que ubican e informan al actor acerca de cómo deben actuar e interactuar dentro de ese marco.<sup>22</sup> Una de las cuestiones más importantes a tener en cuenta sobre los marcos es que -para Goffman- éstos funcionan en la vida cotidiana de las personas haciendo que las vivencias se vuelvan comprensibles para los actores, pues en cada marco predomina un sentido que organiza las acciones y las orienta. Este sentido o clave de interpretación de un marco, permite que el actor comprenda qué es lo que está sucediendo frente a él y actúe en consecuencia.<sup>23</sup>

Volviendo al no retorno, los actores *del* exilio elaboran su narración de vida otorgando sentidos diferentes al pasado y al presente. Básicamente este binomio temporal constituye los lados sobre los que se asienta la dualidad narrativa.<sup>24</sup> En primer lugar, los sentidos que dominan el relato sobre el pasado, pueden ser comprendidos *como si* respondieran a una estructura épica; mientras que, luego del quiebre narrativo condensado en el momento del no retorno, los sentidos se entretajan en lo que puede ser entendido como una estructura irónica de la trama. Ambos lados de la dualidad entonces, constituyen formas de narrar dos momentos de una misma historia que, comenzando como épica o ilusión, culmina de forma irónica o desencantada. Es así que, la dualidad no refiere a una dicotomía sino a dos grandes segmentos de una unidad que separados por una frontera híbrida, componen al todo que es la experiencia presente del no retorno.

Con respecto al primer “lado” o marco épico de interpretación, a pesar de los diversos debates académicos acerca de los elementos que condicionan una narración épica -que exceden los intereses de esta investigación-, se considera pertinente utilizar algunas de las características generales de este tipo de obras, para alumbrar la forma narrativa que constituye

---

<sup>22</sup> Cfr. Goffman, E., *Frame analysis. Los marcos de la experiencia*, CIS, Madrid, España, 2006, p.11.

<sup>23</sup> Para ofrecer un ejemplo: si un actor ocupa el lugar de alumno en una clase, el marco de interpretación orientará su acción a prestar atención a lo que el profesor enseñe y a mantener determinados comportamientos frente a las interacciones que se establezcan en el marco de la clase. Si el alumno interrumpiera al profesor para ponerse a bailar, la clave (el sentido) del marco seguramente se quebraría y la situación por lo tanto, generaría desconcierto en todos los actores que participan en dicho marco.

<sup>24</sup> Por cuestiones de espacio y de practicidad se ha decidido exponer directamente uno de los hallazgos de la investigación antes que todas las entrevistas realizadas, pues la ponencia se orienta sobre todo a discutirlos y reflexionarlos metodológica y epistemológicamente. Para quien desee consultar las entrevistas sobre las que se asienta esta interpretación, la tesis puede consultarse en la página: <http://conocimientoabierto.flacso.edu.mx/>

el inicio de la historia de estos actores. A fin de evitar confusiones, se recuerda que este “como si” refiere justamente a la imposibilidad –y al desinterés de esta investigación- de homologar las acciones, prácticas e historias hasta aquí narradas con una esencia épica. Esto es fundamental ya que la interpretación aquí desarrollada se orienta a comprender los sentidos que moldean la experiencia presente y no a valorar de forma ética o moral esas acciones. Siendo la posibilidad de ejercer un juicio valorativo sobre la experiencia uno de los conflictos más importantes con los que se encuentra este tipo de miradas, es menester enfatizar en que dicha valoración se alejó rotundamente de la intención analítica de este trabajo; pues antes que construir una sacralización heroica de los actores intentó representar los sentidos de una experiencia. Por consiguiente, el uso del género épico como modo de tramar un relato se refirió directamente a la forma que asume el recuerdo de los actores acerca de sus vivencias previas a la salida de Argentina –y de la intensidad con la que fueron narradas-, así como permitió comprender e ilustrar mejor el significativo contraste que este pasado tiene frente al marco de interpretación desencantado que se presentará más adelante.

