

ENTREVISTA A MARIANA EVA PEREZ Y MARTÍN KOHAN

Partir de la incomodidad: la escritura como exploración abierta sobre los sentidos del pasado

POR JULIETA LAMPASONA*, TERESA BASILE** Y SOLEDAD CATOGGIO***

Con motivo de la publicación de sus libros, *Diario de una princesa montonera* (edición definitiva) y *Confesión*, Mariana Eva Perez y Martín Kohan conversan sobre los modos en que, en una y otra obra, se abordan, problematizan y ponen en tensión diferentes sentidos sobre nuestro pasado reciente. Esta entrevista recorre temas clásicos del campo de estudios sobre memoria, como la desaparición forzada de personas, el universo de víctimas y victimarios, los modos de transmisión del pasado y sus efectos en el presente, pero con una mirada nueva que se detiene en el humor, la sexualidad y el juego como lugares productivos para desacralizar el pasado.

.....
* Es Licenciada en Sociología y Doctora en Ciencias Sociales por la UBA, fue becaria doctoral y posdoctoral del Conicet y es miembro del Núcleo de Estudio sobre Memoria del CIS- CONICET/IDES, donde coordina el grupo Lugares, marcas y territorios de memoria junto con Luciana Mesina. Su investigación doctoral analizó las inscripciones biográficas de la (propia) desaparición en los y las sobrevivientes de los Centros Clandestinos de Detención en la Argentina, y actualmente está abocada a indagar la incorporación de esas figuras en los sitios de memoria, particularmente en la ex Esma.

** Es Doctora en Letras, profesora de Literatura Latinoamericana y directora del Centro de Teoría y Crítica Literaria en la Universidad Nacional de La Plata. Es autora de los libros *El desarme de Calibán: Debates culturales y diseños literarios en la pos dictadura uruguaya e Infancias. La narrativa argentina de Hijos*. Ha participado en diversos volúmenes colectivos dedicados a indagar la relación entre memoria, literatura argentina y literatura latinoamericana y ha publicado numerosos artículos sobre la temática.

*** Es Doctora en Ciencias Sociales (UBA), investigadora del Consejo de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), docente de Historia Social Latinoamericana (UBA) e Historia Social Argentina y Latinoamericana (UNTREF). Actualmente es directora del Núcleo de Estudios sobre Memoria (CIS-CONICET/IDES). Durante muchos años investigó las relaciones entre religión, dictaduras y memorias en Argentina y América Latina. Es autora de *Los Desaparecidos de la Iglesia. El clero contestatario frente a la Dictadura*. Actualmente estudia los procesos sociohistóricos de articulación entre genética, memorias y derechos humanos desde los ochenta hasta la actualidad. Dirige y co-dirige proyectos sobre la temática financiados por el CONICET y la Agencia Nacional de Promoción de la Investigación, el Desarrollo Tecnológico y la Innovación.

Esta entrevista surge de una actividad pública, titulada "Entrelazar escrituras y desacralizar miradas", hecha en el marco de las celebraciones del 20º aniversario del Núcleo de Estudios sobre Memoria (CIS-CONICET/IDES) y llevada a cabo el 3 de septiembre de 2021. La actividad completa se encuentra disponible en el canal de youtube del IDES. La selección y edición del texto de esta entrevista, incluidas las notas al pie, son responsabilidad de Julieta Lampasona y Soledad Catoggio.



Fotografía: Alejandra López / Editorial Planeta

Fotografía: Gabriela Salomone

La voz narrativa, escenas dialógicas desviadas y ficción a fricción

Teresa Basile: La primera cuestión sobre la que nos interesa conversar es la construcción de la voz narrativa. En principio, lo que se observa es la toma de la palabra por los hijxs de desaparecidos. Sin embargo, el modo en que se construye la voz narrativa como forma de transmisión del pasado me recuerda lo que dice Ricardo Piglia, en su novela *Respiración artificial*, cuando habla de los modos de transmisión en la literatura y señala que allí el legado se da por desvío, es decir, no de padres a hijxs, sino de tíos a sobrinos. Siguiendo esa idea, pareciera que, a partir de estas narrativas de la segunda generación, las figuras cambian y el "diálogo" entre nietxs y abuelas configura la escena literaria primaria. En ese punto, quisiera preguntarles

¿cómo se sitúan en esta escena lo real y lo biográfico y, a su vez, cómo se vinculan estos planos con la ficción y la autoficción?

Mariana Eva Perez: Creo que la idea de desacralizar miradas y figuras -que convoca este encuentro- se pone en juego, particularmente, con la entrada en escena de otras abuelas. Esto es algo que a Martín le ha salido mejor, gracias al recurso de la ficción, que lo habilita a presentar una abuela terrible, como la que él presenta en *Confesión*. Es cierto que su novela se apoya bastante en el suspenso que deja "lo terrible" para el final, pero me parece que la ficción posibilita la introducción de una figura así. En mi caso, saber que lo que yo escriba siempre va a ser leído a través del velo de lo testimonial o, quizás, con suerte, de lo autoficcional es algo que me inhibe para trabajar con estas figuras. Para mí, que tengo una abuela que vive

-va a cumplir 102 años- no es nada sencillo escribir sobre mi relación con mi abuela.¹ Lo que hay en el libro es realmente muy poquito. Y, aún así, tenemos una relación muy complicada en torno al libro. Entonces, yo no tengo esta libertad que tiene Martín, que le permite crear ese personaje tan atrapante. Martín: ¡es tremendo lo que hacés a través de esa abuela: lográs que el lector se caliente con Videla! ¡Es imperdonable lo que has hecho!

Pero, bueno, en el comienzo está esta abuela, antes de serlo, cuando es una jovencita enamorada de Videla, a quién volvemos a encontrar al final del libro convertida en una abuela terrible. Esto es algo que te permite contar la ficción.

Martín Kohan: Bueno, gracias, pero creo que exagerarás el elogio como si yo hubiese encontrado una especie de tesoro, y en ese tesoro una libertad. Y, en realidad, son opciones o alternativas que están al alcance de cualquiera, porque la ficción está disponible para todos. Eventualmente, yo podría reconvertir ese elogio en una limitación, que es mi desinterés radical de escribir sobre mí mismo. Todos escribimos sobre los temas que nos interesan y tendemos a no escribir sobre los temas que no nos interesan. A mí mi propia vida no es un tema que me atraiga a la hora de sentarme a escribir. En un punto el mayor atractivo que encuentro en la escritura ficcional es justamente el sustraerme del yo. Uno siempre habla, más o menos, desde lo que uno es, desde su biografía, desde la perspectiva que tiene, desde su historia; la ficción me permite adoptar otra mirada, otra perspectiva, otro lenguaje y otros sistemas de valores, que no son los míos. Los que nos dedicamos a enseñar literatura, insistimos como docentes en la idea de que el que dice “yo” en un texto no es el autor. Es ahí donde se construye un narrador, un yo en el texto que no tiene por qué ser el “yo real”. A mí me interesa, no solo que ese yo sea distinto, sino contrario a mí. Me atrae trabajar con la experiencia de la fricción, de la contradicción, de la tensión desde “lo otro”. Ponerme yo en escena me resulta espeluznante.

.....

¹ Su abuela es Rosa Tarlovsky de Roisinblit, una de las reconocidas fundadoras de Abuelas de Plaza de Mayo y desde 1989, vicepresidenta de la organización.

En cambio, me interesa construir narradores que sean lo otro de mí, experimentar esa fricción con esa voz que yo mismo estoy creando y suponer que los lectores pasarán por un trance semejante. Busco generar en los lectores ese malestar, ese desacomodamiento que yo mismo estoy prefigurando. Eso en cuanto a salirse del yo y de lo autobiográfico.

T. B.: Siguiendo este hilo que estás desarrollando, cuando hablás en *Confesión* del Río de La Plata pareciera emerger otra voz que habla de lo mismo pero en otro código, geográfico o espacial, que opera como un trasfondo. Ahí ¿no se te cuela una parte del yo? Una como lectora inmediatamente identifica allí al “Martín crítico literario”, trabajando y reelaborando en esa narrativa la tradición del ensayo.

