

XXI° Congreso de la Red de Carreras de Comunicación Social y Periodismo.

“Comunicación, Poder y Saberes. Agendas pendientes en el Sur global”

16, 17 y 18 de octubre de 2019.

Universidad Nacional de Salta. Salta, Argentina.

Silvana Mercedes Casali. Instituto de Estudios Comunicacionales en Medios, Cultura y Poder “Aníbal Ford” (INESCO-FPyCS-CONICET/UNLP) silvana.m.casali@gmail.com

Eje N° 11. Análisis del discurso y estudios del lenguaje.

Ficción escrita y memoria setentista: estado de la cuestión y aportes desde la Comunicación.

Según temáticas y rasgos estilísticos, la ficción escrita que evoca la memoria setentista puede ser pensada en etapas, siendo la más reciente la producida por la segunda generación de postdictadura, es decir, aquella escrita por hijas/os biológicos o simbólicos de la generación de militancia. Enmarcado en una investigación doctoral en curso cuyo objeto de estudio está constituido por el abordaje de lo político en la ficción escrita durante el período kirchnerista, en el presente trabajo proponemos realizar un estado del arte que reconstruya aquellas investigaciones que, desde el campo académico, analizaron esta narrativa fortaleciéndola como objeto de estudio. En un segundo momento, ensayaremos posibles aportes para pensar dichas narrativas desde el campo de la comunicación, esto es, teniendo presente tanto las prerrogativas del género discursivo ficcional como la dimensión política de la práctica escrituraria.

Literatura sobre dictadura. Etapas.

En un ensayo publicado en el suplemento *Radar*, Gamero (2010) recorre sintéticamente las cuatro etapas por las cuales atravesó la literatura cuyos rasgos temáticos giran en torno al contexto sociopolítico de la última dictadura militar. En literatura, pero también más ampliamente en las ciencias sociales, las categorizaciones funcionan en tanto ayudan a ordenar el pensamiento abstracto que exige el ejercicio intelectual, y más aún cuando están atravesadas por la dimensión temporal, como sucede en nuestro caso, puesto que hablamos de etapas cronológicas. Dicho esto, sabemos que difícilmente una categoría pueda “adaptarse” a la realidad, y menos considerarse definitivas. Hablamos de etapas pero no hay un todo homogéneo: sí tendencias, recurrencias temáticas que nos permiten pensar en algunas obras como representativas del tiempo que las moldea.

Realizada esta aclaración, diremos que la primera etapa de la literatura que tematiza lo sucedido bajo dictadura se corresponde con el tiempo en que efectivamente transcurre el terrorismo estatal, lo que condiciona la forma de narrar. Para escribir sobre lo que sucede y evitar la censura los escritores de ficción deben apelar a figuras retóricas como la alegoría, el uso de la elipsis y del desplazamiento. Es habitual citar como ejemplos paradigmáticos *Nadie, nada, nunca* de Saer (1980) y *Respiración artificial*, de Piglia (1980), novelas que cifran el terrorismo y el clima de persecución a través de la prerrogativa inherente a la ficción: la potencia de lo no dicho. Al respecto señala Dalmaroni (2004): “el predominio de formas de representación *oblicuas* y fragmentarias: las ficciones refractaban la experiencia del terrorismo de Estado y sus efectos mediante estrategias de reescritura (cita, montaje, parodia, etc.), de ciframiento más o menos alegórico, o mediante el trabajo textual con lo no dicho (el vacío, el silencio, la incompletud o la destotalización del sentido y de la representación); la narrativa argentina de la dictadura refuncionalizaba así, en un contexto marcado por la censura y por la represión física y cultural, las poéticas experimentalistas o antirrealistas emergentes entre los sesenta y los setenta” (Dalmaroni, 2004: 155).

Siguiendo a Gamerro (2010), la segunda etapa se corresponde con el fin de la dictadura, y se nutre de los narradores testigos que lograron sobrevivir al horror. Ante el despliegue de la mentira y el ocultamiento llevado adelante por el discurso militar durante siete años –y, cómo ser menos, por los medios de comunicación–, la respuesta de la literatura es la narración directa, realista y testimonial, pues sólo por esos caminos resulta posible restituir algo del orden de lo real. Frente al engaño sistemático del poder, la literatura ofrece verdad documentada: si los militares se amparan en relatos verosímiles para narrar el destino de los desaparecidos (“están en el exterior”), la literatura deja de lado el verosímil y se ocupa de la verdad. El extremo de ese “hacerse cargo” tuvo como resultado el informe *Nunca más* (1984), con sus múltiples relatos de sobrevivientes. De lo que se trataba era de testimoniar, y de eso también dieron cuenta *Recuerdo de la muerte*, de Bonasso (1984), aunque ya con un tratamiento (una pizca) literario.

