MARCELA CRESPO BUITURÓN, ANA MARÍA ZUBIETA Y MARÍA ROSA LOJO: DIÁLOGO: ESPACIOS DE RESISTENCIA URBANA

Marcela Crespo Buiturón: En nuestro segundo *case study*, dentro del proyecto *Urban dynamics*, que he coordinado junto a docentes y alumnos de posgrado de la Universidad del Salvador, y que titulamos: "Espacios de resistencia urbana a la violencia política y criminal en la literatura y las artes visuales argentinas", fuimos estudiando estas cuestiones en los diversos encuentros. Pero solo en la interacción con otros grupos, escuchando otras voces, se fueron creando diálogos posibles y se vislumbraron las conexiones entre los diversos enfoques disciplinares.

Por ello, este panel, presentado en el *workshop*: "*Urban policies and creativity*" del 27 de marzo de 2017 en la Universidad de Santiago de Compostela, España, pretendió pensar, de alguna manera, cómo el arte, dentro de un entorno de políticas sociales, económicas y culturales, puede resultar una suerte de motor de reflexión, cómo puede iluminar algunas aristas, espacios y sujetos que han resultado silenciados o invisibilizados. O cómo puede ofrecer una mirada *otra* sobre todos ellos.

El panel resultó enriquecido por la presencia de dos especialistas que, además, pusieron en diálogo, no solo sus saberes, sino sus experiencias en la investigación y la creación literaria.

Ana María Zubieta, quien gentilmente aceptó nuestra invitación a participar de este encuentro por videoconferencia desde Argentina, es doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Es profesora titular de "Teoría literaria II" en la Facultad de Filosofía y Letras de esa misma institución, donde dirige equipos de investigación

sobre temas vinculados con la teoría y la crítica literaria. Su proyecto actual se titula: "Representaciones de la violencia. Perspectivas estéticas y políticas, planteos teóricos, nuevas manifestaciones y formas de expresión". Dictó cursos y seminarios en diferentes universidades nacionales y del extranjero y ha participado de numerosas reuniones científicas. Es autora de gran cantidad de artículos y varios libros, entre los que figuran *Letrados iletrados (comp.)*; *El discurso narrativo arltiano; Cultura popular y cultura de masas (comp.)*; *Pobres, exclusión y marginalidad (comp.)*; *Humor, nación y diferencias; Otros mapas de la violencia*.

Y la segunda integrante del panel, la Dra. María Rosa Lojo, directora del grupo argentino de *Urban Dynamics*, participó *in praesentia* y en calidad de escritora. Su obra es vasta: poemarios, volúmenes de cuentos, novelas, libros de teoría y crítica literarias, antologías, artículos en revistas especializadas, etc. Entre sus títulos más destacados en ficción, pueden citarse: *Visiones* (1984), *Marginales* (1986), *Canción perdida en Buenos Aires al Oeste* (1987), *Forma oculta del mundo* (1991), *La pasión de los nómades* (1994), *Esperan la mañana verde* (1998), *La princesa federal* (1998), *Una mujer de fin de siglo* (1999), *Historias ocultas en la Recoleta* (2000), *Amores insólitos de nuestra* historia (2001), *Las libres del Sur* (2004), *Finisterre* (2005), *Cuerpos resplandecientes. Santos populares argentinos* (2007), Árbol de familia (2010), *O libro das Seniguais e do único Senigual* (2010), *Bosque de ojos* (2011) y *Todos éramos hijos* (2014).

Todos éramos hijos, la última novela publicada por Lojo, logra hacernos transitar por varios hechos violentos de la turbulenta historia previa a la última dictadura militar en Argentina: el Cordobazo, el regreso de Perón, la cuestionada presidencia de María Estela Martínez de Perón, así como otros hechos que superan los límites del país: el Concilio Vaticano II, los curas obreros y villeros, hasta desembocar en los procesos militares.

Hablar de violencia supone todo un desafío, no solo por la cantidad de estudios que han aparecido en todo el mundo desde hace ya varias décadas, sino por el carácter conflictivo de la misma temática. ¿A qué llamamos violencia? ¿Es lícita, realmente, la división entre violencia política y criminal, o solo es una estrategia metodológica?, entre otras preguntas que podríamos plantear. Lo mismo podría decirse de otros conceptos involucrados en este ámbito de reflexión, tales como los conceptos de espacio, resistencia, representación, memoria, etc.

Hasta hace no demasiado tiempo, había cierto consenso en que el sujeto de la violencia en la literatura que se refiere a dictaduras militares estaba representado por la figura del represor en el marco de un gobierno de facto. A este sujeto, asimismo, se lo entiende en algunas de sus ocurrencias como un personaje plural, estereotipado, tal o cual militar o policía, por ejemplo, pero finalmente queda claro que su aparición se

produce en virtud de un ente que supera la individualidad –y por eso mismo, en cierta medida, se lo percibe como anónimo- que es el Estado, debido al carácter institucionalizado del crimen. Los textos que pueden pensarse en esta etapa de violencia política tenían, generalmente, como focalización del planteo, la mirada de la/s víctima/s.

Por su parte, el sujeto del segundo tipo de violencia, es decir, la violencia criminal, ya no es la cara visible de un gobierno dictatorial, sino algún otro personaje –muchas veces estereotipado también- que integra lo que se ha dado en llamar la ciudad posmoderna: el mafioso, el mendigo, el delincuente de poca monta o el ladrón de guante blanco –llamado asimismo economista o ejecutivo de empresa multinacional-, etc. Pero, detrás de estos personajes también se intuye la existencia de otro ser plural e igualmente anónimo: la Ciudad criminal.

