



Tipo de documento: Tesina de Grado de Ciencias de la Comunicación

Título del documento: Lo personal es político: apuntes y reflexiones sobre la relación: autobiografía, literatura y política en la obra de Mauro Libertella y Mariana Eva Pérez

Autores (en el caso de tesis y directores):

Marina Navarro

Ricardo Terriles, tutor

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis): 2022

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
Para más información consulte: <http://repositorio.sociales.uba.ar/>

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)



La imagen se puede sacar de aca: https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR



Lo personal es político

Apuntes y reflexiones sobre la relación: autobiografía, literatura y política
en la obra de Mauro Libertella y Mariana Eva Pérez

Tesina de grado

Autor: Marina Navarro.

DNI: 29.076.691

Mail: navarro.marina@gmail.com

Tutor: Ricardo Terriles.



Ciencias de la Comunicación

Facultad de Ciencias Sociales

Universidad de Buenos Aires

Julio de 2022

Agradecimientos:

A la santa trilogía todopoderosa: trabajo, tutor y terapia.

A mi familia y a mis afectos. Que supieron acompañar y sostenerme en la demora de este trabajo.

Y a Juanito Laguna, mi perro salchicha. Compañía incondicional durante la larga vida universitaria. Que vivió muchos años, pero no los suficientes.

Índice

Introducción.....	1
La obra y su relación con el tiempo.....	5
Literatura de postdictadura.....	6
La literatura de los 2000.....	11
Mauro Libertella: El artificio literario de narrar lo autobiográfico.....	14
• Cómo contar los 90	21
• Los 2000.....	28
• El amor es el lenguaje	34
• Arder o durar	36
• Autobiografía y juventud.....	41
• Dentro de los límites de la novela autobiográfica.....	45
• Las épocas de la juventud.....	48
Mariana Eva Pérez. El blog como experiencia de escritura en primera persona. 54	
• Princesa Montonera 2.0.....	56
• Narrar lo político	58
• Autobiografía y política: parte de una misma narración.....	61
• Un diario generacional y políticamente incorrecto.....	66
• Otros “hijos”, otros relatos posibles	67
• Una narrativa de la ausencia de sentido.....	70
• Europa y el temita.....	73
• Los hijos y la relación con el trauma.....	76

- Marcas temporales.....80

Conclusiones

- Narrar desde el espacio biográfico: Mauro Libertella y Mariana Eva Pérez.....82
- Reflexiones finales.....90

Bibliografía.....94

“No estoy hablando de la, literatura del yo, ese concepto tranquilizador para las universidades y las revistas culturales, estoy hablando del yo de verdad. De la triste guerra del ego”. Casas, Fabián. Cita de la conferencia inaugural de FILBA, 2019.

“Es que Walsh no cultiva un positivismo de la prueba, por eso su colimba, como el del relato de Patricia Walsh, es un testigo de ficción, no importa que exista o no en la realidad ni podría ser considerado o no “un error”, ya que tomar literalmente una metáfora es anular las fronteras entre la escritura y el mundo”. Oración, María Moreno.

Introducción

El sentido del presente trabajo es dar cuenta de la obra de dos autores recientes, cuyos trabajos se desarrollaron y circularon contemporáneamente: Mauro Libertella (1983) y Mariana Eva Pérez (1977), poniendo el foco en sus producciones literaria de la década comprendida entre 2012 y 2022. En ese arco habitan los primeros textos, más ligados a la adolescencia y a la juventud, el devenir de la vida adulta, y las últimas publicaciones de ambos autores (2021, 2022), ya como padres. El presente trabajo pondrá el foco en la relación entre autobiografía, literatura y política en la narrativa de ambos autores.

La propuesta es hacer un recorrido a partir de preguntas que guiarán el análisis.

- ¿Qué intereses atraviesan sus trabajos?
- ¿Cómo aparecen las categorías de adolescencia y juventud representadas en sus obras?
- ¿De qué modo la política es aludida, traída a colación, representada, imaginada?
- ¿Cómo y cuánto aparece contextualizada y visibilizada la política en la narrativa de los autores?
- ¿Qué entienden por la categoría: autobiografía los autores y cuáles son los límites a la hora de narrar la intimidad?
- ¿Qué tensiones aparecen en sus obras en cuanto a la relación: literatura y política?
- ¿Cómo es el vínculo con los padres?
- ¿Cómo está retratado el vínculo con los propios hijos?

El propósito de este trabajo es analizar de qué manera emerge y se desarrolla, en la obra de los autores, la tensión entre autobiografía, literatura y política.

Ya sea por contexto o argumento narrativo en el relato, por omisión o presencia, lo narrado construye una relación con lo político y por extensión con el autor y su literatura en un lapso dado.

Queda delimitado el trabajo propuesto entre el lapso temporal que parte de la publicación de las primeras novelas de los autores (en 2012 y 2014 respectivamente) y sus últimos trabajos publicados en 2021 y 2022. Durante la segunda presidencia de Cristina Fernández de Kirchner, (2011-2015), se publican *Diario de una princesa montonera* (2012) de Mariana Eva Pérez, y *Mi libro enterrado* de Mauro Libertella, en 2014. Pasando por el triunfo electoral de Mauricio Macri en 2015, donde Libertella publica *El invierno con mi generación* –en la transición entre gobiernos–, y *Un reino demasiado breve* en 2017. Llegando a la actualidad con la llamada “Edición definitiva” de *Diario de una princesa montonera* de Pérez en 2021, y *Un futuro anterior* de Libertella en 2022, en el marco de la vuelta del kirchnerismo en 2019 con la presidencia de Alberto Fernández.

No formarán parte de este análisis los libros de Libertella: *El estilo de los otros* (2015), un libro de entrevistas a escritores latinoamericanos contemporáneos notables, y *Un hombre entre paréntesis. Retrato de Mario Levrero* de 2019, por tratarse de publicaciones por encargo para el catálogo de la editorial de la *Universidad Diego Portales* de Chile, y porque ambos poseen un registro por fuera del recorte en el que se enmarca esta tesina: autobiografía, literatura y política.

Tampoco serán parte de este trabajo los libros: *Un pasado inasequible* de 2018 donde Mariana Eva Pérez es junto a Jordana Blejmar y Silvina Mandolessi compiladora del trabajo. Ni las obras de teatro escritas por Mariana Eva Pérez: *Instrucciones para un coleccionista de mariposas 2002*, los monólogos *Manos grandes* y *Mi hijo tiene ojos celestes. La muñeca*, 2003 y *Peaje* 2009. Y *Fantasmas en escena*, publicado en 2022, un libro que contiene su tesis doctoral. Se trata de textos que no forman parte del recorte propuesto, y si bien de alguna u otra forma tienen relación con la temática abordada en *Diario de una princesa montonera*, pertenecen a otro campo: el teatro.

¿Qué conforma entonces el interés de este trabajo?

Dar cuenta de las producciones de los autores y del crecimiento de una voz narrativa a lo largo de una década, en la que podemos observar textos en un registro casi de diario íntimo que retoman el espíritu de la novela juvenil de una adolescencia marcada por finales de los 90, y cierta melancolía de los personajes que terminan la adolescencia a fines de los 90 e ingresan de lleno al mundo adulto en pleno 2001. *El invierno con mi generación*, Mauro Libertella, 2015. O la experiencia del blog vuelto libro para repensar la militancia de los 70 e interpelar las políticas de los derechos humanos en los gobiernos kirchneristas. Una narrativa que se permite el humor, los juegos de palabras y salirse del lugar políticamente correcto para narrar y construir una mirada sobre la militancia pos 70. *Diario de una princesa Montonera*, Mariana Eva Pérez, (2012).

Las obras transitan el arco narrativo que implica nacer a fines de los 70/principios de los 80, crecer en los 90 y estudiar y trabajar en la década del 2000. Estando enmarcadas políticamente las vivencias de la juventud durante la primera década kirchnerista, - 2003-2013-. Período en la cual también se dan grandes debates y reivindicaciones a los derechos humanos por medio de políticas de Estado.

Cabe aclarar que, a lo largo de la década analizada, y en el relevamiento de entrevistas, notas y material bibliográfico para este trabajo, los autores no se han puesto de acuerdo en cómo definir sus textos. Si funcionan como una novela, si son o no del todo autobiográficos y cuál es el porcentaje de biografía y cuál el de ficción en su literatura. Pero a los fines de este análisis, y como esta posible categorización también funciona como una pregunta abierta en sus obras, vamos a denominar a los textos seleccionados y aludidos en los capítulos de esta tesina como novelas. Por estructura narrativa, por extensión, por continuidad y por interés personal en los temas que abordan los autores una y otra vez. Planteamos así al género como un espacio más extenso para analizar autobiografía, literatura y política, los ejes que conforman el cuerpo del presente análisis.

Por último, y a fin de contextualizar este trabajo, cabe aclarar que la presente tesina se empezó a gestar en el marco del GIC *Política y subjetividad en la narrativa argentina (2001-2014)*, donde a través de diversos autores se proponía abordar la literatura como un espacio donde se problematizaran las subjetividades políticas.

Desde ese punto de partida, se tuvieron en cuenta, como marco teórico y horizonte próximo de la investigación, las preguntas que se habilitaron en el grupo de estudio para la producción y escritura del presente análisis. Y fue también un espacio de constantes aportes e interrogantes para abordar el tema y llegar al recorte final de esta tesina que aborda lo auto biográfico y la subjetividad política en la voz de dos autores representativos de una generación que creció y escribe postdictadura.

La obra y su relación con el tiempo

Es preciso vincular el contexto y el estado del arte de la literatura y de los antecedentes previos. Desde dónde se parte, y cuál es el marco de interés que promueve esta tesina. En cuanto a la voz del autor: cuáles son los alcances e intereses que pretende y cómo se conectan y desarrollan en la obra. Siguiendo la premisa de que toda literatura es política, no solo porque la obra puede emitir opiniones, sino por sus formas y por el tipo de circulación en el campo cultural. Por lo tanto, la voz del autor/narrador también lo es. Porque los textos, en este caso literarios, producto de un discurso social que los enmarca, no son ajenos ni a su tiempo ni a su contexto. El universo, aunque ficcional –o no tanto– es el recorte posible de un autor que se relaciona con su tiempo. Cómo se vincula con las otras voces contemporáneas, y con su propia obra, también es efecto de su relación con el tiempo que lo precede, sin dejar de mirar el presente en el que se inscriben los textos. Por eso es posible hablar de subjetividades políticas, aún en obras que eligen un escenario en apariencia alejado, resguardado y remoto en relación al contexto político, como ocurre con la obra de Libertella. Y pensarlo en términos más amplios. Definiendo qué elementos políticos marcaron la década y cómo eso puede ser condición de posibilidad de una obra: políticas de derechos humanos, políticas de distribución de ingreso, contexto posible para la participación y la acción colectiva y el surgimiento y la efervescencia de una nueva militancia política, *La Cámpora*, que inicia sus actividades como agrupación en 2006 y consolidará su espacio en la política argentina en los años subsiguientes.

Se trata entonces de concebir el análisis de los autores seleccionados y el contexto histórico como un sistema de prismas. Donde, por un lado, dos de las caras de la figura geométrica representan al autor y su vinculación con la voz narrativa de la obra, y por el otro, el abordaje de los temas que resultan significativos en la obra con el contexto histórico que abre esa posibilidad narrativa. Y a la vez los prismas tienen relación entre sí, porque son el emergente para mirar y pensar un momento y contexto histórico.

Porque pensar autobiográfica y literatura, también es pensar la política y viceversa.

Literatura de postdictadura

Como se mencionó anteriormente, la relación contexto/tiempo y narrativa está íntimamente ligada. Es por eso que resulta preciso, en este apartado, ahondar un poco en caracterizar ese tiempo. Un tiempo del que a su vez son herederos en términos literarios, los autores seleccionados para el análisis de este trabajo.

Para reponer el contexto, se retomarán dos de las categorías trabajadas por la escritora, investigadora y docente: Elsa Drucaroff, en la publicación: *¿Qué cambió y que continuó en la narrativa argentina desde los prisioneros de la Torre?* Definidas por la autora de esta manera:

Usé las denominaciones nueva narrativa argentina (NNA) y narrativa argentina de las generaciones postdictadura para referirme a un mismo fenómeno: la narrativa publicada a partir de los años 90, escrita por personas nacidas desde los 60. Ambas denominaciones refieren a un idéntico objeto, pero aportan caracterizaciones distintas y en cada caso fundamentales. La denominación nueva narrativa argentina alude a características textuales novedosas que diferencian estéticamente este corpus de obras de la narrativa anterior, narrativa argentina de generaciones postdictadura, refiere a un trauma nacional, generacionalmente compartido, que puede leerse en procedimientos y temáticas de las obras y remite, no necesariamente de forma explícita ni necesariamente de los contenidos, a los efectos de un hecho histórico concreto. La dictadura militar. (Drucaroff, 2016:24)

Cabe destacar que las denominaciones definidas por la autora son la resultante de un extenso trabajo, iniciado en el libro, *Los prisioneros de la Torre (2011)* y continuado en diversas publicaciones, artículos y notas periodísticas. Y que la categorización, *narrativa de las generaciones postdictadura* no coincide con *narrativa de postdictadura*. En el primer caso hay un recorte de una generación que fue marcada por los efectos de un hecho traumático que no vivió. O en el caso de la primera generación que sí pudo haber sido parte, lo hizo en un período en que no tenía aún formada su propia conciencia ciudadana sobre lo que estaba viviendo. Y en el segundo caso, el concepto de generación está ausente. Se refiere a obras artísticas producidas bajo los efectos traumáticos de la dictadura, más allá de que sus autores o autoras hayan vivido esos hechos o los conozcan a través del entramado de la memoria colectiva y las distintas representaciones posibles que dialoguen entre sí.

De allí que la autora defina a una primera generación postdictadura,

Nos referimos a escritoras y escritores a quienes les tocó ser jóvenes no necesariamente después de 1983 (año en el que empieza el período democrático), sino sobre todo después de 30.000 desaparecidos: ser joven durante la masacre de otros jóvenes no es lo mismo que ser joven una vez que ésta concluyó”. (Drucaroff 2016:24)

En su texto, *Genealogía de lo Nuevo*, publicado en la revista, *Punto de vista n°39*, la investigadora y docente María Teresa Gramuglio argumenta que, tras finalizar la dictadura militar, la literatura argentina se enfrentaba a un nuevo desafío: cómo pensar el presente. Si se trataba en efecto de una genealogía de lo nuevo, o iba camino a una tradición de lo nuevo.

La censura del pasado reciente había incentivado una literatura que buscaba generar una nueva capacidad para “decir lo no dicho” e intervenir socialmente a través de una denuncia codificada. Obras como *Respiración artificial* de Ricardo Piglia, *Nadie nada nunca* de Juan José Saer o *Libro de navíos y borrascas* de Daniel Moyano, entre muchas otras novelas, son ejemplos paradigmáticos. En oposición, para las nuevas generaciones de postdictadura, otros son los modos de la ficción para interrogar lo real y construir los sentidos. (Gramuglio, 2010:10)

En ese mismo texto Gramuglio se hacía algunas preguntas que vale la pena reponer: “¿Nuevos en qué, para quiénes, se trata de una novedad? ¿Exigida, quizás por lo que David Viñas llamó “el paladar omnívoro e infatigable del mercado”, “¿De qué hablamos, en la Argentina cuando hablamos de mercado editorial?, se preguntaba Gramuglio en su artículo publicado en diciembre de 1990, “¿Implica mandar al archivo lo anterior y postular valores excluyentes?”, se interrogaba. Ensayando una posible respuesta.

Usando un sentido cronológico simple, nuevo designa lo más reciente y no implica postular un valor en sí de aquello que se señala como tal. Pero esta mínima delimitación ya encierra una dificultad: la de que se lee desde un presente compartido, desde un mismo horizonte de peleas y expectativas, lo cual introduce el riesgo de que la lectura quede atrapada en una perspectiva que simplemente favorece lo reciente frente a lo anterior, que se consideraría superado. (Gramuglio, 2010:10)

A fin de poner un hito que funcione como bisagra de una generación a otra, se retomará la propuesta esgrimida por Drucaroff, dando un corte generacional que consolida a la *nueva narrativa argentina* en términos simbólicos con el libro de relatos *Nadar de noche*, de Juan Forn (1991).

Esto permite dar cuenta, también, de lo que representaba Forn a fines de los 80, principios de los 90. El liderazgo del grupo *planetario*, donde Forn está a la cabeza, dirigiendo la colección Biblioteca del Sur de Planeta, donde publica a Guillermo Saccomano, Rodrigo Fresán, Guillermo Martínez, Marcelo Figueras, que siguen la tradición de la literatura norteamericana. Estos escritores se diferencian del grupo de los *babélicos*, (por la revista de libros *Babel*, que sale de 1988 a 1991), encabezado por Martín Caparrós y Jorge Dorio, e integrado por Alan Pauls, Sergio Bizzio, Daniel Guebel y Luis Chitarroni, entre otros, quienes tienen como referencia a la narrativa europea, defendiendo una literatura más autónoma, alejada del mercado. En contraste, los *planetarios* se ubican en el centro del mercado editorial, en torno a Editorial Planeta. Se generaba entonces, entre ambos grupos, una puja constante por querer liderar y albergar en su seno a las nuevas voces de la narrativa de los 90. De un lado el éxito editorial y los bestsellers y del otro el prestigio de la obra.

Explica Drucaroff:

Juan Forn, cuyo libro de relatos *Nadar de noche* (1991) es uno de los que, por su escritura, temática, recursos, da inicio a la NNA- nació en 1959, un año antes que la militante Claudia Falcone, desaparecida en su adolescencia durante “la noche de los lápices”. Es muy claro, no obstante, que cada uno pertenece a generaciones diferentes. Esto tiene que ver con sus experiencias vitales, los medios donde crecieron, su llegada a la preocupación política. El primer libro de Forn está atravesado por el campo semántico de la decepción y por lo que se llamaba entonces el fin de las ideologías; el único detonante de conciencia política parece residir en la guerra de Malvinas. La biografía de Claudia Falcone muestra cómo esta guerra la hubiera encontrado (o la encontró, en el caso de estar entonces aún viva) habitada hasta la pasión por esa conciencia ya desde pocos, pero decisivos años antes. (Drucaroff, 2016: 25)

De este desencanto y esta falta de certezas, de no saber qué lugar hay que ocupar, es protagonista también el campo intelectual en los tempranos 80. Siendo unidades indivisibles a la hora de pensar un análisis literario posible. No se puede dar cuenta de una época sin la literatura, pero aún más sin las tensiones del campo intelectual que la preceden y la contienen, en términos de Sarlo y Altamirano en *Conceptos de sociología literaria*: “Así el campo intelectual aparece como un sistema de relaciones que incluye obras, instituciones y un conjunto de agentes intelectuales, (desde el escritor al editor, desde el artista al crítico, etc.) Cada uno de los agentes está determinado por su pertenencia a este campo.”

“Un escritor no se conecta con la sociedad global, ni siquiera con su clase de origen o de pertenencia, de manera directa, sino a través de la estructura del campo intelectual”. (Sarlo, Altamirano 1980:15)

Lucas Rubínich, en su texto, *Retrato de una generación ausente* (en revista *Punto de Vista* N°23) se preguntaba dónde estaban parados los intelectuales más jóvenes en ese presente sinuoso y qué lugar ocupaban, lo expresaba así:

El clima de nuestra iniciación no es fervoroso, estamos inmersos en un ambiente signado por la crisis de modelos teóricos, no tenemos la certeza de un camino que nos lleve hacia el lugar porque tampoco estamos seguros del lugar: Y lo que puede ser un benévolo viento foucaultiano es también, y muchas veces, desconcierto. (Rubínich 1985:45)

Tenemos entonces un tiempo, el de la postdictadura, que se debate entre pensar su presente como novedad o en clasificarlo como una tradición de la novedad. Y mientras se transita ese tiempo todo es desencanto. Tanto para los escritores e intelectuales que vivieron la dictadura como para los que eran más jóvenes y aún no eran capaces de comprender lo que había sucedido por su escasa edad.

Así, la *Nueva narrativa argentina* alberga a dos generaciones en simultáneo. Por un lado, quienes habían entrado a la conciencia ciudadana antes del exterminio de la dictadura, en general los nacidos en la década del 50, y por el otro a quienes nacieron después y a los que la conciencia cívica les llegó con el alfonsinismo en 1983.

Si bien Drucaroff menciona que hay algo de este clima narrativo que podría atravesar la obra de escritores como Fogwill, Hebe Uhart, César Aira o Ana María Shúa, no considera que pertenezcan a la primera generación postdictadura. Pero también admite que es precisamente en este nuevo tiempo donde tienen la posibilidad de ser leídos y valorados. No es casual que estos escritores mayores hayan comenzado a leerse de otro modo a partir de los años '90 y que en la actualidad sigan siendo referencia para gran parte de los escritores más jóvenes.

Pero, ¿cómo podríamos definir la mirada literaria de la Nueva Narrativa Argentina? Siguiendo con el análisis que plantea Drucaroff, en principio podríamos decir que es una mirada crítica del mundo. Producto del desencanto y de lo que se espera de ella.

La obra de la primera generación de postdictadura no tiene (necesariamente) el compromiso social que exigían los '70 y tampoco tiene (necesariamente) el trabajo autorreferencial con el lenguaje que exigía la crítica académica de moda. Y esta falta de obligaciones se proyectó con fuerza a la segunda generación, que a diferencia de la primera pudo legitimarse a sí misma, tal vez porque sí “tuvo fechas para recordar”: una efeméride propia, el estallido de final del 2001 y el 27 de octubre de 2010, cuando llenó la Plaza de Mayo ante la muerte de Néstor Kirchner, dejando contundentemente claro que el kirchnerismo había generado una dinámica política joven. (Drucaroff, 2016:27)

Más allá de las posiciones que haya tomado cada agrupación militante juvenil frente a los gobiernos de Néstor y Cristina Kirchner, la autoconciencia generacional y la legitimidad que adquirieron, los menores de 35 años les permitió manejarse en el campo literario con más autonomía. Con posibilidad incluso de prescindir de la aceptación académica. Creando y generando circuitos paralelos y alternativos a los oficiales.

Los escritores de la segunda generación de postdictadura siguieron su propio camino. Agrupándose, leyéndose, creando sus revistas, sus críticas, sus discusiones y sus agendas propias. Experimentando en diversos soportes. Lo hicieron sin enfrentar a la academia, sin depender de su aprobación ni llevarle demasiado el apunte a su sentencia. Y se encargaron sobre todo de salir a construir visibilidad y a buscar a esos nuevos lectores. Fundando editoriales, compilando antologías, escribiendo en suplementos culturales y difundiendo sus textos en blogs, ciclos de lectura y medios de comunicación alternativos.

Salieron a encontrarse porque ya ellos se leían entre sí e intuían que había un público más amplio. Y porque nadie - en apariencia- haría el trabajo por ellos.

De esta *segunda generación postdictadura* a la que define y caracteriza Drucaroff, son herederos los autores: Mariana Eva Pérez (1977) y Mauro Libertella,(1983). Ambos nacidos en dictadura. Pérez en la Argentina y Libertella en el exilio de sus padres, Héctor Libertella y Tamara Kamenszain. –ambos también escritores– en México.

La literatura de los 2000

Cuando se empezó a pensar el recorte para el presente trabajo, la referencia de la narrativa más cercana, en términos generacionales, fue la llamada *nueva narrativa argentina*, cuyo origen y desarrollo revisamos en el capítulo anterior. Y que proponiendo un corte en la segunda generación postdictadura, podríamos pensarla circunscripta en sucesos literarios como por ejemplo, el fenómeno literario de la antología *La joven guardia*, que editara Maximiliano Tomas allá por el año 2005. Los criterios de aquella selección eran: haber nacido en la Argentina a partir de 1970, tener menos de treinta y cinco años al momento de publicado el libro, tener una obra publicada –o en proceso de publicación– en cualquier editorial, grande o pequeña, comercial o independiente; y, por sobre todos los criterios, el fundamental: “sin distinción de corrientes, escuelas ni estilos, que los textos tuvieran la calidad literaria para su publicación”. El resultado fue un libro –¿experimento? –, una apuesta para dar a conocer a jóvenes con poca obra publicada o textos breves que habían alcanzado quizás las páginas de alguna revista literaria o alguna publicación cultural. “Leerlos hoy implica el desafío de descubrirlos y el placer de avizorar las nuevas tendencias de la literatura”, exhortaba Tomas desde el prólogo. Nombres hoy reconocidos por su obra literaria poblaban las hojas de dicha antología como: Félix Bruzzone, Washington Cucurto, Mariana Enríquez, Gonzalo Garcés, Pedro Mairal, Andrés Neuman, Patricio Pron, Samanta Schweblin y Juan Terranova, entre otros que formaban parte de una lista arbitraria que destacaba la juventud y la buena prosa. Una suerte de apuesta a la circulación de las nuevas voces de la literatura argentina postdictadura.

