DESACRALIZAR EL PASADO RECIENTE: LA NARRATIVA ARGENTINA DE
HIJOS DE ‘VÍCTIMAS’ DE LA VIOLENCIA DE ESTADO.
LAS ESCRITURAS DE MARIANA EVA PÉREZ Y
ÁNGELA URINDO RABOY

POR

ANDREA COBAS CARRAL
Universidad de Buenos Aires

Y esto es lo que hago con todo eso: tomar lo que me gusta, transformarlo, hacer de eso heredado algo propio. Un poco como los collages.

Mariana Pérez. *Diario de una Princesa Montonera*

La trama es uno mismo.

Ángela Uroondo Raboy. *¿Quién te creés que sos?*

En la década de los setenta, la literatura argentina comienza a constituir una zona de representación significativa en torno de la lucha revolucionaria y del inédito proceso represivo ligado con la última dictadura militar (1976-1983). Con el cambio de paradigma que supuso la recuperación democrática, la literatura continúa indagando los modos de representar el pasado reciente para dar cuenta de la violencia política y consolida poéticas vinculadas con las diversas formas del realismo, la alegorización y los discursos de la memoria. En ese marco, en los años noventa los hijos de “víctimas” de la violencia de Estado irrumpen en la escena pública a través de su militancia específica en diferentes colectivos y a través de la publicación de textos que, casi siempre, ponen en tensión aquellos modos hegemónicos de figuración del pasado reciente (Dalmaroni). Desde la edición en 1996 del relato *Atravesando la noche*, de Andrea Suárez Córlica, los textos escritos por hijos se suceden proponiendo poéticas que se instalan en la tensión entre lo testimonial y lo ficcional para así recomponer la propia historia, reconstruir la de los padres desaparecidos o proponer otra mirada sobre los setenta y sus rastros en el presente en el que escriben los hijos.

La noción de “desaparecido” en tanto “víctima sacrificial” que ofrenda su vida en pos del bien colectivo (Longoni; Crenzel), la cristalización de una percepción idealizada sobre los organismos de derechos humanos (Muñoz; Bonaldi), la creencia en

que cualquier cuestionamiento reviste un carácter profanador de ese pasado construido como “sagrado” en tanto es garante del presente (Montero) constituyen la trilogía en torno a la que se trama buena parte de la narrativa sobre los setenta. En ese contexto, cobran relevancia ciertas producciones de hijos que –a partir de propuestas literarias, filmicas y plásticas afines a lo que la crítica ha denominado “posmemoria” (Hirsch)– desacralizan esa construcción ficcional sobre el pasado a través de procedimientos tendientes a imaginar, a recrear, a inventar otra versión de la historia que permita delinear una identidad siempre en tránsito.

En este sentido, proponemos abordar *Diario de una Princesa Montonera. 110% verdad*, de Mariana Eva Pérez (2012)¹ y *¿Quién te creés que sos?*, de Ángela Urondo Raboy (2012)² ya que ambos textos ponen en crisis el sistema hegemónico de representación del pasado reciente y reafirman para la literatura su función crítica en relación con una problemática que parecía haber agotado ya sus posibilidades ficcionales: la recuperación de la figura de los padres en su condición de militantes políticos más allá de cualquier sesgo heroico o sacrificial, la exhibición de las fisuras que atraviesan los organismos de Derechos Humanos y la resemantización del concepto de “desaparecido” son algunas de las operaciones críticas que contribuyen a desacralizar el pasado reciente en los textos de esa “segunda generación” portadora de una “memoria vicaria” en constante transformación (Young).

DIARIO DE UNA PRINCESA MONTONERA: “VOLVÍ Y SOY FICCIONES”

Apoyado en el pacto de lectura que supone la “autoficción” en tanto relato en el que la experiencia vital y su ficcionalización establecen límites porosos, el armazón

¹ Mariana Pérez nace en 1977. Sus padres José Manuel Pérez Rojo y Patricia Julia Roisinblit, ambos militantes de Montoneros, son desaparecidos en octubre de 1978. Su madre, embarazada de ocho meses en el momento del secuestro, el 15 de noviembre del 78 da a luz a un varón durante su cautiverio en la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA). El niño es apropiado y se le restituye su identidad en 2000. Rosa de Roisinblit, la abuela de Mariana Pérez, es miembro fundadora de Abuelas de Plaza de Mayo y su actual vicepresidenta. En diciembre de 2009, Pérez inicia la publicación de su *blog* “Diario de una Princesa Montonera” que tiene su pico durante 2010 y que aún continúa activo. Los textos del *blog* son el origen de los fragmentos que componen el *Diario*.