Sin embargo, en estas últimas décadas, han ido apareciendo otros personajes que suponen un cambio de focalización: en la primera, aparecen narraciones desde la mirada del represor; en la segunda, desde la mirada del habitante de la villa o de sectores igualmente desfavorecidos. No es que estos personajes no hayan aparecido anteriormente, sino que en estos últimos tiempos, se han adueñado de la focalización de los relatos y han presentado una mirada otra sobre la violencia. Se opera, en definitiva, un cuestionamiento radical, no solo a los relatos hegemónicos sobre esta temática, sino a las formas de representación, a los géneros y estéticas que pretendían hacerse cargo (el realismo, los relatos policiales, las crónicas, etc.)[1].

Y esta es la primera pregunta para la Dra. Ana María Zubieta: ¿Podríamos pensar, entonces, en que se está operando un cambio significativo en la literatura argentina debido a estos fenómenos, sin olvidar, claro está, que otras líneas se siguen manteniendo igualmente, en forma paralela a esta que comentamos aquí?

Ana María Zubieta: Cuando se trata de pensar las representaciones de la violencia tanto en literatura como en artes visuales, nos encontramos con una cantidad de interrogantes pero también de límites: cómo es posible representar la violencia, el dolor o lo atroz, qué voz y que imagen darle a un criminal, cómo narrar la guerra. Por eso vale la pena volver a poner sobre la mesa algunas cuestiones centrales para repensar la violencia. Hace ya muchos años Michel Foucault en *Los anormales,* se preguntaba ¿qué es después de todo un criminal? E intenta una definición política: un criminal es quien rompe el pacto, quien lo rompe de vez en cuando, cuando lo necesita o lo desea, cuando su interés lo impone, cuando en un momento de violencia o ceguera hace prevalecer la razón de su interés, a pesar del cálculo más elemental de la razón. Déspota transitorio, déspota por deslumbramiento, déspota

por enceguecimiento, por fantasía o por furor, poco importa. Mientras que el déspota exalta el predominio de su interés y su voluntad y lo hace de manera permanente, el criminal es un déspota por accidente. Aquí aparece la figura del asesino serial: pueden desconocerse las razones por las que mata pero el plan es totalmente pensado y racional.

Pero Foucault, quien dio el mejor diagnóstico de la sociedad disciplinaria, obviamente debió pensar el castigo y particularmente el castigo de lo atroz como la forma o, mejor, la intensidad que reviste un crimen cuando alcanza cierto grado de rareza, violencia o escándalo. Un crimen llegado a cierto nivel de intensidad se considera atroz, y al crimen atroz tenía que responder la atrocidad de la pena. Verdadero dilema sobre el que también ha pensado Susan Sontag cuando agrega la dimensión de lo visual: las fotografías de lo atroz ilustran y también corroboran. Allí va a aparecer el problema de la fotografía como lo ha trabajado de manera luminosa Didi-Huberman en *Imágenes pese a todo* o como lo ha teorizado el mismo Lanzman sobre su película "Shoa".

Entonces, nuevamente: para poder pensar si es posible representar la violencia y cuáles son los límites de la representación un manual indispensable es sin duda lo que se ha escrito sobre la memoria. La memoria no es fiel, no puede decirlo todo pero es imprescindible decir, no hay nada que sea indecible entonces el límite es propio además de abarcar el objeto traumático; por lo tanto, para pensar cómo la literatura o las artes visuales encaran la violencia, será imprescindible actualizar su problemática, ajustarla al presente.

En tal sentido, es interesante acercarse a la obra de Byung-Chul Han quien en *Topología de la violencia* afirma que entre las cosas que nunca desparecen se encuentra la violencia, o la obra de González Rodríguez, *El hombre sin cabeza,* la violencia una persistencia que llevó a Freud a suponer que existe una pulsión de muerte que es la que justamente origina los impulsos destructivos. La posibilidad real de la violencia constituye la esencia de lo político. Y el coreano invoca a Carl Schmitt, porque para Schmitt la escena de lo político se basa en la distinción entre amigo y enemigo. Lo político no es reconciliación y mediación, sino ataque y sometimiento. La violencia, que convierte al otro en enemigo, confiere firmeza y estabilidad al yo. Solo en virtud del enemigo, el yo conquista la medida de sí mismo, su propio límite, su figura.

La violencia habita un espacio de mudez absoluta y estupefacción. Por eso, la dictadura prohíbe la palabra, dicta.

Por su parte Giorgio Agamben no distingue entre poder y violencia. La violencia debe convertirse en poder para abrir un espacio. El poder se despliega alrededor de un sí, es una relación que establece un vínculo entre el ego y el otro, funciona simbólicamente, es decir, de modo relacional y conciliador y por eso los espacios de poder también

son espacios de lenguaje. Si alguien pretende acabar con un espacio de poder, con un cuerpo de poder, debe despojarlo de su lengua en primer lugar. La violencia en cambio, no es política. Mientras que el poder construye un *continuum* de relaciones jerárquicas, la violencia genera desgarros y rupturas. La violencia, a diferencia del poder, no es una expresión relacional. Aniquila al otro. Dado que el poder es un medio de actuación, también se puede usar de un modo constructivo: la violencia, en cambio, es destructiva en sí misma. La violencia es lo opuesto al poder que establece la medida, no tiene medida; por eso, todo aquello que excede la medida establecida resulta *violento*.