Podemos mencionar otra referencia similar, como la antología reunida en *Hablar de mí*, lanzada por la editorial *Lengua de trapo* en 2009, y que buscaba ahondar en los universos autobiográficos de los autores. Dice Juan Terranova, el responsable de la compilación de los cuentos en clave de relato auto biográfico: “Los autores de esta antología nacieron entre mediados de los setenta y principios de los ochenta, entre dos mundiales, la catástrofe económica y la peor de las dictaduras, en un país que de tanto contarse se hace ficticio y que de tanta aceleración se percibe extraño incluso para sí mismo; aunque sepa que la neurastenia no depende de los nacionalismos. Con obras publicadas en varias editoriales, con traducciones a diversas lenguas, con importantísimos premios por el mundo, con una trayectoria afirmada y en perpetua

evolución, estos narradores son una inmejorable oportunidad para conocer qué es lo que escribe y qué le incomoda a toda una generación latinoamericana”.

Esta primera forma de presentar a los autores a través de una antología reunida de cuentos, fue un espaldarazo no solo para mostrar nuevas voces literarias sino para explorar en los nuevos temas e intereses.

El fenómeno de la NNA no sólo fue literario, sino también académico, como ya vimos en las referencias anteriores a *Los prisioneros de la torre*, en la que la misma Drucaroff explicaba el criterio de la selección de autores: “haber escrito alguna obra que fuera significativa, interesante y promisoria”. Decía allí, acerca de los riesgos de analizar el panorama actual sin distancia temporal: “No creo que haya certezas objetivas para valorar una obra de arte en el presente y no me siento especialmente habilitada para invisibilizar gente por ser especialista en literatura y teoría”, dejando en claro que el protagonismo en el análisis lo tendría la obra y el autor y no el canon de la literatura que marca la academia.

A poco más de la década desde que surgieron estas antologías que habilitaron y abrieron un camino para las nuevas voces, todavía la pregunta sigue abierta para los autores que empezaron a escribir después de este boom

¿De qué hablan los nuevos autores? ¿cómo se constituyen las nuevas voces literarias?, ¿por el lenguaje, por la estructura del relato, por lo que se tiene para decir, por el registro de lo vivido?

En su texto: *Qué cambió y qué continuó en la narrativa argentina desde los prisioneros de la torre* (2016), ya mencionado en el capítulo anterior, Drucaroff define a esta nueva camada de escritores como la *segunda generación postdictadura*. Sumando dos elementos que son relevantes para el trabajo de esta tesina. La inclusión de voces femeninas y la libertad para abordar, probar y experimentar con el estilo y el lenguaje narrativo. Incursionando en soportes novedosos para la época como el blog. Tanto en las compilaciones narrativas de las últimas décadas, como, por ejemplo: *Historias breves II* (Sudamericana, 2006), *En celo* (Mondadori, 2007), *Buenos Aires Escala 1:1* (Entropía, 2008), *Autogol* (Funesiana, 2009), *Sólo cuento* (UNAM, 2011) y *Outsider* (Editorial Outsider, 2011), se registra una participación desigual entre las firmas femeninas y, de hecho, los compiladores son también hombres. Diego Grillo Trubba,

Maximiliano Tomás, Santiago Llach, y Juan Terranova por nombrar solo algunos. Por ejemplo, en el libro *Escala 1.1*, el libro de los Barrios, hay 25 autores jóvenes, de los cuales, solo seis son mujeres. Algo similar sucede con *Los prisioneros de la Torre*, el análisis de la nueva narrativa es un análisis plagado de la voz de los hombres en los textos de ficción. Esto también es una marca de época en la *segunda generación postdictadura*.

Es objeto y decisión de esta tesina presentar un equilibrio de voces que representen a los dos géneros: femenino y masculino. Entiendo que aún así este trabajo no contempla toda perspectiva de género.

Sin embargo, es preciso señalar que, en los últimos años con derechos como la *ley de matrimonio igualitario*, (Ley 26.618, del año 2010) la *ley de identidad de género* (26.743, del año 2012), la *ley de promoción al acceso formal para personas travestis, transexuales y transgéneros* (Ley 27.636 del año 2021) hay espacios que se han ido habilitando y voces e identidades diversas no necesariamente binarias que se han incorporado al campo de la literatura. Y de cuyo trabajo por su calidad literaria se hablará, sin dudas, en los próximos años.

Mauro Libertella: El artificio literario de narrar lo autobiográfico

La obra de Mauro Libertella está trabajada como una materia: producida, narrada y atravesada por lo autobiográfico. Por momentos desde un narrador en primera persona que relata vivencias de iniciación, *El invierno con mi generación*, (2015) y en otras con un narrador en tercera persona que sigue al personaje principal como si fuera un documental y la vida del protagonista una *road movie*, como sucede en *Un reino demasiado breve* (2017).

Tal como plantea Leonor Arfuch en su libro: *El espacio biográfico*, podemos hablar de lo autobiográfico como oscilante. “En esta dinámica, según mi hipótesis, lo biográfico se define justamente como un espacio intermedio, a veces como mediación entre público y privado; otras, como indecibilidad”. (Arfuch 2002: 27)

A lo largo del presente análisis se recorrerá la obra literaria de Mauro Libertella, que bien podría leerse como la continuidad de una misma cosa. Un artefacto diseñado y creado para contar lo que le es propio, familiar y a la vez universalmente humano. Acompañando con su literatura el propio proceso de su vida que va desde la adolescencia hasta la adultez.

Cabe aclarar que los textos que conforman la obra de Libertella podrían leerse como una misma columna vertebral compuesta por tres partes: la primera alude a la muerte del padre en *Mi libro enterrado* (2013), una muerte que no solo es física sino también profundamente simbólica, siendo su padre Héctor Libertella, un autor trascendental para la literatura de los 60. Una segunda parte, donde retrata los años de la adolescencia en el trayecto hacia la juventud, en *El invierno con mi generación* (2015). Y una tercera parte, en donde se profundiza en las relaciones los vínculos de pareja, reflejados en tres noviazgos importantes en la vida de un adulto joven, hasta llegar a los 30 años, en *Un reino demasiado Breve* (2017), para llegar a la vida adulta en pareja y los hijos propios en *Un futuro anterior*, de reciente aparición, (2022). Se abordan así tres grandes tópicos humanos: la muerte del padre, la adolescencia y la pareja, a través de los vínculos con otros. Dando también posibilidad de analizar la relación de estos momentos en la vida del protagonista tanto en la literatura como con el contexto político de una época.

La continuidad de los textos de Libertella puede verse como una trayectoria en el tiempo de los propios intereses del autor en términos personales y narrativos. Es esta puja continua entre cuánto es ficción y cuánto autobiografía lo que conforma su obra.

El primer texto de Mauro Libertella, *Mi libro enterrado*, una *nouvelle* precisa y descarnada, es un texto escrito en primera persona, en clave de diario personal y público –valga el oxímoron– sobre los últimos días de su padre, Héctor Libertella. Escrita de un tirón con el recuerdo fresco de la muerte del padre, el poeta Héctor Libertella, en 2006.

Un hijo acompaña a su padre en el último tramo de su vida, de esos hilos, algunos sombríos y otros más dulces, tira a lo largo de una narración conmovedora y feroz. Porque no hay complacencia. El hijo acompaña a su padre al hospital, es quien recibe el diagnóstico terminal y quien ve el deterioro del cuerpo y las constantes recaídas en el alcohol. Es un padre que se irá apagando en el transcurso de esos últimos meses. Un padre que por momentos tendrá arranques de ira y respuestas brutales para con el hijo, que ya sabe que se acerca el final.

Se ve al padre a través del hijo que narra todo el período de agonía, pero que también en esa descripción minuciosa, el narrador puede apartarse, y desde el tiempo presente, recordar y evocar. Hay, al mismo tiempo que se narra, un ejercicio de reflexión y cuestionamiento en clave de ensayo. Se puede pensar sobre lo vivido porque ha pasado tiempo, porque hubo una elaboración, y una búsqueda por encontrar respuestas complejas, que van más allá del bien o el mal. De la vida o de la muerte. Así la escritura y la literatura construyen un hilo invisible en esta trama delicada y laboriosa que conecta al padre con el hijo. El hijo va a la obra del padre, y la obra del padre vuelve sobre el hijo como un círculo tautológico que termina encontrando sentido en la escritura. Porque no es posible pensar la obra del hijo, por fuera de la obra fundante del padre. La biblioteca, las conversaciones, los libros marcados y los escritos fruto del incesante trabajo del padre marcan el inicio del círculo. El lugar del origen, el espejo en que el hijo se ve reflejando una y otra vez, en esa ida y vuelta. Y el texto que le devuelve su reflejo es la autobiografía de su padre. El género que definirá la obra del hijo.

A veces me pregunto si él sabía, meses o años antes, que estaba enfermo. Por supuesto que los médicos no se lo habían dicho, porque ellos no lo sabían, pero es posible que él supiera que el proceso de muerte sobre el que tanto bromeaba ya se había convertido en algo tangible. Corroboré esa idea cuando leí algunos signos escalofriantes en su autobiografía, *La arquitectura del fantasma*, que se editó días después de su muerte. No llegó a ver ese libro, pero había estado varios meses trabajando en él con una urgencia que a mí me decía mucho. Quiso que su vida estuviera volcada en ese libro, pero creo que terminó siendo un libro sobre la anticipación de la muerte. (*Mi libro enterrado: 20*)

Finalmente, el padre muere y el hijo se queda a vivir en su departamento. La casa de un fantasma. Y desde ese presente agónico, el hijo se pasa meses tratando de entender, de sanar. Esperando poder él, ahora, narrar su propia historia. Hay una voluntad de querer contar, de narrar, pero deberán pasar años hasta que pueda volcarlo al papel.

Cuando mi padre murió, empecé a circular por los lugares donde sabía que estaban sus amigos, buscándolos. La sensación que me producía esos encuentros era ambigua: me hacían mal, pero a la vez los necesitaba. Muchas veces cuando veía a alguien que lo había conocido y querido, me hablaba de él, inmediatamente, como arrojándome una catarsis dilatada....

Eran relatos que me abrían la herida al tiempo que me la suturaban. Así estuve por muchos meses, yendo y viniendo, fascinándome sin darme cuenta del todo con sus amigos de los años más terribles, los del alcohol y la muerte lenta. Hasta que el recuerdo maceró y ellos dejaron de ser una amenaza y una necesidad, para pasar a ser otra vez los amigos de mi viejo. (*Mi libro enterrado: 39*)

El libro, su primer libro, inicialmente iba a ser una suerte de ensayo acompañado de alguna vivencia con su padre y textos de crítica literaria. Por ese entonces, Mauro Libertella aún era un estudiante de letras y el relato autobiográfico le parecía demasiado para un primer texto que tuviera a su padre como protagonista. Que además era uno de los grandes escritores fundamentales de la generación del 60 junto a su esposa, también escritora, y madre de Mauro, Tamara Kamenszain.

Por alguna razón ese primer esbozo no lo entusiasmó y siguió indagando. Lo siguiente fue pensar en una novela clásica. Doscientas páginas que empezaran y terminaran, sin mixtura de estilo. Respetando la estructura del género novela. Pensando en una estructura tradicional. Pero sintió que, si hasta el momento sólo había escrito textos breves, pensar en un texto tan ambicioso lo iba a superar. No era posible sostener las riendas de un texto de largo aliento en un primer trabajo.

Como ese segundo intento tampoco funcionó, decidió seguir esperando. Por ese entonces llegó a la redacción del diario donde trabaja, *Clarín* –primero como redactor, y luego como editor–, un libro de Inés Ullanovsky. Ese libro hablaba de la muerte de la madre de ella, -la periodista y escritora, Marta Merkin-, en un tono y con un registro que Mauro Libertella sintió como propio también.

Leí a ese libro y dije: esto es lo que yo estaba buscando y estoy necesitando. Una estructura de capítulos breves maleables que yo pueda empezar y terminar de algún modo en una jornada laboral. Esa estructura me daba la posibilidad de realmente plasmar la experiencia vital que yo tenía con mi viejo. Una experiencia no lineal que va y viene. Como funciona la memoria, y también me permitía hacer originalmente lo que tenía ganas de hacer que era meter cosas más ensayísticas o más teóricas. Porque uno piensa en términos de narración y en términos teóricos, a uno le pasa algo y después recuerda eso que le pasó, pero ya teoriza sobre eso que le pasó. Y ahí si me senté y encontré los tópicos que tenía ganas de escribir. Hitos fundacionales en la relación entre un padre y un hijo. (Textual de entrevista realizada al autor en 2015.)

Y pese a todos los lugares comunes del duelo y el espacio para la auto conmiseración, el libro no resulta una catarsis literaria. No es un afluyente de texto descuidado y desprovisto de toda estructura narrativa. Muy por el contrario, hay un trabajo delicado y artesanal por contar a partir de los hechos, no necesariamente luminosos. Cómo fueron los últimos tiempos de la relación entre un padre alcohólico y deteriorado por la enfermedad y un hijo. Sin moralejas, sin reproches, sin golpes bajos. Y con más incógnitas que respuestas de clausura. Que es lo que suele aparecer cuando el autor reflexiona acerca de los sucesos mientras escribe. Son la narración y el ritmo de las escenas los verdaderos protagonistas de la novela. Como si lo vivido sirviera para explicar el dolor. No del protagonista, sino de lo que implica la orfandad como tópico.

Hacia las diez de la noche salí con unos amigos para tomar un helado y despejarme un poco la cabeza. Volví a la sala una hora después y ya la dominaba un silencio extraordinario. Lo que había sido una fiesta de la elegía mostraba ahora su dramático esqueleto. Entré como un autómata a la sala chica, la del cajón, y en ese momento salía Eduardo, un amigo de mi padre. Me vio, se largó a llorar y me abrazó. Maestro me dijo, maestro, mientras me abrazaba. No lo puedo creer, no puede ser, repetía. Me miró a los ojos y no supe qué contestarle, más que un asentimiento silencioso que lo condensaba todo. La herencia está acá, me dijo, mientras me daba unos golpes suaves en el pecho con el puño cerrado. (*Mi libro enterrado*: 70)

No hay en este primer libro una sobre exposición de la intimidad, ni una búsqueda adrede de narrar los pormenores de la vida de un autor de culto en su etapa final. El padre fallece en 2006 y el hijo que llevaba un cuaderno con algunas de las escenas que después formarían parte del libro, registra. Como un ejercicio de memoria y biografía de ese duelo. Recién comienza a escribir cuatro años después de la muerte del padre. Y el libro sale publicado en 2014. En la voz del narrador en primera persona no hay una premura, ni una urgencia por narrar el presente de un modo activo. No forma ni formó parte de las entradas presurosas de un blog, no fue un hilo de twitter ni vio la luz en fragmentos de Facebook. Todo el proceso de escritura se produce en soledad, puertas adentro, mientras el duelo y el tiempo hacen su parte.

La escritura no presenta morbo ni siquiera en la etapa final cuando el cuerpo empieza a ceder y ya muy débil y enfermo, se desmaya y no puede mantenerse en pie. La intimidad del relato describe sin concesiones los últimos días y muestra la impotencia del no saber qué hacer y a la vez querer estar presente, porque cualquiera de esos días puede ser el último. El hijo lo sabe, su padre se está apagando lentamente. Y aún así los detalles más sórdidos o escatológicos no aparecen. Hay una voluntad de contar hasta lo último, pero sin artilugios, sin golpes bajos.

El texto prescinde de un recurso recurrente en la tradicional *literatura del yo* como podría ser el diario íntimo, tal como lo describe Paula Sibilía en su libro: *La intimidad como espectáculo*.

Ahora bien, si el yo es un narrador que se narra y —también— es otro, ¿qué se entiende por "la vida de cada uno"? Al igual que su protagonista, esa vida posee un carácter eminentemente narrativo.

Sin embargo, tal y como ocurre con su personaje principal, ese relato no representa simplemente la historia que se ha vivido, sino que la presenta. Y, de alguna manera, también la realiza, le concede consistencia y sentido, delinea sus contornos y la constituye. En este sentido, Virginia Woolf fue quien lo expresó de la mejor manera, mientras vertía su propio néctar en las páginas de un diario íntimo: "es curioso el escaso sentimiento de vivir que tengo cuando mi diario no recoge el sedimento". La propia vida sólo pasa a existir como tal, sólo se convierte en Mi Vida, cuando asume su naturaleza narrativa y se relata en primera persona del singular. (Sibilía, 2008:39)

Como ya se mencionó, los textos, las notas y anotaciones previas al libro no aparecen en un blog, no se comparten previamente ni esperan comentarios. Forman parte, en todo caso de un registro y un ejercicio de la memoria mientras el autor escribe. Un círculo cerrado que une la experiencia al autor por medio de la escritura. Pero que no escapa a la lógica de la producción literaria, que además se completa con la lectura de los otros. Un poco porque se escribe con la meta de que ese texto se convierta en libro y otro poco porque la obra se recubre de múltiples sentidos al ser compartida. Pero no por un interés ególatra sobre la obra. Es la obra, como *hecho literario* la protagonista, no el autor.

No pretendo que a nadie le interese lo que pasó, lo que me pasó a mí. Escribo estas cosas porque en algún momento tengo como un conflicto emocional humano mental algo que no puedo terminar. No tiendo a leer ni ciencia ficción ni policiales ni género fantástico, a mí lo que más me gusta leer es literatura sobre problemas humanos fuertes, dramas familiares, cuestiones de pareja, cuestiones de amigos, lo que sea. (Textual de entrevista realizada al autor en 2015.)

¿Cómo podríamos entonces definir su obra, dentro de qué parámetros podemos pensarla o vincularla? ¿Hay una sola posibilidad de pensar la escritura? Para acercarnos a una definición más acertada y poder, de alguna manera, categorizar la escritura de Libertella, podríamos decir que hay en los registros de sus textos puntos en común con el espacio biográfico, en los términos que señala Arfuch:

Biografías, autobiografías, confesiones, memorias, diarios íntimos, correspondencia, dan cuenta, desde hace poco más de dos siglos de esa obsesión de dejar huellas, rastros, inscripciones, de este énfasis en la singularidad que es a un tiempo búsqueda de la trascendencia (Arfuch 2002: 17).

Hay una voluntad de dejar testimonio. No desde una categorización de la *literatura del yo* tan por momentos banal, como la define Sibilia, pero sí desde una literatura contemporánea, situada, donde lo que aparece y atraviesa al autor son los conflictos de interés humano. Como si escribir y entender lo que se produce, la propia literatura, también tuviera como consecuencia, un entendimiento humano. Un proceso interno en donde la literatura vehiculiza los intereses del narrador de forma particular, pero siendo a su vez profundamente universales. Por el tema que aborda, en este caso la muerte, y por cómo se escribe sobre eso. Desde una voz literaria muy apegada a los hechos que no solo busca narrarlos sino también entender/se a partir de ellos. Son esos momentos de

meta reflexión que aparecen como traídos al texto de un tiempo posterior. Un tiempo que permite la elaboración. Además del duelo en la relación con el padre –también escritor– y el peso simbólico de la literatura en ese vínculo.

Por momentos todavía siento que el apellido no me pertenece. Me veo a veces como un extranjero, un usurpador en esas diez letras latinas. Alguna vez él dijo: “Etimológicamente, Libertella quiere decir libro para la tierra. Ese es el libro que riego todos los días”. Cuando alguien me dice, che, Libertella, me parece que le están hablando a mi viejo o, más precisamente, que me están hablando de él. (*Mi libro enterrado*:60)

Este primer texto habilita a Libertella a indagar en su voz narrativa. Y a la vez a sacarse de encima la mochila del padre escritor. La muerte del padre es también la habilitación de la voz narrativa de un hijo en duelo. En un registro que le permite narrar y reflexionar a la vez sobre lo sucedido con cierta distancia y agudeza para contar los hechos. Sabiendo y dando a entender que la memoria es un artefacto subjetivo que construye realidades posibles. Visibilizando ese artificio. Haciendo al lector parte de ese proceso.

Cómo contar los 90

El invierno con mi generación (2015), su segundo libro, es un relato con los momentos y pasajes de iniciación de una época, la adolescencia.

Ambientado a fines de los noventa, en un colegio progre judío no ortodoxo en el barrio de Núñez. Un texto en primera persona que cumple con todos los requisitos de la novela de iniciación de tradición alemana: narrando en sus páginas el paso de la niñez a la adolescencia con el ingreso al secundario, para finalizar en la vida adulta a comienzos de 2001.

La adolescencia que relata el libro inicia en tercer año, en el momento en el que deben elegir orientación –el protagonista optará por “Producción de medios de comunicación”– cuando se conoce con su grupo de amigos con el que compartirá la secundaria hasta su fin y el inicio de la vida adulta.

Llegué trabajosamente hasta el aula y vi, a través de un tajo vertical que dejaba la puerta entornada, esa multitud de caras desconocidas que en solo días o semanas iban a ser el elenco estable de mi comedia cotidiana. (*El invierno con mi generación*:11)

Elegí el anteúltimo banco al fondo, fila del medio, uno de los pocos lugares, aún libres. Me tocó de compañero un tal Roiter, un pibe alto y de mirada soñadora, que parecía no haberse dado cuenta de que la mañana había empezado hacía algo más de una hora y de que estábamos ahí, en un colegio del barrio de Núñez, en tercer año del secundario, en 1998. (*El invierno con mi generación*:12)

Iván, me dijo que se llamaba. Y se sentaba con el Negro, que estaba vegetando en algún rincón del aula, y al que me presentó cuando pasamos por al lado suyo. El Negro no habló. Así se formó el grupo. (*El invierno con mi generación* :12)

Y mientras el grupo de la escuela secundaria se conforma y se consolida, los noventa dejan marcas indelebles en la historia argentina reciente.

Qué son los años noventa para la Argentina de postdictadura que viene de atravesar con cierto desencanto también la década del 80. La primavera radical –¿quizás fallida? – que prometía que con la vuelta a la democracia “se come, se cura y se educa”.

Qué son los noventa para la Argentina del juicio de las juntas en 1985 y de la publicación del *Nunca Más*, en 1984. “*El informe de la Comisión Nacional sobre la desaparición de personas*”. Una Argentina que no estaría dispuesta a perdonar ni a olvidar-, a pesar del indulto y el punto final de 1986.

Qué son los noventa entonces para esta Argentina que está transitando la década. Un párrafo arbitrario diría que los noventa son: el indulto a civiles y militares involucrados en la última dictadura militar. El pacto de Olivos que supo dar vía libre a la reforma constitucional del '94 y a la que le debemos todas las reelecciones posteriores. La convertibilidad del uno a uno en el país en donde un peso valía un dólar. Los nuevos ricos. Los viajes a Miami. Los parripollos. Las canciones de los “Auténticos decadentes” y “Los Rodríguez”. Las canchas de paddle. El sushi y la pizza con champagne. El efecto tequila. El recital despedida de Soda Stereo. Los yuppies. La reforma de la ley federal de educación. Los shoppings. Puerto Madero. Los productos importados. La flexibilización laboral. Y los negocios que vendían productos importados: “Todo por dos pesos”.