Más adelante, como una prolongación de esta etapa, aparecen novelas como *Villa*, de Gusmán (1995) y *El fin de la historia*, de Heker (1996), donde si bien el registro es más literario que testimonial, la pertenencia a este momento estaría dada porque sus

personajes presenciaron el terror desde adentro de la maquinaria estatal, incluso en complicidad, como sucede con Villa¹.

La tercera etapa está constituida por los testigos observadores: a diferencia de la anterior, aquí surgen los relatos de aquellos que vieron lo que sucedía pero que, debido a la edad, no tuvieron participación ciudadana. Ejemplo es *La casa de los conejos*, de Laura Alcoba (2008). Según Gamarro (2010), aquí regresa la posibilidad de realizar elecciones estéticas (es decir, específicamente literarias), como la mirada indirecta; lo que pierde tensión, diremos, es esa obligación por testimoniar para traer la verdad a la escena pública. Se testimonia a través de la ficción, sí, pero atenuando la exigencia de verdad para reencontrarse con el verosímil, aunque como lector uno no pueda creer la supervivencia a esa infancia clandestina, rodeada de peligro. Si bien la diferencia es que Alcoba es hija de militantes, también en esta etapa se pueden pensar novelas como *Dos veces junio* de Kohan (2002), autor que fue adolescente cuando la dictadura sucedía y, en este sentido, un testigo de la época.

Finalmente, (todavía) estamos en la etapa de los que nacieron en la dictadura, hijos e hijas de militantes sobrevivientes, desaparecidos o exiliados que narran lo que recuerdan (sensaciones, porque eran bebés), lo que les contaron, lo que detectivescamente pudieron averiguar. Y más importante aún, agregamos nosotros, narran lo que imaginan. Si bien en todos ellos –desde *Los rubios* de Carri (2003), pasando por *Los topos* de Bruzzone (2008) y ¿finalizando? Con *Aparecida* de Dillon (2015)– está, en mayor o menor medida, el deseo de saber y el afán de investigar lo sucedido con sus padres, extreman la tercera etapa al abocarse completamente a la imaginación, al sumergirse en el universo ficcional ya no necesariamente para arribar a una verdad, sino para hacer de la escritura una práctica de la memoria, del recuerdo, y también del olvido, como señala Alcoba en el prólogo de su novela. Escribir para recordar y olvidar, escribir para desafiar el discurso paterno y reprochar la ausencia, y hacerlo desde el humor y la incorrección política: prerrogativas del discurso ficcional, que suceden porque difícil es desafiar el discurso de las víctimas sino es desde la ficción, y porque el universo de la verdad, la memoria y la justicia (el campo de los derechos humanos revalorizado desde el Estado durante los gobiernos kirchneristas) avanza, asegura y ordena lo real. Es una etapa, como señala Gamarro (2010), donde afortunadamente prima la independencia del

¹ Se trata de narraciones políticamente incorrectas, que bien podrán ser emparentadas con las que pertenecen a nuestro corpus, ya en la cuarta etapa.

discurso literario frente a los discursos de verdad, de experiencia y de memoria. Difícil pensar la audibilidad de estos discursos en momentos políticos menos venturosos.

Con la intención de profundizar sobre esta etapa —a la que rápidamente y no sin problemas se suele categorizar como “literatura de hijos”²—, es que a continuación daremos un vistazo cronológico por algunos de los análisis más importantes realizados desde el campo académico y la crítica literaria, para así, hacia el final de este trabajo, esbozar posibles abordajes desde el campo de la comunicación.

Literatura de hijos, lo dicho

En 1996 aparece *Atravesando la noche*, de Andrea Suárez Córica, relatos de sueños y testimonio de una hija de madre asesinada por la Triple A. Merbilhaá (1997) realiza una de las primeras reseñas en las que advierte una oscilación entre realidad y ficción e, inclinada hacia esta última, un alejamiento de la exigencia testimonial, además de la importancia del presente en esa narración onírica que realiza Córica. Merbilhaá se pregunta por la aparición del texto, y la respuesta que brinda es del orden temporal: veinte años desde el golpe parecen posibilitar la emergencia de la ficción en forma de un diario íntimo de sueños. De esta manera, nota cómo “se resemantiza el discurso, hasta ahora político, no subjetivo ni íntimo sobre los acontecimientos de nuestra historia contemporánea.” (Merbilhaá, 1997: 2).