La violencia simbólica, algo de lo que habló largamente Pierre Bourdieu es una violencia *sin necesidad de violencia física*, pero sin embargo logra que se perpetúe la dominación, consolida la relación de dominación con gran eficacia, porque la muestra casi como *naturaleza*, como un hecho, un *es-así*, que nadie puede poner en duda.

Como una de las máximas expresiones de la violencia, se encuentran las guerras; las que se llevan en nombre de las "naciones" o de un "pueblo", o en "nombre de la existencia de todos" generan más violencia que las guerras llevadas a cabo en nombre de un soberano.

Pero la violencia puede extenderse a otras esferas y donde hoy habita es alrededor de la consigna de la *transparencia* que domina el discurso social. La política general de la transparencia más bien consiste en hacer desaparecer el otro por completo bajo la luz de lo idéntico. La transparencia sólo se logra con la eliminación del otro, es una *dictadura de lo idéntico*.

El dictado de la transparencia surge con fuerza en la pornografía, una transparencia que acaba con lo vago, lo opaco, lo complejo. En este sentido, la memoria *tampoco* es *transparente*, pues muestra una estructura narrativa que trabaja en contraposición al almacenamiento, que no es más que una simple adición. Los datos grabados, en cambio, siempre permanecen *iguales*. La transparencia supone proximidad absoluta y falta de distancia, promiscuidad absoluta y permeabilidad, exposición absoluta y exhibición.

También son obscenos los caudales planos e ininterrumpidos de hiperinformación e hipercomunicación, que carecen de la negatividad del secreto, de lo inaccesible y lo oculto. Muertos sin cadáveres, cadáveres sin nombre, cadáveres fuera de lugar: los cadáveres sin lugar "propio" han asediado la imaginación política y cultural latinoamericana (y, evidentemente, global), y puntúan las lógicas de la violencia del presente.

Y ese otro gran fenómeno del presente, que aparece tanto en films, lo constituye el terrorismo El acontecimiento fundamental es que los terroristas han dejado de suicidarse en pura pérdida, sino que ponen

en juego su propia muerte de manera ofensiva y eficaz, según una intuición estratégica que es sencillamente la de la inmensa fragilidad del adversario, la de un sistema que ha llegado a su cuasiperfección y, de repente, es vulnerable al menor chispazo. Han logrado hacer de su propia muerte un arma absoluta contra un sistema que vive de la exclusión de la muerte, cuyo ideal es cero muerte. La táctica del modelo terrorista es provocar un exceso de realidad y es hacer que el sistema se hunda bajo ese exceso de realidad. Los terroristas, mientras disponen de las armas que son las del sistema, disponen además de un arma fatal: su propia muerte. El panorama cambia completamente desde el momento en que ellos conjugan todos los medios modernos disponibles con esa arma altamente simbólica. El terrorismo es una violencia implosiva diferente de la violencia explosiva, que se expande como la violencia de la guerra clásica y conquista nuevos territorios.

Marcela Crespo Buiturón: Hace unos años, en 2010, en una entrevista que le hice al escritor Álvaro Abós, en ocasión de la publicación de su novela *Kriminal tango*, él sostenía:

> … hay un rasgo que me parece una continuidad: la ciudad vista siempre como escenario pero también como agente de la violencia. En un caso, corporizada en los torturadores y en otro caso en los asesinos aislados, que matan para robar, vengarse, gozar, etc. La ciudad, lugar de la cultura, la sociabilidad y el progreso, tiene su cara oscura y peligrosa: la ciudad encierra el miedo, y el peligro. La ciudad es la asesina. Más allá de cualquier marco político (639).

Podríamos agregar que esa misma ciudad dual, no solo puede considerarse violenta y asesina, sino también puede constituir un escenario de resistencia a esa misma violencia, si la pensamos como un espacio intervenido por el arte. Pienso en movimientos como el Siluetazo, en Argentina, o las intervenciones del grupo CADA en Chile, las novelas de la argentina Marta Traba o la chilena Diamela Eltit, por citar solo algunos ejemplos.

Eso me lleva a volver a instalar la cuestión que comenté al comienzo: ¿el arte puede entenderse como otro espacio de resistencia a la violencia? Y en consecuencia, ¿puede ser un factor que transforme la imagen de la ciudad, o mejor dicho, que ilumine otra faceta posible? Y esta apertura que destacamos ¿podría volver a plantear una discusión ya clásica: el arte como compromiso? Y si fuera así, ¿también tendríamos la posibilidad de pensar ese compromiso de otra manera, bajo otra óptica posible?

Ana María Zubieta: Como decía, con la dupla violencia-memoria se dieron nuevas formas de narrar que de algún modo reinstalaron también el problema del realismo y que bien pueden traer al presente la idea sartreana de compromiso. Ya nadie puede pensar hoy que el arte está aislado de lo social y cuando recordamos las acciones del chileno Pedro Lemebel y sus compañeros minutos antes del toque de queda en Chile cuando en unos instantes hacían en el suelo una pintada, o pensamos en el documentalismo, o en la actual crítica decolonial que puso nuevamente en la agenda mundial lo que fue el colonialismo.

Pero en la otra cara de la medalla hay autores que consideran que el arte del presente no propone ningún futuro, ningún cambio, ninguna revolución. Es interesante revisar estas posiciones como las de Lipovetsky y Serroy, quienes en *La estetización del mundo*, dicen que vivimos en la época del boom estético por obra y gracia del hiperconsumo. Ningún apogeo de la belleza en el mundo de la vida, sino reorganización de éste bajo el reinado de la artistización comercial y de la producción industrial de emociones sensibles.