Con ese telón de fondo, Libertella inserta a sus personajes, su grupo de amigos de la secundaria, en los descubrimientos, conversaciones y desventuras de la adolescencia. Mauro resulta el portavoz de su obra, pero también podría ser alguien de su propia generación de clase media, progre, nacido en los ochenta, transitando la adolescencia a fines de los 90, al borde del 2001

Mis amigos y yo éramos personas civilizadas. Recluidos en el fondo del aula, despuntando el noble vicio de la conversación, alejados de los placeres de la carne, no constituíamos una amenaza para nadie.” (*El invierno con mi generación*: 52)

Hay en la narración un registro un tanto difuminado del contexto político, con un afuera que es casi inexistente en la novela. No aparece la calle, ni el barrio, ni la ciudad. A excepción de cuando el grupo de amigos sale del colegio, para comer hamburguesas, encontrarse a Maradona en un shopping o cuando en una salida, les roban en Plaza Italia, en el barrio de Palermo. O cuando el protagonista se va de vacaciones con los

padres del Negro y se los puede ver en el paisaje de la peatonal, tomando un helado, paseando y caminando por la ciudad de noche.

Casi toda la obra transcurre puertas adentro. En las casas de los protagonistas, en las aulas de la escuela. Los acontecimientos importantes suceden en el espacio interior. Mirar televisión hasta el hartazgo, componer canciones, descubrir el *unplugged* de Nirvana, un libro, tener discusiones interminables sobre temas filosóficos. Pasar horas y horas leyendo y escuchando el mismo disco una y otra vez.

No son sin embargo los mismo noventa que narra: *Los años Felices*, una novela juvenil de Sebastián Robles que salió en 2011, cuatro años antes que Libertella publicara, *El invierno con mi generación* y que aborda la misma temática: ser adolescente en los noventa, pero con pasajes y referencias más contundentes a esa nueva casta que se alzaba de manera notoria entre gastos superfluos, gustos excéntricos y viajes a Miami.

Los que viajaban a Miami volvían con el escudo de la familia impreso en láminas de cartulina, una atracción que luego algunos transportarían al país. En la exposición América 92, realizada en Puerto Madero antes de su remodelación, el interesado podía consultar en una computadora los datos del barco en que habían llegado sus antepasados inmigrantes. Me acuerdo de las filas de gente, horas y horas esperando. Se confeccionaban árboles genealógicos que llegaban hasta la Edad Media, y no faltaron las ediciones de autor en las que algún ilustre desconocido, como un buen día sin encanto, relataba su historia familiar. (*Los años felices*:15)

El texto original de Robles nació de un blog homónimo al libro en donde escribía entradas diariamente y era un ejercicio de escritura continua y pública, como eran los blogs allá por el 2008. Significó, según el propio Robles, una suerte de ensayo para tratar de describir y narrar una generación de la que se puede renegar la pertenencia. Porque el protagonista de la novela *Los años felices* vive en Villa Ballester, debe tomar varios medios de transporte para llegar a Palermo, en su casa no hay cable, internet es una promesa lejana a la que puede acceder en fracciones de cuartos de hora cuando va a los locutorios. En los que no se siente cómodo porque no hay intimidad y todo es lúgubre y sórdido en esos lugares. Y para salir, no solo hay que viajar, sino que encontrar la manera de rebuscarse el mango, porque en la casa no sobra nada. Y hay que vérselas con el afuera y el mundo de las *changas* para tener con qué invitar a una chica a salir.

El texto de Robles funciona como un espejo del de Libertella, porque narran la misma época, y la misma preocupación, cómo es ser adolescente en los 90, pero desde perspectivas de clase muy distintas. Los escenarios que frecuentan no son los mismos. Los consumos, los gustos y las maneras de relatar el cotidiano tampoco. Aparece el barrio, los vecinos, los negocios y el lugar donde el protagonista pasará una buena parte del tiempo escribiendo en los cortos lapsos que pueda pagar en el cyber. Porque una computadora propia parece un lujo inaccesible.

Parecería que entonces no comparten generación. No frecuentan los mismos lugares, no los desvelan los mismos problemas, de hecho, el dinero ni la falta de, aparecen en el texto de Libertella. Y sin embargo, a pesar de las dificultades económicas que se ven en el texto de Robles, hay algo que los iguala la imperiosa necesidad de contar una década.

Yo me preguntaba cómo narrar una época –los años noventa- sin olvidar que la odié profundamente, pero que también la amé en secreto. ¿Cómo fue crecer mientras el mundo alrededor entraba en disolución? Necesitaba volver por última vez a mis tardes en el conurbano bonaerense, a las playas estridentes del verano, a las noches y a los amigos y mujeres de mi adolescencia. Pero a veces la memoria es insuficiente. (*Los años felices: contratapa*)

La pregunta entonces es: ¿hasta dónde Robles y Libertella comparten generación?, siendo sus textos sobre una misma década tan disímiles por momentos en referencias y experiencias. Qué implica ser y pertenecer a una generación: ¿nacer y vivir en el mismo tiempo?, ¿compartir gustos, intereses y modos de pensar más allá de lo etario?

La puja que se ofrece en las obras de Robles y Libertella oscila entre narrar los hechos de un momento histórico y el recorte subjetivo y cultural de quien narra. Se escribe desde una pertenencia y una identificación subjetiva, aunque se esté transitando el mismo tiempo.

Serán las *condiciones subjetivas*, como lo expresa Sergio Caletti en su texto: *Subjetividad política y ciencias humanas, una aproximación*, las que inviten a pensar en términos marxistas la tarea “de quienes se esperaba como decisiva tarea el que transmutarán precisamente de objetos a efectivos sujetos de la Historia” (Caletti 2011:22). Si bien el análisis que se plantea proviene de la relación entre la historia y *las disposiciones subjetivas (de conciencia)*, refiriéndose al sujeto político, es posible hacer una analogía. Entendiendo la literatura en los términos de Bourdieu como un campo de

lucha cultural por la apropiación del poder simbólico. En este caso de la representación posible de una generación.

Libertella trata todo el tiempo de correrse de estos márgenes, para reconfigurar el campo de sentido literario en su obra. Y construir un universo, en apariencia despolitizado y fragmentado, dando así lugar a un recorte propio de lo que para él significa dar testimonio de una generación.

El libro se llama, *El invierno con mi generación*, pero hasta qué punto es mi generación. Es un grupo de amigos pequeño, y en la medida que íbamos a estos recitales y veíamos a pibes que eran de nuestra edad, pero eran pibes que nosotros no habíamos visto en nuestra vida y que no hubiéramos visto por fuera de esos recitales, y eran pibes obviamente muchos más marginales que nosotros que estaban apedreándose con la policía, afanando. De algún modo era fuerte darse cuenta que esa gente también era de nuestra generación en términos etarios. Lo que pasa es que yo creo que una generación es también por formación cultural, no solamente la gente que tiene tu misma edad. Una generación se forma por las inquietudes compartidas. Eso también te muestra que podemos ser nosotros cuatro. E incluso en tus mismos compañeros de curso no los consideras gente de tu generación. Porque aunque estés cursando todos los días en el mismo lugar son tan distintos a vos que son como los pibes que están peleándose con la policía en la puerta del recital de La Renga. (Textual de la entrevista al autor en 2015.)

Hay, sin embargo, en la novela un personaje que coquetea con la política y al que el protagonista mira con admiración y respeto, Iván. Es el que va a marcar el rumbo más ideológico del grupo si se quiere. El que va a definir qué hay que leer primero, qué o a quién hay que escuchar y muchas veces qué opiniones hay que tener. No desde una postura rebelde ni pedante, sino más bien desde un espíritu enérgico y revitalizante para ese grupo de adolescentes que trataban de pasar desapercibidos ante los ojos de sus profesores y de las chicas de la escuela. Iván es un poco el que muestra que se puede desafiar lo establecido, el que no siempre actúa de forma políticamente correcta y al que más le interesa hurgar por los márgenes. El que desde el confort de las tardes en la casa de alguno de ellos hace preguntas incómodas.

No era un alumno particularmente descollante, pero sabía responderles a los profesores que se salían, “aunque fuera mínimamente, del guion preestablecido de profesor de escuela secundaria. Iván era el crítico de nuestro grupo, el tipo que generaba pensamiento a partir de lo que hacían los demás. Era, también, el que nos bajaba línea a todos, el que muchas veces nos mostraba el camino por el que había que ir, lo que había que leer, las bandas que había que escuchar, lo que había que pensar. En las

novelas de educación está el personaje que le enseña todo al narrador; ese personaje fue Iván para nosotros.” (*El invierno con mi generación* :25)

Para Libertella, esa figura funciona como el mundo exterior en un mundo absolutamente interior como lo es toda la novela. Que transcurre la mayor parte del tiempo en el colegio, las casas de sus amigos y la terraza a la que van a juntarse y fumar sin parar. Dice Libertella sobre el personaje de Iván.

Él es el que está más cerca de la política si se quiere y él habla con los profesores es como el que tiene una relación con el mundo adulto, escucha casetes del che Guevara, él es de algún modo como el que en el libro el que arma un puente con la realidad, si bien es todo como muy cultural y muy artística las referencias que se mueven es como si el de algún modo al ser el puente con el mundo adulto fuera también el puente con el mundo de la política porque de algún modo la política es la adultez. (Textual de la entrevista realizada al autor en 2015)

Y así con el sabor de la adolescencia en plena efervescencia y la melancolía del fin del secundario, el protagonista, parece entregarse, algo apesadumbrado a la vida adulta. Contratan a una empresa de turismo de moda de la época y se van de viaje de egresados a Bariloche. Y todo se mezcla un poco: el alcohol, el fin de la escuela secundaria, y el cierre de la adolescencia. Todo parece estar orquestado como un rito de pasaje entre luces estridentes, música al palo y algunas palabras de despedida.

La adolescencia ha llegado a su fin.

A mis compañeros los vi bajo luces estroboscópicas, debajo de bolas de boliches, arriba de parlantes. Esas son las ultimas postales que guardo de la década. La última tarde, con nuestros cuerpos ya arrasados por el mal sueño y una dudosa alimentación, nos juntaron a todos en un salón de usos múltiples y nos hicieron escuchar un discurso de despedida y un puñado de canciones emotivas, canciones melosas que sin embargo calaron hondo y fueron el detonante para que todos nos largáramos a llorar: “Si diez años después te vuelvo a encontrar en algún lugar / no te olvides que soy distinto que aquel pero pero casi igual”. La voz de Calamaro emergía pura y brillante de los amplificadores. Nuestro llanto era como el del bebé que sale de la panza de su madre: ahora teníamos que vérnosla con el mundo de verdad, que nos figurábamos oscuro y enorme. (*El invierno con mi generación*: 73)

Quizás algún lector incauto logre pasar de largo por la lectura del libro, *El invierno con mi generación*. Y solo recale en el hecho de que resulta una novela de educación, sin advertir las marcas de época ni las preocupaciones e intereses del protagonista. Pero le resultará difícil escapar a la metáfora que está graficada en la tapa. En ella hay un chico, en esa edad incierta entre la niñez y la adolescencia. En donde todos los pantalones se convierten en bermudas y está bien usar gorra y zapatillas. El chico parece mirar hacia adelante, el cuerpo desgarrado y la mirada perpleja. Solo que la vista al mundo que se avecina, no es amplia como el horizonte ni acotada como el marco de una ventana. El chico mira hacia adelante a través de los márgenes de un libro. El futuro, también estará signado por la literatura.

Los 2000

Abriéndose paso a la vida adulta en los albores del 2000, mientras empieza a gestarse el 2001, la crisis política y financiera más importante que atravesó la Argentina en las últimas décadas. Toda esa trama está latente. Aunque un tanto desdibujada del contexto político en la segunda parte de *El invierno con mi generación*, porque siguen siendo adolescentes que fueron a un buen colegio, sus padres tienen trabajo y la vida adulta indica que hay que ir a la universidad.

El año 2001 nos encontró circulando por distintas universidades en una serie de intentos que terminaron en todos los casos fracasando. Iván quiso ser arquitecto, y todas las mañanas viajaba hasta la Ciudad Universitaria para llenar hojas blancas y rugosas con líneas rectas y formas rectangulares. El Negro se anotó en una facultad carísima, de cine, en el barrio de San Telmo. Roiter se tomó un año sabático para reponerse de la agobiante experiencia escolar. Nos veíamos poco, muchísimo menos que antes. Yo me inscribí en la carrera de derecho por una razón sencilla: quería usar traje. (*El invierno con mi generación: 77*)

En esta última parte del libro, una vez finalizado el secundario, hay un registro más potente por dar cuenta del fin de una época, y del cimbronazo de la vida adulta en pleno 2001. El narrador se enfrenta a la búsqueda del primer empleo porque ya no se puede solamente vivir de los padres. Hay que salir al mundo, hay que enfrentar la enorme expectativa y esperar la frustración. Así, se postula para avisos que salen en el diario, para cubrir puestos en locales de ropa donde prefieren prescindir de su perfil. Se abre un mundo que no parece hecho para el protagonista.

Es este quizás el registro más contundente en términos de contar el afuera. Lo que está ocurriendo y lo que le pasa al narrador con la vida adulta. Es un testimonio en primera persona de lo que implica ser adulto. Como explica Arfuch:

En la trama de la cultura contemporánea otras formas aparecen disputando el mismo espacio: entrevistas, conversaciones, perfiles, retratos, anecdóticos, testimonio, historias de vida, relatos de autoayuda, variantes del show –talk-show, reality show...-. En el horizonte mediático, la lógica informativa del “esto ocurrió”, aplicable a todo registro, ha hecho de la

vida –y consecuentemente de la propia experiencia- núcleo esencial de tematización. (Arfuch 2002: 17).

Quizás sea en esta segunda parte donde más se vea la angustia por el presente y el registro de los datos que impactan al protagonista. Pero siempre desde los intereses, consumos y afinidades que les son propias al grupo de amigos.

“Ese año murió George Harrison y tiraron las Torres Gemelas. Y ese año, también, empezamos a fumar marihuana y el grupo inauguró su segunda etapa”. (*El invierno con mi generación*: 80)

“Quiero ser preciso con las fechas; mi primer porro lo fumé en mayo de aquel año, ni antes ni después”. (*El invierno con mi generación*: 81).

Y es también un aviso. Porque, aunque todo indique que hay que salir, se hará lo posible por seguir quedándose adentro. Por construir su propia realidad en otro espacio: la terraza. Es en esta época donde se narra el descubrimiento de la marihuana, la primera novia, los amigos nuevos que se suman al grupo y la terraza: el lugar donde pasarán casi todos los días. El espacio que alberga todo lo que necesitaban: nada. Un sitio vacío con las paredes pintadas de blanco y un foquito de luz que colgaba del techo. Así, el narrador se convierte en el vocero y el encargado de volver a reunir al grupo. Y aunque tironeado y fragmentado por las actividades adultas como el trabajo que finalmente consigue y la facultad, llama a Iván, Roiter y al Negro y les cuenta en un tono solemne que había fumado marihuana, que el Carpo también lo había hecho y que esa noche debían juntarse. Todos aceptan.

Pero el hechizo dura poco. Es 2001 y la crisis económica y política más grande de la historia reciente en Argentina, también los atraviesa a ellos. De repente no hay a dónde ir. El país estaba por entrar en la peor crisis de las últimas décadas, el grupo estudiaba carreras que no les gustaban. Tenían trabajos que les agradaban menos aún y afuera el clima era hostil y frío. Aunque todavía tenían la terraza. Hasta que un día el encanto se rompe. El portero sube a la terraza, encuentra la carpa, los restos de porro y un caos de mugre acumulada. Decide cambiar la cerradura. El grupo de amigos se queda sin lugar seguro. Ahora sí hay que salir.

La calle, y el nuevo lugar del grupo de amigos es el puente que une la facultad de derecho con plaza Francia en el barrio porteño de la Recoleta. A veces recalán en bares

y fumadores de la zona cuando hace demasiado frío. Y los recuerdos, aún en un contexto absolutamente político, son sin embargo literarios.

La memoria de esos meses está borrada y no va a reaparecer. Cómo se narra el puro paso del tiempo, los días idénticos, lo que no es extraordinario. Las noches se repetían, hacíamos siempre más o menos lo mismo, así que con recordar una noche estaríamos recordando todas las noches. Pero sí sobrevive un recuerdo lingüístico que quiero consignar aquí, para que sea juzgado por la posteridad. Una noche estábamos en aquel bar de Palermo con Iván, hablando de Borges. Evocábamos pasajes memorables de los cuentos, armábamos una especie de “grandes éxitos borgeanos”. Iván rememoró entonces una línea del cuento “Tlon Uqbar. Orbis Tertius”. En una línea central del relato, Borges y Bioy Casares están hablando en una quinta en la calle Gaona, en Ramos Mejía. Conversan un poco de todo, como nosotros, pero sin porro y con genialidad. (*El invierno con mi generación*: 93)

Descubren una adjetivación borgeana, “alta noche”, y la repiten y la usan hasta el cansancio. Mientras que el resto del mundo, todos los mortales menos ellos se quedan afuera del lenguaje. Hasta que el adjetivo *alto* se empieza a poner de moda. Y la adjetivación borgeana entraría de lleno en la oralidad de las calles de Buenos Aires. Durante años sienten que les han robado un tesoro personal y que por un efecto incomprensible, eso que empezó una noche en la habitación de un bar a puertas cerradas trasciende y se vuelve *cultura popular*.¹ Porque la trascendencia que se busca no es la narrar los hechos, las vivencias, sino la de ser parte de la literatura. Son una generación que parece querer tener que ver más con Borges y con Bioy que con sus contemporáneos.

Tenemos entonces, una generación con la que el narrador no parece coincidir, ni en gustos, ni en inquietudes. Y hay una permanente reminiscencia al orden establecido. Al statu quo del canon de la literatura nacional: Borges y Bioy.

Al parecer, el devenir de esos años que se evocan en el texto parece tener más que ver con una búsqueda personal y de afinidades selectivas y cercanas que con un interés por los otros. No hay más jóvenes que ellos. Todo se reduce a las circunstancias y vivencias de un grupo acotado y próximo. No hay con qué comparar ese presente. Porque el relato

¹ Cultura popular en los términos clásicos en los que lo define Mijail Bajfín. Apropiación de un uso, costumbre, término/vocablo, - como en este caso- por parte de sectores representativos de distintas extracciones sociales, diferente al dado por la cultura oficial.

se presenta siempre como una cámara inmersiva, aún cuando están en la calle, en la plaza o en un bar. Siguen siendo ellos contra el mundo, como cuando estaban en el aula del colegio secundario.

Toda posibilidad de reflexión, intercambio y perspectiva más amplia de construcción de universos, se condensa en la auto reflexión. Siempre se vuelve a la cabeza del narrador. Como un espacio de afianzamiento del individualismo. Tal como lo describe Arfuch: “Se esbozaba allí la sensibilidad propia del mundo burgués, la vivencia de un ‘yo’ sometido a la escisión dualista –público/privado, sentimiento/razón, cuerpo/espíritu, hombre/mujer”. Como si la única exploración posible de las vivencias, del lenguaje, del vínculo con los otros fuera a partir de la reflexión individual.

Cabe preguntarse entonces: ¿qué relación establece el autor con su generación en términos literarios?

¿Qué caracteriza a la literatura argentina, qué elementos comunes tiene con la nueva narrativa?

¿Existe la narrativa argentina, o es solo un espejismo que busca evadir cuanto puede a la tradición?

En su artículo “Literatura argentina reciente” de 2016, para la revista online: *Nadie duerma*, el escritor, editor y crítico, Damián Tabarovsky desagrega un poco el panorama.

Porque de eso se trata. De la pregunta por la frase. De la pregunta por qué palabra sigue a qué palabra, y qué otras palabras se descartan. Y cómo esas palabras forman una frase. Y qué frase continúa a esa frase, y cómo las frases hacen sentido. Esas preguntas –las preguntas fundantes de la literatura moderna– reaparece de una u otra manera en esta tradición, y es precisamente esa pregunta la que vuelve política a la literatura. Una novela no es política porque hable de dictadores, ni social porque hable de narcotraficantes, ni filosófica porque aparezca Heidegger como personaje. Esa sí es la solución sencilla, trivial. Insignificante. (Tabarovsky:2016)

Siguiendo a Tabarovsky, se puede señalar que lo que vuelve política a la literatura es la pregunta por la frase. La decisión sobre qué palabras tomar y volcar en el texto y qué frases destacar. Eso es en esencia lo que vuelve político a un texto. Esa pregunta, y esa tradición, abarca a muchas literaturas posibles. Porque no hay una sola manera de decir lo que se quiere decir ni una definición suprema a la que adherir. Dentro de esas

literaturas posibles, en términos discursivos, convergen: muchas lecturas, saberes y aproximaciones que exceden los hechos que se narran. Por eso obras sobre el mismo período histórico, por ejemplo, difieren mucho entre sí, aunque compartan un mismo universo de sentido.

Uniendo lo que señala Tabarovsky con lo propuesto por Drucaroff en relación al concepto *segunda generación post dictadura* –a la cual pertenece Libertella– se pueden realizar algunas observaciones sobre la relación entre literatura y política. En la segunda parte de la novela, al igual que en la primera, no se ahonda ni se pregunta por lo político en los términos tradicionales que implica el término. No hay una militancia férrea, ni una conciencia cívica, ni una creencia posible a la que aferrarse. La forma de responder al afuera y al contexto, absolutamente hostil y político, quizás sea también desde la propia literatura. Y el propio desencanto. Que se mitiga encontrándose con los amigos, teniendo charlas interminables y recalando en bares para resguardarse del frío. Es un tiempo de incertidumbre, que nuevamente deciden pasar con la compañía del grupo íntimo de amigos. Hablando y debatiendo sobre lo que les es propio. Su propio lenguaje, hecho de lecturas afines, discos y la complicidad de los años.

Lo más interesante de la narrativa argentina reciente escapa del realismo ramplón, no son triviales novelas de policial de intriga ambientados en Oxford, no retoman los lugares comunes de las novelas sobre dictadura y desaparecidos, no son textos pasteurizados y very typical listos para integrarse a la “literatura internacional”. No son esas novelas mainstream gana-premios, ni recurren al golpe bajo y al miserabilismo sobre la pobreza, la violencia y la dura vida argentina. No, no son nada de eso. Son textos heterogéneos, muchas veces incluso inadmisibles para pensar en común, pero que, de una u otra manera, por un camino o por otro, sospechan de las convenciones heredadas y vuelve a reponer la pregunta política por la frase, un dejo de locura, un gusto por la excentricidad y un lugar afirmativamente lateral en el mapa de la literatura mundial. (Tabarovsky:2016)

Mientras tanto, en el universo de la novela, *El invierno con mi generación* de Libertella, el horizonte se derrumba frente a sus ojos y la fuga es hacia la literatura. Como si su grupo de amigos sostuviera con todas sus fuerzas un mundo paralelo que los envuelve y los contiene: hecho de porros, discos y literatura.

Y en la última y breve parte del libro, como en la canción de Vox Dei, “todo tiene un final y todo termina”. El colegio, los amigos y los libros. El Negro agarra su mochila y se va a Brasil, itinerando durante varios años. A Roiter le descubren porro en los

bolsillos del pantalón y lo condenan a la reclusión en la casa familiar. Antes manda un mail comunicando su situación a los amigos. Al otro día le cierran la cuenta. Iván se va a España y se asienta allí. El narrador es ahora sus ojos, al otro lado del océano, en Buenos Aires. Se visitan a lo largo de los años. Iván promete volver, ser el refundador del grupo y conquistar el mundo. Pero claro, eso nunca sucede.

La adolescencia ha terminado. Del grupo de amigos, Iván solo se reúne cada tanto con El Carpo. Y recuerdan tiempos pasados.

A sus espaldas, un país en llamas y muchos años por delante para que todo pueda reconstruirse. Pero esa no parece ser una preocupación para Iván. El final de la novela tiene más un gusto melancólico por el fin de la adolescencia que por una conciencia cívica propia. No parece haber una reflexión pos 2001. Porque ya bastante con enfrentar la vida adulta y la disolución del grupo de amigos.

El amor es el lenguaje

En su tercer libro, *Un reino demasiado breve*, hay un cambio en la voz narradora. Quizás como un efecto de buscar distancia, aparece la tercera persona. Es un narrador más interesado en contar lo que ve. Indagando más desde la pregunta exploratoria que supone el devenir, que desde la certeza. El personaje principal es Julián, un joven típico de una familia progre, que lo vamos a ver a lo largo de tres relaciones amorosas: la fundante, la de transición y la que podríamos llamar de la vida adulta. A diferencia de sus textos previos, en este el autor busca generar una distancia con el protagonista del relato. Es como si lo estuviera mirando y obedeciera a narrar lo que sucede, pero también como si se estuviera asombrando y aprendiendo mientras Julián experimenta. Es un narrador, que otra vez está muy cerca del personaje principal, aunque esté en tercera persona.