Tres años después aparece uno de los trabajos más importantes en el campo de ficción y memoria, *Alegorías de la derrota*, de Avelar (2000). Allí el autor señala que las dictaduras representaron un instrumento de transición de una sociedad de Estado a una de mercado, y su correlato en literatura está dado por la aparición de la figura alegórica³. De esta manera, “se sostiene que el giro hacia la alegoría equivale a una transmutación epocal, paralela y coextensiva a la imposibilidad de representarse el fundamento último: derrota constitutiva de la productividad de lo literario, instalación, en fin, de su objeto de representación en cuanto objeto perdido.” (Avelar, 2000: 13) Uno

² “Es evidente que se trata de un vínculo problemático y equívoco, surcado por suspicacias y sospechas. Por momentos los HIJOS escritores ensayan otras narrativas que les permitan escapar al rótulo y concretar el deseo de ser escritor, sin más adjetivaciones. Lo cierto es que esta literatura viene a reponer la “biografía” del escritor como principio que reorganiza el campo cultural, una biografía protagonizada por el ADN, por la biología, por el parentesco y la filiación. ¿En qué medida “ser hijo” autoriza la escritura literaria?” (Basile, 2019: 24)

³ Avelar entiende a la alegoría antes que como forma de sortear la censura como la representación de la imposibilidad de representación, como “faz estética de la derrota política” (Avelar, 2000: 58) En un contexto de leyes de punto final, la “literatura postdictatorial atestiguaría, entonces, esta voluntad de reminiscencia, llamando la atención del presente a todo lo que no se logró en el pasado, recordando al presente su condición de producto de una catástrofe anterior, del pasado entendido como catástrofe.” (2000: 174)

de los textos que el autor señala como clave para pensar la postdictadura latinoamericana es *En estado de memoria* de Mercado (1990), pues “[O]pera, fundamentalmente, con las ruinas de la derrota histórica.” (Avelar, 2000:16).

Por su parte, en *La palabra justa*, Dalmaroni (2004) lee en las poéticas de postdictadura “la capacidad de cierta forma artística para poner en cuestión cualquier certidumbre” (Dalmaroni, 2004: 128) y advierte sobre “la intervención inevitable de las biografías privadas, de la esfera de la más recóndita intimidad, en un relato de extrema significación colectiva” (Dalmaroni, 2004: 119). En esos primeros años del nuevo milenio, para el autor “parece claro que la narración literaria sobre la última dictadura argentina, como el resto de los relatos sobre esa experiencia, ha operado hasta hoy contra el horizonte de una realidad política, judicial y moral persistentemente equívoca, confusa e incierta.” (Dalmaroni, 2004: 170), y plantea que “el corpus sigue abierto y muchas de las tradiciones estéticas y políticas disponibles para enriquecerlo o desviarlo no han sido exploradas.” (Dalmaroni, 2004: 174). Hoy sabemos que a esa generación siguió la de los testigos observadores, y luego la de los que no tienen recuerdos personales, pero que “nacieron en el campo de batalla” (Gamerro, 2010).

Si bien nuestra investigación se aboca a las narrativas de ficción, no podemos dejar de mencionar brevemente el análisis que realiza el campo académico sobre la película *Los rubios*, de Carri (2003). Kohan (2004) lee en el film la narración de una imposibilidad de la memoria y la “celebración de las apariencias”, mediante el mecanismo brechtiano de distanciamiento, provocando “que la identidad se convierta en desidentificación”, impidiendo al público conmoverse, hacer catarsis, más bien enfrentado a una “total indolencia” y a una “distancia absoluta” (Kohan, 2004: 27). Desconsideración y descortesía para los testimonios de la generación militante, una postergación de “la dimensión más específicamente política de la historia.” (Kohan, 2004: 28).