Resulta sugerente, entonces, destacar que sus historias comienzan en una infancia feliz, placentera, sin tintes dramáticos ni oscuros, donde sus mundos parecen abrirse poco a poco hacia experiencias inimaginables. Sus relatos parecen responder a una trama narrativa específica que recupera gestas y eventos memorables, hazañas y aventuras vividas por los actores pero como parte de una experiencia colectiva, en el sentido de una experiencia generacional. Por ello, y en cuanto relatan la historia de una generación, lo épico adquiere el carácter de la epopeya, en el sentido de que lo narrado resulta de amplitud y solemnidad, cuyo fin es transmitir acciones aventuradas que alguna vez sucedieron y que alcanzan, de esta forma, un carácter trascendente para una comunidad.

Lo épico, como género narrativo, busca la ejemplaridad, que se halla en un “más allá” de la misma realidad, obligando a sus autores a transmitir, a través de sus personajes, características que compelen a la humanidad más que a los individuos<sup>25</sup> y que, en este caso, se refieren a un clima epocal específico, que toma su fuerza en los años sesenta-setenta con ideales y prácticas de un cambio posible y compartido. Según Schiller, en este género narrativo lo que importa es la yuxtaposición de las escenas en las cuales se construye el relato, ya que, a diferencia de los relatos característicos de un drama - como la tragedia o la comedia-, lo que interesa en la épica es la heterogeneidad de acciones y escenarios antes que el enfoque sobre una única historia o sobre una única acción o personaje.<sup>26</sup> En este sentido, en la

---

<sup>25</sup> Cfr. Todorov, T., *Crítica de la crítica*, Paidós Surcos, Barcelona, España, 2005, p. 42.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 51.

pluralidad de voces que surgieron en la narración individual y que construyó cada actor *del* exilio, fue posible rastrear, entonces, tanto la forma narrativa que asume, como el significado que se desprende del uso de este género y no de otro. De esta manera, el relato de la propia vida se erige en el escenario de una gama de personajes y situaciones que constituyen un clima de época, sin el cual la narración individual resultaría vacía. Pues, si bien son ellos los que hablan y aparecen como autores individuales de su propia historia, la trama que construyen se sostiene en un “nosotros” muy presente y muy fuerte, subrayando que el relato es propio de un espacio generacional vivido en común.

En este primer marco de interpretación entonces, la epopeya épica asume un carácter eminente en la estructura narrativa de sus historias, donde domina un ritmo acelerado y activo del relato sobre el pasado; y, a su vez, utilizan recursos retóricos, como lo cómico, la parodia y la picardía para enfatizar en algunos momentos narrativos. Al usar estos recursos, el narrador aparece y desaparece a lo largo de la narración, fundiendo su protagonismo con el de la generación de la que se formó parte y, de esta forma, lograr introducir al interlocutor en un clima de época en la que sus acciones adquieren un sentido memorable que, de otra forma, no tendrían. Tal es así que, cuando los narradores se sitúan como observadores externos de sus propias historias, esta distancia les permite reírse de sus acciones pasadas y resignificarlas en un relato de parodia: lo que antes era serio ahora se torna gracioso a la vez que ejemplar. Es en el humor donde, por tanto, encuentran también una manera de mirar el pasado a la luz de su presente.

Si se comienza a escuchar una historia épica, el desenlace –aunque desconocido- se anticipa en la misma estructura del género. Es decir que, cuando un lector toma un libro que comienza con un asesinato, difícilmente imagine que la historia culminará en un estilo de comedia. Esto tiene que ver con la mixtura temporal que constituye y orienta la organización de una trama. En el caso clásico de la *Odisea* como obra épica, aunque se construye a partir de hechos pasados y busca resaltar con ello las proezas de un personaje para alimentar la memoria de un pueblo, el pasado parece explicarse en clave de futuro, o de un futuro-presente. Marcado por el castigo de destierro, Ulises debe abandonar su tierra para embarcarse en una serie de desventuras que el protagonista resuelve -en general- acertadamente, orientado por ese futuro que se condensa para él, en una máxima irrenunciable: volver al hogar tal como se lo habían prometido los dioses y como se lo había anunciado Tiresias.<sup>27</sup> En este sentido, la experiencia futura que vive Ulises en cada batalla, en cada enfrentamiento y en cada aventura,