Con el capitalismo creativo y transestético lo que vemos no es tanto un retroceso de lo bello cuanto una superoferta de arte, "la estetización total de la vida cotidiana", la erosión de las fronteras entre arte e industria, el estilo y el entretenimiento, el arte y la vida de todos los días, el arte de minorías y el arte de masas.

Con el capitalismo artístico, el pequeño mundo del arte a la antigua ha sido desplazado por el hiperarte, sobreabundante, proliferante y globalizado, y donde se borran las distinciones entre arte, negocio y lujo. Ya no hay sectores, como en los tiempos de las vanguardias históricas, que se declaren revolucionarios y "antieconómicos", sino un sistema que participa al mismo nivel del sistema mediático, económico y financiero. En este contexto aparece un coleccionismo de nuevo cuño, menos "conocedor" y dedicado a las obras, más atento a los movimientos de moda, una especie de hipertrofia estética que aparece como un hecho social total en la medida en que implica el ocio y la comunicación, los intereses económicos y nacionales, la relación con los objetos, con el hábitat, consigo mismo y con el cuerpo.

El mercado de la experiencia aparece como la nueva frontera del capitalismo y el capitalismo artístico mezcla estructuralmente arte e industria, arte y comercio, arte y diversión, arte y moda, arte y comunicación. Con el capitalismo artístico, el arte no se limita ya a las obras "desinteresadas", destinadas a los museos y a las galerías: ahora se alían con el comercio, la industria, el consumo comercial, el entretenimiento de la inmensa mayoría.

La era hipermoderna une la tradición y la marca, el patrimonio y la vanguardia, lo "eterno" y lo efímero. Conforme la industria se convierte

en moda, el lujo y la moda proclaman una imagen artística.

En la era hipermoderna, son los artistas, algunos artistas, los que operan los cruces transestéticos entre el mundo de la empresa y el del arte. Las empresas del entretenimiento se imponen actualmente como gigantes transnacionales, movidos por estrategias de diversificación y expansión planetaria

El capitalismo artístico es asimismo el sistema que ha contribuido a democratizar en buena medida la ambición de crear, pues los individuos expresan, cada vez más, el deseo de ejercer una actividad artística al margen de su ocupación profesional; el artista no es ya el otro, el profeta, el marginal, el excéntrico; también yo, que soy uno cualquiera, puedo serlo.

En el capitalismo artístico tardío "todos somos artistas". Es inseparable de un culto nuevo, "la religión del arte" que apareció en respuesta a la crisis metafísica y ontológica precipitada por la Ilustración. Ya no hay "grandes discursos" del arte, ni finalidad ontológica, ni visión escatológica, ni grandes apuestas, ni sentidos profundos.

La religión del arte se ha extinguido, pero la magia de la vida artística se sigue buscando, se identifica con un trabajo rico y satisfactorio, no rutinario, no burocrático. La era del capitalismo artístico tardío es la de la secularización de la creación que discurre paralelamente a la estelarización de los creadores.

La violencia y el sexo cinematográficos obedecen ya al mismo finalismo extremo. Así como el segundo se exhibe en una espiral de excesos *hard,* la primera se expone de forma hiperbólica. Hiperespectáculo que ilustran los nuevos juegos de arte con lo abyecto y lo repugnante.

El arte actual quiere ser "experiencial", creador de sensaciones fuertes, un choque visual mediante el espectáculo de la desmesura, el exceso, la sordidez, la inmundicia, la violencia hiperbólica. No "cambiar la vida", sino crear lo nunca visto, lo espectacular, lo inesperado.

El tatuaje tenía un sentido colectivo de iniciación, pero hoy ya no es más que un teatro individual cuya finalidad es atraer la mirada, ponerse una segunda piel estética y original, fijar el recuerdo de un acontecimiento personal, la propia personalidad, la propia diferencia. El cuerpo es el teatro primordial, un medio de afirmar la propia identidad proclamándose único. Más que guerras y delitos de sangre, lo que vemos es la dinámica del capitalismo artístico en que se apoya la hipertrofia de imágenes extremas de violencia.

Si esto derriba toda idea de arte comprometido, es indudable que hay otras voces y propuestas que siguen apostando por la esperanza de un arte vuelto a lo social y que puede hacer algo por todos.

Marcela Crespo Buiturón: Finalmente, quisiera cerrar este breve diálogo con la voz de la creación literaria: Dra. Lojo, usted es investigadora, pero también escritora. Su última novela, *Todos éramos hijos*, justamente aborda la violencia política en la última dictadura militar. ¿Cómo piensa que se inserta su novela en esta larga trayectoria de la literatura argentina sobre esta temática? Pienso que su obra abre nuevas líneas de discusión y aborda la cuestión desde otro lugar posible. ¿Podría comentarnos cómo ha transitado esta experiencia como escritora?

María Rosa Lojo: Ante todo, creo que la narrativa argentina se ha focalizado poco sobre los procesos de gestación, tanto de la militancia armada como de la Dictadura misma. Y mucho menos aún ha incluido a dos sectores: el de aquellos jóvenes que se convirtieron en militantes desde la plataforma de la fe (el catolicismo transformado luego del Concilio Vaticano II) y el de los que, aun sintiéndose apelados y conmovidos por las mismas circunstancias, y alcanzados por los mismos debates políticos e incluso teológicos, no militaron y eligieron otros caminos. Esa es una novedad temática y de enfoque que ofrece *Todos éramos hijos* junto con otra: la lectura de la insurgencia juvenil, también desde el enfrentamiento adolescente de los hijos con sus padres, sobre todo a través del tenso vínculo que el personaje de Esteban Milovich mantiene con el suyo.