Lo escribí en tercera persona como para probar algo distinto y cambiar un poco. Pero los temas siguen siendo los mismos. Las relaciones, el amor, la familia, la amistad. Entre los tres libros forman una especie de novela de formación. (Textual de la entrevista realizada al autor en 2015)

De nuevo el autor vuelve a plantear un universo que funciona como un ecosistema que se sostiene y se alimenta así mismo. Si antes, en su libro *El invierno con mi generación*, se trataba de abordar la adolescencia y la juventud, en este nuevo texto el interés se centra en el vínculo con el sexo opuesto en relaciones hetero normativas, que van desde el primer flechazo y el primer noviazgo pasando por dos relaciones más.

Es además un universo encapsulado en la relación con el otro, con la pareja. Por lo que la familia, los amigos y los otros pasan a un deliberado segundo plano. Y para eso resulta útil la figura del narrador en tercera persona, para observar como una cámara fija puesta ahí adrede por el autor. Como si tratara de documentar y explicar al mismo tiempo la génesis misma del enamoramiento. Y sus consecuencias.

Julián conoce a Florencia en un viaje de estudios a Israel que hacen ambos. Y los primeros días se observan e intercambian miradas entre excursiones de todo el día en micro a distintas ciudades. El flechazo es primero lingüístico. Julián ve en Florencia atributos y complicidades culturales antes que rasgos físicos. Comparten gustos de

series de tv, libros y películas, tiene vocablos y palabras que repiten hasta el hartazgo “curioso”, “escándalo”. “El amor genera la ilusión de que el lenguaje es recíproco”.

No hay testigo que pueda registrar el modo en que dos personas se van mimetizando. Es un proceso casi detenido, sin acción, sólo perceptible para un narrador omnisciente o para esas cámaras de seguridad que enfocan siempre el mismo punto de la sala. La primera manifestación de ese proceso es lingüística: los modismos se pegan de manera incontenible y no tiene sentido batallar contra esa metástasis de la lengua. (*Un reino demasiado breve*:11)

Desde el comienzo del libro queda en claro que el lenguaje tendrá un lugar protagónico en cada una de las relaciones. Pensando en términos amplios al lenguaje como un sistema de signos que constituirá cada una de las parejas para comunicarse, cartas, mails, palabras claves y frases de películas. Por supuesto los amantes sostienen ese discurso que condensa el imaginario amoroso del deseo y la complicidad de un código compartido.

Siguiendo al filósofo y crítico Roland Barthes en su libro *Fragments de un discurso amoroso*, podemos pensar al código del amor como un entramado propio de los amantes.

Cada uno puede llenar este código según convenga a su propia historia; magra o no, es necesario pues que la figura que esté allí, que el lugar (la casilla) le esté reservado. Es como si hubiese una Tópica amorosa, de la que la figura fuera un lugar (topos). Ahora bien, lo propio de una Tópica es ser un poco vacía: una Tópica es, por estatuto, a medias codificada y a medias proyectiva. (2002: 14)

Dando esta tópica lugar a completarse en la voz del narrador, testigo privilegiado de las desventuras amorosas del protagonista de la novela. Y la única voz posible de reponer en el camino de las desventuras amorosas de Julián. Habrá entonces que confiar en el relato.

Arder o durar

Cuando Julián empieza a salir con Florencia el tiempo se precipita. Después del viaje en el que se conocen, se empiezan a ver en Buenos Aires, se convierten en novios, se ven casi todos los días. Y comparten todo: salidas, discos, libros y amistades. Julián siente que están predestinados. Pero a los meses de estar saliendo avanzan los celos, las peleas por cualquier cosa. Es el narrador el encargado de avisar que es posible que se trate de un tiempo muy breve.

Hay más para contar qué es lo importante y lo relativo en una historia de amor. Hacían sus cosas, las cosas que hacen dos chicos de 18, 19 años en una ciudad Latinoamericana. Nada era extraordinario, pero para ellos todo era intenso y apasionado. La relación crecía y al mismo tiempo se iba ajando, porque siempre estamos en proceso de perder algo. (*Un reino demasiado breve* :36)

Julián se da cuenta de que algo no anda bien y simplemente deja que la relación se enfríe. El narrador trata de examinar la situación como en una caja negra. Qué fue lo que pasó, cuándo pasó. En realidad, no hay una situación puntual. Será la suma de pequeños conflictos, situaciones de celos, reproches y escenas repetidas que en un principio se ven coloridas, pero terminan por cansarlos a ambos. Quizás la inexperiencia. Cada uno empieza a tener intereses distintos, la búsqueda personal se impone por sobre la búsqueda de la estabilidad de la pareja.

Florencia se va de viaje y vuelve distinta.

Y le devolvió a esta persona, que seguramente era genial, pero que era otra persona, alguien que ya no tenía las huellas de esa historia que habían erigido. Una historia pequeñísima, modesta, apenas un segundo en la historia de la humanidad, pero que para él había sido la más épica y la más intensa del mundo. Era la caída de un reino compartido. (*Un reino demasiado breve*: 42.)

El primer amor tiene un techo. Él hubiera querido más tiempo, más de Florencia, pero entiende. Han vivido un tiempo desmesurado, intenso y a la vez imposible de cuantificar por todo lo que han aprendido sobre ellos mismos. Han pasado casi tres años y saben demasiado el uno sobre el otro para seguir insistiendo. No hay más. Y la

relación alcanzó para pensar en casa compartida y una familia hoy está disuelta. Se citan en un bar y el narrador relata lo que observa: una pareja teniendo una conversación de horas. No hay llanto ni cambios en el tono de voz de ninguno. Se despiden y cada uno sigue su camino, en compañía de la leve brisa de la ciudad en verano, cuando cae la noche.

Rápidamente Julián va a descubrir que no puede estar solo. Lo cierto es que, al poco tiempo de terminar con Florencia, conoce a Laura. Su madre se va de viaje para navidad y él organiza una fiesta. De Laura le atrae su risa. Y otra vez el imán no es sexual. Aunque Laura use botas ajustadas se pinte las uñas de rojo y tenga onda. A Julián lo que le importa es que es una de las pocas chicas de la fiesta con la que se puede charlar. Pero no se imagina estando con ella. No le interesa.

A los días de conocerla ya está de novio nuevamente. Algo que le resulta inexplicable y a la vez imposible de evitar.

Quizás a Julián lo sedujera la idea de una relación tranquila, en cierto modo desapasionada, una relación de amigos con esporádicos arranques sexuales. Un noviazgo de transición, un puente. La vida no puede ser una sucesión ininterrumpida de hitos dramáticos; si la vida de Julián fuera una novela tal vez el narrador decidiría omitir esta relación, la juzgaría prescindible, pero su vida no es un texto, -no es únicamente un texto-. (*Un reino demasiado breve*: 49)

Hay un desdoblamiento y el personaje se pregunta por el texto, el texto de su vida. Como pidiendo disculpas por no tener más para contar. En el hilo de las relaciones esta es la menos intensa. En la que se involucra por ser verano, estar solo, aburrido. Si se lo pone a pensar no sabe por qué está de novio con Laura. Lo cierto es que el romance dura un año exacto de verano a verano. Del verano que terminó con Florencia al verano siguiente.

Julián tiene 22 años y está solo de nuevo. Pero no por mucho tiempo.

Un breve tiempo después conoce a Ana, ella lo encuentra y otra vez el flechazo.

“Hola, ¿vos sos Julián?, soy Ana “, se presentó y a él le pareció hermosa y encantadora. Sucedió eso que las películas románticas nos enseñaron a decodificar como un flechazo, un amor a primera vista, las mariposas en el estómago, los fuegos artificiales que crepitan sobre el fondo de un cielo perfecto. Eso, por supuesto, lo paralizó. (*Un reino demasiado breve*: 70)

“Por qué durar es mejor que arder”, se pregunta Julián a medida que la relación avanza. Quizás el aprendizaje sea a poder estar permanecer con el otro.

La pareja se cimentó sobre la repetición de una serie de rutinas. Ver películas, hablar de libros y de cosas de la facultad. Hacer comentarios sobre la gente que conocían, cada tanto emborracharse, tener sexo. Pero sobre todo se construyó alrededor de una serie de ideas y de convicciones, como la sensación, por ejemplo, de que estaban produciendo intensidad todo el tiempo, de que lo que hacían jamás era mediocre ni contenido. De que nunca especulaban. (*Un reino demasiado breve*:79)

La descripción parte del enamorado, Julián. Que ama, pero, siguiendo al análisis de Barthes, en el relato está solo, sin el objeto de su amor y puede brindarse al ejercicio híbrido, mitad mental, mitad verbal, de maquinarse sobre la relación que lo ata al objeto de amor. ¿Es acaso un enamorado infeliz? Tal vez. Como si la infelicidad que empezará a sentir meses después Julián fuera condición necesaria para amar.

Para Barthes el enamorado es un productor y un lector constante de signos. Se la pasa leyendo signos. No hace otra cosa: signos de felicidad, signos de desgracia. En la cara de los demás, en sus comportamientos. Está realmente a la pesca de los signos para darle sentido al objeto amoroso. Y Julián ve esos signos por todos lados.

Hablan horas por teléfono, es la etapa del enamoramiento. Los dos tenían experiencias previas y saben que este momento no durará para siempre. Así que lo viven y lo cuidan porque pronto vendrán otros de menos romanticismo y más realidad. Julián estimula la distancia de Ana, cuando ella viaja al campo a ver a su familia, fomentando un intercambio epistolar.

No se escribían cartas a mano, su imaginario no daba para tanto, pero sí componían largos emails, textos trabajados en los que procuraban volcar toda su sentimentalidad y generar una ilusión de proximidad. Nunca dejaban pasar demasiado tiempo para responder, porque sabían que la espera es uno de los grandes tormentos del amante y jamás, (o al menos todavía) hubieran sometido al otro a un sufrimiento innecesario. Era la época del idilio. (*Un reino demasiado breve*: 83)

Promediando el primer año de la pareja empiezan los celos. Julián intuye que Ana se fijó en un alumno, un chico un poco menor que ellos al que le da clases. Cuando Ana no está, él revisa sus cosas, encuentra un cuaderno con una frase escrita: “me hace bien

enseñarte todo”. A modo de guiño con el cuento de Poe Julián dice: “la carta robada”. Se inquieta. Por qué ese texto brevísimo que parece inculparla está entre sus cosas, allí al alcance de él. Por qué no lo guardó mejor. O incluso, por qué no le contó a él lo que estaba pasando. Mastica la incertidumbre y los celos durante semanas. Los meses siguen pasando y algo empieza a quebrarse en la relación. Le revisa el correo electrónico. Hay más pistas en el mail. Y como un detective alucinado por los celos sigue juntando evidencias. Ana le escribió a un compañero de la facultad al que vio el fin de semana anterior. De nuevo el mail no es del todo claro al igual que la nota que encontró, pero Julián piensa lo peor. “Lo lee como un haiku del mal”. De nuevo la literatura para explicar el malestar, el dolor y la punzada en el estómago que empieza a instalarse.

Julián confronta a Ana, ella se defiende. Se termina una etapa del idilio “En qué momento algo se vuelve irreversible”, se pregunta.

Resumen de una pasión juvenil.

Ese llanto fue como el diluvio final: mientras Ana le daba la espalda y el televisor encendido proyectaba una imagen que no le importaba a nadie, Julián pensó en Florencia en la pureza y la alegría del primera amor, en el descubrimiento sexual y en el modo en que iniciaron juntos en cada uno de los capítulos de las relaciones; pensó en Laura, en ese noviazgo de transición, tan parecido a la amistad y por eso, quizás, pensaba ahora, el más puro sentimiento, el más fraternal y desinteresado: y entonces llegó Ana, la relación trágica e imposible, la más inolvidable. El último gran capítulo de la pasión juvenil. (Un reino demasiado breve 92).

Ana cierra un ciclo. La relación está por llegar a su fin, ya no se pelean ni discuten. El noviazgo entra en una agonía sin retorno

No se cuenta en ningún momento del texto de qué viven, si trabajan o cómo pagan sus consumos más básicos. Sí aparecen más lugares en donde transcurre la intimidad de la pareja. La casa del campo de los padres de Ana, donde Julián va de visita, el departamento de ella. Y hasta un suntuoso semi piso que le han prestado a Ana por algunos meses. En uno de los barrios mas caros de la ciudad, Retiro, frente a la plaza San Martín.

No hay conflicto económico, el conflicto es siempre amoroso. Cómo estar al lado del otro sin absorberlo por completo, sin agobiarlo.

Se separan, pasan meses desde la separación y Julián se obsesiona con ella. Ana se fue convirtiendo en un amor ideal y un objeto de deseo furioso. Ana vive en su cabeza como un holograma que lo tortura día y noche. La dinámica es siempre la misma, se separan, pero después de un tiempo Ana lo contacta, por teléfono o mail y vuelven. Ya ni siquiera hay intimidación, pero no pueden dejarse.

Uno de los tantos días en los que Julián merodea el departamento de Ana para fingir un encuentro casual, ve que un compañero de la facultad sale del edificio y deja las llaves en el buzón, la misma contraseña que tenían ellos. Julián le toca el timbre, la increpa, discuten. Ya hace más de un año que se separaron. Se pelean a los gritos.

Pero después Ana vuelve a llamarlo: “No me ayuda seguir dependiendo tanto de vos”, le dice ella cuando discuten. Ya hace dos años que se separaron.

De repente Ana aplica para una beca de estudio en el exterior y se va a vivir a Italia.

Ana le había pedido a Julián que le regalara un libro para llevarse a Italia y él le llevó los diarios de Pavese, *El oficio de vivir*. Lo sacó de su biblioteca a último momento, justo antes de salir, en un gesto casi automático, sin conferirle un carácter simbólico al acto, pero con el tiempo la elección le pareció un escándalo de la elocuencia. Ana nunca le dijo si lo leyó, pero se lo llevó. (*Un reino demasiado breve*:116)

Finalmente, Julián siente alivio.

A los meses recibe un mail de Florencia. Una noche se vuelven a ver, pasan horas conversando, poniéndose al día. Pronto empiezan a sentirse extraños.

Julián se pregunta qué pasaría si la volviera a ver quizás en veinte o treinta años, pero no ahora. Y en esa escena amable y melancólica se cierra la historia en un lento *fade out*. El barrio de La Paternal, el departamento de Florencia, los dos sentados en el sillón conversando.

La novela ha terminado y su protagonista tuvo que trazar el arco biográfico de su vida sentimental para terminar ahí, donde todo empezó. Tuvo que hacer el viaje *del héroe*, partiendo de la vida ordinaria de un adolescente de clase media, atravesando tres relaciones que lo marcaron, que lo pusieron a prueba, para finalmente emprender la vuelta. Y ahora es un hombre más experimentado y también más nostálgico.

Autobiografía y juventud

Como ya hemos señalado la obra de Libertella se inserta en la autobiografía, tomando recursos de la *autoficción*. Término acuñado por el escritor Serge Doubrovsky para referirse al relato de ficción de acontecimientos y de hechos estrictamente reales. En el caso de Libertella, lo autobiográfico adquiere una dimensión crítica que permite mostrar al protagonista sin concesiones y explorar mediante la reflexión y las preguntas los hechos que está viviendo. No hay un intento por maquillar la verdad. El recurso de la *autoficción*, el artificio de la construcción narrativa, no está puesto en la alteración de los hechos, está enfocado al proceso de escritura. Para tener una distancia con lo que se narra, y una mirada sobre lo que le sucedió al protagonista. Se trata de no romper el pacto con el lector. Contando todo tal cual los acontecimientos y al mismo tiempo dando cuenta de que es un dispositivo literario: se cuenta de esa manera, pero podría ser contado de otra, si el narrador fuera otro.

Todo lo que ocurre en la vida de Julián, parece coincidir con el autor. Tiene 19 años, y estudia Historia en la UBA, en la facultad de Filosofía y Letras. Vive con su madre en Villa Crespo porque sus padres están separados, y su hermana mayor partió de la casa un tiempo atrás. Incluso los datos que menciona y describe, coinciden con su libro anterior. “Ese era el rompecabezas de su vida, que no tenía mayores misterios, y que era tan común como puede ser cualquier biografía de clase media en la Buenos Aires de principios del siglo XXI”. (*Un reino demasiado breve*:29). Como en las novelas clásicas las referencias tratan de resistir el tiempo, para poder ser re actualizadas con algunas marcas simples: el transcurso de un siglo, un lugar en el mapa y una pertenencia de clase.

Cambia la persona del narrador, pero no el personaje. Porque sigue siendo el espacio autobiográfico el centro de la escritura, pero también, para marcar continuidad en la obra. Sigue habiendo indicios y rastros de su texto anterior: el desinterés por la política, la importancia de los amigos y la distancia y el rechazo al contacto con el mundo exterior por fuera de los conocidos.

Cuando la conoció a Florencia era un flacucho que nunca había tenido novia, y que se pasaba el día con sus amigos, algo ajeno a la política, a la farándula y a todo lo que confiere el sentido grupal de una época. Un muchacho sin importancia colectiva, exactamente un individuo. (*Un reino demasiado breve*:13)

El sexo: el curriculum de Julián en materia amorosa estaba en blanco, nunca había salido con una chica y apenas había tenido sexo con un par, un poco de casualidad pensaba él. Algo es algo, se repetía a veces, aunque era notorio que la gente de su edad ya detentaba un pasado amoroso mucho más tupido y salvaje (*Un reino demasiado breve*:30)

El narrador no teme exponer la intimidad. Incluso no tiene reparos para poner en ridículo al protagonista, relatando pormenores de su inexperiencia amorosa. Dando a entender que las relaciones de las que hablará en el texto resultarán fundantes. Un horizonte nuevo para el protagonista, que se verá inmerso en nuevos descubrimientos y en el desafío de vincularse en una relación con otro. Porque hasta el momento, solo había podido relacionarse de manera comprometida y profunda con su grupo de amigos. Es la narración de un cambio de época. Se sale de los años de la adolescencia para entrar en el universo de la juventud.

El tiempo en el que transcurre la novela, *Un reino demasiado breve*, siguiendo la biografía del autor, se corresponde al primer gobierno kirchnerista (2003-2007). Podemos fijar en ese período, tal como menciona Melina Vázquez en su artículo (2013) *En torno a la construcción de la juventud como causa pública durante el kirchnerismo: principios de adhesión, participación y reconocimiento*, como el pasaje de la apatía y el desencanto de la política de los 90 –como ya hemos señalado anteriormente– al “regreso de la política”. Y con ella un mayor compromiso de la *juventud* y un masivo ingreso de los jóvenes a la militancia.

Se trata de un período de participación política, vinculado con el *kirchnerismo*, que a su vez representa, un período de interés y regreso a la política de la *juventud*.

Vázquez da cuenta de las tensiones que implican afirmar en términos cuantitativos y cualitativos, una mayor participación juvenil.

Por eso, más allá de la posición frente al kirchnerismo, se puede reconocer en el proceso sociopolítico vinculado a las tres gestiones de gobierno que se identifican como kirchneristas como un contexto relevante o paradigmático para analizar el uso de categoría joven en aquello que Bourdieu (1981) define como el campo político. (2013:2)

Se puede mencionar, a modo de ejemplo, las agrupaciones: el Movimiento Evita, La Cámpera, la Juventud del Movimiento Proyecto Sur, Juventud de la Corriente de

Liberación e Integración Nacional, Juventud Partido Solidario, Jóvenes para la Victoria y Juventud del PRO, entre otras. Mostrando como la apatía de los 90, se transforma en militancia barrial como expresión del activismo juvenil.

Pero nada de este proceso de transformación y participación activa de la juventud en la política se verá reflejado en el texto de Libertella. El período kirchnerista es para Julián, el protagonista de *Un reino demasiado breve*, el período entre las distintas parejas que van a marcar su juventud.

No parece haber un interés en manifestar algún tipo de simpatía o adhesión a alguna corriente o expresión política que hubiera surgido en la época. Lo importante está en el texto. En ese sentido, la valoración para el autor está puesta en la literatura. En el trabajo de la estética y en los procedimientos narrativos. No se trata de *un registro plano*, como la crítica especializada intenta clasificar al lenguaje de la novela que escriben los autores de la *Nueva Narrativa Argentina*. Como lo explica Drucaroff en *Los prisioneros de la torre*:

Si antes la ficción no registraba los lenguajes, sino que los trabajaba, no se intentaba una mimesis etnográfica sino una articulación de diferencias entre lo que se escuchaba y lo que se escribía, ahora hay un estilo plano, de cinta grabada, y esto no tiene valor estético porque no hay trabajo y elaboración de los materiales, la novela toma de lo social modos de hablar y los transcribe como un grabador: entre narrador e informante la distancia del registro es mínima. (Drucaroff. 2011:256)

No es posible caracterizar la obra de Libertella como una experiencia de despojo hacia valor estético del lenguaje. Ni de pensar su literatura en una oposición: juventud militante/lenguaje de grabador. Sino más bien de situar a la obra en un contexto y desde una voz narrativa propia, que parece tomar cuerpo y forma en los recursos estilísticos de la novela clásica. Que, de igual forma, en tanto corpus material, es parte de un recorte posible para contar una época.

Porque, y esto es esencial, sabemos que no hay posibilidad de afirmación de la subjetividad sin intersubjetividad, y por ende, toda biografía, todo relato de la experiencia, en un punto, colectiva/o, expresión de una época, de un grupo, de una generación, de una clase, de una narrativa común de identidad. Es esta cualidad colectiva, como huella impresa en la singularidad, lo que hace relevantes las historias de vida, tanto en las formas literarias tradicionales como en las mediáticas y en las ciencias sociales. (Arfuch, 2002: 78).

Que no coincida o no exprese intereses políticos manifiestos en el texto, no implica que sea una obra sin identidad o fuera de su tiempo.

Como ya se mencionó prevalecen los elementos de la novela clásica: estructura, recursos literarios como la descripción y la narración; y referencias a otras obras literarias, en una intertextualidad constante, que forma parte y organiza las lecturas de vida de los protagonistas y las reflexiones del narrador. Dando a entender que es más sencillo reconstruir un trayecto autobiográfico a partir de la conexión con la literatura que con hechos históricos y políticos precisos del tiempo en que se inscribe una obra.

Es en la superposición de capas semánticas que componen el texto para el análisis propuesto: biografía, literatura y política, donde prevalece el peso de la literatura.

Dentro de los límites de la novela autobiográfica

En su cuarto libro de reciente aparición, Mauro Libertella vuelve a la primera persona y centra la narración en su última relación, con su actual mujer y madre de su hija, Leticia Frenkel. De hecho, a ella y solo a ella está dedicado el libro. La novela que cuenta la historia de la pareja.

A diferencia de sus textos anteriores –*Mi libro enterrado*, *El invierno con mi generación* y *Un reino demasiado breve*– este es el que le resultó a Libertella más difícil de escribir. No porque haya que remontarse a un tiempo anterior, sino porque el narrador duda de si su historia es posible de ser contada sin lastimar a otros. El problema no es contar cómo se conocieron, de hecho, viene de hacer eso, contar la relación con distintas parejas en su libro anterior. Pero no es lo mismo que hablar de en qué circunstancias se conocieron y cómo avanzó el vínculo entre ellos. Y para eso es preciso ordenar el tiempo, ordenar el relato. Y narrar es una forma de organizar el tiempo y también un ejercicio de memoria que el autor viene haciendo.

Si *Un reino demasiado breve* era el relato sobre las relaciones de pasaje entre la adolescencia y la juventud, *Un futuro anterior*, su último libro, es definitivamente poner los pies de lleno en la vida adulta. Hacerse cargo. Porque el texto viene a reponer el relato de lo que empezó en un amor clandestino, cargado de culpa y tormento, devino en un proyecto de familia. Y el narrador, en un acto de exposición y entrega para ofrecerse a la escritura, siente vergüenza y por momentos duda de lo que está narrando.