---

<sup>27</sup> Cfr. Homero, *La odisea*, Espasa Calpe, Madrid, España, 2007.

le confirman que, si sale exitoso de sus empresas, el regreso será posible. Sin embargo, las narraciones de los actores *del* exilio sufren un giro rotundo llegado el momento de contar acerca del no retorno. Este viraje se observa por un lado, en el desenlace al que arriban sus historias y por otro lado, en el estilo literario que alimenta este final, dando paso -a partir de este límite semántico- al que sería el segundo marco de interpretación, el desencanto.

En cuanto al final épico esperado, éste parece haber sido despojado por una gama de grises pero que, a pesar de los distintos matices, parece unir a estos actores en algo común que se vincula con una forma de sentirse “perdido” en su experiencia de no retorno y que tiene que ver con el desconcierto del “allí y aquí”, con ser de ningún lado a la vez que de todos. Un elemento de interpretación que permite leer los sentidos de esta situación, consiste en la idea del naufragio. Lejos de ser literal, la metáfora del naufragio permite fundir los significados que emergen de la trama narrativa y temporal en el no retorno, como un estado de “estar a la deriva” que, a su vez, reúne distintos matices según las experiencias previas de cada actor *del* exilio. El naufragio aparece como lo que continúa al exilio, como la forma en que pervive la experiencia de ruptura del exilio una vez que ha sido resignificada e inscrita en el no retorno. Pero el náufrago es a la vez espectador,<sup>28</sup> un actor que contempla lo que ha quedado atrás sin poder descifrar lo que vendrá que, en la situación de no retorno, reflexiona profundamente sobre esa experiencia y, especialmente, sobre el complejo vínculo que lo une al hogar del que hoy está lejos. En este sentido, los actores *del* exilio “viven con el naufragio”,<sup>29</sup> aferrándose a aquellos elementos que les permiten luchar en alta mar sin perecer. En medio del naufragio, las construcciones narrativas se vuelven balsas desde donde observarse, reflexionar, y comprender de qué se trata el vínculo que los liga o que los separa de Argentina. Este vínculo resulta confuso, complejo y asume diversas características semánticas que pueden ser pensadas como diversas formas de mantenerse a flote. Es decir que, si antes, con respecto a la narración épica, era posible pensar en el tropo como un ladrillo de base, la unidad constitutiva del marco de interpretación presente de los actores del exilio, puede ser imaginada como cualquier viga o madera que les permite construir sus propias balsas.

Continuando con la metáfora, algunas balsas se construyen desde una base tropológica irónica desde la cual los actores *del* exilio observan su experiencia y que, en algunos casos, coexiste con una sensación de tristeza. En general, cualquier relato irónico busca un efecto de frustración de las expectativas normales acerca del tipo de resoluciones que ofrecen las

---

<sup>28</sup> Cfr. Blumenberg, H., *Naufugio con espectador*, Visor, Madrid, España, 1979, p. 73.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 90.

historias que se organizan de otro modo, como por ejemplo, la épica.<sup>30</sup> En la negación implícita de lo que afirma explícitamente la ironía ofrece una representación no figurativa de la experiencia,<sup>31</sup> alertando al receptor de un mensaje sobre lo absurdo de lo que se está contando. La ironía -como tropo- se dirige entonces a destruir las nociones ingenuas que se tiene sobre la realidad, a sobresaltar los aspectos más realistas de lo que se está narrando, construyendo una imagen hostil del mundo y una mirada escéptica sobre el cambio. En este sentido, el tropo irónico se convierte en la base de una trama narrativa desilusionada para algunos actores *del* exilio, especialmente para aquellos que han tenido una experiencia militante muy intensa. Temporalmente, esto se refleja en que, ante la cualidad escéptica de ver el mundo que tiene la ironía, el futuro se retrae a lo que “no será”, dejando que en la experiencia entonces, predomine un pasado-presente o un presente-presente en el cual la única expectativa podría consistir en que el mundo continuará siendo sombrío y donde los cambios serán vistos con descreimiento, sin el potencial de expectativas que antes.