Hablamos aquí de la "resistencia urbana a la violencia política y criminal". El libro narra cómo se engendra la violencia política y cómo a esa violencia política se le responde con violencia verdaderamente criminal, fuera de toda ley. La ciudad es a la vez el escenario violento y violentado y el área donde se resiste, desde lo público a lo íntimo, en espacios virtuales y a la vez reales, en zonas privadas de refugio y de reparación cuyos efectos alcanzan, simbólicamente, a toda la sociedad.

Sería útil recorrer los espacios de la novela, y sus transformaciones. Para empezar: sus dos primeras partes (deliberadamente llamadas "actos") transcurren en ámbitos de aprendizaje que se irán metamorfoseando a una velocidad impensada: dos escuelas religiosas (una de niñas, otra de varones) en Castelar, la pequeña ciudad del conurbano bonaerense donde los protagonistas cursan el secundario. No media tanto tiempo (poco más de una década) entre el ingreso de Frik (personaje central) a la primaria y la finalización de su bachillerato. Sin embargo, hay una inmensa distancia socio-cultural.

En el primer capítulo de la novela, una niña de seis años entra al imponente colegio cerrado por puertas de hierro[2], muerta de miedo bajo los ojos severos de religiosas que visten ropas medievales. Cuando concluye su ciclo de enseñanza media, aunque el edificio sigue abroquelado entre altas paredes exteriores[3], el clima interior es sensiblemente distinto: la misa no se dice en latín y de espaldas a la feligresía, sino de frente y en

castellano; guitarras y ritmos latinoamericanos acompañan esas misas; los curas no usan sotana y las monjas acortan o eliminan sus hábitos anacrónicos; ya no impera el catecismo aprendido de memoria. Todo se discute: religión y política, y la política desde la mirada de una fe que se renueva a través de la "opción por los pobres" (Boff, 1983), la Teología de la Liberación, el Movimiento de los Sacerdotes para el Tercer Mundo (Mangione, 2001). Las fronteras entre laicos y religiosos se hacen porosas. La caridad se interpreta como acuciante e inmediato compromiso. La miseria y las necesidades se vuelven cercanas y visibles dentro de la Argentina: ya no se trata de niños indigentes en el África o la India, sino de los habitantes de las villas miseria del conurbano, o de los parias del interior profundo.

Las antiguas instituciones parecen obsoletas, sobre protectoras y carcelarias. Quienes las habitan están dispuestos a abandonarlas en busca de otras perspectivas

> El plantel directivo había dejado de vivir en la residencia conventual integrada a la escuela. Alquilaron casas compartidas en barrios de la zona, si eran periféricos, mejor, donde convivían con las necesidades de la gente común, negándose al amparo y también a la rutina de la congregación. Creían que su verdadero lugar ya no estaba detrás de los muros, ni solo frente a las aulas, consagradas exclusivamente a jovencitas que no habían pasado nunca hambre ni frío, que no pertenecían a la estirpe de los pobres entre los pobres.(Lojo, 2014, 33)

También este es el tiempo propicio para que entre las dos escuelas (el Instituto Inmaculada y el Sagrado Corazón), se constituya un grupo de teatro. Varios alumnos y alumnas de los últimos años del secundario se unen, guiados por sus profesores (Elena Santos y el cura tercermundista Juan Aguirre) con el fin de representar una obra emblemática: la pieza de Arthur Miller *Todos eran mis hijos*. Así se establece un eje espacial del texto: el escenario, verdadero microcosmos simbólico, donde convergen, en el presente y hacia el futuro, los hilos de la historia personal y colectiva.

En la tercera parte de la novela los alumnos de clase media más o menos acomodada salen de los casas con jardines en la ciudad suburbana hacia la arena del mundo, sobre todo hacia la megalópolis: Buenos Aires, la Capital Federal, donde estudian y / o trabajan; también algunos de ellos intensifican sus contactos con las zonas más carecientes y periféricas.

Son los años del retorno de Perón y la convocatoria a elecciones. Su llegada, después de la larga proscripción, no resulta un antídoto contra la violencia política. Por el contrario, la llamada "masacre de Ezeiza" muestra ya claramente el proceso de división y polarización entre los sectores que integraban, hasta entonces, el amplio arco del justicialismo y que se enfrentan de manera sangrienta a tres kilómetros

del aeropuerto internacional de Ezeiza, donde hubiera debido aterrizar el esperado líder, el 20 de junio de 1973. Parte de los protagonistas de *Todos éramos hijos*: las dos parejas de militantes (Esteban y Silvia, Andrea y Francisco), participan en el conflictivo episodio. La polarización del movimiento peronista se repetirá, marcando un punto sin retorno, en el mismo corazón de la ciudad: la histórica Plaza de Mayo, precisamente en el Día del Trabajador, el 1 de mayo de 1974, cuando las organizaciones revolucionarias se retiran de la Plaza ante la reprobación de Perón, entonces ya presidente.