M. K.: Sí, tenés razón, hay otro plano ahí. Diría que es un plano donde esa subjetividad, ese yo está totalmente objetivado. Es decir, no tiene marcas de yo, no tiene marcas de primera persona, son saberes objetivados y no formas de autoexpresión. Me parece que, en todo caso, uno elige qué de uno mismo entra en esa narrativa. Hay ciertos saberes que se pueden objetivar y existir en el lenguaje y, entonces, sí, se ponen en juego, pero no soy yo, mi historia, mi biografía, mis opiniones, es una objetivación de lecturas. No deja de ser un paso del texto hacia atrás, no de uno hacia el texto. Un pasito hacia atrás, que es eso, la perspectiva.

Julieta Lampasona: ¿Y qué tipo de intercambio y/o de transmisión promueven estas “nuevas” escenas dialógicas?

M. K.: En el caso de Mariana, creo que no hay transmisión posible sin desvío, porque, convencionalmente, el legado es de padres a hijos. Cuando Piglia dice que la literatura va de tíos a sobrinos es porque supone -y supone bien- que lo más interesante es cuando en la transmisión hay desvío. Lo que yo creo, volviendo a lo que planteaba Teresa respecto de que en nuestras narrativas se salta de abuelos a nietos -y no de tíos a sobrinos-, es que quizás, más que sobre un desvío estamos trabajando sobre un corte. Y, obviamente, los hechos históricos dan cuenta de que hay un legado, hay traspaso, pero no en la continuidad sino en el corte. Ahí hay transmisión, pero con el hiato que ya sabemos cuál es: los que no están. Esto no en mi vida pero sí en mi país, y en el caso de Mariana en su país y en su vida. Entonces es otro modo de narrar una

MARIANA EVA PEREZ Y MARTÍN KOHAN: DOS VOCES INDISPENSABLES DE LA LITERATURA DEL PASADO RECIENTE

Mariana Eva Perez nació en la ciudad de Buenos Aires en junio de 1977. Es Licenciada en Ciencias Políticas por la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Hizo sus primeras armas en la investigación en el marco del proyecto “Reconstrucción de la identidad de los desaparecidos. Archivo Biográfico Familiar de Abuelas de Plaza de Mayo” (IIGG UBA). Vivió cinco años en Alemania, donde se doctoró en Literatura Románica, por la Universidad de Konstanz, con una tesis sobre las representaciones de la desaparición forzada en la dramaturgia argentina en el período 2001 – 2015. Perez tiene una vasta trayectoria en el campo de los derechos humanos y participa en diversos proyectos que articulan ciencia, arte y activismo. En el ámbito teatral, sus primeras obras fueron escritas para el ciclo *Teatroxlaidentidad* y puestas en escena en diversos países de América Latina y Europa. En el año 2002 estrenó *Instrucciones para un coleccionista de mariposas*, en 2008 llevó a la escena *Ábaco*, de manera independiente, y en 2009 fue premiada con el VI Premio Germán Rozenmacher de Nueva Dramaturgia por su obra *Peaje*. En 2012 publicó la primera edición de *Diario de una princesa montonera. 110% verdad* (Capital Intelectual, 2012) cuya edición definitiva (Planeta, 2021) incluye otras experiencias de la autora: la estancia en Berlín, la maternidad y su rol de querellante el juicio por la actuación de la Regional de Inteligencia Buenos Aires de la Fuerza Aérea (RIBA) en el secuestro de sus padres. En el ámbito académico, fue *follow* del Centro Maria Sibylla Merian de Estudios Latinoamericanos Avanzados en Humanidades y Ciencias Sociales (CALAS por sus siglas en inglés), donde llevó adelante el proyecto de investigación “Infancias, cautiverio y desaparición en la Argentina. Los niños sobrevivientes en los procesos de lesa humanidad y los sitios de memoria” (en tándem trasatlántico con Ulrike Clapdepón). Como investigadora postdoctoral participó del Proyecto “‘Todos somos Ayotzinapa’: El rol de los medios digitales en la formación de memorias transnacionales sobre la desaparición” (ERC/KU Leuven /UdeSa) e integra el Grupo de Estudios sobre Teatro Contemporáneo, Política y Sociedad en América Latina (Instituto de Investigaciones Gino Germani, UBA).

Publicó en 2018 *El pasado inasequible* (Eudeba, 2018), junto con Jordana Blejmar y Silvana Mondonesi. Su tesis doctoral se publicó en marzo de este año, con el título *Fantasmas en escena. Teatro y desaparición* (Paidós, 2022). Recibió una Beca de Creación del Fondo Nacional de las Artes, para escribir el texto dramático de “ANTIVISITA. Formas de entrar y salir de la ESMA”, que ensaya actualmente con Laura Kalauz y Miguel Algranti.

Martín Kohan nació en la ciudad de Buenos Aires, en enero de 1967. Es Licenciado en Letras por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Se doctoró en la misma universidad, con una tesis sobre la representación narrativa de los héroes nacionales. Es profesor de literatura, escritor y crítico literario. Actualmente, enseña Teoría y Análisis Literario en la UBA, en la Universidad Nacional de las Artes (UNA), en la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM), en la Universidad Nacional Tres de Febrero (UNTREF) y en la Universidad Torcuato Di Tella. Es columnista en *Clarín* y en *Perfil*.

Desde su primera obra, *La pérdida de Laura* (Tantalia, 1993), Kohan ha desarrollado una extensa trayectoria como escritor de distintos tipos de narrativa, entre las que se destacan novelas, cuentos y ensayos. En el año 2007 fue premiado con el Premio Herralde de Novela por su obra *Ciencias morales* (Anagrama), que en 2010 fue adaptada y llevada al cine a través de la película *La mirada invisible*, dirigida por Diego Lerman. Entre otras obras, publicó también las novelas *Dos veces junio* (Sudamericana, 2002), *Cuentas pendientes* (Anagrama, 2010), *Bahía Blanca* (Anagrama, 2012), *Fuera de lugar* (Anagrama, 2014), *Confesión* (Anagrama, 2020). Algunos de sus libros han sido editados en Alemania, Francia, Inglaterra, España, Italia y Brasil. Además, ha sido coordinador, junto con Alejandra Laera, del volumen *Las brújulas del extraviado* (Beatriz Viterbo, 2006), una reunión de ensayos sobre la obra integral de Esteban Echeverría. Varios de sus cuentos han aparecido en antologías publicadas en Argentina, Brasil, España, Colombia. Algunos títulos que se destacan, entre una gran cantidad, son *Una pena extraordinaria* (Simurg, 1998), *Narrar a San Martín* (Adriana Hidalgo, 2005), *El país de la guerra* (Eterna Cadencia, 2014), *Cuerpo a tierra* (Eterna Cadencia, 2015) y *La vanguardia permanente* (Paidós, 2021). En el año 2014 obtuvo el premio Konex (Diploma al Mérito en Novela por el período 2008-2010). Ha publicado diversos artículos académicos y periodísticos en medios argentinos y extranjeros y participado en múltiples encuentros y jornadas académicas. La crítica elogia sus libros por su “prosa hipnótica”, su “elegante ligereza”, su “incuestionable firmeza” y su “precisión clínica”. Es reconocido a nivel nacional e internacional como un referente “obligatorio” de la literatura argentina.

transmisión, porque hay que narrar también la falta. Hay que narrar también, o sobre todo, el corte. Y que el pasaje, el legado, se produzca en el corte. En mi caso ni siquiera hay transmisión, porque esa abuela no es una abuela que pueda legar algo afirmativamente, lo lega por la negativa. Su proceder es negativo. Y me parece que en la secuencia de las narraciones de hijos -que son diversas, no todas funcionan igual-, *Diario de una princesa montonera* tiene una singularidad absoluta. Examina esa posición, revisa críticamente esa condición y esa figura, de una manera inédita. En otros textos que podríamos pensar, como los de Laura Alcoba, Félix Bruzzone o Albertina Carri, hay distintas formas de aproximación, de revisión, de crisis. Pero en *Diario* hay un punto de quiebre en la reflexión, que es muy especial.