Partiendo de este mismo tropo, como perspectiva irónica sobre sus experiencias presentes, algunos actores *del* exilio se sostienen semánticamente en medio del naufragio a través de un estilo narrativo cínico. Este estilo narrativo resalta la pérdida de la ingenuidad, el surgimiento de un sentido escéptico sobre el mundo que denota que los tiempos del idealismo ya han pasado,<sup>32</sup> que sólo resta observar la realidad en su naturaleza bruta y despojarla de todo aquello que la disfrace. Este espíritu desilusionado nutre las narraciones cínicas llegando incluso a perturbar sentidos retóricos que adornan el lenguaje en la transmisión de una verdad. Pero también, para quien cuenta con una mirada irónica sobre el mundo, el desengaño puede llegar a ser tal que, para decir algo sobre ello, hace falta un “argumento desnudo”<sup>33</sup> basado en la franqueza. Y esta idea de franqueza se vincula directamente con un acto de sinceridad y de parresía y que se observa cuando los actores *del* exilio, por momentos, elaboran sus críticas y consideraciones con respecto a la Argentina a partir de un acto de sinceridad, que consiste en el hecho de decir todo lo que se piensa con una apertura de corazón, de palabra y de lenguaje de manera tal que funda una cuestión de deber, de compromiso con la verdad. El motivo de esta expresión de verdad tiene que ver -en la parresía- con una necesidad, con una finalidad útil que reside en la verdad por la verdad misma.<sup>34</sup> La parresía como precepto de hablar con claridad, parece ser una constante en las reflexiones e incluso en las preguntas que transmiten

---

<sup>30</sup> Cfr. White, H., *Metahistoria...*, p. 19.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 47.

<sup>32</sup> Cfr. Sloterdijk, P., *Crítica de la razón cínica...*, p. 43.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 199.

<sup>34</sup> Cfr. Foucault, M., *La hermenéutica...*, p. 349.

los actores *del* exilio con respecto al presente, asumiendo distintos matices que pueden resultar más o menos crudos para quien lo lee o escucha pero que, en principio, la forma que adquiere lo dicho responde a cómo se cree necesario decirlo.

Es así que se tienen entonces dos grandes marcos de interpretación de la experiencia en los que se mueven de forma a-problemática los argentinos que permanecen en México, de manera tal que, mientras hablan sobre el pasado parecen ubicarse directamente “en el mundo del relato” transmitiendo un ritmo dinámico de lo que se cuenta como una historia generacional. Por ello, el pasado aparece fuertemente vinculado a una narrativa épica que parece convertirse en un espacio de reconocimiento de sí mismos, de lo que fueron y de lo que creyeron sobre todo durante sus tiempos de militancia, hayan tenido grados de compromisos más intensos o más difusos según el caso, lo cierto es que emerge como un lugar común que se distingue claramente con los tiempos del no retorno, es decir, con el presente. Pero esta epopeya épica se alimenta de las formas de tramar sus historias, del modo en que ellos organizan los relatos y de cómo confluyen en una narración generacional. Lejos de querer significar que fueron héroes y que esa época de los años sesenta-setenta significaron para la Argentina la materialización de una vida política de ídolos, lo relevante consiste en comprender que, detrás de un relato construido de esa manera, se esconde una experiencia vivida con una intensidad tal que más de treinta años después, se sigue inscribiendo en el presente de quienes la protagonizaron. Por ello se resalta este marco, porque forma parte de la dualidad que constituye a los actores *del* exilio y que manifiesta el nudo de sensaciones, expectativas, sueños y fantasías desde el cual interpretaban aquél momento pasado como clave para sus vidas y para la historia nacional también. En consecuencia, el exilio condensa el hiato en que las historias épicas se juegan un desenlace de continuación de una forma de ver e interpretar, tanto sus experiencias como la historia argentina en general.