> […] el regreso de la democracia no había significado el fin de las muertes políticas y la violencia los había tocado de cerca. Había estallado entre ellos, trastornándolo todo, desperdigando esquirlas que se instalarían en el cuerpo de la memoria, erosionándolo por dentro.
>
> Un nombre o una consigna podían producir el efecto de una bomba. Una palabra bastaba para que quien la pronunciara dejase de tener forma y valor de criatura humana y se convirtiese en una silueta de cartón prensado, solo apta para que otro con buena puntería la derribase. (Lojo, 2014, 174-175)

Durante el breve interregno del gobierno de Héctor J. Cámpora (la llamada "primavera camporista", Cipska, 2013) los claustros universitarios, en particular los de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, a la que asiste Frik, se abren hacia nuevos profesores y nuevas corrientes de pensamiento, a la vez que hacen eco de la pugna política que atraviesa la sociedad. Las aulas y los corredores, tapizados de carteles y de grafittis construyen un mapa ideológico en ebullición, frágil y cambiante (Lojo, 2014, 149). En poco tiempo más, luego de la muerte de Perón y durante la presidencia de María Estela Martínez, asistida por el Ministro José López Rega (que ya había puesto en marcha la organización parapolicial Triple A[4]), la Facultad se convertirá en un espacio clausurado y censurado y las clases se interrumpirán durante meses.

En este momento los espacios de los jóvenes que alguna vez fueron estudiantes y se unieron para representar *Todos eran mis hijos* se dispersan y se multiplican. La huida y el ocultamiento, la expulsión de la urbe y luego la desaparición y la muerte, aguardan a los que se enrolaron en la militancia revolucionaria (Esteban y Silvia) y aun a los que intentaron apartarse de ella, pero sin interrumpir el trabajo social (Andrea y Francisco). El exilio en el extranjero será para otros (la profesora Santos, el ex cura Juan Aguirre), comprometidos con el Movimiento de Sacerdotes para el Tercer Mundo. Los no militantes: Lulú, Frik, Daniel, buscan espacios alternativos. Lulú ejerce la medicina en el sur argentino. Daniel (que por su condición de homosexual no encuentra lugar ni entre

los conservadores ni entre los revolucionarios), viaja becado a Europa y se queda allí en procura de felicidad personal y de su desarrollo como artista. Frik, la única que sigue viviendo en el conurbano, espera. Espera activamente terminar su tesis, espera un hijo, espera la hora de cumplir lo que ha asumido como misión ante el señor Milovich, el día en que le lleva, de parte de Esteban, un último mensaje que su padre se negará a leer: "Voy a seguir leyendo y estudiando. Voy a contar mi historia y la de otras personas, para que no nos olviden y para que otros vean ahí sus propias vidas." (Lojo, 2014, 201)

El tercer acto-parte de la novela concluye, en plena dictadura militar, con el encuentro casual de Milovich padre y de Frik en un espacio simbólico por excelencia: la Plaza Lavalle, frente a los Tribunales. El abogado Milovich tiene cerca de allí sus oficinas, a donde Frik ha ido a verlo con la carta de Esteban, años atrás. Irónicamente, la Plaza concentra, en sus principales edificios, las insignias y los poderes de una Ley que ha dejado de funcionar:

> En la calle Libertad, sobre uno de los costados, se levantaba el Templo de la Congregación Israelita Argentina, presidido, en la cumbre, por las Tablas de la Ley. Hacía juego con el Palacio de Justicia de la Nación, a poca distancia, como en un acuerdo de lo sagrado y lo profano. (Lojo, 2014, 223)

Este lugar es también el testimonio del fratricidio originario que desencadena las guerras civiles argentinas del siglo XIX. En el extremo norte, sobre una columna memorial, se alza la estatua del General Lavalle, miembro conspicuo del partido unitario, que se levantó en armas contra el gobernador legítimo de Buenos Aires, Manuel Dorrego, líder del partido federal, y ordenó su fusilamiento, sin proceso ni juicio previo, en 1828.

Después de la caída de Rosas en 1852, los vencedores ganan también la batalla de la memoria. El caserón de Rosas en Palermo es destruido, así como se erigen monumentos y estatuas a los héroes de la facción triunfante. Lavalle es uno de ellos. En 1878 la Plaza toma su nombre y se coloca su efigie frente al Palacio Miró, una enorme mansión cuya dueña, Felisa Dorrego de Miró, sobrina del gobernador ejecutado, "hizo tapiar y clausurar todas las puertas y ventanas desde donde la escultura podía verse. Incluso la puerta principal" (Lojo, 2014, 218). La gran casa Miró fue finalmente expropiada y destruida para ensanchar la plaza, "y ya no había quedado piedra sobre piedra. Como la Argentina devastada después de cada tormenta política, que todo nuevo régimen había pretendido refundar desde la tabla rasa de la negación y del olvido." (Lojo, 2014, 219).

Cuando Frik y Milovich se cruzan allí, a la entrada del subte, la violencia fratricida ha llegado a un extremo inédito. No se trata solo de la ausencia de juicio y de sentencia, sino de negar la mera entidad de los

reos mismos: cuerpos irrecuperables de nombres borrados, ni muertos ni vivientes, atrozmente "desaparecidos" en el agujero negro de la tortura practicada en centros clandestinos (algunos, como la icónica ESMA, ocultaban, bajo la fachada institucional, las zonas más ciegas e infernales de la ciudad violenta) y luego arrojados a ignoradas fosas comunes o a las aguas del Río de la Plata.