Vuelco las fechas en mi cuadernito rojo. Trato de ordenar los tiempos, las secuencias. Voy escribiendo este libro sin que nadie se entere. Me remonto a esos años clandestinos y la escritura también se vuelve, a su modo, secreta. Escondo la libreta de anotaciones en lo más profundo de mi mochila y cuando alguien me pregunta qué estoy escribiendo, uso una palabra comodín: nada. (*Un futuro anterior*: 53)

Cambia el nombre y la persona del narrador. Pasamos de un Julián en tercera persona, un nombre más adolescente, más luminoso –imaginamos a todos los Julianes en una edad imprecisa de la adolescencia, ¿quién se llama Julián de adulto? – a una primera persona, en la voz de Mauro, que es además un nombre más apesadumbrado, más opaco, más pertinente para el relato. Y es también el nombre del autor.

El triángulo amoroso se conforma así: está Manuel, el amigo de Mauro, que está de novio con Leticia y está Mauro, que en apariencia es amigo de los dos. Lo sabemos casi de inmediato. Por medio de un diálogo entre los protagonistas. Como si se tratara de un asunto entre hombres para validar la conquista.

En ningún momento se mencionó el hecho de que yo tuviera novia, como si esa información ya se hubiera empezado a disolver en mi propio relato. Así se zanjó el asunto. En ese acto solemne, suerte de rito protocolar sin escribanos ni testigos, él dijo que iba a hacer lo necesario para tratar de estar con ella y yo aseguré que me retiraba del juego. (*Un futuro anterior*: 20)

Si *El invierno con mi generación*, es el texto donde Libertella escribe sobre la amistad en los tiempos de la adolescencia, *Un reino demasiado breve*, es la novela del amor, al mostrar sus relaciones más importantes. Y ahora en, *Un futuro anterior* asume la combinación de una cosa con la otra: novela de la amistad y del amor, pero como sentimientos encontrados. Hallar el amor también implica traicionar al amigo, cargar con la culpa y vivir una relación en la clandestinidad.

El protagonista vive por años una historia de amor con un personaje llamado Leticia. Termina siendo un secreto a voces, por aquello de que “un secreto es algo que se cuenta a una persona por vez”, y lo saben todos. Todos, menos Manuel.

Manuel conoce a Leticia en una fiesta y queda prendado de ella. Por supuesto no se anima a nada. Sigue siendo el mismo personaje que en sus novelas anteriores. El que prefiere pasarse horas conversando con su grupo de amigos, ir a recitales, tocar en la banda que acaban de armar, y escuchar discos hasta el hartazgo. Un digno representante de la última generación analógica, previo a la masividad de internet, los chats de whatsapp y las redes sociales. Era todavía un mundo del cara a cara, del uno a uno, donde para poder abordar a una mujer había que animarse a hablar, encarar y rebuscársela entre frases hechas y una previa de alcohol. Y eso es algo fuera del alcance del protagonista, acostumbrado a pasar desapercibido en las fiestas, estar rodeado de su grupo de sus pares y esperar señales más modestas. Como por ejemplo, el libro de conversaciones con Pedro Almodóvar que asoma en la cartera de Leticia en la fiesta en la que se conocieron. Pretexto largamente elaborado por el protagonista para sacar conversación cuando se vuelvan a ver y logren hablar.

El autor sigue colocando al protagonista dentro del campo de la literatura. No pertenece este texto a la clasificación de literatura *posautónomas*, que señala Ludmer para introducir a la escritura de los 2000, no hay una ambivalencia entre la literatura y la realidad. No se construye una realidad por fuera de la ficción, la frontera entre el hecho y la narración no está quebrada. No hay un adentro y un afuera. Todo sucede en el territorio de la novela. Es por tanto que seguimos hablando de autobiografía y de novela. Y las reglas siguen siendo las mismas: contar una historia, introducir personajes y avanzar a partir del conflicto.

En ese momento yo era esto: un pibe que había probado estudiar Derecho, luego Filosofía, y que ahora se había instalado, de modo definitivo, en la carrera de Letras; un pibe que vivía con su madre y que salía todas las noches con los amigos, básicamente a fumar porros en plazas: alguien cuyo padre todavía estaba vivo; alguien que tenía novia. (*Un futuro anterior*: 17).

Desde el inicio coincide el protagonista con el autor, dejando expresamente claro que no hay distancia entre ambos, o si la hay es mínima. La distancia que lleve reconstruir una vida a partir de un relato autobiográfico. No hay casi distancia entre el enunciado y la enunciación.

Se parte entonces del reconocimiento inmediato (por el lector) de un “yo de autor” que propone la coincidencia “en la vida” entre los dos sujetos, el del enunciado y el de la enunciación, acortando así la distancia hacia la verdad del “sí mismo”. Pero, ¿cómo saber qué “yo” es el que dice “yo”? (Arfuch 2002:45).

Hay un pacto tácito entre el lector y el autor que se viene manteniendo desde su primer libro. Una especie de subtítulo que recubre cada novela como diciendo: - Esto que sucedió es absolutamente real. Esto que voy a contarte pasó tal y como lo cuento.

No se trata de inventar o maquillar la verdad para no exponerse. Se trata de narrar sin tergiversar.

Las épocas de la juventud

Primera parte

“Vivir solo es extraordinario.” (*Un futuro anterior*:58)

La novela está dividida en tres partes. Épocas distintas, como ciclos de una historia social, largos períodos que comparte con la historia humana biológica que lo precede. La primera parte transcurre en un tiempo vertiginoso.

En donde se retrata una Buenos Aires que ya no existe. Con días que parecen estar anclados en un verano constante. Son los años de las salidas a mitad de semana, de encontrarse en albergues transitorios con nombres ingeniosos, “¿Telo imaginás?”. De ir al cine, de pasar horas conversando en plazas. De recorrer las heladerías de Buenos Aires de noche, en bicicleta. La época de transición en la amistad, aún conserva el grupo de amigos de la adolescencia, pero se está formando el grupo de la facultad, el grupo de la nueva pertenencia.

Yo iba con un grupo de amigos que se estaba formando; teníamos veintitrés años y llevábamos dos o tres saliendo casi todas las noches. Buscábamos siempre lo mismo: plazas vacías, departamentos vacíos, calles vacías. Nos perdíamos en la traspasada porteña e íbamos a la deriva en ese calor onírico (*Un futuro anterior*: 13)

Son también los años de la culpa que deja el deseo por lo prohibido. Los años de la traición a la amistad, de verse a escondidas, de mentir, él a su novia, Leticia a Manuel. Pero son al mismo tiempo los años más encendidos. Como si Mauro supiera que más adelante, años después, fuera a registrar ese momento como una especie de felicidad lograda a base de vivencias que, aunque lo avergüencen, hicieron de ese tiempo, un momento pleno y vital.

Son los años posteriores a Nirvana, Radiohead y el brit pop de los 90. Porque los 2000 no parecen traer discos memorables. Como si hubiera algo de la década en materia musical que aún no logra identificarlo ni hacerlo sentir cercano.

En esta primera parte aparece esa libertad sin ataduras ni responsabilidades en las que las agendas dependían de la volatilidad de los días y del ánimo. Ya no son adolescentes, pero aún no se sienten adultos. Y en esa transición a la vida de responsabilidades, todo es posible: trasnochar, cambiar de carrera, mudarse, cambiar de pareja. Sufrir intensamente y amar intensamente con la adrenalina que provoca el deseo por lo prohibido y los años de vivir un vínculo en la clandestinidad.

Es también la época previa a los grandes arraigos.

De qué vivíamos Juro que no lo sé. Hago un esfuerzo por reponer la información creo que yo entonces trabajaba como *freelance* en revistas y suplementos culturales. Estaba empezando a escribir de manera regular y supongo que no hacía falta demasiado dinero. Vivía con mi madre, tenía todos los gastos básicos cubiertos por ella, estudiaba en una universidad gratuita y mis salidas eran espartanas. (*Un futuro anterior*:22)

Si bien no hay un registro explícito de cómo se vive esos años en términos políticos, a medida que avanza el texto hay referencias que muestran una mejora en términos sociales. El dinero, y el trabajo que no estaban mencionados, aparecen, aunque sin conflicto, emergen como un elemento más en la descripción.

En esos años la mayoría de nosotros consiguió trabajo, Argentina salió de su pozo político y social, alguno más se fue del país, y esa unidad cotidiana, férrea, dejó de ser tal, aunque seguíamos siendo un grupo muy íntimo. (*Un futuro anterior* :70)

Segunda Parte

“Vivir con otro es extraordinario.” (*Un futuro anterior*: 89)

La segunda parte del libro tiene otro tiempo y otro tono. Después de años en la clandestinidad, Leticia y Mauro blanquean la relación y se van a vivir juntos, y el tiempo se enlentece, se vuelve un poco más pausado. Son los años del remanso.

Después de seis años de sostener mentiras y engaños. Se vuelven una pareja formal. Empieza otra parte de la historia. Era febrero de 2011.

En 2012, se mudan a un ph a refaccionar en Caballito. Y el protagonista migra de los escenarios de Palermo a Caballito, el lugar al que Mauro llamará “el pueblo” –por la baja densidad urbana–, una isla de casas bajas. Y por el sentimiento de exilio que experimenta al cambiar de barrio, viviendo en la misma ciudad.

Lo que sigue son meses, años de refacciones y obra continua. Y también de un tiempo más reflexivo, casi de ensayo que traspasa la obra, para volver a la fuente: la literatura. La gran narración de la obra, dentro de la obra arquitectónica.

Una de las advertencias más recurrentes de nuestro arquitecto era que no se podía superponer obra gruesa con obra fina. Primero se levantan las paredes y después se hacen las terminaciones y los detalles. ¿No pasa lo mismo con un libro? ¿No se escribe primero una gran versión en bruto, un poco acalorada y torpe, la versión inconfesable, y después se retoca, se pule, se producen las terminaciones? (*Un futuro anterior*: 95)

En el capítulo “La mirada como autobiografía”, del libro *Memoria y autobiografía* que ya se ha citado en esta investigación, la autora, Leonor Arfuch se pregunta: “cómo se narra una vida”. Y la idea de “morada”, viene a recuperar la relación entre la autobiografía y el cuerpo. Estamos morando en una casa porque tenemos relación con el espacio, el tiempo y los objetos que conforman una cotidianidad. No se trata de un personaje *flâneur* en los términos que propone el escritor Charles Baudelaire, no pulula por la ciudad como flotando haciendo cuerpo en la fugacidad de esos momentos. Por el contrario, se establece con el tiempo y los objetos relaciones de pertenencia. Ese arraigo en el relato también se corresponde con la madurez del protagonista. Y además con la

relación de lo público y lo privado. Si hasta ahora hemos sabido todo sobre su vida, la casa compartida no ofrece un paso más, la intimidad compartida.

¿Cuándo una pareja se convierte en una familia? Quizás en el momento en que deciden proyectar la casa para alguien más. Preparar la *morada* para un hijo.

Tercera parte

“Vivir de a tres también es extraordinario”. (*Un futuro anterior*:139).

En la última parte del libro hay un proceso de transformación para el protagonista. Se ha convertido en padre. Y no es que no sepamos cómo sucede que alguien se convierte en padre, no se lo haya preguntado ni que no lo haya deseado. Es que no hay respuestas totales. El tiempo, que va hacia adelante se encargará de organizar las cosas.

Vemos al personaje un capítulo atrás jugando al fútbol con amigos, en una sobremesa después del asado, algo reticente a expresar sus sentimientos a hacerse cargo de una paternidad deseada, por vergüenza o por tratarse de una conversación demorada entre varones. Porque la paternidad es clavar una bandera inexorable en el terreno de la adultez.

¿A qué otras voces representa la literatura de Libertella en esta tercera parte de la novela? Un día está de fiesta en el departamento de algún amigo de la facultad y tiempo más tarde está en el curso de pre parto o leyendo los diarios que llevó su mujer, Leticia, durante el embarazo. Textos a los que no se había animado por miedo, por cobardía.

Se puede relacionar la literatura de Libertella con voces narrativas como la del escritor francés Emmanuel Carrère, o el noruego Karl Ove Knausgård, por abordar la primera persona total, en un tono intimista. Pero hay más: Libertella forma parte de una constelación de escritores, sus padres, Héctor Libertella y Tamara Kamenszain, son el origen del arco narrativo del que él forma parte, y ahora también su hija pequeña.

Busco ahora la contratapa y lo veo todo tan claro. “Escribo la biografía del viejo que pude haber sido y (...) no sé, siento que la cosa está: ya se hizo toda la ficción. Ahora mi personaje puede vender su verdad como si fuera mentira”. En esos puntos suspensivos está el anciano y el abuelo que mi viejo nunca fue. En esos puntos suspensivos estoy yo en diez, en veinte, en treinta años; están sus manuscritos como herencia, está la historia de una vida que él mismo, entre paréntesis, clausuró. (*Mi libro enterrado*: 23)

Mauro se remonta a su infancia y le pregunta a su madre si es lindo tener hijos, la respuesta llega años después, por supuesto en forma de literatura.

Mi madre escribió, en su *Libro de Tamar*, sobre mi hermana y sobre mí, que “yo por ellos, no puedo escribir aquí lo que quiera; no porque mis hijos se pudieran enterar, sino porque ya saben y me enseñan”. (*Un futuro anterior*.142).

Quizás para un niño con padres escritores, los libros de sus mayores sean como fotos imposibles de su infancia, como postales que llegarán, en el futuro, desde el mundo lejano y perdido en el que crecieron. Un futuro anterior. (*Un futuro anterior*:143)

La profecía se cumple, el hijo que leía al padre resignificando el pasado en, *La arquitectura del fantasma, una autobiografía*, espera que su hija reciba como legado el texto nuevo, el que él ha escrito ahora como padre. Será un mensaje para el futuro.

Un futuro hecho de literatura.

Mariana Eva Pérez. El blog como experiencia de escritura en primera persona

El weblog, conocido como blog, es un espacio personal alojado en un sitio web que tiene la finalidad de mostrar mediante posteos la obra de quien lo administre. Es una práctica de escritura sin red, no hay tiempo de maduración de los textos, no hay un editor, no hay un fin en sí mismo más que el disfrute de la escritura en caliente y la difusión inmediata. Hay una relación cercana entre quien postea y quien sigue el blog. En él se publican periódicamente: textos, artículos, de uno o varios autores. Su orden es cronológico y se puede firmar con nombre propio o seudónimo. En muchos casos un mismo autor puede llegar a tener varios blogs en donde despliega materiales diversos. En sus inicios, la finalidad de estos espacios en la red era dar a conocer nuevos autores, despuntar el vicio de la escritura sin apremios ni reglas impuestas, o experimentar una voz narrativa.

Los blogs, los sitios webs y las incipientes redes sociales formaron parte de la llamada *revolución web 2.0* que se inició a principios del siglo XXI.

De este auge promisorio, pero con una visión atenta y crítica da cuenta Paula Sibilia en su libro *La intimidad como espectáculo*:

Quizás este nuevo fenómeno encarne una mezcla inédita y compleja de esas dos vertientes aparentemente contradictorias. Por un lado, la festejada "explosión de creatividad", que surge de una extraordinaria "democratización" de los medios de comunicación. Estos nuevos recursos abren una infinidad de posibilidades que hasta hace poco tiempo eran impensables y ahora son sumamente promisorias, tanto para la invención como para los contactos e intercambios. Varias experiencias en curso ya confirmaron el valor de esa rendija abierta a la experimentación estética y a la ampliación de lo posible.

Por otro lado, la nueva ola también destapó una renovada eficacia en la instrumentalización de las fuerzas vitales, que son ávidamente capitalizadas al servicio de un mercado que todo lo devora y lo convierte en basura. (Sibilia 2008:14)

En Argentina el blog llegó como novedad y plataforma de exposición para aquellos que conocían las reglas del nuevo mercado 2.0, en el primer lustro de década del 2000. Y se hizo popular hacia 2010. Fue también el modo para que las nuevas voces narrativas

encontraran un lugar gratuito de experimentación con el relato, donde pudieran contar la realidad en distintos formatos y dar a conocer su obra incipiente.

En su libro *La década posteada (2002-2012)*, Diego Vigna, comunicador social e investigador del CONICET, se encargó de analizar blogs de escritores que ya tenían un nombre propio en la literatura y una obra publicada al momento de la llegada de los blogs.

Enfocando su análisis en dos preguntas con las que guiaría el análisis del libro:

1- “¿Qué publicaron y publican los escritores en sus blogs, qué relaciones se pueden encontrar entre estos autores, sus publicaciones virtuales y sus obras editadas en papel?”. 2. “¿Por qué (y para qué) los escritores que ya tienen una obra publicada en papel, y que pretenden (o se encuentran en camino de) una distinción de sus obras en el seno del mercado editorial, decidieron mantener un blog periódicamente?”

Los autores que formaban parte del análisis eran, Carolina Aguirre, María Teresa Andruetto, Eduardo Berti, Sonia Budassi, Hernán Casciari, Oliverio Coelho, Martín Cristal, Fernanda García Lao, Diego Incardona, Federico Levín, Daniel Link, Pedro Mairal, Andrés Neuman, Gustavo Nielsen, Leonardo Oyola, Guillermo Piro, Patricio Pron, Pablo Ramos, Hernán Ronsino, Patricia Suárez y Juan Terranova.

Veintiún autores, de los cuales dieciséis eran hombres y solo cinco mujeres.

Si bien estos autores, por recorte e interés, no son objeto de la presente tesina, cabe preguntarse cuán representativa resulta la muestra. O tal vez indagar en cómo los blogs, que vinieron después fueron una posibilidad real y concreta para los autores sin obra previa. Siendo el espacio web una forma de iniciar una voz literaria por fuera de la lógica del mercado editorial, respondiendo a otras necesidades y dando a conocer temas o modos de narrar poco convencionales que encontrarían su cauce un tiempo después. De la mano de editoriales independientes como: “Milena Caserola”, “Esperando a Godot”, “Mansalva”, “Tamarisco”, “Entropía” y proyectos de revistas culturales como: “El interpretador”, “La mujer de mi vida”, “Sudestada” y “MU”, entre otras.

De esta posibilidad de indagar en los modos de escritura, en el lenguaje, y en la propia historia, es contemporánea Mariana Eva Pérez.

Princesa Montonera 2.0

Antes de convertirse en el libro, *Diario de una princesa montonera* fue un blog homónimo que la autora, Mariana Eva Pérez, inició en 2009, y no fue el único. En 2007 también empezó a escribir *Decía mi abuelo*, sobre las vivencias de su abuelo, que además se llamaba igual que su padre desaparecido, “Jose”, como lo mencionará Pérez una y otra vez en adelante.

Una forma de registro minucioso y asiduo de los recuerdos, de la manera de ser de él. Frases, anécdotas e historias publicadas en entradas mínimas. Pequeños apuntes y registros cotidianos, para conservar viva a la memoria. Para pasar por el recuerdo sin tanto peso. “Mi abuelo no decía ‘El muerto se ríe del degollado’. Decía ‘El muerto se ríe del desgollado’”.

Así presentaba la autora en el perfil del blog a su abuelo.

José Manuel Pérez nació en Buenos Aires el 19 de julio de 1908. Yrigoyenista ferviente, estuvo preso alguna vez, e intentaba hacerme creer que las dos cosas estaban relacionadas, aunque lo dudo. En una fábrica de bombones en la que era delegado sindical, conoció a mi abuela. Tuvieron un solo hijo, mi viejo. Mi abuelo murió en el invierno de 1989, poco antes de cumplir ochenta y un años, no recuerdo en qué día ni quiero acordarme.²

Debajo una foto de Mariana Eva Pérez pequeña y sonriente en el festejo de un cumpleaños. Abrazando a un abuelo viejo, que parece descansar en el hombro de su nieta.

Entre ellos dos, la distancia de una generación desaparecida, el padre de Mariana, el hijo del abuelo.

En 2011, cuando Pérez, politóloga de formación, viaja a Alemania a realizar el doctorado en Literatura, ya tenía un blog junto a su marido donde relatan vivencias de la vida en el viejo continente, *Alla es distinto*. También inició un blog para recopilar material propio y de prensa de su obra de teatro *Ábaco* en 2008.

La experiencia del blog funciona para la autora, hasta la actualidad, como un recurso de experimentación cercano y posible en cada uno de los proyectos a los que se aboca. Pero *Princesa montonera* es el de más largo aliento. El que

² Extraído de <http://deciamiabuelo.blogspot.com/>

condensa la historia de una vida, y los embates por dejar un registro de la memoria de los –como dice en su diario para desacralizar algunas figuras de la última dictadura militar–, “hijis”.

Todos los blogs que fue creando a lo largo de los años para las distintas necesidades y registros: difundir una obra de teatro, escribir en coautoría, e incluso el registro más íntimo de diario, permanecen abiertos. Algunos sin posteos desde hace años, y otros con entradas esporádicas sostenidas en el tiempo, como el caso de *Diario de una princesa Montonera*. Cuya última actualización -aunque no tan fiel al blog, porque hay un desarrollo de la escritura más extenso y construido a partir de la producción de un libro- narra su estadía en Alemania y el nacimiento de sus hijos. Se editó en un único libro que incluye al primer texto de 2012, y salió a principios de 2022.

Como si se tratara de una moda o una tendencia en baja, ya después del 2012, pasada la espuma, mucho de esos blogs que habían pululado por los soportes gratuitos de *blogspot*, o *wordpress*, sencillamente se esfumaron. No solo fueron cerrados, sino en algunos casos eliminados. Como un registro perecedero del que no había que dejar huella alguna.

No es el caso de Mariana Eva Pérez, que siguió, y siguió, aún con años de inactividad mediante. Y más singular aún resulta que el blog se convirtió en libro. Esas entradas del diario íntimo, se siguieron desarrollando en el blog y ese libro original, tiene una segunda parte, un segundo libro que, en apariencia, parece ser la edición definitiva. Al menos eso sostiene la autora.

La verdad que no tengo una reflexión de por qué funcionó este pasaje de blog a libro y otros no. Creo que más allá del soporte apareció la forma del diario como estructura y eso se sostuvo en el libro. Un diario íntimo pero público. Las entradas del blog se vuelven entradas de un diario con bastante naturalidad, la clave fue adueñarme de eso y sostenerlo. No sé si hay relecturas sobre eso, Jordana Blejmar y Martín Kohan reflexionan sobre el tema del blog como soporte pero no sé si hay una relectura a lo largo de los años. (Textual de la entrevista realizada a Mariana Eva Pérez en 2021)

Narrar lo político

La primera versión de *Diario de una princesa montonera* se publicó en 2012, por la editorial *Capital Intelectual*, y tenía una aclaración que anticipaba la pregunta de cuán autobiográfico podría llegar a ser el texto. La respuesta estaba escrita en la portada, entre guiones: “110% verdad”.

La tapa tiene como única ilustración la estrella federal, uno de los símbolos de la agrupación militante peronista montoneros. Es imposible eludir los signos del lenguaje y de la gráfica. Desde el inicio se posiciona como un texto político. Una construcción lingüística y discursiva que se sostendrá y ampliará a lo largo del libro con material de archivo de la narradora: fotos, carteles, documentos y collages de intervención. Además de la apuesta por la creación de un lenguaje propio para ampliar el significante, para encontrar un atajo por donde pueda caber también el cinismo y el humor en relación a las consecuencias del terrorismo de Estado en los familiares de desaparecidos.

La primera persona invita al universo de la princesa montonera, como la misma Pérez ha explicado en más de una entrevista cuando se le preguntó a qué alude el apodo, “una heredera del linaje de la tragedia político argentina.” Y a través de esa distancia encumbrada, la princesa, mira: “Desde mi terraza en Almagro, tierra liberada, en puntas de pie, entre dos macetas, agito mi mano lánguida hacia los balcones de los contrafrentes y te saludo, oh pueblo montonero” (*Diario de una Princesa Montonera*: 9). Y se mete de lleno en un lenguaje propio y cómplice con los lectores, del blog primero, y del libro después.