Más acá en el tiempo, también Basile (2019) menciona *Los rubios*: “Si bien la búsqueda de los padres siempre estará presente de uno u otro modo, aun cuando se la evita, *Los rubios* provocó un corte en el modo de concebirla y representarla, al desmarcarse del mandato de los mayores. Inauguró una voz díscola y provocadora que sería retomada, recreada, diversificada y profundizada, delimitando una de las líneas al interior de las producciones culturales de HJOS.” (Basile, 2019: 136).

En 2011 se publica *Prisioneros de la torre*, de la escritora y crítica Elsa Drucaroff. Allí la autora bautiza y aborda la nueva narrativa argentina, distinguiéndola en dos generaciones, una primera cuyos autores nacen entre 1961 y 1970, viven su infancia y adolescencia durante dictadura y comienzan a publicar a mediados de los años 80, y la segunda con escritores que nacen entre 1971 y 1989, y publican en los 90. En esta última la autora ve, (a través del concepto “mancha temática”, tomado de David Viñas) que “el pasado acecha a estos escritores nuevos. Pesa, acecha y atormenta” (Drucaroff, 2011: 219). Se trata de una narrativa nada solemne donde se advierten los efectos del terrorismo de estado a través de escenas filicidas, miradas travestidas, presencia de fantasmas, hermanos donde uno está muerto. Una generación que narra su desconocimiento sobre lo que sucedió durante la dictadura y que, quizás debido a ese motivo, no está segura de nada, más bien desconfía de las certezas y de la militancia. A partir de allí la autora afirma que “la historia no ha sabido tejer para ellos continuidad y transmisión” (:123), afirmando que se trata de un trauma no resuelto.

Otro rasgo interesante es que advierte la aparición de la historia (y, agregamos, de lo político) en la literatura, no necesariamente como referencia explícita sino como una “presencia sutil y connotada” (2011: 27). Si bien su recorte metodológico arriba hasta el 2007, (pensemos que la novela clave de la nueva generación es *Los topos*, publicada en 2008), la gran mayoría de los imaginarios que Drucaroff lee en la nueva narrativa continúa presente.

Una de las lecturas más representativas sobre *Los topos* es la realizada por Sarlo (2012). Recordemos que en dicha novela se narra el cotidiano de un hijo de desaparecidos (al igual que el autor), que se enamora de una travesti matapolicías (que puede ser su hermano nacido en cautiverio) que desaparece, a la que él sigue hacia el sur del país, donde se enamora del Alemán, que es un torturador de travestis (y que puede ser su padre, ex militante setentista acusado de “topo”, infiltrado) y por el cual accederá a travestirse él mismo y, finalmente, a cambiarse de sexo. Allí Sarlo lee, por un lado, el resultado de la liberación por parte de la literatura del “bienpensantismo” (Sarlo, 2012: 51), es decir, el “derecho de la literatura” a traspasar los límites que la corrección política impone sobre un tema trágico. Es clave la relación con su contexto de producción y con “hechos completamente exteriores a la literatura”; por ello se afirma que “*Los topos* no podría haber sido escrita hace diez años” (Sarlo, 2012: 52), algo en lo que, como señala Basile (2019), ha contribuido la militancia kirchnerista en su

ideologización y politización del campo de los derechos humanos. Por otro lado, Sarlo ve que el tema de la novela es la búsqueda: “Lo que el narrador busca está en el presente de su historia, aunque su motivación subjetiva, el motor que lo pone en condición de buscar, esté en el pasado.” (Sarlo, 2012: 54).

Siguiendo un orden cronológico, Badagnani (2012) se aboca a observar los rasgos recurrentes en las producciones literarias de Laura Alcoba, Ernesto Semán y Patricio Pron, y señala que la construcción del pasado en la narrativa de hijos se aleja tanto de la teoría de los dos demonios como de la glorificación de la lucha armada, compartiendo lo que denomina, por su carácter fragmentario, *estética de las ruinas*, elaborada desde una mirada “políticamente incorrecta”. Ese tono crítico hacia la militancia paterna y el uso de la autobiografía de una manera ambigua también puede verse en las obras de Mariana Eva Perez y Ángela Urondo (Badagnani, 2013-a) y en *Pequeños combatientes* de Raquel Robles, en quien especialmente advierte una “negación melancólica” (Badagnani, 2013-b).