El humor irreverente y la risa como exploración

T. B: Me parece que una de las apuestas de Mariana, que marcaron un antes y un después, es expresar este hiato en la lengua, torciendo el lenguaje de la primera generación, el lenguaje montonero, pero también el de los derechos humanos. ¿Cuál es tu mirada al respecto?
M. E. P.: Sí, fue una decisión *a priori* en realidad. El libro nace de un blog y el blog nace de un intento de escribir narrativa, ya no teatro, sobre este tema, o este “temita” -como lo empecé a llamar- y el intento de que

Martín: El humor puede ser una forma de resistencia. Es un gesto político de resistencia contra la atrocidad. Cierta humor, porque hay otro humor que es cínico, que es el del canalla, el del victimario. Explorar, como lo hace Mariana, las posibilidades de la risa -que incluyen el fracaso- es reírse de lo que todavía no se puede. Y ese tropiezo es iluminador.



Fotografía: Gabriela Salomone

no sea con esas palabras que yo ya conocía. Yo me crié dentro del movimiento derechos humanos y era muy difícil para mí “desembarazarme” de esas palabras. Sobre todo cuando mi objeto de trabajo eran justamente las embarazadas desaparecidas. Yo trabajaba en la búsqueda de niños desaparecidos en el área de investigación de un organismo de derechos humanos que se ocupa de eso.² Y fue literalmente una búsqueda y un hallazgo decir “no, vamos a contarlo con otras palabras”. Incluso, recuerdo que en algún momento un lector del blog me marcó que se me había ido el tono, me “retó” y yo lo tomé. Lo fui incorporando en la escritura como parte de ese proceso de intercambio. Para mí ese *feedback* instantáneo del blog fue muy importante para encontrar esa manera de decir y para encontrar el humor.

El humor, en cambio, no fue una idea *a priori*, sino que de pronto empezó a funcionar y después, sí, fue muy importante aprender a confiar en eso que había aparecido, que al principio era algo como menor, chiquito.

.....

² En referencia a la asociación Abuelas de Plaza de Mayo.

Mariana: El humor no fue una idea *a priori*. Surgió de la construcción ficcional de una voz narrativa. Yo no soy la Princesa Montonera. Encontré ahí una clave, una manera de contar una historia de una forma un poco más humana. El desafío fue justamente elegir un tono más chiquito, menos solemne y crear una protagonista a la que le pasen cosas medio desastrosas también. Quería que no fuera un modelo a seguir, que no fuera idealizable.

Ahí sí hay una construcción ficcional de una voz narrativa. Yo no soy la Princesa Montonera, pero ya es difícil explicarlo. Hay elecciones que autodesprestigian esa voz: los chistes malos, los lugares a donde va drogada, se emborracha, termina vomitando por ahí. Encontré ahí una clave, una manera de contar una historia de una forma un poco más humana a través de ese recurso. Esta elección narrativa requirió valor y para eso fue fundamental la intervención de María Moreno, que me ayudó con la edición del primer material. Me ayudó a confiar en eso que había aparecido, a convencerme que eso podía ser un libro y que esa podía ser una voz. Hay quien no lo entendió, pero el desafío para mí fue justamente elegir un tono más chiquito, menos solemne, hablar con palabras más cotidianas, y que a la protagonista le pasen cosas medio desastrosas también. Que no sea un modelo a seguir, que no sea idealizable. Es un poco como la figura de la damisela en problemas. Hay algo, que es previo al auge del movimiento feminista, que es un juego con la figura de la princesa. Por una parte, ella está siempre haciéndose la tonta y necesitando que alguien o algo la rescate. Pero, por otra, hace cosas súper difíciles, como estar en contra del hermano,



Fotografía: Alejandra López / Editorial Planeta

llevar a juicio a los asesinos de sus padres, etc. Siempre me interesó ese contraste: que todas esas cosas difíciles las haga el mismo personaje que toma una cerveza de más y desbarranca. O mostrar que ese mismo personaje después es mamá y no le sale bien, no entiende nada de qué es ser mamá. Me interesaba presentarla así, me parecía que ahí había una apuesta que permite escapar también de ese lugar en el que, en los últimos años, ha sido puesta la narrativa de aquellos que hemos sido llamados “hijos e hijas de desaparecidos”. Si bien mi libro está dentro de esa serie, no se trata tanto de los padres. Se trata sí de la relación con “la memoria de...”, o con “la historia de...”, o quizás con una búsqueda de algo chiquito y menor, como es el pasado del padre como músico, pero no hay una reconstrucción de quiénes fueron los padres de la princesa. Ahí hay un hiato, hay una falta, y me interesó dejarla así. No es una novela sobre ellos, y en ese sentido me cuesta pensarla como una novela “de hijos”.

M. K.: Es que, justamente, si repusieras esa historia estarías subsanando -hasta donde puede hacerlo la literatura- esa ausencia o reparando -aunque sea de

manera insuficiente- esa ausencia, que es histórica y al mismo tiempo vital en tu propia vida, con ficción, con palabras, con lenguaje, con literatura. Y, en cambio, de este otro modo estás plasmando esa ausencia.

Me quedé pensando en que la princesa no sabe cómo es ser madre. Como si se pudiera saber eso, como si pudiéramos establecer qué es una buena madre o, incluso, como si una buena madre pudiese dar cuenta de en qué consiste, cómo hay que hacerlo. No se sabe cómo ser una buena madre, o una buena hija, o una buena hija de desaparecidos.

M. E. P.: Creo que son cosas distintas. Porque no es solamente cómo se es una buena madre o cómo se es una buena hija, sino que muchos de nosotros tenemos la experiencia de no saber cómo se es hijo o hija. No tenemos el recuerdo de haber sido hijo o hija nunca.

M. K.: Sí, pero al mismo tiempo sí hubo una codificación sobre cómo era o debía ser o lo que cabía esperar de un hijo o hija de desaparecidos, y me parece que *Diario* produce un giro fundamental respecto de eso, propone revisar esa codificación, desestabilizar un repertorio de certezas. Por eso el libro -y lo que puede haber funciona-

do en el blog- asume la forma de un tanteo. Va explorando. No es el relato de una exploración, no es tampoco el testimonio de una exploración. Es una exploración, que va tanteando sentidos, posibilidades, acierta y desacierta, y cuando desacierta no hay tachadura. Están ahí el error, la metida de pata, están ahí porque si no efectivamente serían los resultados de una exploración. Y no lo son. Es una exploración, precisamente porque se sale de lo que está previsto y asignado con la carga de valor positivo: “si cumplís con esto y reproducís esto, te vamos a querer”. Y la disposición de Mariana es otra. Igual, la queremos, pero la podemos querer como la queremos, justamente, por revisar esas premisas.

Y, por otra parte, hay un punto de inflexión con tu libro en cuanto al humor, que es realmente una resignificación en las formulaciones y representaciones del pasado. Porque también tiene forma de tanteo y de exploración, que va buscando y a la vez dando forma, con ensayo y error, al momento justo en que nos podemos empezar a reír de algo de determinada forma. No lo sabemos de antemano. Digamos, al cabo de un determinado lapso de tiempo uno lo puede tener muy claro: “ya nos estamos pudiendo reír de esto”. Los chistes sobre Auschwitz, por ejemplo, que se contaban en mi colegio judío con otros chicos judíos, indicaban “nos estábamos pudiendo reír de eso”. Pero, para que fuera posible había una distancia histórica, pasaron generaciones, y está muy claro que el humor puede ser, o suele ser, una forma de resistencia. Es un gesto político de resistencia contra la atrocidad. Cierta humor, porque hay otro humor que es cínico, que es el humor del canalla. Y que es el humor del victimario. Y entonces ahí hay un movimiento, cuando la distancia histórica está. Explorar, como lo hace Mariana, las posibilidades de la risa -que incluyen el fracaso- es reírse de lo que todavía no se puede. Y ese tropiezo es tan iluminador... Y ese fracaso, cuando fracasa y cuando funciona, es muy extraordinario porque sabemos que el humor es un modo de resistencia. Sabemos que la posibilidad de asimilar y procesar las tragedias históricas no tiene que ver solamente con la risa, pero en gran medida sí tiene que ver con la posibilidad de la risa que, insisto, es distinta a la del verdugo.

T. B.: Sí, queda clara la diferencia. Sin embargo, no resulta tan evidente en la figura del colaborador. En

Confesión se avanza sobre el problema de la colaboración, pero lo que sucede, en el caso del personaje de Mirta, es que uno termina sin saber si comprende verdaderamente lo que pasa. Se inscribe allí algo de lo siniestro, de lo ominoso. El personaje de Mirta se corre mucho de la figura de la madre, pero tampoco se ubica por completo en la figura del colaborador.