En la experiencia del no retorno, la forma que adquieren los recuerdos parecen subsumirse a estos marcos interpretativos distintos, ya que mientras el pasado y la militancia absorben al actor en el relato, impulsándolo a ofrecer detalles y mantener un ritmo dinámico en la narración, el momento del desenlace se cubre de claroscuros y se delinea en un compás lento y pausado. En este sentido, el pasado vinculado a un compromiso con ideas y prácticas militantes toma la fuerza de un estrato temporal propio dentro del pasado-presente, pues las experiencias narradas sobre la juventud se relacionan profundamente con una posición asumida frente a una nueva forma generacional de ver el mundo y el cambio de éste.

Pero en el cambio de marco, los actores *del* exilio se ubican en un espacio de contemplación que se acompaña del declive de los tonos de voz, las miradas perdidas y los

silencios que dominan al fragmento final de estas narraciones de vida. Obligados a salir de la historia de la que formaban parte, su experiencia narrativa se hunde en un estado de lejanía desde el cual mirarse y pensar en el país de origen. A esta situación contemplativa se refiere la idea del naufragio y los estilos narrativos que predominan como contracara del marco épico del pasado. El giro entonces puede ser visto como una ruptura de la ilusión narrativa en tanto experiencia vivida en otro tiempo por el actor. Como parábasis<sup>35</sup> que encuentra al actor en una situación distinta a la que se estaba construyendo narrativamente, el quiebre en el registro retórico se establece a partir del salto de un marco al otro, de un cambio de clave (de sentido) profundo que los deja perdidos como un náufrago y en una actitud reflexiva de observación.

La ironía funciona así como el tropo que organiza los modos de tramar en las narraciones de una temporalidad presente-presente de la experiencia del no retorno, pues mientras representa el cambio –semántico y experiencial-, instala por interrupción o parábasis un modo desilusionado de ver el mundo así como permite la configuración de estructuras reflexivas que potencien que el yo se mire a sí mismo desde cierta distancia.<sup>36</sup> Para evitar hundirse en el naufragio, el tropo irónico emerge como refugio desde el cual seguir con el fluir aporoblemático de una vida ya reconstruida pero, sobre todo, es el espacio desde el cual los actores *del* exilio asumen una cualidad narrativa distinta. Esta nueva narración tiene – como se presentó- matices diferentes, pero el punto de unión de esta gama de tonalidades grisáceas se halla en el desencantamiento que invade sus perspectivas presentes y que los conduce –en la mayoría de los casos- a vivir en un acto de parresía constante. No obstante, estos actos de verdad en los que se funda la parresía, parecen tener poco que ver con México como lugar del no retorno, pues los actores *del* exilio enfatizan esta forma de ver el mundo a partir de su vínculo con Argentina. Es decir, que sus críticas y enojos se dirigen hacia aquellas relaciones que se les presentan como frustradas con su país de origen, así como por la conflictiva comunicación que manifiestan tener con los amigos o pares que han regresado del exilio y la nostalgia por los tiempos pasados de la juventud.

### **Consideraciones preliminares**

Este apartado final, busca abrir las discusiones y consideraciones acerca de las potencialidades y límites que este tipo de enfoques conllevan para el estudio sobre el pasado

---

<sup>35</sup> Esta idea de parábasis o anacoluto, como una interrupción súbita de las expectativas y sentidos de una narración, resulta sugerente para pensar acerca de las rupturas de los marcos interpretativos. Cfr. De Man, P., *La ideología estética*, Cátedra, Madrid, España, 1996, p. 252.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 240.

reciente. Fundamentalmente porque antes que fundarse como un documento de verdad, este trabajo se construyó en base a una perspectiva específica –la sociología cultural– que se orientó a enriquecer y fortalecer los espacios de diálogo con otras miradas que puedan dar cuenta de una experiencia particular, como es el no retorno del exilio. Con la finalidad de propiciar nuevas preguntas o respuestas distintas es que se presentan las siguientes líneas de reflexión, tendientes a favorecer una pluralidad de lecturas y réplicas sobre las que se edifique un espacio de entendimiento, antes que de consenso unánime. Allí se encuentra seguramente uno de los principales límites de este enfoque que, en el mejor de los casos, también es su potencialidad.