Peller (2014), por su parte, analiza las producciones simbólicas de hijos, y advierte en sus modulaciones comunes que en muchas de ellas “no sólo se trata de la militancia de las madres y los padres, sino que en su trama la historia de los antecesores es desplazada del centro de la escena para generar aperturas hacia la interrogación sobre el lugar ocupado por los hijos y las hijas durante los años de la militancia revolucionaria y la dictadura. En esta línea es que se puede delimitar una serie de obras que instalan una *mirada infantil* sobre aquellos años, obras que se sitúan en un punto híbrido entre la autobiografía y la ficción, posicionando a los niños y a las niñas como narradores y protagonistas.” (Peller, 2014: 3). Rescatamos de aquí dos cuestiones claves. Por un lado, el pasaje de narrar como “hijas de” a ser “sujetos de la situación”, pues las narraciones de Alcoba (2008), Robles (2013) y Urondo Raboy (2013) demuestran que se asumen como enunciadoras con autoridad, centro de la escena, porque han vivido el terror (insistamos con Gamerro: “nacieron en el campo de batalla”). Por otro lado, a la pregunta por la aparición de esta narrativa, la respuesta se encuentra no sólo en la modificación del contexto favorable a las políticas de memoria que amplía lo decible respecto a lo sucedido durante la última dictadura, sino en la aparición de los propios

hijos⁴ de las escritoras analizadas (es decir, los hijos de los hijos, o la tercera generación). Sin dudas, lo que se juega en las narraciones es una tensión de una herencia responsable que se debate “entre el amor y el espanto, la dependencia y la autonomía”. Tensión que resume en una frase altamente ilustrativa: la de una fidelidad que se manifiesta en un gesto infiel (Peller, 2012: 16).

También Reati (2015) escribe sobre la tensión entre el amor y el reclamo de los hijos hacia los padres militantes, entre el mandato y la necesidad de hacer algo propio con él, entre la reivindicación y la traición a lo heredado. En el reproche, algo presente, por ejemplo, en la novela de Ángela Urondo Raboy (2012), direccionado hacia el accionar de Montoneros; en Robles (2013), donde aparece en boca de una tía; en Alcoba (2008), quien pone la culpa en los dirigentes guerrilleros y especialmente en el ingeniero que delata la casa donde se encuentra la imprenta. Y también advierte sobre la incorrección política de Bruzzone (2008); o Mariana Eva Perez (2012) y el humor e ironía como forma de “rechazo de sistemas de pensamiento que han terminado por cristalizarse” (Reati, 2015: 27), y la capacidad de la literatura para narrar el presente pues, a diferencia del testimonio donde la víctima habla del pasado, ella “habla del individuo traumatizado ahora”, y con un “cuidadoso equilibrio entre no culpar explícitamente a los padres de la tragedia ocurrida y distanciarse generacionalmente de ellos” (2015: 30). También analiza la narrativa de Semán (2011), quien por primera vez pone a dialogar al desaparecido con su victimario, aborda la culpa y el perdón, y “verbaliza el mismo sentimiento ambivalente de otros textos ante una generación setentista cuyo arrojo también podría interpretarse como un acto de suicidio colectivo” (Reati, 2015: 35), tensionado entre el reproche y la comprensión hacia el accionar del padre, quien, como el resto de su generación, supo más por qué morir que cómo vivir. En todas esas narraciones anida –directa, implícita o desplazada– la pregunta de los hijos hacia los padres: ¿por qué eligieron la revolución en lugar de la paternidad? En todas, también observa su autor, está la voluntad de comprender la elección, en una literatura memorialista de un “equilibrio inestable pero creativo” (Reati, 2015: 37).

En su tesis doctoral, Daona (2015), analiza la narrativa de militantes y testigos y la narrativa de hijos. Esta última es dividida en dos series: desde el elogio o la crítica de la

⁴ “Este complejo proceso de asunción de la identidad tiene a su vez un momento importante cuando los hijos apropiados y restituidos ingresan en la paternidad. Convertirse ellos mismos en padres-madres es una escena clave, logran colocarse y explorar el lugar de sus propios padres desaparecidos, dejando por un momento el papel de hijos. Resulta un espejo en donde se produce una transferencia en los roles.” (Basile, 2019: 190).

militancia de los padres, (Robles, Semán, Perez y Alcoba), y desde la cotidianeidad de los hijos (Bruzzone, Brizuela y López). En todas ellas encuentra una poética del pasado que trabaja desde el presente, y la continuidad del familismo para narrar. En consonancia con el resto de los autores aquí mencionados, la autora concluye que “no es posible leer esas narrativas ficcionales por fuera de las luchas por fijar un sentido del pasado” (Daona, 2015: 52).