J. L.: Efectivamente, este modo de introducir el problema de la colaboración a partir de un personaje que se desubica tanto de la figura de la víctima-familiar como de la del colaborador o la colaboradora, resulta disruptivo y nos invita a pensar las relaciones y tensiones entre esas figuras.

M. K.: En primera instancia diría que es literatura, con todo lo que eso implica. Es un sistema de representación, son formas del lenguaje. Y, en este marco, hay un tipo de literatura que toma esos sentidos, más o menos estabilizados socialmente y cuenta una y otra vez las mismas historias en clave literaria. Entonces, podría decirse que hay una literatura del estereotipo, que recurre a ciertas fórmulas más convencionales de construcción de personajes típicos, de escenas típicas, que suelen además sostenerse en la tipicidad del lenguaje, que es fácilmente reconocible. Este es un tipo de literatura. Pero hay otro tipo de literatura, que a mí me interesa más, o es por lo menos la que intento, que procura justamente ir a contramano de lo que uno percibe que se está estabilizando. Busca ir al revés, a contrapelo, a contramano. O, simplemente, correrse de ahí.

En el caso de *Confesión*, la primera parte es sobre la abuela, cuando todavía es niña o adolescente, de unos 12 o 13 años, y descubre que se va fascinando con un vecino de la ciudad donde vive, y ese vecino es Videla, o va a ser Videla, como lo queramos establecer. Esa abuela vuelve a aparecer en la tercera parte, ya siendo abuela y hablando con su nieto. Y, efectivamente, le invento una historia donde termina entregando a su hijo sin saberlo. En realidad, deberíamos decir que lo entrega su ideología y no ella. Es su ideología y no su voluntad. Ella cree estar haciendo el “bien”, o lo que ella entiende por “protección”. La novela tiene -como también *Ciencias Morales*³- toda una carga alrededor

.....
3 Véase Kohan, M (2007). *Ciencias Morales*. Anagrama: Barcelona.



Intervención en el marco del Diálogo “Represión política, desaparición forzada y estrategias de resiliencia en contextos de desigualdad”. Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades, Universidad de Guadalajara, Jalisco, México, 26 y 27 de febrero de 2020.

del bien y del mal, y justamente, gira en torno a que no se puede asignar “el bien” y “el mal” a los lugares establecidos. En este caso se trata del hecho más atroz o más terrible -efectivamente entrega al hijo- hecho en nombre del bien. Y no cínica o hipócritamente, sino genuinamente, desde la convicción del bien. Esto es algo que me interesa mucho, y que me parece que tiene que ver con una figura como la de Videla también. Porque, efectivamente, son los hechos más atroces de toda la historia argentina, cometidos desde la convicción, la convicción de estar sosteniendo el bien. El bien en el sentido más fuerte de que Dios estaba de su lado, pero no sabemos si estaba o no. No nos consta.

Cuerpos cómplices, liturgias caídas y la fascinación pulcra

Pero, volviendo a la primera parte, que es la abuela contando esta fascinación erótica -porque no se enamora de Videla, se calienta con Videla, no es lo mismo-. Y ni siquiera se calienta ella, se calienta su cuerpo. Así como hay algo en la tercera parte que hace la ideología y ella no se termina de dar cuenta, en la primera parte hay algo que le pasa al cuerpo y ella no se termina de dar cuenta que es el que se calienta con ese vecino, que es tan impecable, tan durito, tan perfecto. Cuando tenía que narrar esa primera parte, yo me preguntaba cómo hacer para lograr cierto verosímil de que una abuela le cuenta a su propio nieto sobre sus primeras pajas. No hay manera, no hay verosímil. Entonces ahí dije “esta mujer un poquito tiene que desvariar”. Necesito que desvaríe para darle verosimilitud a los momentos en los que cuenta eso. Y lo que hice también es que el narrador, que es el nieto, la nombra como “abuela” cuando no aparecen las partes eróticas, y la nombra con su nombre de pila cuando entra lo erótico. Pero ahí apareció la idea de que desvariaba, de que por momentos perdía noción de con quién hablaba y de lo que estaba diciendo. Cuando llegué a la tercera parte, y había que narrar esto de que quiere salvar al hijo pero en verdad lo entrega, puse a funcionar eso otra vez: alguien que habla de más, pero habla de más dos veces. Habla de más en la confesión del presente -porque le cuenta todo al nieto, casi a su pesar- y habló de más aquella vez, cuando llamó para salvar al hijo

y en verdad lo entregó. Eso es una construcción, es literatura.

M. E. P.: Pero, desde mi experiencia con adultos mayores, cuando aparece el escenario de esa segunda confesión, la de Mirta al nieto en el geriátrico, esas conversaciones aparecen como algo absolutamente verosímil. Porque eso es lo que empieza a pasar con los adultos mayores, me refiero a que algunos filtros van cayendo y, simplemente, ya no hay interés en disimular con respecto a algunas cosas. Es algo característico de esa etapa de la vida. Es también algo de la edad. Y me parece que, así como es interesante correrse del adultocentrismo y mirar a los niños y las niñas, también está bueno mirar esa otra etapa de la vida. Y sería bueno que se hable más de este tema, sobre todo cuando estamos hablando de un movimiento social de esta importancia, liderado por personas adultas mayores.

M. K.: Sí, totalmente. También tenemos el estereotipo de la abuelita buena. Ese es el estereotipo, pero proponer esta lectura me permitió trabajar con el estereotipo, generar algo de esa expectativa de la abuelita buena, pero, al mismo tiempo, mostrar también un veneno ahí. Y efectivamente traté de que hubiera como una condición anfibia, porque si no tampoco sería posible sostener la situación en que el nieto se sienta y conversa con ella y se queda con ella. Y la quiere. Trabajar en esa dualidad. Porque si no, otra vez, repartiríamos el bien y el mal: “acá están los jodidos entregadores” y “acá están las pobres víctimas”. Claro que hubo jodidos entregadores y jodidos victimarios, claro que hubo terribles víctimas, todo eso está muy claro. Pero también uno puede ocuparse de maniobrar con otras zonas u otros aspectos, que en este caso es que no deja de ser querible -porque el nieto la quiere-, pero en esa viejita querible hay más de un costado. Hay dos, tres costados. Jodidos. La excusa del truco, que juegan mientras conversan en la tercera parte, me ayudó porque se trata de un juego hecho de “maldad”, en el sentido de astucia, de provocación. Las personas estrictamente “buenas” pierden en el truco, porque no mienten. Las personas muy buenas no pueden ganar, porque está hecho de desafíos, de desconfianza, de mentira, de malicia. Entonces eso me permitió sostener, en la tercera parte, esa combinación de un imaginario de “la abuelita” y una jodida también, al mismo tiempo.

T. B.: Hay muchas zonas ambiguas en esa narración.



Fotografía: Gabriela Salomone

Es interesante también la figura del éxtasis, cómo ese cuerpo termina obedeciendo al deseo y en ese sentido escapa a la vigilancia de la propia Iglesia. Y nuevamente hay una ambigüedad, no se sabe si estamos en el terreno del erotismo sexual o el de la sacralidad y el amor a Dios, tal como aparece, por ejemplo, en la escultura barroca de Santa Teresa, de Bernini. ¿Qué busca evocar esa ambigüedad? ¿Hay una búsqueda de producir un efecto determinado?

M. K.: Sí, estoy de acuerdo. Creo que en la literatura en general, y en nuestros libros en particular, se da a veces una confusión entre una disposición a tratar de entender -en la que me reconozco- y otra que busca justificar. Hay un cruce ahí.