Profundizando en los conflictos de este tipo de interpretaciones sobre lo narrativo, es importante destacar aquello que se refiere a la imposibilidad de captar lo que Gumbrecht denomina como lo “sublime”;<sup>37</sup> es decir, que las fronteras de lo interpretable se ubican en aquellos aspectos que, junto a los sentidos de una acción, resultan ir más allá de esos mismos sentidos. Esta dimensión de lo sublime se vincula con los efectos de presencia y tangibilidad que caracterizan a determinadas situaciones y hechos estudiados por las ciencias sociales. Para dar un ejemplo, seguramente conduzca a un mayor entendimiento de un acontecimiento como la guerra que un profesor le muestre a sus alumnos un documental grabado en ese momento que el que realice una descripción de ésta en un pizarrón. En este sentido, una de las mayores dificultades con respecto a la interpretación, tiene que ver con la complejidad de hacer presentes y de transmitir textualmente aquellos aspectos que determinado objeto de estudio manifiesta y que adquirirían mayor claridad bajo una forma distinta al de un texto escrito. Pero si bien hay algo que no puede reducirse al sentido interpretado, también ese “algo”, eso que es sublime, aparece vinculado al sentido.<sup>38</sup> Si aquí se encuentra un obstáculo, también se abre un nuevo desafío, que impulsa a otorgarle presencia, en la textualidad de lo escrito, a aquellos efectos que van más allá de lo interpretable y que forman parte de los significados que constituyen una acción, situación, narración o experiencia de los actores. Frente a esta tarea, el investigador debería poder alcanzar una forma de transmisión de esas experiencias para el lector de sus estudios y, por lo tanto, de ofrecer un tipo de mirada sobre lo narrado antes que el acervo de entrevistas y notas de campo que recolectó a lo largo de su trabajo. Sin embargo, esta tarea no se restringe únicamente a este tipo de enfoques, sino que

---

<sup>37</sup> Cfr. Mendiola, A., “Entrevista a Hans Ulrich Gumbrecht: la fascinación por el pasado”, *Historia y grafía*, Universidad Iberoamericana, México, 2002, núm. 19, pp. 195-217.

<sup>38</sup> *Idem*.

convoca en mayor o menor medida a todo aquel que trabaja particularmente desde la historia oral.

Del trabajo brevemente presentado, parece desprenderse el reto de lograr una articulación de aquellas dimensiones de sentido que constituyen la experiencia presente de estos actores *del exilio* y que se enraíza en las historias de vida narradas por ellos. Pero, por otro lado, reclama también la labor de reflexionar acerca de cuáles son los modos que esa transmisión debe asumir de manera tal que, el texto del investigador, se ajuste tanto a lo dicho por sus entrevistados como a la forma en que los relatos fueron contados. Con respecto a ello, en este trabajo en particular, se priorizó la organización de las distintas historias de vida como si fueran una sola, pues sobre todo en los momentos narrativos vinculados al pasado, los relatos confluían como si fueran un coro de voces, “coro” que asumiría el nombre de “épica” para el primer marco de interpretación, conforme a las características que este género literario condensa y que podían reconocerse en estas historias. Como explica León Edel quien trabaja y recupera historias de vidas debe pensar su tarea como la de un biógrafo o un pintor, entendiendo que el artista “conoce la anatomía tras las prendas, pero no es esto lo que plasma en su retrato”,<sup>39</sup> pues antes que ser una rama de la ficción, presentar distintas historias de vida tras un fondo narrativo común, supone ordenar datos no inventados haciendo uso de estilos retóricos que se desprenden de las mismas historias para que puedan ser entendidos. En este sentido, los géneros narrativos emergieron para dar forma y organización a relatos recopilados individualmente para convertir la experiencia en algo comprensible y transmisible. Pero esto conlleva a una de las reflexiones propia de los investigadores que utilizan historia oral: ¿cómo escribir, en el sentido de volver textual, los testimonios, las percepciones, las imágenes y representaciones con las que un actor narra un hecho? ¿Cómo realizar esta tarea sin “alterar” los sentidos de lo que fue dicho por el narrador? O mejor, ¿cómo se construyen estos sentidos en la tríada narrador oyente/investigador-lector? y ¿a la luz de qué teorías sociales? Aquí se está pensando principalmente en la sociología como la disciplina que recupera e imprime los sentidos de un objeto particular que, como explicaba Bourdieu, tiene que ver por un lado, con que -lejos del empirismo y del positivismo- el objeto de investigación sociológica “se conquista, construye y comprueba”<sup>40</sup> y por el otro, con los conflictos que esta construcción conlleva si en ese proceso de investigación, el mismo objeto habla. Sin embargo, esto no es exclusivo de la sociología pues, aunque más tarde que ésta, la historia también ha comenzado