Finalmente, Basile (2019) ha escrito uno de los últimos ensayos académicos sobre la narrativa de Hijos, al analizar los tipos de infancias (clandestinas, apropiadas, huérfanas, entre otras) que aparecen representados, siempre con la búsqueda como “núcleo de sus relatos, aquello que puede convertirse en un deseo reasumido por sus hijos o en una pesada herencia, insoslayable incluso para quienes la rechazan”, e identifica el film de Carri “un quiebre en el modo en que los HIJOS emprendían la búsqueda y un desvío de ciertos protocolos aceptados.” (Basile, 2019: 133). La autora recorre autores ya abordados y agrega dimensiones del derecho y del psicoanálisis para pensar en sus infancias. Además, afirma que *Aparecida*, de Dillon (2015), vendría a cerrar la narrativa de hijos de militantes, mientras que una novedad son las “infancias violentas”, la narrativa de hijas de militares con *Historias desobedientes* (2019), “voces malditas” que surgen a la escena pública debido a la estabilidad de las narraciones anteriores y a la lucha de hijos, y cuyo inicio dentro de la serie de narraciones de hijos de represores⁵ puede fecharse con la novela de Jeanmaire, *Papá* (2003). “Estas historias no se centran en la *búsqueda* de los padres desaparecidos, sino en el *juicio* frente a las responsabilidades de sus progenitores.” (Basile, 2019: 213). Así, si en “una primera etapa se privilegió la representación de la víctima (el detenido desaparecido y también sus hijos) a cargo de un enunciador HIJO de padres desaparecidos (o desde una perspectiva similar), aunque podemos encontrar algunos textos que exceden en parte estos límites, como el complejo y excéntrico trabajo con la figura del padre represor en *Los topos* (2008) de Félix Bruzzone. En cambio, ahora se aborda la representación de un victimario a cargo de un enunciador HIJO de un represor (autobiográfico o ficcional).” (Basile, 2019: 247).

Posibles aportes desde el campo de la Comunicación

⁵ “En el interior de una posible cronología de la producción cultural y de la literatura de HIJOS, la voz de los hijos de represores constituye, al parecer, un último eslabón a escuchar y tener en cuenta, que adviene luego de un proceso de institucionalización y canonización de las memorias de los HIJOS de desaparecidos iniciado a mediados de la década de 1990, para señalar allí mismo un hueco sin escucha, un límite a sobrepasar.” (Basile, 2019: 225).

Desde una concepción de la ficción que reconoce su función cognoscitiva, similar al quehacer de las ciencias sociales, la escritura ficcional “es un trabajo sobre el lenguaje, la imaginación, la percepción” (Klein, 2018: 23), es decir, una forma de conocimiento y, por tanto, de constitución de lo real, en sintonía con el planteo teórico de pensadores guía en nuestra disciplina, como es el caso de Aníbal Ford.

A lo largo de esta ponencia hemos visto las diversas aproximaciones que ha realizado la crítica académica hasta construir el prolífico objeto que en nuestro tiempo representa la narrativa que tematiza la memoria setentista, especialmente desde la mirada de la segunda generación de postdictadura, última generación directa del terrorismo de estado pues, como señalábamos al comienzo, además de arrastrar las consecuencias en su cotidiano, ellos mismos han nacido “en el campo de batalla”.

Especialmente desde el análisis literario, pero también apelando a disciplinas como la sociología, el psicoanálisis y el derecho, se ha construido una biblioteca sistemática que analiza la narrativa de hijos, en correspondencia con el campo más abarcador de la memoria. En ese recorrido se fueron identificando regularidades –la condición de búsqueda y la figura de los hijos como detectives de lo imposible; el gesto de mirar hacia el pasado pero sin dejar de enfatizar que la escritura se hace desde y para el presente y el futuro de los que vendrán; la tensión entre la reivindicación de la lucha paterna y el reclamo por el abandono; el recurrir a una escritura políticamente incorrecta, con humor, ironía y honestidad; la necesidad de evitar la cristalización de los discursos de derechos humanos, aun cuando estos sean progresistas– que permiten hablar de inquietudes comunes, miradas generacionales compartidas y (pre)ocupación por la transmisión.