Una definición posible de aquellos años podría ser a partir de la realización de lo inconcebible. Cuando algo inconcebible pasa, como pasó durante mucho tiempo en esa época hay que preguntarse, como lo hace Pilar Calveiro en su libro *Poder y Desaparición*, cuáles fueron las condiciones sociales de posibilidad para que

eso que era inadmisiblemente sucediera. Sin embargo, esto muchas veces se empantana porque se supone que si uno trata de entender está queriendo justificar. En ese sentido, a mí me interesa mucho indagar el universo de los victimarios. En particular, estas formas de complicidad que no son activas, premeditadas o ideológicamente asumidas, sino llenas de contradicciones, de grises, de matices y vericuetos que derivan en una complicidad no intencional, pero efectiva. Y me parece que puede ser iluminador para esta cuestión preguntarse cómo fue posible que pasara lo que pasó. Esto tiene un montón de engranajes, muy complejos, y la literatura tiene mucho que indagar al respecto. El problema es cuando eso se lee en clave de justificación o de defensa, ahí naufraga la literatura, porque no se trata de eso. Entonces, lo que le pasa a este personaje o, mejor dicho, el personaje que inventé para que le pase lo que le pasa -porque es un personaje no una persona realmente existente- es que maneja y no maneja su cuerpo. Ese margen entre lo que maneja y no

Martín: Me interesa mucho indagar el universo de los victimarios. En particular, estas formas de complicidad que no son activas, premeditadas o ideológicamente asumidas, sino llenas de contradicciones, de grises, de matices y vericuetos que derivan en una complicidad no intencional, pero efectiva. Esto tiene un montón de engranajes, muy complejos, y la literatura tiene mucho que indagar al respecto.

maneja, lo que se propone y no le sale que asoma en la primera parte de la novela va a ser determinante políticamente en la tercera parte.

Soledad Catoggio: Es muy interesante el efecto de poner en un mismo espacio de sociabilidad el contraste entre esa experiencia extasiada -de éxtasis- de Mirta y esa otra figura ascética y pulcra de Videla, y que pudieran convivir. Sin rozarse, pero produciendo algo impactante.

MK: Sí, por eso se resuelve en masturbación. Digamos que es unidireccional, por decirlo así.

M. E. P: Creo que la novela repone, también, algo que para mi generación empieza a ser más difuso y que para las generaciones más jóvenes de lectores resultará cada vez más lejano. Me refiero a la familiaridad de entonces con el universo castrense, que era algo que estaba implicado en la vida cotidiana a través del servicio militar obligatorio. Era una experiencia por la que pasaban todos los hombres a los 18 años de edad y se socializaban en el uso de las armas. Además, seguir la carrera militar tenía prestigio. Desde esa perspectiva, cuando Mirta mira al “hijo mayor de los Videla” y “se enamora” -porque para mí se enamora mirando una nuca- se enamora del vecino. Entonces, me parece que eso también dice algo de “cómo fue posible”. A diferencia de las generaciones más jóvenes que viven

hoy ese mundo militar como algo completamente ajeno, entonces era familiar: era tu vecino, tu primo, tu hermano.

M. K.: Coincido completamente. Y me parece que la figura de Videla evoca una cierta mitología de la rectitud, de lo impoluto. Hay una fascinación por lo impoluto, por lo inobjetable, por lo límpido, por lo pulcro, por lo recto, por lo rígido que responde a un sistema de valores, a una ideología. Entonces, efectivamente para Mirta que encarna esos valores ese vecino llamado Videla, que pasa por delante de la ventana derecho, con un cuello impoluto que no se dobla y alpargatas blancas impecables, es inobjetable.

M. E. P: Y en esa fascinación Mirta es un poco la Argentina también.

M. K.: No quiero generalizar, pero hay un tipo de subjetividad, que efectivamente existe, y en la que me interesó indagar cómo funciona esa clase de fascinación. En la novela, encuentra un referente concreto como objeto de esa fascinación, que es Videla a los 16 años, que ya está derecho, ya es rígido, ya es impecable.

Ahora, en referencia a lo que decía Mariana con respecto al enamoramiento, es cierto, claro que nos podemos enamorar así, dos o tres veces por día. Sin embargo, yo -quizás anteponiendo una dimensión sentimental propia- reservaba el enamoramiento para un tipo de vínculo donde hubiese alguna forma de interacción. En este caso, en que los personajes ni siquiera se hablan, pensaba más en una fascinación que se resuelve por lo erótico. Ahora, volviendo al tema del cuerpo que introdujo Teresa más arriba, a Mirta se le calienta el cuerpo y ella no sabe lo que le está pasando. Y aquí sucede algo semejante a lo que le pasa a la preceptora en *Ciencias Morales*, aunque de otro modo, en otra trama. Al igual que Mirta, ella también cree que está haciendo su deber. Está convencida de estar cumpliendo con su deber. Y cuando hace lo que hace -que *a priori* diríamos que está mal- que es meterse en el baño de varones a espiarlos mientras mean, lo hace en nombre del bien y no de un modo cínico. Entonces, expresa un cierto tipo de rigidez, propio de alguien que tiene la certeza de que es el bien. Es decir, que cree “el bien soy yo”. Ese tipo de configuración subjetiva y de certeza solo puede llevar a lo peor.

T. B.: Ahora, en el caso de Mirta esa rigidez no es ab-

soluta. ¿No escapa ella a esa rigidez cuando el deseo le desarticula el lenguaje e irrumpe en el rezo con una lengua pornográfica? Pareciera que ahí el deseo triunfa sobre la rigidez.

M. K.: Sí, absolutamente, se le va. Así como se le va el cuerpo, se le va el lenguaje también. Se le va de control. Y esto interroga la manera en que contemporáneamente pensamos nuestra relación con el cuerpo. Va en contra de cierta insistencia que encuentro en suponer una identificación completa entre cada uno de nosotros con su propio cuerpo. Una insistencia que rige esa relación como si el cuerpo y el yo fuesen una misma cosa, como si no hubiese también hiatos entre nosotros y el cuerpo. Como si lo que nosotros queremos y lo que quiere el cuerpo fuese siempre lo mismo y no estuviera plagado de desencuentros y contradicciones. ¿Nunca les pasa que ustedes quieren algo y el cuerpo no? ¿O que no quieren algo pero el cuerpo sí? A mí a cada rato. Entonces, me parece que podemos trabajar esa tríada sujeto - lenguaje - cuerpo y ver cómo se combinan o se desencuentran. Volviendo a Mirta, primero el cuerpo y, luego, el lenguaje se le van para donde ella no sabe. Ahora, la palabra “vientre” ella la aprende en el rezo. Mirta aprende dónde se está metiendo la mano con el rezo. Entonces, otra vez, lo que pretendía ser claro: “ahí está el bien” y “acá está el mal”, se trastoca y resulta que el pecado se nutre de los rezos.

Mariana: La categoría de apropiación, a mí y a todos los de mi condición, nos deja afuera. No funciona. Lo mismo sucede con la categoría de “víctima”. Me pregunto ¿en qué términos podemos pensar para dar cuenta de lo que significa y significó para las familias el hecho de que nos hayan sustraído a una persona y de tener que vivir toda la vida como con un pequeño fantasma que va creciendo imaginariamente a tu lado?

J. L.: En *Diario de una princesa...* hay una escena en la visita a Capuchita donde Jota le saca esa sonrisa a la princesa tocándole la cola y donde también lo corporal aparece como disruptivo de aquello que se espera en una situación como esa.

S. C.: Me parece que en ambos casos se rompen las liturgias y creo que es interesante ahí la emergencia de la sexualidad como un nuevo de sentido que permite romper con prácticas ritualizadas, como pueden ser el rezo para un creyente o la visita a la ESMA para una hija de desaparecidos.

La similitud infundada: la necesidad de contar otras historias

T. B.: Efectivamente, Mariana, en tu libro está muy presente también el cuerpo, en muchas instancias, a veces colocado como algo disruptivo y, otras, como al borde del estallido.

M. E. P: Sí, hay algo de eso, pero también hay algo que me resonaba más fuerte, que es cómo se cuestiona el fundamento del cuerpo como posibilidad de encuentro con un hermano. En realidad el cuerpo no alcanza para nada; las similitudes físicas, por muchas que sean, no alcanzan para fundar nada. Me parece que el cuerpo está problematizado desde este otro lugar también. Lo que me interesó indagar y exponer, muy deliberadamente, es la plenitud del conflicto. Hasta lograr que realmente le moleste al lector, porque me parecía algo importante poder hablar en términos que no fueran los de los cuentos de hadas. Me refiero a esas historias de reencuentros con personas que han sido apropiadas, que han sido desaparecidas y que de pronto traen consigo años de historias que son muy diferentes. Y lo que digo es que quizás es muy difícil cruzar ese puente. Intento cuestionar esa ilusión, todavía vigente en la sociedad argentina, de que eso se puede resolver bien y armoniosamente. Yo soy muy escéptica de eso. Y, además, encuentro muy preocupante esa insistencia en el cuerpo como naturaleza, lindera con el racismo. Me refiero a esa idea acerca de que hay un fundamento tan fuerte de lo biológico, lo corporal y lo sanguíneo que determina quién sos o quién deberías ser, y que se puede volver a ser solo con saber lo que le fue sustraído. Me parece que es mucho más complejo que eso y me asusta lo tranquilizador



Fotografía: Gabriela Salomone

que resultan para la sociedad argentina este tipo de relatos.