---

<sup>39</sup> Cfr. Edel, L., *Vidas ajenas. Principia Biographica*, FCE, Buenos Aires, Argentina, 1990, p. 173.

<sup>40</sup> Bourdieu, P., Chamboredon, J.C., Passeron, J.C., *El oficio de Sociólogo*, Ed. Siglo XXI, Argentina, 1975, p. 25.

a estudiar desde la oralidad el pasado reciente argentino, enfrentándose a estos problemas. Lo que se busca resaltar entonces es la necesidad -cada vez mayor- de desarrollar un diálogo interdisciplinar desde la misma construcción del objeto. En este sentido, cabe interrogarse acerca de qué otras interpretaciones o formas de abordaje de este objeto –la experiencia del no retorno- pueden enriquecer lo que aquí se construyó desde la sociología cultural. Y cuando se habla de enriquecer se apuesta a la tarea de comprender la complejidad del objeto, ya que desde los tropos o géneros literarios es posible interpretar una parte del mismo y de una forma particular, dejando por fuera otros aspectos que constituyen también a la experiencia pasado-presente. Claro que esto no significa unir desde distintas disciplinas las interpretaciones a modo de un rompecabezas para visibilizar un objeto completamente como unidad; sino que se refiere a la posibilidad de que los mismos textos producidos por los investigadores con sus interpretaciones sobre el tema sean sometidos a nuevas lecturas e interrogantes. Se trataría entonces de realizar un ejercicio heurístico sobre los textos ya “cerrados” y de abrir y reconstruir los sentidos e interpretaciones allí plasmadas.

Por lo anterior es que, pensado en términos socioculturales, los marcos tropológicos de la experiencia parecen surgir como compartimentos estancos, aunque sus fronteras sean híbridas. La dualidad de los marcos así planteada limita entonces la posibilidad de comprender la complejidad y heterogeneidad de otros elementos que seguramente componen la experiencia y que no pueden ser alumbrados desde esta teoría social. Quizás una de las formas de volver más flexible las interpretaciones desde este enfoque, sin renunciar a los conceptos que lo construyen, consista en realizar una lectura de sub-marcos dentro de la ambivalencia general. En otras palabras y a modo de ejemplo: si el marco épico se construye a partir de sentidos compartidos a modo de un coro, es importante interrogarse si dentro de éste existen matices y distancias y en qué consisten, de manera tal que sea posible repensar y profundizar la complejidad de esta experiencia, a la luz de categorías como el género o la cualidad del vínculo político previo, por mencionar algunas.

Otra de las complejidades que difícilmente puedan ser abordadas desde este enfoque - con respecto al estudio aquí presentado-, puede observarse por ejemplo en el marco del desencantamiento, en el cual, como se dijo, persiste una actitud contemplativa en el presente de estos actores. Aquí es necesario destacar, que este rol de espectadores se ve potenciado por el perfil de alta calificación profesional con el que ya contaban los actores desde antes de salir al exilio y que, sin dudas, se fue afianzando a lo largo de sus trayectorias de vida en México permitiéndoles, por un lado, construir sus narrativas del modo en que lo hicieron y, por el otro, esgrimir una gama de críticas frente a la historia argentina sustentadas a partir de una

elaborada argumentación sobre el tema. En este sentido, habría que reflexionar si es todo el marco el que está ganado por esta tarea de contemplación, o si sólo se refiere a un aspecto de sus experiencias presentes; pregunta que surge porque, en principio, podría pensarse que sólo en lo que se refiere a sus vínculos actuales con Argentina se desarrolla este ejercicio de pensar y repensar el pasado desde una postura más intelectual, observando y criticando sus militancias pasadas y sus participaciones políticas en la década de los sesenta-setenta.