² Ángela Urondo Raboy nace en 1975. Su padre Francisco “Paco” Urondo, cuadro de Montoneros, es asesinado en junio de 1976 en una emboscada en la que el auto en el que viajan es acribillado en Mendoza por las fuerzas represivas. En el “operativo”, su madre Alicia Raboy –también militante de Montoneros–, logra, antes de ser secuestrada, entregar a Ángela a unos vecinos del lugar. Alicia Raboy continúa desaparecida. Ángela es llevada a un orfanato y, un tiempo después, es recobrada por su abuela materna quien, finalmente, la da en adopción. Ángela crece bajo otra identidad y sin conocer su historia. En 2012 se le restituye legalmente su identidad. El 1 de abril de 2008, Urondo Raboy inicia su *blog* “Pedacitos de Angelita” que continúa activo hasta 2013. Diversos fragmentos allí publicados se integran en *¿Quién te creés que sos?*

ficcional que propone *Diario de una Princesa Montonera. 110 % verdad*, de Mariana Eva Pérez se funda en la dimensión desacralizadora que los fragmentos adquieren en tanto operan como revisión de la militancia de los setenta, como reescritura de las prácticas discursivas de la “militoncia” de los noventa y como relectura de la relectura que el Estado desde el presente hace de aquel pasado. La revisión de los relatos sobre la militancia y la historia reciente cobra espesor en tanto se instituye como una reformulación de los modos en los que se dice ese pasado. Las diversas reflexiones que la “Princesa Montonera” hace en el *Diario* en torno de la lectura y de la escritura como prácticas que deben ser problematizadas contribuyen con la formulación de una de las zonas más significativas de su narrativa, esa en la que se aboca a desviar sentidos, a fundar otras maneras de decir, a componer una lengua en constante resemantización. Una escritura que exhibe ostensiblemente sus procesos de construcción de sentido porque en ellos funda el núcleo que permite volver a contar la historia. Decir de otra forma lo ya dicho, imaginar para llenar los huecos de la ausencia y trazar caminos que permitan recomponer una historia quebrada por la violencia de Estado aparecen en el *Diario* como refutaciones a la tesis que sostiene la indecibilidad del horror, afirmación que no es más que un modo de sacralizar la experiencia extrema de la violencia en tanto la torna intocable, la pone en un más allá de la causalidad y, al excluirla de toda lógica, la ubica en un plano vedado para la razón.³ Por el contrario, si algo muestra *Diario de una Princesa Montonera* es, justamente, su capacidad para erosionar representaciones ya cristalizadas en la narrativa sobre la violencia de Estado. Junto con los textos de Félix Bruzzone, el *Diario* es la ficción de hijos que se aparta de un modo más drástico de los rasgos hasta entonces privilegiados para figurar el pasado. Todo puede ser dicho. Nada ni nadie es intocable: ni los desaparecidos ni los viejos militantes ni los organismos de Derechos Humanos ni las versiones estereotipadas del pasado.

En ese sentido, el *Diario* comienza problematizando su lugar de enunciación: ¿dónde instalar la propia escritura en el conglomerado de discursos sobre el pasado reciente es el primer cuestionamiento que el texto muestra? ¿qué procedimientos permiten dotar de especificidad una escritura, pero sin desbarrancar en “el paper o la prensa del ghetto”? (88). Desde el inicio, el *Diario* se preocupa por señalar cómo debe ser leído: en tensión entre el saber y la experiencia, entre el testimonio y la ficción, entre lo público y lo privado, el *Diario* busca un tono, una marca discursiva, un estilo reconocible, precisamente, por su diferencia. Como ha señalado Martín Kohan, es el humor el rasgo distintivo en el *Diario*. Pero, podemos precisar, un humor que es corrosivo, que se centra en la más descarnada autoironía y que no rehúye las contradicciones ni los vaivenes de una subjetividad que emerge y se transforma en los sucesivos fragmentos

³ Cfr. Burucúa y Kwiattkowski para una cuidada reflexión acerca de los alcances de lo inefable en relación con el estudio y la representación de las masacres históricas.

del *Diario*. Una escritura que prolifera impulsada por las convulsiones de un cuerpo que llora ríos de lágrimas, que expulsa cataratas de mocos, que –sin parar– vomita historia. Escribe la “Princesa”: “Tengo una imagen [...] Escribirme una historia que pueda habitar, incluso que me guste habitar” (77). Como origen y destino de su propio texto, la “Princesa” busca ‘escribirse’ un relato que la contenga, una historia que la cifre y funcione como esa anhelada “casa hecha con palabras” (77) que confía a su analista.