Hay, desde la primera página, un sistema de signos del lenguaje que han sido trastocados, a propósito. Modificados para poder hablar de la última dictadura militar que, bajo la proclama de “Proceso de Reorganización Nacional”, desapareció a 30.000 argentinos durante el gobierno de facto de 1976 a 1983. Se trata de poder reflexionar desde nuevos enfoques que habiliten otros discursos, otras posibilidades de expresión. Otras maneras de ver, sentir, y repensar los hechos. Sin buscar a cada paso la confirmación del discurso oficial.

A las consecuencias políticas y sociales de este período, que continúan hasta la actualidad (porque no resulta un debate cerrado), la protagonista las llamará el “temita”,

y a los hijos de los desaparecidos, devueltos o expropiados, les dirá “hijis”, como una parodia para nombrar sin nombrar a la agrupación H.I.J.O.S.³ Se dirá a ella misma “huérfana/huerfanita”, en un intento por quitarle el drama y la solemnidad, para poder narrar su historia. Y dar testimonio desde un lugar alejado del discurso muchas veces repasado y repetido por las agrupaciones políticas y de Derechos Humanos.

A la mujer que crió a su hermano apropiado la llamará “Doralamultiprocesapropiadora”, a la militancia, “militontear”, y los nombres propios serán reemplazados por otros similares, que inician incluso con las mismas consonantes. También habrá personajes como el “Nene”, que tiene un cargo jerárquico en la Organización de Derechos Humanos donde trabaja la princesa, al que no mencionará por su nombre pero que aludirá con gestos y señales de repudio y bronca. Y lo describirá con anécdotas y hechos de más exposición que el nombre propio.

La narradora abre un blog porque ya no se siente parte del discurso institucionalizado y orgánico de las “Organizaciones de Derechos Humanos”, que no habilita otras lecturas, otras posiciones.

Tengo blog nuevo. Diario de una princesa montonera, el temita éste de los desaparecidos viajó de polizón en las crónicas europeas, me boicoteó el plan de escribir sobre la escritura y hasta logró colarse entre los dichos de mi abuelo, al que no le gustaba hablar de esto.

Me cansé de luchar: hay cosas que quieren ser contadas, como mis escalofriantes entrevistas en el penitenciario Fragote o el almuerzo con Mirtha Legrand. El deber testimonial me llama. Primo Levi, ¡allá vamos! (*Diario de una princesa montonera*: 12)

No parece haber una línea clara entre lo *público* y lo *privado*. Más bien todo lo contrario. El relato demanda ser expuesto. La narradora escribe sus memorias en clave de diario íntimo, pero esperando ser leída por los seguidores del blog, un mundillo afín, y después por los lectores. Por eso busca diferenciarse de la prosa idealizada hacia los compañeros desaparecidos para quitarle solemnidad y mostrar lo que le es propio e incluso lo que le molesta y critica del “ghetto hijis”. Un universo compartido, que por momentos se torna demasiado intenso. Porque todo parece llevar a la carga, al peso de la historia de los padres. Y esa lógica no escapa

³ H.I.J.O.S “Hijos e hijas por la identidad y la justicia contra el olvido y el silencio”, es una agrupación de derechos humanos, liderada por hijas e hijos de desaparecidos de la última dictadura militar argentina. Y de la que autora formó parte.

a la primera identidad: el nombre de los hijos. Que es también hablar de su propio nombre: Mariana Eva Pérez.

Las princesas guerrilleras nos llamamos todas igual: Victoria, Clarisa, María, Eva, María Eva. Hay nombres muy montos aunque sin referencia directa a ninguna mártir: Paula, Daniela, Mariana, Lucía, o Lucila, Julia o Juliana. Las niñas perras serán Clarisa aunque también Victoria. El nombre Tania me parece un hallazgo, es perro y fantasioso al mismo tiempo. También está el clásico recurso de ponerle a la niña el nombre de guerra de la madre o pasar al femenino el nombre del padre: festín y seguro para nuestros psicoanalistas. (*Diario de una princesa montonera*: 19)

Autobiografía y política: parte de una misma narración

El texto que conforman las distintas entradas del blog alude a lo *público*, los hechos que menciona y a los que se refiere, muchas veces son un registro explícito a las publicaciones en medios de comunicación y a la academia. Y lo *privado*, la esfera más íntima en donde están los pensamientos atravesados por la angustia, el dolor físico de un cuerpo que hace síntoma, el peso de la historia y los sueños y pesadillas recurrentes con los padres desaparecidos. Hechos que anhelan salir a la luz. Por lo tanto, todo termina siendo *público*, aunque se pretenda escribir desde un registro de la propia intimidad.

“Pero es el espacio enunciativo mediático, siempre plurivocal, el que aporta al respecto la mayor evidencia: de lo que se trata allí en verdad es de la construcción dialógica, triádica, o polifónica de las "autobiografías de todo el mundo". (Arfuch 2002:52)

Y es desde esta construcción dialógica, que la narradora entabla con el lector desde el primer párrafo del libro, que se produce “el pacto autobiográfico”.

... Lejeune concluye que la diferencia cualitativa que emana de la lectura de *Las confesiones* no es tanto devenir de una vida en su temporalidad, apoyada en la garantía del nombre propio –aunque esto tenga, como veremos, su importancia–, o el desenfado en la revelación de la propia intimidad, sino el lugar otorgado al otro, ese lector que se presume inclemente y a quien se intenta exorcizar desde la interpelación inicial, a través de la explicitación de un pacto peculiar que lo incluye, el pacto autobiográfico. (Arfuch 2002: 45).

No existe distancia entre lo que se narra y lo que se vive. Todo parte de un mismo punto: poder poner en palabras propias el horror, el dolor y un ejercicio diario por sostener la memoria, más allá del 24 de marzo de cada año.

Y en ese compromiso narrativo se ve a la protagonista transitando los años posteriores a la adolescencia: los de juventud. Mostrando el día a día de la rutina que comprende su vida. Yendo a las marchas, a los *escraches*⁴ en los noventa, a los actos de colocaciones de baldosas en reconocimiento a sus padres y a otros militantes desaparecidos. Reuniéndose con amigos y allegados a sus padres, buscando más material y evidencias: alguna foto, un documento que la ayude a terminar de armar el rompecabezas de su historia. Tratando de enmendar la relación con su hermano recuperado. Camino a las

⁴ Palabra utilizada en términos políticos en Argentina, a partir de 1995 por la agrupación de derechos humanos H.I.J.O.S para denunciar la impunidad de los genocidas de la última dictadura militar, liberados por el indulto concedido por el ex presidente Carlos Menem.

audiencias de los juicios en Comodoro Py. Yendo a terapia. Fumando porro y tomando en fiestas donde le gustaría perderse y ponerle pausa al agobio diario. Porque la memoria no puede descansar. No cuando se lee, se estudia, se escribe y se produce conocimiento en relación al “temita”. Por eso también muestra cómo se postula a becas para viajar y seguir investigando. Tratando al mismo tiempo que el texto no se clave, no se hunda en la solemnidad. Sino que devuelva algo de la cotidianeidad y la frescura de esos instantes. A veces con un cinismo punzante, y otras con humor.

No podría tener un trabajo como el de Gema ahora. No me refiero a ese enciclopedismo cuando pienso en ofrecerle a la academia alemana mi extraordinario nivel de conocimiento sobre el tema, -el temita-. Estamos sobrecalificados, les digo a Ernesto y Gema. Leímos, investigamos, sabemos más que nadie, porque a nosotros en esto se nos va la vida, abundo, dramática.

Gema suspira y sintetiza: Estamos en la pomada del terror. Carcajadas. (*Diario de una princesa montonera*: 110)

Mariana Eva Pérez escribe en primera persona porque está hablando de ella, pero también porque quiere ser la voz de otros que, al igual que ella, sienten un impulso por desacralizar lo solemne. Lo intocable del discurso sobre la memoria que construyeron las Organizaciones de los Derechos Humanos, incluso el Estado. Y el blog primero con sus entradas diarias, convertidas en párrafos con punto y aparte cuando devino libro, dan cuenta de esa dinámica.

¿Cuál es el límite entonces entre la ficción y la realidad, más allá del pacto autobiográfico con el lector?, ¿es necesario marcarlo, enunciarlo, o basta con que se exprese y se comprenda en el texto sin sobresaltos?

El valor autorreferencial del estilo remite, pues, al momento de la escritura, al ‘yo’ actual. Esta autorreferencia actual puede resultar un obstáculo para la captación fiel y la reproducción exacta de los acontecimientos pasados”. Este tributo a una hipotética “fidelidad” conlleva a su vez un interrogante clásico: ¿cuál es el umbral que separa autobiografía y ficción? Starobinski lo cita “bajo la forma de autobiografía o de confesión –dirá Starobinski-, y pese al deseo de sinceridad, el ‘contenido’ de la narración puede escaparse, perderse en la ficción, sin que nada sea capaz de detener esta transición de uno a otro plano. (Arfuch 2002:45)

El texto se debate de forma constante entre ese deseo de sinceridad de la narradora y la auto ficción. Porque los recuerdos, después de haber sido relatados tantas veces por

otros, pueden parecer ficción. Y todo forma parte de la construcción literaria del artificio, mientras se escribe.

...podemos postular, por el momento, una ventaja suplementaria de la autobiografía: más allá de la captura del lector en su red peculiar de veridicción, ella permite al enunciador la confrontación rememorativa entre lo que era y lo que ha llegado a ser, es decir, la construcción imaginaria del “sí mismo como otro” (Arfuch 2002:47)

Hay una construcción narrativa consensuada y asimilada del *detenido desaparecido*,⁵ que devuelve siempre las mismas lecturas y debates sobre los testimonios, fotos y documentos que los evocan. En los que la figura del desaparecido resulta siempre idealizada: joven, bello, hábil, ingenioso, con las mejores notas, líder, justo, firme en sus convicciones. Leal hasta el final. En lo alto, inmortalizado en las imágenes de los carteles y pancartas de cada marcha y manifestación. Pero ese registro se vuelve pesadilla para la narradora en un *loop* imposible de distinguir qué es real y qué es ficción. Y también son imágenes que pueden evocar otros sentimientos más inquietantes y sobre los que no se ahonda en otros registros testimoniales como el miedo.

El sueño con Paty fantasma tiene restos diurnos de un capítulo del Superagente 86. Hay una sesión de espiritismo. En la oscuridad aparece una cara, la cara de un fantasma, sólo el óvalo contra una cortina negra. Al final es un truco, un fraude. Cada vez que veía en *** esta foto pensaba en ese episodio del Superagente y me daba un poco de miedo. (*Diario de una princesa montonera*:113).

Y esto aparece en el texto porque la princesa reflexiona, cuestiona y habla desde su propio presente, sin tapujos. Busca interpelarse de forma constante y registrar el pasado no como algo inamovible, sino como una categoría en disputa. En proceso de transformación. Y a ese proceso le pone el cuerpo y la escritura en el diario.

Yo dudo. El regalo de Site me pesa. Hasta que pienso que soy vintage, soy la niña-vieja criada por los abuelos, la que teje crochet, la que dice: entre pitos y flautas se hicieron las doce, y no es un chiste, la custodia de fotos, cartas, libros, platos, copas, tantas cosas, demasiadas, pero mías. Y esto es lo que hago con todo eso: tomar lo que me gusta, transformarlo, hacer de

⁵ Apelativo que comúnmente se emplea en los países de América Latina para referirse a las víctimas de secuestros, usualmente conducidas a centros clandestinos de detención y tortura, y de crímenes de desaparición forzada. Cometidos por diversos dictaduras militares autoritarias durante las décadas de 1970 y 1980, y reconocidos oficialmente, entre otros, por los gobiernos de Argentina (1984) y Chile (1991), etc.

eso heredado algo propio. Un poco como los collages. (*Diario de una princesa montonera*:165)

La princesa lo narra todo porque no quiere seguir siendo infantilizada, y nombrada por otros. Reclama algo propio, algo más que ser la nieta que crió su abuela paterna, Argentina. O la nieta de Site, su otra abuela materna, la vicepresidenta de la organización donde Mariana Eva Pérez trabajó desde los veintipocos. Durante años, atendiendo el teléfono, tomando denuncias con posibles datos de niños apropiados. Y el lugar desde donde pudo localizar finalmente a su hermano, al que ella nombra como “Gustavo”, pero que tienen en la realidad otro nombre que también empieza con G.

La princesa lleva como arma a las audiencias públicas de los juicios de los represores las agujas y teje. Para pasar el rato, para mitigar la angustia y para hacer algo, además de escuchar una y otra vez los hechos ya repasados. Para transitar ese duelo perpetuo que no cesa.

La princesa relata todo lo que le sucede, porque no hay finales felices en su cuento, ni siquiera palacios propios. Su hermano le embarga los bonos de deuda pública que cobró por la Indemnización para hijos de la Ley 25.914.⁶ Pelean por plata, dejan de verse, a ella le da culpa, y retoma el vínculo. En el fondo es su hermano querido, al que le escribió tantas cartas, al que deseaba conocer. Por el que movió cielo y tierra hasta dar con él. Y lo encontró, lo fue a buscar. Le contó toda la verdad.

La princesa trata de ser paciente. Pero todo tiene un límite. Su hermano la amenaza. “Tengo miedo de que pierdas todo”, le dice. “Fue la última vez que le abrí la puerta de una casa mía”. La princesa está cansada de ser la “boludita” del cuento, la que hace todo lo que se espera de ella.

En la niñez, reverenció de palabras a sus nobles padres ausentes, mientras temía íntimamente y con culpa temía su regreso.

En la adolescencia, lloró su suerte desdichada y odió a los milicos. A los veinte, se abocó a la búsqueda de compañeros de militancia, de cautiverio,

⁶ Ley sancionada en el 2004 en el marco de las *Políticas de Reparación del Estado*. Impulsada por el gobierno del presidente Néstor Kirchner. Mediante la cual se le otorgaba una indemnización a las personas que hubieren nacido durante la privación de la libertad de sus madres, o que siendo menores (de 21 años de acuerdo al Código Civil vigente al momento de los hechos), hubiesen permanecido detenidos en relación a sus padres(entiéndase también tutores, guardadores o cualquier persona que los hubiere tenido a su cargo), siempre que cualquiera de éstos hubiese estado detenido y/o desaparecido y/o hubiese fallecido por razones políticas, ya sea a disposición del Poder Ejecutivo Nacional y/o tribunales militares; y para aquellas que por alguna de esas circunstancias, hayan sido víctimas de sustitución de identidad. Viene a ampliar lo promulgado en la ley 24.411/94 y la 24.043/91.

amigos, ex novios. Se encontró con lo que estaban en Buenos Aires y se carteo con los exiliados.

Aprendió a decir el nombre de guerra sin que sonara a delito, a ponerle incluso una entonación amorosa.

Fue al Equipo Argentino de Antropología Forense, se enamoró de M. como todas, y se sacó sangre para identificar los restos de sus padres.

Fue a tantos homenajes a los compañeros detenidos desaparecidos y asesinados que ya no puede contarlos. (*Diario de una princesa montonera: 29*)

La princesa no quiere complacer más a nadie. Y el blog es su revancha. Que todo arda a su alrededor, porque ella no se calla más. No se calla porque está harta, pero también porque quiere por fin escribir su historia, su propia historia. Lejos de todos los fantasmas que la asedian y la persiguen en la vigilia y en el sueño. “Los fantasmas son los padres”.

Un diario generacional y políticamente incorrecto

El *Diario de una Princesa Montonera* resulta un texto políticamente incorrecto porque implica un quiebre con el discurso establecido como correcto, que expresan las Organizaciones de Derechos Humanos frente a los hechos vinculados a la última dictadura en Argentina. Y principalmente porque se enfrenta contra quienes han construido y sostenido ese discurso, muchas veces por conveniencia. Y lo hace mediante la escritura de su diario, denunciando e incomodando. La protagonista dice su parecer, su verdad sin vueltas. Y a la vez la princesa montonera es una mujer que se emociona y quiere creer, cuando Kirchner baja los cuadros de los militares en la ex ESMA, el 24 de marzo de 2004, y también, apenas tiene oportunidad y están los dos solos, en una pausa del pedido de audiencia que la llevó hasta ahí, -tiempo después-, se lo confiesa y lo alerta:

Mientras todos recorrían el despacho y se sacaban fotos, quedé un minuto a solas con Néstor delante de una ventana que da al río. Ahí fue cuando le conté que me había arrancado lágrimas políticas el día de su asunción, y le hice prometer que no me arrepentiría. (*Diario de una princesa Montonera*: 190)

En ese sentido, el diario funciona como una obra en construcción, donde la primera persona de la narradora está trabajando con su propia identidad, con lo que implica pensarse a sí misma frente a lo que significó la desaparición forzada de personas. La desaparición de sus padres, la apropiación de su hermano, la crianza por parte de sus abuelos, y cómo fue vivir en un fin de semana eterno, porque todo estaba permitido estando con ellos. Y su trabajo en una Organización de Derechos Humanos en donde por momentos se siente señalada y destrutada y de la que finalmente la terminan echando, justamente por pensar distinto. Aunque para la narradora resulte un privilegio, porque le indica que pudo escapar del discurso imperante. Y en pos de esa defensa, se inscribe y escribe.

Pero ¡ojo! que somos muchos los hijis, millares estamos calculando y somos sólo una minoría muy privilegiada, urbana, educada, politizada, psicoanalizada, criada en el ghetto o al menos con una antigüedad considerable dentro de sus murallas, los que podemos revertir el signo de la marca. (*Diario de una princesa montonera*:163)

Otros “hijos”, otros relatos posibles

Es válido comparar el trabajo de escritura que realiza Mariana Eva Pérez con el que ya han realizado otros autores, también hijos de desaparecidos en el plano cinematográfico, como Albertina Carri (1973) y Benjamín Ávila (1972) para contar lo autobiográfico, pero desde una perspectiva nueva, rompiendo con lo institucionalizado.

En el documental de Carri –su primer largometraje–, *Los rubios* (2003), la búsqueda es por contar el secuestro y la posterior desaparición de sus padres, Ana María Caruso y Roberto Carri, pero desde una lógica experimental y propia. Lejos de aferrarse al discurso testimonial, las entrevistas hechas a familiares y amigos cercanos de sus padres, que forman parte del film son relegadas a un segundo plano. Puestas en una tele de fondo, adelantadas adrede, como si fuera un relato vacío, que suena en una habitación en la que no hay nadie. Solo la tele encendida. Incluso la misma Carri decidió filmarse junto a un grupo de compañeros mientras leían en voz alta la carta del “Instituto Nacional del Cine”, donde el comité de evaluación expresa que, si bien la idea del film y de llevarla a cabo resulta algo valioso para la institución y para la memoria del pasado reciente, juzgan al proyecto de guion como insuficiente. Piden con énfasis “mayor rigor documental”, al parecer, la historia tal como está narrada y documentada, plantea “el conflicto de ficcionalizar la propia experiencia” del trauma, cuando el dolor y los sentimientos podrían nublar el relato.

Dice Carri en el documental sobre la carta: “En realidad ellos están mirando la película que necesitan como generación, y yo los entiendo, lo que pasa es que es una película que la tiene que hacer otro, no yo”. (Carri, Albertina, en *Los Rubios*, 00:27)

Y finalmente, pese a la advertencia de la academia, lo hace sin modificar absolutamente nada de lo que le piden. Sostiene su idea inicial, contradiciendo la carta, demostrando que otra visión personal y comprometida también es posible.

“Ella no quiere hablar frente a la cámara se niega a que le grabe su testimonio, me ha dicho cosas como, -Yo no hablé en la tortura, no testimonié para la CONADEP, tampoco lo voy a hacer ahora frente a una cámara.

Me pregunto en que se parecerán la cámara a la picana, quizás me perdí un capítulo de la historia del arte, no sé”. (Carri, Albertina, en *Los Rubios*, 00:50)

La película resulta política porque construye su propio artefacto de montaje para dar cuenta del relato testimonial. Es algo que resulta novedoso porque la directora que es además protagonista, está también representada por una actriz. Es sujeto y objeto del film. La mirada se desdobra. La directora de cine está filmando, porque ese es su oficio, a la vez que es representada como protagonista, porque es también su historia. *Los Rubios*, expone una nueva forma de narrar la memoria. Desconfía de los otros, de la propia manera de recordar el pasado. Es una memoria que se cuestiona, que ofrece más interrogantes que certezas. Un dispositivo puesto al servicio de la duda, donde el espectador completa este sentido en la medida en que es atravesado por la obra, porque recorre los mismo espacios e interrogantes que la protagonista. Resultando así, también interpelado.

En esa misma línea de indagación narrativa se puede enmarcar al film –y también ópera prima– *Infancia Clandestina*, de Benjamín Ávila (2012), que propone un registro absolutamente diferente al esperable para retratar la *contraofensiva montonera*.⁷ La película se corre del imaginario al que debería representar Ávila, como hijo de padres desaparecidos, porque es el protagonista de la historia. Y el foco está puesto en la mirada de un chico de once años, que está entrando a la adolescencia, cuando sus padres militantes peronistas regresan al país, para continuar la lucha armada en 1979. Y mientras eso acontece, se enamora de una compañera de colegio. Y todo es hermoso y tremendo como es el primer amor en la adolescencia y se vive de forma luminosa y vital, como lo es también la película. Ávila, en un texto que publicó para el sitio *noti cine.com*, lo explicaba así: “Esta pequeña historia representa la vivencia de muchos niños en la última dictadura militar en Argentina (1976-1983) y también representa la mía. Desde que decidí que mi oficio de vida sería el cine siempre añoré contar esta historia, mi historia. Pero no como una película autobiográfica, sino utilizar mis vivencias en una historia de amor de niños atravesada por este momento histórico. Poner el eje en el aspecto humano de las ideas”.

De hecho, el secuestro de los padres, y el de él mismo, para ser devuelto a sus abuelos, está narrado como en un comic. Se ve una pelea dibujada entre buenos y malos,

⁷ La Contraofensiva de Montoneros es el nombre que se le da a una acción de la organización guerrillera Montoneros de Argentina, que consistió en el regreso al país de un gran contingente de militantes de dicha organización, después de que la represión estatal ya hubiera diezmando a gran parte de la organización. La primera contraofensiva se realizó en 1979 y la segunda en 1980; ambas resultaron en un fracaso total, tanto político como militar.

se escuchan voces de fondo, gritos, pero no se llega a entender bien qué pasa. No hay un clima explícito de esa violencia. Hay una intención de que eso no invada la película. Ni siquiera en esa situación de total orfandad del protagonista. No hace falta. Porque el centro del relato está al servicio de narrar una infancia feliz junto a su familia, rodeado de afecto.

Como sostiene Philippe Lejeune en su texto *Soy otro: la autobiografía de la literatura a los medios de comunicación*:

Escritas o audiovisuales, esas formas de vidas se intercambian y nos informan. No es necesario decir “yo pienso” sino “soy pensado”, proponía Rimbaud. Soy vivido. Maneras de pensar en sí mismo, modelos venidos de otros. Circulación de la gloria, ejemplos propuestos, destinos refigurados al gusto del día. Acumulación (u elaboración selectiva) de diferentes “memorias colectivas”. Consumo inverso, pero ligado, de la notoriedad y de las vidas oscuras. Es la forma de circulación de las vidas, tanto como la forma de las vidas mismas lo que he querido aprehender, para contribuir un tanto a la historia del espacio biográfico, del cual el desarrollo de la autobiografía moderna es solo un aspecto”. (Lejeune, 1980: 9)

Estas obras inauguran un correlato, una nueva representación de la memoria de los tiempos de dictadura. Y también pueden pensarse así mismas dentro del espacio biográfico que propone Lejeune porque componen a la vez parte de los discursos de la memoria colectiva. Y estas expresiones son revisitadas, analizadas y parte de nuevas configuraciones y nuevos relatos a posteriori. Su importancia está en haber puesto de manifiesto por medio de la obra otros modos de contar. Otros modos de configurar la memoria, y haber realizado nuevas producciones para ser insertadas en otras circulaciones y en otros consumos posibles.

Una narrativa de la ausencia de sentido

La singularidad de *Diario de una princesa montonera* radica en que la escritura no es inocente. Ninguna escritura lo es, pero en este caso, la autora hace caber en un mismo espacio autobiográfico a la hija de desaparecidos, a la militante comprometida y a la estudiosa del “temita”. Y todas esas aristas se despliegan en la obra, a medida que narra, y reflexiona sobre lo que vive. Vinculando lo que se piensa y lo que se siente, dando incluso voz en su diario, a otros que ya llevan tiempo analizando el *fenómeno social*.⁸ Para tratar ella misma también de entender/se.