S. C.: Es de nuevo la idea de lo pulcro.

M. E. P.: Es lo pulcro, claro, lo inmaculado.

J. L.: Por eso mismo, la puesta en duda o en tensión de ese vínculo filial o sanguíneo como sustento último de una verdad que introducen ambos textos al momento de pensar la desaparición y el sistema de relaciones en torno a ella genera una cierta incomodidad ¿no?

T. B.: Creo que, en el caso de Mariana, se trata de una preocupación muy temprana que se tematiza y, podría

decirse que estalla, ya en una de tus primeras obras, *Instrucciones para un coleccionista de mariposas*. ¿Cómo fue recibida esa primera formulación y cómo impactó en tu manera de problematizar esto?

M. E. P.: Esa fue mi primera obra de teatro, lo primero que escribí “de grande”, podemos decir. Era para “Teatro x la Identidad” y duraba 25 minutos. Y, si bien hoy me parece algo *naïve*, en su momento -en el año 2002- fue bastante disruptiva, fue una ruptura. Porque presentaba esta historia desde el punto de vista de la

Martín: Es interesante pensar cómo esta idea de que habría una “buena hija”, una “buena víctima”, una “buena manera de verse afectado” se instala socialmente y constituye nuevos mandatos. Y, también, hay que preguntarse quién o quiénes toman ese lugar de autoridad y se arrojan la potestad de formularlos. Es decir, nos lleva a mirar cómo de este lado, “el del bien”, también se reproducen mecanismos de regulación moral y mandatos sagrados

hermana que encontró a su hermano que había sido apropiado, y de todo lo que pasa a partir de ahí, de un “final” que no es un “final feliz”, sino que abre algo nuevo. Con el tiempo pude darme cuenta que también fue una de las razones que cimentaron mi alejamien-

to de una militancia orgánica dentro del movimiento de los derechos humanos. Porque no se entendía que yo pudiera dar voz -desde la ficción- a un personaje como María, que decía: “Te odio porque sos tan diferente de mí que no soporto la idea de que seas lo que más se me parece en la vida” y, al mismo tiempo, buscar niños y niñas desaparecidos como militante de los derechos humanos. Para mí no era una contradicción entonces y no lo es ahora. Sigo pensando que es necesario solucionar ese problema, más allá de si esas personas logran armar después una vida familiar o no puedan armarla nunca. Esto era mucho más disruptivo de lo que yo me daba cuenta. Me llevó a pensar las categorías, como la de apropiación, que habla del vínculo de mi hermano con sus apropiadores, pero que a mí y a todos los de mi condición, nos deja afuera. No funciona para describir el hecho de haber crecido 21 años con un hermano desaparecido, ni da cuenta del daño irreversible que significa no haber podido compartir la infancia, la adolescencia, etc. La ausencia de esa historia común es irreversible desde mi punto de vista. Lo mismo sucede con la categoría de “víctima”,

en la que tampoco encajo: yo no podría decir “soy víctima de la apropiación de mi hermano”. Entonces ¿en qué términos podemos pensar para dar cuenta de lo que significa y significó para las familias el hecho de que nos hayan sustraído a una persona y de tener que vivir toda la vida como con un pequeño fantasma que va creciendo imaginariamente a tu lado?

Esa es la búsqueda que yo rescato. Y para eso me parece que es necesario incorporar otras voces, decir otras cosas y, también, atreverse a contar la historia en otros términos; es difícil hacerlo sin que parezca una falta de respeto hacia las Madres, las Abuelas e, incluso, podríamos decir a H.I.J.O.S. Pero hace falta tener el valor para contar esta historia de otra manera porque hay muchos aspectos que quedan por fuera de aquello que, desde la academia, llamamos “narrativa humanitaria”.

T. B.: Bueno, la historia de Marcelo que vos contás, y que es muy perturbadora, va en esa línea y, al mismo tiempo, trae una ambigüedad muy distinta a la que propone Martín, a partir de la ficción, con la historia de Mirta López, la abuela que entrega a su hijo, sin saberlo o a sabiendas, como forma de protección. ¿Qué aporta, desde tu mirada, la historia de Marcelo?

M. P.: Marcelo era un primo de mi papá, más joven y en las antípodas ideológicas. Marcelo fue la persona que me recibió cuando, el día del operativo en el que nos secuestran a mis padres y a mí, por razones que ignoro, deciden dejarme con mi familia. Él, que era un adolescente, me recibió. Sin importarle que no estaba para nada de acuerdo con lo que hacía mi papá, incluso, se consideraba de derecha, tenía amigos militares en Olivos, donde vivía. Y, a pesar de eso, cuando le tocan la puerta y ve a un bebé en un moisés, me recibe, se hace cargo de mí, se planta: “no se lleven a la nena”. Pero, él en ningún momento se percibió a sí mismo como una víctima de nada de lo que pasó. Nunca tuvo una percepción del rol que tuvo. Y yo tampoco se la supe dar, porque la comprendí *a posteriori*, cuando murió. Él se enferma y muere muy joven, fue una vida arruinada. Y recién ahí me empecé a preguntar ¿no será otra vida arruinada también por esto? Porque no solo se trata de lo que nos pasó, sino de lo que pensamos sobre lo que nos pasó. Entonces, me di cuenta de que su in-



Fotografía: Alejandra López / Editorial Planeta

corporación en el libro podía darme una clave para poder seguir pensando estas historias y afectaciones que nos involucran de distintas maneras y exceden la relación víctima-victimario.

M. K.: Es interesante pensar cómo esta idea de que habría una “buena hija”, una “buena víctima”, una “buena manera de verse afectado” se instala socialmente y constituye nuevos mandatos. Y, también, hay que preguntarse quién o quiénes toman ese lugar de autoridad y se arrojan la potestad de formularlos. Es decir, nos lleva a mirar cómo de este lado, “el del bien”, también se reproducen mecanismos de regulación moral y mandatos sagrados.

Los juegos que nos formaron y los que jugamos para legar el pasado

S. C.: En relación con las formas de regulación social, pero cambiando de tema, quería preguntarles por el lugar que ocupa el juego como recurso narrativo, pero también como mecanismo social para procesar determinadas situaciones. En el caso de *Confesión*, como decía Martín, aparece el truco como soporte de algo tremendo que se va a develar que lo aligera, de algún modo. En *Diario de una princesa...* el juego entre madre e hijo a “Los militares y los desaparecidos” trae algo difícil de digerir para la princesa-madre y para nuestra generación, que es la misma de los hijos e hijas de desaparecidos. La princesa accede a jugar, sin disfrazar la verdad de lo ocurrido, sin ver el juego como una forma de banalizarlo, pero también sin ocultar su incomodidad. La pregunta entonces es ¿qué es lo que se tensa en ese juego? ¿Hay un quiebre de esa memoria histórica solemne que empieza a colarse en el vínculo con las nuevas generaciones a través de conversaciones casuales?

M. E. P.: No tengo una respuesta, ese es el tipo de cosas que no tengo muy intelectualizadas. Hay un momento del libro que yo reproduzco una conversación, un juego justamente, con mi hijo. Que tiene que ver con jugar a los desaparecidos. Y cuando él me lo propone me doy cuenta de que yo nunca jugué a los desaparecidos, que nunca lo elaboré por medio del juego. Yo conocía a otros niños en la misma situación que yo, pero jugaba a otras cosas. Y al mismo tiempo tenía amigos con los que podía hablar, todos sabían por qué yo vivía con mis abuelos.