Esa transmisión se construye desde el género discursivo ficcional, y he aquí nuestra primera consideración: ¿por qué escriben ficción? ¿Por qué, como señala Basile (2019) el hecho de ser hijos los autoriza en el mercado editorial, o porque la necesidad de escribir es más fuerte que ellos, es una necesidad, contradiciendo el postulado de Benjamin del regreso mudo de los campos de batalla? ¿Porque el arte es una forma efectiva para hacer el trabajo de duelo (Aguilar, 2006)? ¿Porque, como herederos críticos de las elecciones de sus padres, autónomos y dependientes (Amado, 2009), encuentran en el arte una forma de narrar con voz propia (Peller, 2012) ese pasado ajeno? Suponemos que algo del género ficcional les permite a los escritores poner en palabras aquello que en otros discursos sería difícilmente narrable. Además de la

creatividad y del juego con la imaginación que permite la literatura, proponemos que las condiciones materiales y simbólicas de la época volvieron deseable y habitable la escritura. Desde el 2003 asistimos a políticas no sólo de reparación de la memoria, la verdad y la justicia, sino también de reconstrucción del lazo social y del Estado, cuyo norte se había perdido desde la última dictadura militar y aceleradamente durante los años menemistas; de recuperación de la industria, y con ella de las editoriales, grandes medianas e independientes, de los concursos y las redes de interés cultural, ferias y ciclos de lecturas que promovieron directa e indirectamente la creación de nuevas y diversas zonas culturales. Y también, y esto en términos más generales, de la utilización de las nuevas tecnologías que permitieron la difusión de todos estos autores y la conformación de sociabilidades que dieron impulso a esta nueva narrativa: “el auge de Internet, los blogs, las wikis, las refinadas posibilidades tecnológicas de la llamada Web 2.0” conformaron una narrativa colaborativa (Drucaroff, 2011: 99).

En consonancia con lo anterior, dichas narrativas no pueden ser pensadas sin su contexto (pueden, pero consideramos que hacerlo implicaría la pérdida de un ángulo clave). Es la ficción escrita en su dimensión comunicacional, es decir, en su carácter contextualizado, porque es resultado de un tiempo y espacio que la condicionan, y que a la vez ella condiciona y modifica; en su carácter político, pues cada una de esas ficciones reconstruye una idea de conflicto, de poder, de sujeto; en su carácter significativo, pues, como señala Cortázar (1970), dicen algo más de la mera anécdota que cuentan; y entendida “en su dimensión epistemológica” (Klein et al., 2018: 23), pues la ficción también construye y comunica conocimiento. En este sentido, sabemos que su deber no es testimoniar: no han sido escritas para leer en un juicio, sino para atravesar el trauma y volver decibles (y audibles) sensaciones que en otros registros discursivos y en otras épocas políticas hubiesen sido impensadas: comunican lo que otros registros no. De ahí también la importancia del contexto y del género: necesariamente imbricados (sin por eso caer en un análisis mecanicista) ambos comunican, generan sentidos y tornan legibles y consagradas ficciones cuyo principal interés ha estado en su relación con la memoria y su potencialidad política, pero que cuentan con otras formas de representar lo político.

Al preguntarse por el aporte de las ficciones a los testimonios, Basile (2019) asegura que “la ficción pone en escena la propia construcción de la memoria focalizando en sus procesos, exhibiendo sus mecanismos, iluminando sus lagunas y desconfiando de sus

certezas y transparencias. Pero también conecta a la memoria con otros saberes que la alimentan y enriquecen, usurpando todos los territorios que desea: los aportes de la historia y los documentos que la ligan a lo “real”, la apertura de la imaginación hacia lo posible, el camino de lo onírico hacia las pesadillas que anidan en la psique. Suscita vínculos entre distantes tiempos y eventos, adensa el espesor temporal con la búsqueda genealógica de antecedentes de la violencia extrema y con las proyecciones en el futuro, explora las simetrías y continuidades. Multiplica los puntos de vista a través de diversos procedimientos como el empleo de diferentes enunciadores o la “repetición” de un mismo acontecimiento vuelto a contar una y otra vez de otro modo. Traduce los argumentos en imágenes, símbolos y metáforas, y también los engarza en particulares *plots* o entramados narrativos (White, 1992) que los resignifican desde las formas literarias del relato. Se pregunta por los modos y dilemas de narrar el mal radical. Valora las lógicas del testimonio, al mismo tiempo que provoca incorporarlas a su propio campo mediante la “autoficción”. Provoca diálogos con otros textos y con las tradiciones literarias.” (Basile, 2019: 227-228). Entendemos que todas esas potencialidades de la ficción, esa que va más allá de los artificios literarios y se propone recuperar la incidencia de la escritura y la lectura en la sociedad, que es interpelada desde su función cognoscitiva; la que se pregunta no sólo por lo que sucede en la trama sino sus correspondencias con las mediaciones, con el resto de los discursos en un tiempo y espacio determinados; que entiende que algo de lo político se pone en juego en cada representación imaginaria, esa es la dimensión comunicacional que podemos aportar desde el campo.