Este trabajo se enuncia desde un lugar singular: mis tripas. Pues hablo yo, no lo oculto: soy sociólogo y familiar de desaparecidos. Así empieza el libro de Gabriel Gatti que están leyendo mis futuras compañeras de trabajo en Alemania. Vértigo: se puede escribir con un pie en la ciencia y el otro en la biografía, no perder rigor ni compromiso, y escribir lindo y decir algo, incidir, más, cambiarle la vida al lector. Gabriel, a quien no conozco pero ya quiero pudo. “... Hacer identidad desde un lugar lleno de herida, agreste, incómodo, sabiendo que la identidad que se hace ahí no puede renunciar a esas marcas, que el trauma que acuñó acuña, pero que, por raro que sea, es un lugar vivible, pensable, creativo incluso. Que el vacío que la catástrofe de la desaparición forzada de personas produce es habitable y narrable. Y a veces, agradable. (Diario de una princesa montonera:163).

En la publicación: *Lo logré, soy la Boluda Alegre de los Derechos Humanos* de 2014, Diego Labra y Cristian Palmisciano, proponen la literatura de Mariana Eva Pérez dentro de la clasificación de las narrativas que organizan el campo de análisis del *detenido-desaparecido*.

El concepto es del sociólogo e hijo de desaparecidos, Gabriel Gatti. Que da cuenta de dos de dos tipos de narrativas que organizan el campo del detenido-desaparecido. La primera, *narrativa del sentido*, se puede caracterizar como “dura, originaria, propia de épocas de gestaciones y coyunturas políticas de transición”. Que en un tono trágico y radical intenta reponer y explicar la desaparición. Y la segunda, a la que llama *narrativa de la ausencia de sentido*, “es más negociadora que la primera y es la propia de

⁸ Entendido, en términos de Eliseo Verón, como constitutivo del análisis de la producción de sentido, en un sistema de discursos sociales dado.

generaciones más jóvenes”. Y tiene características propias que incluyen el humor y la parodia Dice Gatti, citado en el texto de Labra y Palmisciano:

aspira a habitar una ausencia sobrevenida y ya institucionalizada, a gestionar ese imposible –el detenido-desaparecido- cristalizado como tal imposible, a inventar lenguajes para una realidad asumida como catastrófica, incomoda, pero aceptada así. (Gatti 2011b: 34)

No se trata solo de una cuestión estética o de una pregunta por el lenguaje con el que se aborda lo que se narra. Se trata de hacer sentido en el vacío del que habla Gatti. Para la protagonista se trata de reactualizar el pasado en el presente, no vivir más en el pasado. Y de caminar más liviana con ese vacío.

Las fotocopias te las debo. Mi corazón de huérfana no tolera un panel fotocopiado más. Espero que mi papi, en el cielo rojo de la revolución, no se sienta mal por no tener el suyo. No quiero revolver una vez más los cuadernos, los boletines, el misal, el trajecito de comunión, las botitas de flamenco, las castañuelitas, el silbato de scout, las fotos de bebé, las de pre adolescente en tratamiento de corticoides, la 4x4 tres cuartos de perfil derecho en la que tiene tanta cara de desaparecido ni mucho menos la carta que firma Matías -Responsable Militar Columna Oeste el 28 de julio de 1977-. Todas estas cosas que a fuerza de querer hacerles decir algo, ya no me dicen nada. Quiero llegar a Caseros liviana, con mi vacío a cuestas. Hasta entonces, PM. (*Diario de una princesa montonera*: 65)

Las preguntas que resuena son ¿qué hacer mientras tanto con la propia historia? ¿Qué hacer con la necesidad imperiosa de reconstruir la figura de alguien que no está?

Para la protagonista, la respuesta es política: redoblar la apuesta.

La princesa montonera aplica a una beca que la llevará a estudiar, un doctorado en la Universidad de Konstanz en Alemania. Para poder seguir indagando en el “temita”. Pero antes, fiel a su estilo noble, se casa.

Lo hace con aquel muchacho periodista con el que convive desde hace años. El mismo al que invitó en una de las primeras salidas a la ESMA, porque podría servirle para hacer una nota. Y quizás para que supiera, porque mejor conocerse de novios.

PRINCESA MONTONERA: ¿Querés seguir con la visita guiada normal o pasar a la biográfica?

JOTA: La biográfica.

(Se separan del grupo que se dirige al camarote de Norma Arrostito y ella le muestra a él el cuartucho donde su madre esperó el momento del parto. El ala del techo que da hacia Avenida del Libertador cae abruptamente y deja poco espacio para estar de pie. Es noviembre, como entonces, y hace mucho calor.

PRINCESA MONTONERA: Deberían poner el nombre de mi vieja en la puerta, porque ésta es su pieza. No es la pieza de las embarazadas. Cuando la trajeron, la pieza de las embarazadas no existía más. Por eso la pusieron acá. ...yo quiero que pongan una estrella con el nombre de mi mamá en esta puerta, como en un camarín de Hollywood.

(Jota no festeja el chista. La envuelve en un abrazo interminable. ...Ella suspira e intenta zafarse, él se las ingenia para seguir abrazándola y además acariciarle el corazón.) (*Diario de una princesa montonera*: 18)

Es una de las pocas veces en la que la narradora se describe en tercera persona. Quizás porque no necesita estar atenta y pendiente de lo que ocurre a su alrededor o de lo que va a decir o pensar. Se permite estar con otro en el que encuentra remanso. Y así lo muestra en el texto cada vez que se refiere a Jota. Que no aparece de forma tan explícita en el relato tal vez porque con él no hay conflicto, o a lo mejor porque esa parte sí pertenece a la verdadera intimidad que no revela el diario.

El tiempo transcurre y finalmente llega la boda.

Un día antes sueña, por supuesto, con sus padres. Han pasado treinta y dos años, pero siguen igual de jóvenes, sin rastros del paso del tiempo en sus rostros. “Lo importante es que están vivos, que volvieron y que aún se aman. Y no se traicionaron, eso también es importante. No se pasaron de bando, ni estaban en París.” (*Diario de una princesa montonera*: 204)

Site, su abuela, acompaña al altar a la princesa montonera, que ahora sueña con un futuro en Europa junto a su esposo.

Ella aún no lo sabe, pero sobre esa vida también escribirá. Porque el diario de la princesa parece no agotarse. Aunque ella, sobre el final del libro insista enfática y en mayúsculas con un: “FIN”.

Europa y el temita

Si el desafío de la ahora primera parte del *Diario de una princesa montonera* (2012), era hacer el pasaje de blog a libro, en esta segunda edición⁹, había un desafío extra. Construir un texto que mantuviera el espíritu del diario, pero sostenido desde una escritura más íntima y revisada, porque ya no estaba la urgencia de la publicación diaria, ni era necesario que los textos tuvieran un formato acotado en caracteres. Porque si bien Mariana Eva Pérez siguió posteando en el blog, lo que allí aparece es una ínfima parte de lo que representa la nueva edición del libro, que además dice, apenas se abre: “edición definitiva”. ¿Será verdad?

En esta segunda edición, que incluye al primer libro, se evidencia otro trabajo de escritura. Sin la urgencia del posteo, aparecen los recursos de la literatura y de la autobiografía propiamente dichas. Hay un cuidado estético por la prosa, y un registro, que es mucho más claro que en el libro anterior, de la diferencia entre el mundo onírico y el mundo real. Antes no estaba tan clara esa delimitación y era necesario volver sobre el texto para poder entender sin sobresaltos.

¿Qué más leía entonces Mariana Eva Pérez mientras escribía?

Cuando escribía el blog leía otros blogs, como el de Marie Vázquez y otras bloggers que terminaron siendo amigas y personajes del libro. Cuando retrabajé los textos para convertirlos en libros, ya estaba en Alemania y recuerdo que me hice llevar por una persona que viajaba varios libros de autoras argentinas contemporáneas. Me acuerdo de Gabriela Cabezón Cámara, Inés Acevedo, María Negroni... Seguramente me olvido algunas más. (Extraído de la entrevista a Mariana Eva Pérez en 2021).

Hay un proceso deliberado, un artificio narrativo para que eso suceda. Una intención por hacer con su autobiografía un ensayo literario que es escrito en un tiempo desfasado entre el tiempo real en que los hechos suceden y la reflexión posterior sobre esos mismos hechos. Se trata de otro procedimiento de escritura que incluye la reflexión, que busca un tono, que narra y describe más. Pero sigue siendo el espacio biográfico el protagonista, el género para contar lo que le es propio.

Quizás por lo que señala Arfuch, acerca de las posibilidades que habilita a la voz narradora este registro.

⁹ El libro tiene dos partes adicionales en donde se narra el viaje a Alemania para estudiar, “La fiesta modesta 2011-2015” y “Mi pequeño Núremberg”, 2016-2018, más un epílogo que llega hasta la pandemia de 2020.

El espacio biográfico así entendido –confluencia de múltiples formas, géneros y horizontes de expectativa– supone un interesante campo de indagación. Permite la consideración de las especificidades respectivas sin perder de vista su dimensión relacional, su interactividad semántica y pragmática, sus usos en las distintas esferas de la comunicación y de la acción. (Arfuch, 2002:50)

Tenemos entonces una segunda parte, “La fiesta modesta”, donde los recién casados, - que lo hicieron, entre otras cosas para poder viajar a Europa con una visa de trabajo y estudio, estrenan una vida familiar en el viejo continente. Hay una breve estadía en Heidelberg, pero luego se instalan en Berlín. Pero el pasado no queda atrás. La princesa montonera está viajando con la beca a la que aplicó para estudiar Literatura Románica en la universidad de Konstanz, y dedicarse de lleno a investigar la dimensión espectral de los fantasmas, en su vinculación con los desaparecidos. Tema que además será después el objeto de su tesis doctoral. Y su más reciente publicación: *Fantasmas en escena* (2022).

Lejos de dejarse cautivar por los encantos de la vida europea, la princesa montonera observa y narra la vida, su vida, como inmigrante sudamericana en un país ajeno.

Nadie me trata mal, pero es claro que los hombres prefieren dirigirse a otros hombres. En cambio, cuando salgo sola, recibo más miradas y comentarios –que por suerte no entiendo– que al pasar por una obra en construcción en Buenos Aires. (*Diario de una princesa montonera*, 2021:168)

A él no le importa la marca de mi compu, la universidad de excelencia donde trabajo ni los otros idiomas que hablo. Para él soy una analfabeta y prácticamente una refugiada, y Jota peor que yo, atado a mi visa de trabajo: dos parias. (*Diario de una princesa montonera*, 2021:206)

O como cuando cuenta la odisea que resulta conseguir departamento.

Le falta pintura, le sobra onda. Cuesta apenas más que nuestro altillo de Durlock y piso flotante en Mannheim. Queremos traer las mochilas y mudarnos ya. Como las veinte o treinta personas que esperan ahora en la vereda. (*Diario de una princesa montonera*, 2021:173)

No voy a escribir sobre lo difícil que está resultando conseguir departamento en Berlín.

Con nuestro alemán y nuestra precaria situación de papeles, sujeta a mi contrato de trabajo, suponemos una compilación innecesaria para cualquier

Vermieter. Perdemos siempre. Pero somos argentinos y nos hacemos fuertes en la adversidad. (*Diario de una princesa montonera*, 2021:173)

Gran parte de la vida cotidiana y universitaria de la narradora consiste en presentar textos académicos en ponencias y congresos. Donde el monopolio por la mirada y las reflexiones desde allí también aparecen como una tensión discursiva entre los “hijos” académicos y los académicos interesados en el “temita”, más aún los de renombre y referencia. Pero ella los confronta, en los congresos y en su libro. Sobre todo, cuando es ella misma el sujeto de análisis en pluma ajena.

Cecé no me nombra en esa historia, se refiere a mí como una mujer joven que en un encuentro académico la acusa de ser una infiltrada. No me nombra, como sino fuera la misma persona cuya producción literaria analiza en otro capítulo, como si Otra, una hija de desaparecidos random, muy militanta y escrachadora, me hubiera poseído esa tarde en Cambridge, a mí, la princesa montonera, que soy tan crítica y tan divertida. (*Diario de una princesa montonera*, 2021:185)

Está Gabriel Gatti en el congreso, pero no me hace preguntas, no me dice nada cuando terminamos, ni cuando vamos a comer a la cantina de esta adinerada unidad académica española. Me rebajo a preguntarle qué le pareció mi presentación.

Fue una ponencia normal, responde, esperaba otra cosa de la princesa montonera. Ahora la gente espera cosas de la princesa montonera. (*Diario de una princesa montonera*, 2021:187)

Así como acá en las marchas y los escraches, allá en la universidad y en los espacios académicos, la princesa montonera conserva su lengua mordaz y el cinismo afilado. Pero su mayor logro es llevar el humor a los espacios que ofrecen una liturgia sobre la memoria. Sobre esas marcas también está plantada la escritura de este segundo libro. Aunque haya cruzado el Atlántico, la princesa montonera conserva sus raíces. Como señala Martín Kohan:

Algún día nos reiremos de un chiste sobre la cuenta de luz de la ESMA, de un chiste sobre los Falcon verdes. Ese día nuestra memoria habrá pasado a otro nivel, a otra frecuencia, a otra etapa de la verdad. Y ese día comprobaremos hasta qué punto Mariana Eva Pérez sentó un precedente decisivo con su *Diario de una princesa montonera*. (Contratapa de *Diario de una princesa montonera*, 2021)

Los hijos y la relación con el trauma

La idea de formar una familia y ser más que dos se desliza sutil en las páginas de la segunda parte del libro. Una oración que menciona un atraso en el medio de un texto más largo cuando repone los pormenores de un viaje a Francia. La confirmación del evatest que requiere chequear porque está en alemán, pero las dos rayitas son contundentes.

Está claro, es positivo, dice Jota. No me convenzo, me parece increíble haber quedado embarazada después de una búsqueda tan breve, propongo un segundo test, que horas más tarde también da positivo. (*Diario de una princesa montonera*, 2021:212)

A los inconfundibles síntomas de malestar, náuseas y vómitos, se suman el miedo y el trauma. Porque ella misma solo ha tenido a su madre hasta los quince meses. Y porque todos los registros de maternidad están asociados a otras mujeres desaparecidas.

Lo único que sé de embarazos y partos es lo que conozco de las embarazadas desaparecidas. Podría escribir ahora mismo páginas y páginas llenas de detalles escabrosos. En apariencia me olvidé porque hace tiempo que no pienso en eso, pero sé que si rasco apenas la superficie están ahí. (*Diario de una princesa montonera*, 2021:252)

Y la panza gana volumen y peso a medida que corren las semanas. “Anoche Jota sintió por primera vez las patadas de Tilo”.

El recuerdo de los padres es permanente, en los sueños, en las pesadillas, incluso en la prensa que ella consume.

La princesa montonera amanece un domingo leyendo un diario de Buenos Aires, en donde aparece el testimonio de una compañera de la madre en la ESMA y que describe como fue el momento del parto de su hermano, Gustavo.

En el momento que dio a luz pidió que no le corten el cordón umbilical y se lo pongan sobre el pecho y decía: No me lo saquen, no me lo saquen, era lo que la unía, la seguía uniendo a ese bebé. (*Diario de una princesa montonera*, 2021:180)

Hace frío en Alemania y el embarazo avanza entre averiguaciones de casas de partos, porque no quiere tenerlo en un hospital y clases de yoga. Cuando termine el otoño, nacerá Tilo, su primer hijo.

Lejos de volverse un texto edulcorado y adornado por las mieles de la maternidad, la princesa montonera, que finalmente devino en madre, sufre. Le duele la espalda, las mamas, y está agotada, y porque no puede de dejar de pensar en su propia madre y en lo que habrá sido parir en un centro de detención clandestino. Es una realidad tan distinta a la de ella, pero aun así la idea devastadora de imaginarse la situación la ronda hasta alcanzarla.

Se me cruza la imagen de Paty al dejar la ESMA rumbo a la nada, así de desvalida. No se puede ser tan cobarde como fueron ellos, matar a una mujer en estas condiciones. Trato de apartarme de esas ideas, de conectar con el bebé, trato de dormir cuando duerme él y otras estupideces que se les dice a las primerizas. (*Diario de una princesa montonera*, 2021:212)

De todos los espantos que la persiguen el que más la asusta no se ha hecho realidad todavía. Porque Tilo es un bebé recién nacido. Habrá que esperar a que cumpla quince meses para que aparezca el terror. Quince meses tenía la princesa montonera cuando la secuestraron junto a sus padres, para después dejarla en brazos de su primo, en la casa de sus abuelos.

Los quince meses de Tilo reavivan el *trauma*. La palabra trauma viene del griego y significa herida, pero resignificada en este contexto, implica referirse a una herida vieja. Una que no genera el protagonista, pero de la que no puede escapar. Por eso, *trauma* y *memoria* son dos conceptos muy presentes y trabajados en la literatura de los hijos de desaparecidos. Como si la escritura, aparente refugio, no pudiera más que develar esta herida.

En su libro *Los prisioneros de la Torre*, donde se analiza el a fondo las consecuencias del trauma, Drucaroff lo explica así:

La narrativa actual, como mostré en mi discusión con Sarlo, se interroga constantemente por la historia: el trauma de la dictadura retorna con horror, aunque se transforme y contamine con múltiples sentidos ajenos a él: es el efecto siniestro de una *hybris* heredada, casi a la manera de los hijos que en la tragedia griega saben que no tienen chance, están marcados por las transgresiones que no protagonizaron. Y como a esos hijos, los precios por las desgracias del ayer se le presentan de modos múltiples, no evidentes, mezclados con sus propias pasiones y sus propios terrores y conflictos en los mundos imaginarios que escriben. (Drucaroff 2011: 293)

Mariana Eva Pérez lo sabe, lo cuenta en el libro y lo transita, pero no resulta sencillo superarlo. Porque no impide que el trauma haga síntoma y pierda un embarazo mientras

sucede el período de fería del juicio que la tiene como una de las principales querellantes.

Le agradezco a mi bebé por haberme acompañado durante estas semanas tan difíciles, por haberle puesto con su sola existencia más amor a todo. Por venir a anunciarme que me quede tranquila que, por supuesto que podemos concebir, que ya vendrá otro bebé que no tenga nada que ver con la RIBA. (*Diario de una princesa montonera*, 2021:330)

Y el trauma vuelva a aparecer, una vez más cuando tiene a su segunda hija, Nora. “Ahora es Nora la que tiene quince meses.”

“Soy de manual, (del manual DSM-V que define el estrés postraumático): quince meses de lactancia exitosa después, hago una mastitis”.

Cuando estoy sola con la beba miro el reloj a cada rato ¿temo por nosotras o por Jota? Ya no me siento así si estoy sola con Tilo, si tenemos que repartirnos un rato los hijos, prefiero quedarme con él. Lo escribo y ya no sufro tanto porque ahora sé que cuando Nora sea mayor, esto se irá. (*Diario de una princesa montonera*, 2021:358).

Como si ponerlo en palabras significara darle un nuevo sentido. Dejar de convocar a la *narrativa de la ausencia de sentido*, para inscribirse en una nueva: la propia.

Marcas temporales

Las novedades de Argentina llegan a través de las redes sociales, y la princesa montonera escribe cuando se entera de la muerte de otra “hiji” como ella, Virginia Ogando, el 16 de agosto de 2011. No hay datos específicos en el texto, más que los años que comprende cada parte del libro, pero los acontecimientos son fácilmente hallables en internet, tejiendo un hilo cronológico entre lo que se menciona y la fecha exacta del hecho.

Mientras buscábamos a Martín, se nos perdió Virginia, escribo. Leo que la despiden con promesas de seguir buscando a su hermano y hasta la victoria siempre. Son cínicos, son tarados Ambas respuestas son correctas Trato de prender fuego a los últimos puentes tendidos hacia la escena de los derechos humanos en Argentina, pero todo lo que escribo al respecto recibe likes de los mismos declaradores y promeseros que quiero atacar. El suicidio es una tragedia, pero en clave Facebook es una banalidad más, una banalidad del bien. (*Diario de una princesa montonera*, 2021:169)

Pero también porque vuelve constantemente a Argentina, y sigue de cerca las noticias y el estado de los juicios a los ex represores ya condenados, y las nuevas querellas. Y se sigue vinculando con los “hijis”. El “temita” es el eje de su trabajo y de su vida.

Como para distraerme de las lecturas sobre el terror, lo espectral y el trauma transgeneracional, acepto escribir un texto para las muestras de fotos y videos que una compañera hiji va a inaugurar en la ESMA el 24 de marzo. Más oficial no se consigue, pero me gusta ser inclasificable, marear a los que creen que soy oficialista u opositora, y más aún me gusta lo que hace Victoria, me gusta participar así de una muestra ya que las artes plásticas no son lo mío. (*Diario de una princesa montonera*, 2021:169)

Una tarde te encontrás escribiendo un artículo acerca de una obra de teatro en la ESMA y atónita ves que tu mano izquierda empezó a escribir *ex ESMA* y lo tenés que dejar y te da bronca, lo vivís como una renuncia, pero es así, porque estás hablando de cosas que pasan ahí ahora y tenés que aceptar que eso no es más aquello, que es otra cosa, aunque te resulte igualmente perturbadora. (*Diario de una princesa montonera*, 2021:219)

Escribe sobre la muerte de Videla en 2013. “¿Qué arregla su muerte?, ¿qué nos devuelve?, Aunque reconozco que lo del inodoro es un lindo detalle”. En referencia a cómo murió, en el baño de su celda y en la cárcel. Y por supuesto también escribe cuando la fecha del juicio en el que será querellante se aproxima, previo a las elecciones de 2015.

Se me junta con el Retorno a la Patria y con el ballotage, que también me tiene loca, y con el miedo a no poder comprar pasajes después del domingo de lecciones, que haya una devaluación, un corralito, una implosión del sistema financiero (*Diario de una princesa montonera*, 2021:219)

La vuelta, queda enmarcada en la tercera parte del libro. “Mi pequeño Núremberg”.

Es 2016, y comienza el juicio de Lesa Humanidad de la RIBA, Morón. Este juicio es por los casos de la hija y el yerno de Rosa Roisinblit, vicepresidenta de Abuelas de plaza de mayo –Site en el libro– Patricia Roisinblit y José Manuel Pérez Rojo. Los imputados, y a quienes Mariana Eva Pérez no les perderá pisada en las audiencias son Brigadier Omar Graffigna, el Comodoro Luis Tomás Trillo –ex Jefe de la RIBA– y el Ex Agente de Inteligencia de la Fuerza Aérea Francisco Gómez. Los diarios se hacen eco de la noticia y algunos portales siguen las audiencias públicas. Pero con el correr de las semanas y los meses son cada vez menos los interesados y los allegados que van a las audiencias.

El juicio inicia en mayo y termina en septiembre. Del derrotero que implica pasar meses trabajando en la estrategia de declaración junto a los abogados, Mariana Eva Pérez escribe en dos tiempos. El primero, veloz, casi pegado a la realidad por twitter donde va relatando las audiencias minuto a minuto –esta vez ha dejado el tejido de lado– e, incluso, transcribe una conversación por el chat de whatsapp en el grupo de amigas que fue a acompañar y cuentan sus impresiones mientras sucede la audiencia. Después algunos posts en el blog, que más tarde serán pasajes ampliados en el libro.

Hay textuales de sus propias declaraciones también en los medios que dan cuenta de esos días como el medio online, *cosecha roja*. “Creo que para ellos mi familia era el enemigo. Así nos trataron. No somos la estampa de una familia feliz buscando justicia. Cada uno ha llegado acá como pudo. No pude reconstruir un vínculo con mi hermano. Mi familia fue destruida.”

Finalmente se dictamina la sentencia el 8 de septiembre de 2016. Graffigna es condenado por primera vez a 25 años, al igual que Trillo y Gómez a 12 años de prisión.

La última marca temporal está en el epílogo y termina en 2020, porque la pandemia la sorprende de visita de Berlín y allí transcurren sus días. Los últimos días del diario de la princesa montonera.