Yo podía hablar con ellos de lo que había pasado, siendo muy chica. Pero nunca jugué ese juego, nunca lo elaboré por medio del juego y eso me impactó. Fue como una bomba en el momento en que mi hijo me lo propuso. Fue muy fuerte. Yo no sabía cuánto escribir o cuánto no sobre esto, porque una cosa es hacer un juego autoficcional con tu propia historia y otra cosa es involucrar a tus hijos, ya era más complicado. Pero decidí que valía la pena esa apuesta, aunque sea de insinuar que lo que pasó tiene efectos en las generaciones siguientes. Quise dejar esto sugerido, abierto. Por ahí empezamos a desactivar un poco esos efectos si pensamos lo que pasó no solo como algo de lo cual nos podemos reír, sino también con lo que se puede jugar.

M. K.: No estoy muy seguro de por qué razón, pero la insistencia en el juego aparece en representaciones muy distintas: en las obras de teatro de Lola Arias; en *Los rubios*, de Albertina Carri, aparecen los playmóviles. También Nona Fernández, la escritora chilena, cruza en *Space invaders* el juego electrónico con la historia política. Es decir, aparece esta idea de jugar y evidentemente hay algo ahí, incluso en figuraciones muy distintas. Y en la película, *La historia oficial*, de Luis Puenzo, que es tan distinta a todo esto, están jugando a las escondidas y la tragedia entra en una escena de juego. Entonces, evidentemente hay algo en el traspaso, ahí donde cualquier juego es una ficción al interior de una ficción, y hay otra escala de jerarquías.

T. B.: Aparecen juegos de guerra. En todos estos libros y películas que mencionás, como también en *La casa de los conejos*, de Laura Alcoba, en *Kamchatka*, de Marcelo Piñeyro, entre otras, juegan para poder salvarse, para poder aprender o ensayar el juego de sus padres, es una suerte de crispación de esa infancia que no puede solucionar el terror que va a destruir a sus familias.

M. K.: Es que debe haber también ahí una marca. En mi caso, soy más grande que Mariana, le llevo algunos años y mi historia no tiene ninguna de esas características tan terribles, es una historia convencional, digamos. Pero, alguna vez escribí sobre los juegos que jugábamos y los imaginarios asociados a esos juegos. En una época al “niño argentino” se lo hacía jugar a “El estanciero”, porque el imaginario era que tenía que aprender a manejar un campo. Y después, ya en mi

generación, el juego que se había puesto de moda era el T.E.G., que combinaba el azar de tirar los dados con el imaginario de aprender tácticas y estrategias de la guerra. Entonces, sí, me parece que va más allá de la coyuntura de esos años. La idea del prestigio de lo militar, que mencionaba antes Mariana, puede rastrearse en los juegos de generaciones anteriores, como dice la canción de Víctor Heredia, de la vuelta a la democracia, “Aquellos soldaditos de plomo”. Me parece que, efectivamente, hay toda una secuencia, con variaciones por supuesto, de los soldaditos de plomo a los playmobil, en la que se configura algo que tiene que ver con otra forma de representación, con otro orden de valores y con otras ficciones dentro de estas ficciones. Lo que sucede con el juego es que cuando uno está adentro, se apasiona. Se crea un mundo propio, donde uno queda por un rato abstraído del afuera. Por eso nos ponemos como nos ponemos con los juegos. Me parece, entonces, que cruzar la dimensión de los hechos más terribles con la dimensión del juego, que parece engañosamente banal, es como traspasar la miniatura. Que es el mismo mundo, pero aparentemente manipulable y con un grado de detalle más intenso. Dicho así, no nos sorprende que en todas estas figuraciones el juego aparezca.

Expectativas de lectura e intervenciones del público

S. C.: Volviendo a la narrativa ficcional, en la primera parte de tu libro, Martín, esa historia sin interacciones entre Mirta y Videla genera tanta tensión que sugiere que en algún momento se va a producir un encuentro que va a ser decisivo para “salvarse”, es decir, para resolver la situación que de antemano se prevé trágica. Es decir, todo indica que Mirta va a recurrir a Videla en algún momento; sin embargo eso no sucede. ¿No hay ahí un sacrificio narrativo? Y, de ser así, ¿por qué se produce?

M. K.: Me parece que esa decisión toca algo que Mariana planteó más arriba en términos de “lo irreversible”. Creo que hay que asumir que estamos ante hechos que en parte son irreparables. Es decir, no son planos, se componen de muchas dimensiones, algunas donde hay mucho que se puede hacer y se hace para subsanar, reparar, fortalecer, dar sentido, etc. Pero también hay una instancia que es irreparable. Hay algo ahí que se rompió y no tiene arreglo. Y cargar

Mariana: La desaparición de esos otros cuerpos genera también una ajenidad respecto del propio cuerpo en algún punto. En mi propia biografía esta cuestión se empieza a reparar con el hallazgo de mi hermano. Hay algo a nivel del cuerpo, algo que tiene que ver con poder referenciarse en un cuerpo similar, que tiene un efecto. Aunque también es importante poder ubicar que, quizás, el hallazgo no es más que eso y que, quizás, eso no alcanza para fundar un vínculo

eso de mandatos y de sacralidades no hace sino reforzar la angustia, porque es generar la expectativa de la reparación para algo que es, en un punto, irreparable. Ante ello es mejor decir, “no tiene arreglo”. Y me parece que conviene asumirlo, porque es más terrible suponer que lo tiene y desencontrar la reparación, una y otra vez. Entonces, yendo a algo más sencillo que es la novela que yo escribí y a tu pregunta de si había ahí una expectativa de que algo iba a poder arreglarse, claro, no. Eso no tiene arreglo, porque lo que hizo Videla no tiene arreglo. Tiene justicia, en la medida en que fue preso y murió preso. Pero eso no es lo mismo que la reparación de un daño. Hay una dimensión del daño que es irreparable.

Claudia Feld: La cuestión del encuentro y el desencontro entre cuerpo y lenguaje está en el centro del “temita” de los desaparecidos. Me gustaría que Mariana desarrolle más esta cuestión, desde esa perspectiva.

M. E. P.: Necesariamente, y tiene un impacto enorme en un montón de niveles si tenemos en cuenta que es una masa de cuerpos desaparecidos de lo que estamos hablando. Una manera de abordar esta cuestión es desde el plano de la subjetividad. Y lo que puedo decir es que es muy difícil apropiarse del propio cuerpo cuando no están esos cuerpos en los cuales referenciarse. En mi caso particular, esa dificultad es mayor porque yo me crié entre gente grande. No tenía hermanos, ni tíos, ni primos, nada, solo mis abuelos. Entonces, de algún modo la des-



Fotografía: Alejandra López / Editorial Planeta

aparición de esos otros cuerpos genera también una ajenezidad respecto del propio en algún punto. En mi propia biografía esta cuestión se empieza a reparar con el hallazgo de mi hermano. Hay algo a nivel del cuerpo, algo que tiene que ver con poder referenciarse en un cuerpo similar, que tiene un efecto. Aunque, volviendo a todo lo que dije anteriormente con respecto a este tema, creo que también es importante poder ubicar que quizás el hallazgo no es más que eso y que quizás eso no alcanza para fundar un vínculo.

Entonces me parece que esos cuerpos sustraídos siguen generando efectos en un montón de niveles. Incluso, en otro plano, a mí me hace un montón de ruido esos 600 cuerpos en custodia del Equipo Argentino de Antropología Forense que están en la ESMA esperando ser identificados. Son cuerpos que volvieron, sin haber salido exactamente de ahí, pero en un sentido figurado volvieron. En todos estos planos, me parece que ahí hay una relación para seguir interrogando.

Valentina Salvi: Estoy totalmente de acuerdo con la idea de que somos una generación que tuvo una cotidianidad con lo militar, pero también creo que fuimos tomando distancia de eso, nos fuimos desmilitarizando.

M. K.: Desfilábamos ¿vos desfilaste Mariana?

M. E. P.: No desfilé, pero tomaba distancia.

M. K.: Yo desfilé, mal pero desfilé.

M. E. P.: Pero sí, mi recuerdo del cambio de la dictadura a la democracia es que durante el '83, que yo hice primer grado, mis compañeritos llevaban corbata y, cuando pasé a segundo, dejó de ser obligatoria, podían no llevarla. Pero, sí, en la escuela tomábamos distancia en el patio, saludábamos a la bandera, cantábamos Aurora. Toda esa cosa castrense estaba muy presente, el patio era como un cuartel al momento de la entrada a la escuela.

J. L.: Para finalizar quería preguntarles cómo fueron recibidos sus libros. Me interesaría que contaran qué recepción tuvieron más allá de la académica, pienso en los organismos de derechos humanos y en el público en general ¿tuvieron algún tipo de devolución?