Bibliografía

Aguilar, G. (2006). “*Los rubios: duelo, frivolidad y melancolía*”, *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires: Santiago Arcos editor.

Amado, A. (2009) *La imagen justa. Cine argentino y política (1980- 2007)*, Buenos Aires, Colihue.

Avelar, I. (2000). *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo de duelo*. Escuela de Filosofía de la Universidad ARCIS. Disponible en:

https://direccionmultiple.files.wordpress.com/2012/09/alegorias_de__derrota__la_ficcio_n_postdictatorial_y_el_trabajo_del_duelo_-_idelber_avelar.pdf

- Badagnani, A. (2012). “La voz de los hijos en la literatura argentina reciente: Laura Alcoba, Ernesto Semán, Patricio Pron”, *Jornadas Internas de Investigadores en Formación del Departamento de Letras*, UNMDP
- Badagnani, A. (2013-a). “La construcción de las memorias mediante los archivos personales de los hijos de desaparecidos: Ernesto Semán, Mariana Eva Pérez y Ángela Urondo Raboy”, *VI Jornadas Internacionales de Filología y Lingüística y I de Crítica Genética “Las lenguas del archivo”*, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, La Plata
- Badagnani, A. (2013-b). “La memoria de los pequeños combatientes: Raquel Robles y la narrativa de los hijos de desaparecidos”, en *Oficios terrestres* n° 29, Facultad de Periodismo y Comunicación Social, UNLP
- Basile, teresa (2019). *Infancias. La narrativa argentina de HIJOS*. Córdoba: Eduvim.
- Cortázar, J. (1970). “Algunos aspectos sobre el cuento”. En Diez años de la revista Casa de las Américas, n° 60, julio 1970, La Habana.
- Dalmaroni, M. (2004). *La palabra justa. Literatura, crítica y memoria en la Argentina. 1960-2002*. Santiago de Chile. RIL- Melusina Editorial.
- Daona, V. (2015). Las voces de la memoria en la novela argentina contemporánea: Militantes, testigos e hijos/as de desaparecidos/as (2000-2014). Tesis de Doctorado, Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Drucaroff, E. (2011). *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires: Emecé.
- Gamerro, C. (2010). “Tierra de la memoria” en Suplemento Radar, Diario *Página 12*, publicado 11 de abril de 2010.
- Klein, I. et al. (2014). *De la trama al relato. Teoría práctica del taller de escritura*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: La Parte Maldita.
- Merbilhaá, M. (1997). “Andrea Suárez Córica, Atravesando la noche. 79 sueños y testimonio acerca del genocidio. La Plata, Editorial De la Campana, 1996”, *Orbis Tertius* n° 2, La Plata
- Kohan, M. (2004). “La apariencia celebrada” en *Punto de vista. Revista de cultura*. Año XXVII • Número 78 Buenos Aires, Abril de 2004 ISSN 0326-3061 / RNPI 159207pp 24-30.
- Reati, F. (2015). “Entre el amor y el reclamo: la literatura de los hijos de militantes en la posdictadura Argentina”. *Revista alternativas*. N 5. ISSN 2168-8451

Sarlo, B. (2012). *Ficciones argentinas: 33 ensayos*. Buenos Aires: Mardulce.

Peller, M. (2012). “Experiencias de la herencia. La militancia armada de los setenta en las voces de la generación de las hijas y los hijos.” En *Revista Afuera. Estudios de Crítica Cultural*. Año VII Número 12 | Junio 2012. N° ISSN: 1850-6267.

Peller, M. (2014). Memoria, infancia y revolución: Reescrituras del pasado reciente en la narrativa de la generación de la post-dictadura. VIII Jornadas de Sociología de la UNLP, 3 al 5 de diciembre de 2014, Ensenada, Argentina. En *Memoria Académica*.

Disponible en:

http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.4473/ev.4473.pdf