> Lo que hay para saber, lo que se puede saber, ya lo sé. Salvo lo que hicieron con el cuerpo de mi hijo. Porque no hubo justicia que ordenara detenerlo, ni juez que lo juzgara, ni tribunal que ordenase su muerte. Por eso su ejecución no está asentada en la foja de ningún expediente y su madre y yo no podemos enterrarlo. Fueron mil veces peores que Lavalle. O que Rosas. O que cualquier otro que haya gobernado antes. Incapaces de firmar sus propios crímenes. (Lojo, 2014, 224)

Toda resistencia parece fracasada, porque la mayor violencia, política y criminal, proviene del Estado mismo. No quedan enclaves de amparo en la ciudad, salvo los interiores. Frik ha intentado construir uno, en los tiempos de la clausura universitaria, antes del golpe militar. Cuando Daniel ya está en Europa, los dos sueñan en la utopía de *El juego de abalorios*, de Hermann Hesse: la provincia de Castalia, un lugar de juego estético e intelectual con las formas de la cultura, sustraído al ruido y la furia de la Historia. Un búnker, o una atalaya "[…] a prueba de tornados o de catástrofes atómicas. El plano superior desde el cual, en efecto, la historia y la cultura se veían como un movimiento de contrastes, un flujo y reflujo de mareas, o el refugio en el cual los orgullosos (¿y cobardes?) castalios se ponían a salvo de ese vaivén […]". (Lojo, 2014, 194). Ambos saben, sin embargo, que no hay vida humana posible sin Historia[5], y por lo tanto, sin violencia, aunque esta sea, para ambos, un trágico fracaso de nuestra especie[6].

Pero existe, aún, otra dimensión, y es la que se plantea en la recuperación de un teatro que se ha vuelto fantasmal y fantasmagórico, pero por eso mismo potente: capaz de traspasar el tiempo en un encuentro fuera de él. El final de la novela es una breve pieza dramática titulada "Casandra-Frik habla con los muertos", que se representa en el mismo escenario del colegio donde alguna vez, cuatro décadas atrás, un grupo de estudiantes puso en escena *Todos eran mis hijos*. Solamente dos de los actores: Frik y Daniel, continúan en el mundo de los vivos. A ellos se les encomienda la tarea de cantar y tocar el Réquiem de Mozart, mediadores entre sombras que no quieren y no pueden reconocerse, como las de Esteban y su padre. La tarea más dura, la final, es el enfrentamiento de Frik con su propia madre suicida. Una madre que empezó a abandonar/negar la vida en los años sombríos de la Guerra Civil española.

Antonio, padre de Frik, contrafigura en varios aspectos del padre de Esteban, ha sido en su juventud el hijo salvado por un superior militar que actúa como padre protector y lo exime del filicidio generacional, de la muerte en un combate ya inútil. La experiencia contra utópica de la derrota le ha enseñado prudencia, pero sin hundirlo en la desesperación personal o política. Esa experiencia le permite proponerse, para los jóvenes, como brújula que señala derroteros y deshace espejismos. Frik lo escucha.

Ana, la madre, abre en cambio, con su renuncia, una herida abismal:

> Antonio no se recobraría jamás de la muerte de Ana y en algún sentido, Frik tampoco. Un agujero negro, fino como una aguja pero insondable como un abismo le traspasaría el esternón por el resto de su vida. Un orificio cavado en el hueso impar del centro de su pecho, por donde soplarían huracanes para otros imperceptibles. Un artero canal, comunicado con la boca de lobo de la noche, donde seguiría fluyendo gota por gota una corriente negra, fuera de ella pero a través de ella, tiñendo los bordes de esa perforación con la sangre más oscura de la desdicha. (Lojo, 2014, 226)

En el espacio coral del teatro de sombras los sujetos encuentran un margen de auto (re) conocimiento. Frik es capaz de aceptar los dones del abismo, la muerte y la locura que están en el lado oscuro de la vida, pero son también la vida, "vienen con ella" (Lojo, 2014, 244).

La extraña Misa de Réquiem celebrada en el teatro-escuela-iglesia tiene un oficiante: el ex cura Juan Aguirre. Él fue, en el pasado, quien partió en pequeños trozos una ramita de ombú, y los distribuyó entre los miembros del elenco de *Todos eran mis hijos*:

> -Esto –les explicaba– es lo que nos identifica como grupo. La señal de nuestro pacto y nuestro proyecto. Lo que los griegos llamaban "un símbolo". Pasará el tiempo, todos seguirán su propio camino, pero cuando nos reencontremos, cada uno con nuestro pedazo de rama, volveremos a formar esa unidad dispersa. (Lojo, 2014, 29)

El es también el depositario de esa memoria, el que puede pedir los fragmentos a los vivos y a los muertos, el que los convoca, ahora, para (re) presentar, no la obra de Miller, sino la que ellos mismos escribieron, existiendo.

> Frik ingresa por la izquierda al escenario. De espaldas a ella y al público, un hombre canoso, con ropa sacerdotal, está limpiando y ordenando el patio de los Keller. A un costado hay una cruz, muy precaria, hecha de fragmentos de ramas secas, pegados y envueltos en hilo sisal. Frik se acerca, dubitativa. Cree reconocer los pedacitos de rama que el padre Aguirre había repartido entre los alumnos el día en que comenzaron con la obra. (Lojo, 2014, 236)

Ese espacio mágico abre la llave de la resistencia y de la resiliencia. En el teatro, había dicho Juan Aguirre,

> […] la única trascendencia está adentro. Es la que los seres humanos crean, con sus voces y sus gestos. Ya no en la superficie, sino en lo profundo, puede encontrarse alguna verdad. Eso es el teatro: caer todos, espectadores y público, adentro de nosotros mismos, sin que ningún obstáculo distraiga ni interfiera. Y eso es lo que pasa, en particular, con los personajes de esta obra. Se verán obligados a mirarse hasta la médula, tendrán que aceptar hasta su reflejo más odioso. (Lojo, 2014, 28)

Solo después de esa caída será posible el tránsito desde esa "caverna platónica al revés" (ibídem)–porque no se llega a la verdad sin explorar el lado oculto y oscuro–. Solo entonces se podrá regresar al mundo exterior y superar la "prueba del vampiro". Mirar otra vez, sin desintegrarse, la luz del sol.