M. E. P.: Yo puedo decir que la recepción ha sido buena o, al menos, todos los comentarios que me llegan son buenos, los malos no me han llegado demasiado. La verdad es que yo tenía tanto miedo, sobre todo al comienzo cuando iba a publicar la primera edición,

estaba muy asustada de cómo iba a ser interpretado. Inclusive, tenía temor de que algunas cosas fueran a “hacerle el juego a la derecha”, como se dice. También tenía mucho miedo de ponerme en contra a mi abuela. Y, no, la verdad que no, no fue así para nada. Me encontré con mucho interés, descubrí que el libro abre un montón de diálogos, que me devuelven nuevas reflexiones, que yo no había pensado al momento de escribir. Por otro lado, hay que decir que, a diferencia de otros libros que cuentan historias de hijos e hijas de desaparecidos, el mío no fue declarado “de interés municipal” ni “de interés cultural” por ningún organismo gubernamental. No fui invitada a presentarlo desde ninguno de esos ámbitos que legitiman la palabra, por así decirlo. De ahí me quedé afuera y era esperable, por no respetar las liturgias de la sagrada familia de los derechos humanos.

M. K.: Lo mío no se puede comparar con el planteo de Mariana, yo saqué una novelita y estoy muy contento. *Confesión* salió el año pasado y, por lo tanto, todo lo mucho que se generó, desde entrevistas hasta mesas fueron desde la virtualidad, dado el contexto de pandemia. La experiencia a uno le indica que cuando vas a los lugares, como la feria del libro o lo que fuere, hay algo que viene inmediatamente después de la mesa, que son los comentarios de quienes se te acercan. A veces, para decirte “me gustó, pero” y, ahí uno puede tomar el “pero” e indagar qué pasó y esa situación quedó impedida por las condiciones en las que se publicó y circuló el libro. Tuve muchos comentarios muy buenos, generó mucho entusiasmo, estoy muy contento o, mejor dicho, complacido. Lo que descubrí con las experiencias que tuve con los libros anteriores es que lo que me resulta especialmente estimulante es la posibilidad de circular. Ir a ferias, escuelas, etc. porque uno, además de hablar, tiene la posibilidad de escuchar y ahí se abre un intercambio. Se da de distintas formas, a veces con todo el público, otras con dos o tres que se te acercan después, pero eso ha sido siempre muy enriquecedor para mí. En el caso de *Dos veces junio*⁴ me invitaron a ir a muchos colegios secundarios, de distintos perfiles y en distintos lugares, y el intercambio con pibes

.....
⁴ Véase Kohan, M. (2002). *Dos veces junio*. Buenos Aires: Sudamericana.

NARRAR LOS SETENTA: ENTRE EL TESTIMONIO Y LA FICCIÓN

Por Teresa Basile

La escritura de Mariana Eva Perez (1977) se gesta en su cuerpo, se engendra en sus heridas y en sus luchas, destila dolor y bronca, llanto y porfía. Es hija de José Manuel Pérez Rojo y Patricia Roisinblit, dos militantes de la organización Montoneros desaparecidos en 1978, nieta de Rosa Roisinblit, la histórica dirigente de Abuelas, hermana de Guillermo, apropiado y recuperado en el año 2000, ella misma secuestrada y devuelta a sus familiares. Perez hace de esta condición de “hija de desaparecidos” un impulso para su trabajo como activista de derechos humanos y como escritora en una variada gama de textos que van desde sus obras para el ciclo *Teatroxlaidentidad* hasta su *Diario de una princesa montonera -110% Verdad-* (con sus dos versiones de 2012 y 2021). Elige el testimonio y la primera persona para exponer su experiencia y garantizar la certeza de los destrozados provocados por el terrorismo de Estado, habla desde su intimidad dañada y resiliente bajo la certeza de que lo personal es político y nos incumbe a todos. Sin embargo, como parte de la segunda generación formada por los “hijxs de”, sacude los cimientos del género testimonial a partir de la intervención de la siempre perturbadora ficción, del empleo de la ironía, la burla y la incorrección política, del juego corrosivo tanto con la lengua montonera como con la de los derechos humanos, y de la fricción de la lengua madre del testimonio con hablas frívolas, sexuadas, infantiles, burlonas, leves, extranjeras, del *star system*, del turismo, de la moda y de las redes sociales. Se trata de volver a narrar la violencia ya no solo desde una matriz trágica sino desde una perspectiva disruptiva que permita explorar aquellos enclaves irreductibles e inasimilables al buen decir del relato humanitario.

Los textos –novelas y relatos– de Martín Kohan (1967) en cambio no provienen de una pertenencia directa al círculo de las víctimas de la dictadura, sino de su producción como escritor, un escritor fuertemente sacudido y marcado por haber atravesado su infancia y adolescencia bajo el terrorismo de Estado. No se hace cargo de una herencia recibida por vía sanguínea sino que la elige libremente desde una voluntad de compromiso ético, político y seguramente afectivo. Se sustrae del yo y desdeña la primera persona para explorar las esquivas subjetividades que transitaron los años de plomo. Salta las barreras del testimonio para acechar y usufructuar el recurso de la ficción que admite explorar otras zonas menos visibles y más controvertidas, que permite correrse de las verdades e interrogar las ambigüedades, que invita a densificar las significaciones tanto a través de los procesos de simbolización y metafización como de los vínculos y referencias a las tradiciones literarias. Configura textos hojaldrados y complejos en los que vamos descubriendo que la historia reciente convoca y despliega un universo de relaciones y prefiguraciones en la historia, en la geografía, en los imaginarios, en la literatura, en la escritura. Ante el vértigo de lo inaudito e incomprensible, la experiencia del horror disparó una relectura del pasado anterior y lejano en busca de antecedentes.

Ambos vertebran dos vigas fundamentales en los modos de narrar los 70 y sus huellas en el presente. El testimonio es la prepotencia de la “verdad”, es la imprescindible contundencia de lo “real” (en su materialidad y en su irrepresentabilidad) con su peso, con su cuerpo, con sus lugares, fechas, nombres, con sus huecos y silencios. El testimonio parece reponer aquello que los vanguardistas buscaron con vana obsesión: incrustar un trozo de vida en el arte. La ficción, en cambio, trabaja con saberes más elusivos, quiere ir más allá de lo dado, escribe en la arena escurridiza de lo posible y se abre a la imaginación, argumenta con la imagen, dialoga con diversas bibliotecas. Dicho esto, las escrituras de Mariana Eva Perez y Martín Kohan, si bien se originan en uno de estos polos, transitan hacia el otro para interrogar un significado que parece sustraerse a una sola mirada.



Fotografía: Gabriela Salomone

Martín: Creo que hay que asumir que estamos ante hechos que en parte son irreparables. Hay mucho que se puede hacer y se hace para subsanar, reparar, fortalecer, dar sentido, etc. Pero también hay una instancia que es irreparable. Hay algo ahí que se rompió y no tiene arreglo. Y cargar eso de mandatos y de sacralidades no hace sino reforzar la angustia, porque es generar la expectativa de la reparación para algo que es, en un punto, irreparable

de 15 y 16 años fue extraordinario. Para ellos la dictadura es como el rosismo para nosotros, una cosa lejanísima del pasado histórico. Tuve la posibilidad de indagar qué leen cuando leen, qué subrayan, qué les interesa, de qué hablan y encontré que no hay sacralidad en su forma de acercarse y apropiarse de ese pasado, hay una valoración positiva de las luchas sociales.

S. C.: Bueno, muchísimas gracias, fue más que estimulante el intercambio. Para terminar, quiero decir que solemos presentarles como escritores o como referentes del pasado reciente, pero quedó demostrado que esa clasificación es insuficiente. En sus textos vemos cómo opera el pasado en esa trama social, cómo configura instituciones e identidades, y al mismo tiempo cómo sus protagonistas tienen agencia ante esos hechos, se posicionan. Y en ese posicionarse la narrativa se dispara. Se dispara para entender o pensar formas de sociabilidad contemporáneas: el amor, la sexualidad, la maternidad, la amistad, la juventud, la vejez. Así que a todos los que y las que aún no leyeron a estos dos grandes los y las invitamos a hacerlo.