Cerca de Schallachensee, después de una tormenta de verano, encontramos un banco en el medio del bosque, con una chapita y un nombre de mujer. Me subo, me paro en puntas de pie y saludo a lo lejos a mi pueblo montonero. Hay olor a hierba y a madera mojada. Me saco mi corona de princesa y la dejo sobre los listones blanqueados por la lluvia y el sol. Agito la mano lánguida y tiro besos. Mamá, me llama Nora, y apuro la despedida. (*Diario de una princesa montonera*, 2021:375)

Conclusiones

El espacio auto/biográfico, un análisis posible.

Desde el inicio de este trabajo, la propuesta fue la de analizar la obra de los autores a partir de ciertos interrogantes en torno a la tríada: autobiografía, literatura y política.

¿Qué intereses atraviesan sus trabajos? ¿Cómo aparecen las categorías de adolescencia y juventud representadas en sus obras? ¿De qué modo la política es aludida, traída a colación, representada, imaginada? ¿Cómo y cuánto aparece contextualizada y visibilizada la política en la narrativa de los autores? ¿Qué entienden por la categoría: autobiografía los autores y cuáles son los límites a la hora de narrar la intimidad? ¿Qué tensiones aparecen en sus obras en cuanto a la relación entre literatura y política? ¿Cómo es el vínculo con los padres? ¿Cómo está retratado el vínculo con los propios hijos?

A partir de estas preguntas, ¿cómo se podría vincular la obra de Mauro Libertella y Mariana Eva Pérez?

Lo que sigue es un análisis posible, partiendo del trabajo propuesto en las dos primeras partes de esta tesina.

Pero antes de establecer las relaciones entre los autores y tratar de echar luz sobre las preguntas que guiaron el trabajo, es preciso señalar que *El espacio biográfico*, de Leonor Arfuch, fue la base para poder comprender desde dónde se posicionan los autores y cómo establecer relaciones entre las categorías propuestas. Porque es desde este espacio que se pueden realizar múltiples vinculaciones

Ir más allá de la búsqueda de ejemplos, para proponer relaciones en presencia y también en ausencia, –entre formas de diverso grado de vecindad, relaciones ni necesarias ni jerárquicas pero que adquieren su sentido precisamente en un espacio/temporización, en una simultaneidad de ocurrencias que por eso mismo pueden transformarse en sintomáticas y ser susceptibles de articulación, es decir de una lectura comprensiva en el marco más amplio de un clima de época. (Arfuch: 49:2002)

Y también sumar la propuesta teórica en su dimensión discursiva que ofrece Philippe Lejeune, en su texto: *El pacto autobiográfico*. Que servirán como referencia para el análisis.

El texto debe ser fundamentalmente una narración, pero sabemos el lugar que ocupa el discurso en la narración autobiográfica; la perspectiva debe ser fundamentalmente retrospectiva, pero eso no excluye secciones de autorretrato, un diario de la obra o del presente contemporáneo a la redacción y construcciones temporales muy complejas; el tema debe ser fundamentalmente la vida individual, la génesis de la personalidad, pero la crónica y la historia social o política puede tener algún lugar. (Lejeune: 48:91)

Para Lejeune, la historia biográfica además de un espacio de expresión literaria, implica –sobre todo– el intercambio con los distintos modos de lectura: cómo hacer dialogar entre sí a los contratos propuestos.

Sí, entonces, la autobiografía se define por algo exterior al texto, no es por un parecido inverificable con la persona real, sino por el tipo de lectura que engendra, la creencia que origina, y que se da a leer en el texto crítico. (Lejeune: 48:61)

Se narra lo que se vive: Mauro Libertella, Mariana Eva Pérez.

Iniciamos el trayecto narrativo de un origen de la obra a edades similares. Ambos autores empiezan a escribir sus textos autobiográficos –que después se volverán libros– en la juventud, situada entre los veintitrés y los treinta y dos.

Libertella lo hace desde la intimidad en cuadernos y subrayados en libros que va acumulando durante el duelo por la muerte del padre. Escribiendo y revisitando recuerdos y enseñanzas que le resultaron fundantes en su vínculo. Y Pérez inicia un blog público donde promete contar lo que va viviendo día a día en un formato de escritura urgente, con textos cortos sin revisión, abiertos a los comentarios del público. Porque la verdad que necesita ser contada no requiere edición.

Son textos con dos marcas muy profundas que los preceden y que van a funcionar como norte en la escritura: la herencia del *canon* literario, al ser Héctor Libertella, el padre de Mauro Libertella, y la herencia del *trauma* en el caso de Mariana Eva Pérez, con una herida abierta que es la desaparición de sus padres, Patricia Roisinblit y José Manuel Pérez Rojo y la apropiación de su hermano.

A Libertella el apellido paterno le pesa, al mismo tiempo que lo enorgullece y lo desafía. Por eso su primer texto está vinculado a la muerte del padre. Mientras el hijo hace el duelo: evoca, recuerda y rememora. Es necesario narrar lo que había permanecido bajo tierra cuando todavía era hijo. Es necesario sacarse el peso del padre de encima para poder escribir la propia obra.

Por momentos todavía siento que el apellido no me pertenece. Me veo a veces como un extranjero, un usurpador en esas diez letras latinas. Alguna vez él dijo: “Etimológicamente, Libertella quiere decir libro para la tierra. Ese es el libro que riego todos los días”. Cuando alguien me dice, che, Libertella, me parece que le están hablando a mi viejo o, más precisamente, que me están hablando de él. (*Mi libro enterrado*:60)

En el caso del Mariana Eva Pérez se abre un blog para hablar del “temita”, pero dejando claro desde el inicio que su prosa no iba a transitar los caminos del relato testimonial. Y además adelanta desde el comienzo su propuesta: será un diario, “110 % verdad”. No se trata de una verdad exagerada, ni una verdad con un plus. Es una verdad personal y política.

Tengo blog nuevo. Diario de una princesa montonera, el temita éste de los desaparecidos viajó de polizón en las crónicas europeas, me boicoteó el plan de escribir sobre la escritura y hasta logró colarse entre los dichos de mi abuelo, al que no le gustaba hablar de esto.

Me cansé de luchar: hay cosas que quieren ser contadas, como mis escalofriantes entrevistas en el penitenciario Fragote o el almuerzo con Mirtha Legrand. El deber testimonial me llama. Primo Levi, ¡allá vamos! (*Diario de una princesa montonera*: 12)

La juventud que retrata Libertella en su segundo libro, *El invierno con mi generación* es incipiente y comienza en la adolescencia. En los últimos años del colegio secundario. El universo que envuelve al protagonista es acotado, endogámico y todo transcurre puertas adentro. Salvo alguna que otra vez que salen, van al cine, pasean por Palermo o se los puede ver en alguna peatonal de la costa atlántica en verano. Todo lo que es considerado trascendental se da en la reclusión. Se lee, se escucha música, de debate, se fuma porro y se tienen conversaciones filosóficas fundamentales en la habitación de alguno de ellos o en la terraza. El mundo exterior no parece tener con qué seducirlos. Y ellos tampoco están dispuestos a ofrecer mucho. Más bien tienen una mirada displicente frente a los pares y adultos. Que se extiende a la política porque la vinculación es nula.

Mis amigos y yo éramos personas civilizadas. Recluidos en el fondo del aula, despuntando el noble vicio de la conversación, alejados de los placeres de la carne, no constituíamos una amenaza para nadie.” (*El invierno con mi generación*: 52)

Algunos de los profesores parecían, por lo demás, haber tomado demasiadas drogas duras en su juventud. Diego, que daba literatura en cuarto año, había quedado flotando en un viaje de ácido lisérgico. La primera vez que lo vimos, una compañera hizo una pregunta, a Diego le gustó su voz y la hizo cantar un tema de Charly García. Terminamos cantando todos, un karaoke frenético a las nueve de la mañana. “Ya nadie escucha a Sumo, son todos unos pelotudos”, sentenciaba, y se quedaba colgado, completamente abstraído, uno o dos minutos de silencio inquietante mirando la nada. En escenas como esa quedó atrapada mi educación. (*El invierno con mi generación*: 36)

Incluso, en su siguiente y tercer libro, *Un reino demasiado breve*, en donde el relato tiene el foco en las relaciones de pareja y el protagonista aparece en tercera persona, ese ostracismo del universo de la narración se mantiene.

Son los tiempos de la universidad, las fiestas en las casa y departamentos de solteros, los viajes, las charlas interminables en las plazas y bares. Pero son siempre los mismos protagonistas, el grupo de amigos. Los del secundario y los nuevos que está haciendo en la facultad donde estudia Letras. Es un tiempo centrado íntegramente en la idea de formar una pareja. Que dos personas formen la síntesis perfecta del amor, el compañerismo, la pasión y la entrega. Aunque por momentos sean vínculos atravesados por los celos y la obsesión. Porque eso también es parte del descubrimiento de lo que implica estar con un otro.

La pareja se cimentó sobre la repetición de una serie de rutinas. Ver películas, hablar de libros y de cosas de la facultad, hacer comentario sobre la gente que conocían, cada tanto emborracharse, tener sexo. Pero sobre todo se construyó alrededor de una serie de ideas y de convicciones, como la sensación, por ejemplo, de que estaban produciendo intensidad todo el tiempo, de que lo que hacían jamás era mediocre ni contenido. De que nunca especulaban. (*Un reino demasiado breve* 2015: 79)

Aquel “no puedo” de Ana la había convertido, de repente, en una utopía, en la más inalcanzable y hermosa de las mujeres de la Tierra. Su arrojo entonces se acentuaba: cuando la veía la quería tocar -toda, ya- y esa falta de sutileza y de mediaciones hacía que ella se ensimismara aún más. Era un callejón sin salida, y ninguno tuvo la claridad mental ni la voluntad para detener ese derrumbe. (*Un reino demasiado breve* 2015: 90)

En cambio, los años de la juventud de Mariana Eva Pérez transcurren afuera. En la calle, en las marchas, en los escraches. Su trabajo, su compromiso político, demanda la acción, y esa acción implica poner el cuerpo. En las visitas a la ESMA, en su trabajo en una organización de Derechos Humanos, en su militancia en H.I.J.O.S, en las reuniones con los ex compañeros de sus padres. En las fiestas y cuando estudia con otros “hijis” sobre el “temita”. Se hace camino con los otros. Y en esos otros también se incluyen a los lectores del blog.

En la adolescencia, lloró su suerte desdichada y odió a los milicos. A los veinte, se abocó a la búsqueda de compañeros de militancia, de cautiverio, amigos, ex novios. Se encontró con lo que estaban en Buenos Aires y se carteó con los exiliados.

Aprendió a decir el nombre de guerra sin que sonara a delito, a ponerle incluso una entonación amorosa.

Fue al Equipo Argentino de Antropología Forense, se enamoró de M. como todas, y se sacó sangre para identificar los restos de sus padres.

Fue a tantos homenajes a los compañeros detenidos desaparecidos y asesinados que ya no puede contarlos. (*Diario de una princesa montonera: 29*)

Al final hubo una segunda ronda de saludos. Debajo del paraguas de Marie me esperaba una morocha de voz grave que se presentó por su Nick, igual que las veinteañeras hippies y tiernas que sonreían tímidamente bajo otro paraguas. Nos leemos hace meses, todos los días. Es una comunidad de escritores, resumió mi analista, cuando traté de explicarle mi mundo bloga. También vi de lejos a Jony, pero no se acercó y me pareció demasiado detective de mi parte encararlo al grito de ¡Vos sos Jony! Me dio pena que las blogas no quisieran venir a tomar la leche a la casa de Ana. Los hijis sí vinieron: no hay huérfano que rechace una merienda. (*Diario de una princesa montonera: 101*)

La militancia y la pertenencia política acompañan a la protagonista todo el tiempo. No escatima en detalles. Se sabe que la casa se la compró con una indemnización reparatoria que le dio el Estado, que luego se la embarga el hermano apropiado, al que ella misma buscó hasta encontrarlo, y que la relación dista mucho de ser un cuento con final feliz. Al igual que la relación son Site, su abuela viva. Tienen rachas, algunas de bonanza y encuentros en todos los eventos y otras de meses sin que ninguna levante el teléfono.

El dinero no abunda por eso los arreglos en la casa se demoran, y el tiempo para leer y estudiar también es acotado. Hay que trabajar demasiado para el lujo que implica leer o tener proyectos sin financiación. Pero las convicciones se sostienen, porque incluso en el tiempo libre, la protagonista no deja de pensar en el “temita”.

Esa misma noche fui a ver una obra de teatro que parodia la militancia revolucionaria de los 70. No me gustó el final: llega la Triple A y los matan a todos. Muy *deus ex machina*. (*Diario de una princesa montonera: 103*)

El dinero, el trabajo y el futuro no parecen ser un problema en los textos donde Libertella relata su juventud. Como si fuera producto de un pase de magia evocativo, los 90 quedan atrás, los 2000 se van y la única preocupación del protagonista sigue siendo la del principio: los amigos.

En esos años la mayoría de nosotros consiguió trabajo, Argentina salió de su pozo político y social, alguno más se fue del país, y esa unidad cotidiana, férrea, dejó de ser tal, aunque seguíamos siendo un grupo muy íntimo. (*Un futuro anterior :70*)

El tiempo de la vida adulta encuentra a Mariana Eva Pérez del otro lado del Atlántico.

Se casó, está viviendo junto a su esposo. Hacen cuentas mientras planifican la familia.

Ser madre es algo esperado y deseado para la protagonista, y a la vez es motivo de miedo e incertidumbre. Ella perdió a la suya cuando tenía quince meses, y no sabe cómo será todo en el futuro.

Lo único que sé de embarazos y partos es lo que conozco de las embarazadas desaparecidas. Podría escribir ahora mismo páginas y páginas llenas de detalles escabrosos. En apariencia me olvidé porque hace tiempo que no pienso en eso, pero sé que si rasco apenas la superficie están ahí. (*Diario de una princesa montonera*, 2021:252)

Cada embarazo, incluso el que pierde reactivan el trauma, más cuando tiene un aborto espontáneo en medio de la preparación del juicio que la tiene como querellante. Pero también es un acto de compromiso político. Un acto de amor que repara y la prepara para un futuro, un futuro con otro hijo. Una apuesta hacia adelante como la que hicieron sus padres con ella y con su hermano. La vida es con otros y para otros, y hacia eso se lanza.

Le agradezco a mi bebé por haberme acompañado durante estas semanas tan difíciles, por haberle puesto con su sola existencia más amor a todo. Por venir a anunciarme que me quede tranquila que, por supuesto que podemos concebir, que ya vendrá otro bebé que no tenga nada que ver con la RIBA. (*Diario de una princesa montonera*, 2021:330).

El deseo de la paternidad aparece en el último libro de Libertella, *Un futuro anterior*.

El protagonista no lo dice abiertamente, lo avergüenza contarle en el grupo de amigos, pero es algo en lo que piensa. Está en la década de los 30, viven en la casa compartida que compraron, refaccionaron y prepararon para la llegada de un hijo.

Las ganas de ser padre del protagonista se ocultan en lo no dicho: las evasivas en las conversaciones con la pareja y el silencio en las sobremesas con los amigos. Como si manifestar abiertamente el deseo de una paternidad deseada fuera algo vergonzante.

Yo sabía que quería. Nunca lo dudé. No sé donde nace esa convicción, pero si me remonto lo más atrás posible, diría que ya desde el fin de la adolescencia tenía claro que quería hijos. Y, sin embargo, en esas sesiones de terapia involuntaria, cuando entre todos hacíamos rotar el miedo y las ganas de ser padres como si estuviéramos hablando de fútbol o de cualquier otra cosa, yo jamás confesé que ese era mi deseo. El contrato grupal no admitía esas inclinaciones. Creíamos que algo así rompería el clima de camaradería; las que querían tener hijos eran ellas, nosotros teníamos que resistir, aguantar. (*Un futuro anterior*: 99)

Y finalmente cuando la hija llega, no sabe cómo pudo vivir sin ella antes. Y también piensa en sus padres. Como si esa historia, la de sus padres, y ahora la de él, ya hubiese estado escrita de antemano. Y todo, bajo el hilo delgado e invisible de la literatura.

Mi madre escribió, en su *Libro de Tamar*, sobre mi hermana y sobre mí, que “yo por ellos, no puedo escribir aquí lo que quiera; no porque mis hijos se pudieran enterar, sino porque ya saben y me enseñan”. (*Un futuro anterior*.142).

Quizás para un niño con padres escritores, los libros de sus mayores sean como fotos imposibles de su infancia, como postales que llegarán, en el futuro, desde el mundo lejano y perdido en el que crecieron. Un futuro anterior. (*Un futuro anterior*.143)

Reflexiones finales

El trabajo de la presente tesina se inscribe dentro de los límites de la “narrativa de las generaciones postdictadura”, según la clasificación establecida por la escritora, docente y crítica literaria Elsa Drucaroff en su libro *Los prisioneros de la Torre*, cuya definición fue desarrollada en la introducción de este trabajo. Y que contiene en su recorte a los autores que por su edad no fueron sujetos plenos de conciencia cívica cuando sucedieron los hechos de la dictadura. Pero sí pueden dar cuenta de su relación a posteriori con ese hecho, y de los efectos mediante la literatura que producen.

A partir de esa clasificación, la propuesta fue enfocar el análisis de este trabajo en la relación de los tres ejes propuestos: autobiografía, literatura y política. Y establecer relaciones posibles a partir de preguntas que permitiera ahondar en las producciones de los autores.

Autores que ya de por sí, tenían bastante en común: toda la obra tanto de Mariana Eva Pérez, como de Mauro Libertella, está atravesada por la autobiografía, marca que llega hasta el presente.

Es a partir del espacio biográfico que los autores establecen su visión autobiográfica, atravesada a su vez por su propia historia, intereses y modos de concebir la escritura.

Y sobre todo con una pregunta que merodea la literatura de ambos: ¿Qué significa pertenecer a una generación?

Antes de poder relacionarse con su propio tiempo, Mauro Libertella debe: “matar al padre”, la metáfora del psicoanálisis para emprender su propia obra literaria. Esa operación se convierte en un libro: *Mi libro enterrado*. Como para que no haya dudas. Esa obra le permite evocar al padre y a la vez inaugurar su voz narrativa. La apuesta, tanto del padre como la del hijo, sigue siendo la misma, trabajar la palabra, narrar la vida.

La escritura de Libertella en ese sentido está apegada a la literatura más tradicional. Donde las marcas de lo contemporáneo se diluyen para enfocarse de lleno en los conflictos humanos, en la estructura de la obra, en pulir la prosa. Hay una idea de los universales por sobre la particularidad de los personajes. Por eso el texto parece difuminado/escindido de lo contextual/histórico. No es esa la huella que pretende

imprimir en el relato. Sus textos abordan la materia humana en tanto siguen y desarrollan a personajes que viven, narran y reflexionan sobre lo que hicieron y lo que hacen. Una maquinaria que permite re actualizar lo vivido, y que no oculta esa operación. Hay una parte ensayística en los textos que no busca convertirse en verdad, sino abrir el juego a entender lo que pasa y lo que le pasa al narrador. Porque eso también constituye parte de la obra.

Se narra el devenir de los personajes y el pasaje de la vida adolescente a la juventud, para llegar a la vida adulta y ser padre. Al mismo tiempo que el autor va creciendo junto a su obra.

En ese sentido parece más una novela de educación perpetua que acompaña, - ¿acompañará?- al autor mientras vive.

Su registro se da en un entorno urbano. Es una literatura inserta en la ciudad de Buenos Aires, y no despegar de esas coordenadas. No hay nada más allá de los límites de la clase media progre educada que fue a la universidad y que trabaja de lo que estudió. Los márgenes no parecen tener lugar en el texto. No forman parte del universo, ni del entorno del protagonista.



Mauro Libertella en el escritorio de su padre, el escritor Héctor Libertella.

La apuesta de Mariana Eva Pérez es proponer un registro del diario íntimo, desde una mirada personal para pensar temas comunes a su generación, la de los hijos de desaparecidos, partiendo de su propia biografía. Relatando en primera persona los efectos del *trauma*.

Su escritura es política desde la primera línea, pero no es testimonial. El diario está ahí para mostrar otras ideas, pensamientos y reflexiones sobre la identidad y la memoria. Utiliza su experiencia singular como amplificación de temas que también atraviesan a otros. La que escribe es una sola, pero pretende ser la voz de muchos.

En la obra la vida transcurre afuera, porque es ahí donde se pueden dar las transformaciones. En las marchas, en los escraches, en las visitas a los centros clandestinos de detención o en las audiencias públicas donde es querellante.

Y la vida también está atravesada por el estudio y el trabajo personal y artístico por abordar la dimensión espectral de la figura del desaparecido. Así la vida y la obra son una misma cosa, porque no solo no puede correrse de la historia de sus padres, sino que también toma como propia esa causa. Por ella, por sus pares, y ahora también por sus hijos.

La vida, la militancia y el estudio y la investigación del “temita” aparecen como un todo indivisible en la autobiografía de Pérez. Se hace y se avanza con todo al mismo tiempo, incluida la maternidad. Porque el *trauma* se supera forjando otras experiencias, a la vez que se trabaja por una memoria activa y alejada de los discursos hegemónicos.



Patricia Roisinblit y José Manuel Pérez Rojo, los padres desaparecidos de Mariana Eva Pérez

Ambos autores convierten la impronta precedente, -en el caso de Libertella la herencia del canon de la literatura sobre sus hombros de parte del padre, y en el de Mariana Eva Pérez, el trauma de actualizar la herida de los padres desaparecidos-, en el surgimiento de una voz narrativa. Sus obras que se enmarcan dentro de la autobiografía pero que son trabajadas y presentadas con los recursos de la literatura. Porque ambos entienden y ponderan la estética de la narrativa.

Y en ello radica el valor y la potencia de sus obras.

Bibliografía

- ALTAMIRANO, (1980) Carlos y Sarlo Beatriz, Conceptos de sociología literaria, Buenos Aires, Centro Editorial América Latina.
- ARFUCH, Leonor: (2002) *El espacio biográfico*, Dilemas de la subjetividad contemporánea. Fondo de Cultura Económica.
- CALETTI, Sergio (2000) *Sujeto política y psicoanálisis*. Discusiones althusserianas con Lacan, Foucault, Laclau, Butler y Žižek. Prometeo libros.
- DRUCAROFF, Elsa: (2011) *Los prisioneros de la torre*. Editorial Emecé.
- DRUCAROFF, Elsa. (2016) *¿Qué cambió y qué continuó en la narrativa argentina desde Los prisioneros de la torre?* El matadero Revista.
- GRAMUGLIO, María teresa. (2010) *Genealogía de lo Nuevo*, revista Punto de vista n°39.
- LABRA Diego, PALMISCIANO, Cristian. (2014) *Lo logré soy la Boluda Alegre de los Derechos Humanos*. El caso de Diario de una princesa montonera y la memoria políticamente correcta del pasado reciente argentino.
- LEJEUNE, Philippe (1991) *El pacto autobiográfico*. Revista, Suplementos Anthropos.
- LIBERTELLA, Mauro (2014) *Mi libro enterrado*. Editorial Mansalva.
- LIBERTELLA, Mauro (2015) *El invierno con mi generación*. Literatura Random House Mondadori.
- LIBERTELLA, Mauro (2017). *Un reino demasiado breve*, Random House Mondadori.
- LIBERTELLA, Mauro: (2022) *Un futuro anterior*. Narrativa sexto piso.
- LUDMER, Josefina. (2020) *Aquí América Latina*. Una especulación. Eterna Cadencia editora.
- PÉREZ, Mariana Eva Pérez (2012) *Diario de una princesa montonera*. Capital intelectual.

PÉREZ, Mariana Eva Pérez (2021) *Diario de una princesa montonera*. Edición definitiva. Editorial Planeta.

ROBLES, Sebastián, (2011) *Los años felices*. Editorial Pánico al pánico.

TABAROVSKY, Damián (2016): *Panorama del arte argentino contemporáneo: literatura* en revista digital, *Nadie duerma* n°6.

TOMAS, Maxi, (2005) *La joven guardia*, compilador. Ed Grupo Norma.

RUBINICH, Lucas (1985) *Retrato de una generación ausente*, en *Revista punto de vista* N°2.