NOTAS

1 He trabajado más exhaustivamente estas ideas en "De la Dictadura a la Democracia: ¿Han cambiado efectivamente los rostros de la violencia o sólo sus actores? Una respuesta posible desde la narrativa de Álvaro Abós", *Filología*, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Año XLII, 2010, pp. 51-65. http://www.filo.uba.ar/contenidos/investigacion/institutos/filoylihisp/Textos/Filo2010.pdf

2 "Las puertas verdes, de pesado hierro, con el escudo del colegio rodeado de una orla florida, se habían cerrado a su espalda. El corredor que comunicaba con el mundo externo y con la mano familiar que la había conducido hasta ahí, se había vuelto oscuro como una calle nocturna y sin faroles. Imposible volver." (Lojo, 2014, 13)

3 "Los debates extracurriculares con el Padre Juan solían hacerse sábado por medio, a la tarde, en la Sala de Visitas del Sagrado Corazón. Era un ambiente vasto y clarísimo, que se abría sobre el primer jardín. Cuando las monjas decidieran derribar los muros que rodeaban al colegio, cuando fueran reemplazados por una reja verde y baja, desde allí podría verse la calle, por donde pasaban innumerables madres e hijos los días de semana. Pero aún no había rejas que mostrasen, como una frontera porosa, el mundo exterior. Y los sábados, ya sin el obligatorio tránsito de los días hábiles, el colegio amurallado se convertía en isla donde se gestaban (algunos dirían después) inadvertidas tempestades." (Lojo, 2014, 58)

4 En esta organización se afirman ya los presupuestos argumentativos y las bases programáticas del terrorismo de Estado (Servetto, 2008).

5 Garzón Vallejo (2008) analiza precisamente esta obra de Hesse como utopía política imposible, desde la propia visión del héroe novelesco (Josef Knecht) y del autor.

6 "-¿Si me avergonzaba, querés decir? Ya no me avergüenzo. No de eso. Sí me avergonzaría convertirme en asesino." (Lojo, 2014, 175), comenta Daniel, crítico de sus excompañeros, ahora revolucionarios, que por otra parte lo han dejado de lado. "A sus viejas excentricidades, Frik sumaba la de no apreciar el heroísmo guerrero en un contexto que lo ponía cada vez más en valor. Nunca en su vida pudo contestar satisfactoriamente esa pregunta de la encuesta Proust, que inquiere por el hecho militar más admirable para el encuestado. Todo hecho militar, por encomiables y legítimos que fuesen sus motivos, le parecería siempre un trágico fracaso de la especie humana." (Lojo, 2014, 186)

OBRAS CITADAS

Agamben, Giorgio (2008). *La potencia del pensamiento. Ensayos y conferencias. Madrid:* Anagrama.

Boff, Leonardo (1983). *Desde el lugar del pobre*. Buenos Aires: Ediciones Paulinas.

Bourdieu, Pierre y Jean-Claude Passeron (2001). "Fundamentos de una teoría de la violencia simbólica". *La Reproducción. Elementos para una teoría del sistema de enseñanza.* Madrid: Editorial Popular, pp. 15-85.

Byung-Chul Han (2016). *Topología de la violencia*. Barcelona: Herder.

Crespo Buiturón, Marcela (2010). "Literatura y violencia: La elaboración estética del crimen en la narrativa de Álvaro Abós. Una entrevista". *Alba de América,* Westminster (California), Instituto Literario y Cultural Hispánico, V. 29, Julio 2010, Nº 55 y 56, pp. 637-647.

Cspika, Juan Pablo (2013). *Los 49 días de Cámpora. Crónica de una primavera rota*. Sudamericana.

Didi-Huberman (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto.* Barcelona: Paidós.

Foucault, Michel (2000). *Los anormales. Curso en el Collège de Francia (1974-1975).* México: Fondo de Cultura Económica.

Garzón Vallejo. Iván (2008). "La utopía política en Hermann Hesse". *Estudios*, 87. 49-81.

Gaudium et spes. Constitución pastoral del Concilio Vaticano II sobre la iglesia en el mundo contemporáneo. (1965). Buenos Aires: Ediciones Paulinas.

González Rodríguez, Sergio (2009). *El hombre sin cabeza*. Barcelona: Anagrama.

Lipovetsky, Gilles y Jean Serroy (2015). *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*. Barcelona: Anagrama.

Lojo, María Rosa (2014). *Todos éramos hijos*. Buenos Aires: Sudamericana.

Mangione, Mónica (2001). *El Movimiento de Sacerdotes para el Tercer Mundo*. E.Book. Archivo Chile. Web del Centro de Estudios "Miguel Enríquez". CEME. Chile. http:// www.archivo-chile.com

Servetto, Alicia (2008). "Memorias de intolerancia política: las víctimas de la Triple A (Alianza Argentina Anticomunista)". *Antí*teses, *Ahead of Print* do vol. 1, n. 2. http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/antiteses