Pero por otro lado, si se asume que la interpretación presentada aquí brevemente, sobre los tropos es “válida”,<sup>41</sup> resulta interesante preguntarse si este tipo de formas que los actores *del* exilio adoptan para narrar sus vidas, no podrían también ser propias de todo un sector de argentinos, aunque no hayan vivido el exilio. Es decir, si esta dualidad de los marcos de interpretación constituidos por una ambivalencia entre la ilusión del pasado y el desencantamiento del presente, no serán en realidad algo específico de una historia generacional antes que de la experiencia del no retorno. Aquí se está pensando en que, por ejemplo, si la parresía, el cinismo, la ironía y la desilusión con respecto al presente emergen como parte de sus reflexiones de la experiencia política y militante de los años sesenta-setenta, quizás, este tipo de narraciones sean construidas por otros actores que hayan tenido experiencias distintas a la del exilio aquí abordado.<sup>42</sup> En esta invitación a reflexionar sobre una experiencia política que sobrepasa al objeto del no retorno, quizás uno de los caminos desde los cuales se pueda comenzar a indagar, tenga que ver con la idea de la derrota o fracaso del proyecto político de esa generación. Pero para adentrarse en esta tarea, las mismas palabras con las que se designan este tipo de experiencias requieren de una deconstrucción y definición precisa por parte del investigador, en donde se mantengan los cuidados frente a los sentidos públicos o conflictos de memoria que los actores sociales le otorgan –y otorgaron- a esta vivencia. Y aquí vuelve a entrar en juego el contexto actual ya que, como explica Forster, la presencia de esa época a partir de las medidas políticas tomadas por Néstor Kirchner, implican una apertura en la interpretación de esa experiencia generacional, pues antes que tratarse de la consolidación del mito heroico conducen a la necesidad de comprender de qué se trataba para estos actores vivir en una época así, tanto en la Argentina como a nivel mundial. Por ello, en profundo contraste sobre todo con el período menemista, este nuevo contexto “ha abierto la oportunidad de otra indagación del pasado reciente, ha iniciado la posibilidad de correr un grueso velo que nos impedía pensar lo que fuimos, lo que soñamos,

---

<sup>41</sup> Por razones de espacio esta idea de validez no será profundizada pero, para evitar confusiones, se refiere a la posibilidad de que haya un consenso con respecto al enfoque y a la interpretación de la experiencia presente del no retorno que de éste deriva.

<sup>42</sup> Agradezco a la Dra. Marina Franco por sus comentarios con respecto a este interrogante.

lo que enviamos, lo que llevó a muchísimos jóvenes al compromiso político hasta ser alcanzados por la brutalidad del poder que terminó haciendo añicos ese impulso transformador. Pero también nos permite pensar más libremente las opacidades, los errores, las alucinaciones, los equívocos, las tragedias que se escondían en muchos de esos impulsos y en algunos de sus principales exponentes”.<sup>43</sup>

Finalmente, esta ponencia intentó abrir el debate frente a otras formas de abordar el pasado reciente en Argentina, no sólo con respecto a perspectivas de análisis sino a objetos de estudio que merecen ser atendidos. Se trata sobre todo, de formular nuevas preguntas y, en este caso particular, de escuchar las voces de quienes hoy continúan recordando, repensando y sintiendo esta experiencia del exilio de una manera muy intensa aunque, oficialmente, ese momento se haya cerrado.

---

<sup>43</sup> Cfr. Forster, R., “De batallas y olvidos: el retorno de los setenta”, *Confinés*, Buenos Aires, Argentina, 2004, núm. 14, p. 138.