La concepción de una escritura que trama y condensa la identidad aparece corroborada en el *Diario* en tanto modo de reconocimiento de la madre desaparecida. Mientras la imagen del padre se va componiendo a partir de las fotografías que la “Princesa” recibe y que le muestran un padre sucesivamente *scout*, *rocker* y joven militante con el que puede identificarse, por el contrario, la madre –siempre impecable en el retrato– solo se vuelve asible a través de sus cartas, de esas cartas que son el bien máspreciado de la “Princesa” porque le permiten sentir que la madre está ahí, justamente, encarnada en una escritura que la muestra mejor que cualquier fotografía (141). En esa dirección, y con un valor casi performativo, la “Princesa” va escribiendo el *Diario*, residencia de su propia historia, mientras enuncia allí mismo su deseo de escribirlo. “*Diario de una Princesa Montonera*, mi casa de palabras, 110% verdad, un dictado de la marihuana a la que le debo, ¡oh, sí, planta sagrada!, la desmemoria y la desvergüenza” (187) exclama muchas páginas después la “Princesa” reconociendo, paródica, su deuda con la musa que garantiza para su escritura la “desmemoria” y la “desvergüenza”, términos clave que, por un lado, permiten desviar el encuadre genérico del diario y posicionarlo más allá de los relatos testimoniales, y por otro, califican las operaciones de construcción de la memoria del *Diario* como tergiversación de las representaciones vigentes. La “desmemoria” y la “desvergüenza” ocupan en el texto de Pérez el lugar de esa versión sacralizada del pasado que, por su propio carácter cristalizado, clausura todo resquicio en que urdir sentidos en disidencia.

Releer, reescribir, descifrar, resemantizar, inventar son procedimientos sobre los que el *Diario* trabaja progresivamente para marcar los modos en que se construye una experiencia que se impone –porque los rebalsa– a los discursos solidificados, a las celebraciones estereotipadas, a los lugares comunes sobre la violencia de Estado. Uno de los modos en que el texto muestra la fosilización de ciertas prácticas consiste en la narración de lo que podríamos llamar “homenajes fallidos” en los que la “Princesa” se desubica y desentona. Dos fragmentos pueden ser leídos en relación para pensar este procedimiento. Uno de ellos, “Vamos a la perfo”, contiene una escena de lectura pública; el otro, “Hicimos baldosas”, contiene una escena de escritura también pública. En el primer caso, se narra un homenaje a Rodolfo Walsh que incluye la esperable lectura de su “Carta a la Junta”, carta que la “Princesa” lee recalcando con un “acento british” que la hace reír los nombres en inglés: “digo /ci /ai /ei por CIA claramente en chiste, nadie me lo festeja, recupero la seriedad hasta el final. Ahora me río, pero anoche no

me podía dormir pensando que había profanado la memoria de Walsh, nuestro mártir literario” (72). La risa que profana un ritual, que mancha un muerto sagrado, pone en primer plano, desde una perspectiva, la “desmemoria desvergonzada” que caracteriza el *Diario*, pero, como su reverso, exhibe además una demanda que exige la ritualización y la sacralización al costo de obturar cualquier otra posibilidad de sentido.

En el segundo caso, la “Princesa” es convocada para armar una baldosa en recuerdo de sus padres desaparecidos:

Separo el texto en líneas, trazo los renglones. Jota me pasa las letras, las presento, aquí vivieron y fueron secuestrados, todo me parece mal, apretado o descentrado, saco las letras, vuelvo a empezar, aquí vivieron y fueron secuestrados. El cemento se empieza a endurecer. Se acerca una chica con la misión de ayudarme. Esperá, está despolijado. La chica me banca un rato y después me pasa cariñosamente por encima. Tiene razón. No hay tiempo. Fordismo aplicado al trabajo de memoria. (50)

En el fragmento, la narración se precipita. No hay tiempo tampoco para las digresiones, los desvíos o las pausas. El ritmo de lectura que establecen las frases cortas se impone. La referencia al cemento que fragua en tanto metáfora del recuerdo que se fija contribuye a hacer evidente la literalización de la metáfora con la que se cierra la cita: nunca, como en ese contexto, el “trabajo” de la memoria tuvo un nombre más ajustado. La producción en serie al servicio del recuerdo no puede más que visibilizar una práctica que se vuelve previsible y simplificadora y que, al hacerlo, renuncia a su potencialidad disruptiva.

Pero la tentación del lugar común es una amenaza que también acecha la escritura de la “Princesa”. Los fragmentos sucesivos “Villana”, “Nestum” y “Por ejemplo” funcionan como una flexión que el texto hace sobre sí mismo y que permite entrever el proceso de construcción del lenguaje que caracteriza el *Diario*. En “Villana”, la “Princesa” evalúa la actitud de una “denunciante” que es, justamente, la apropiadora de su hermano y declara categórica que: “DENUNCIANTE 1, que le dio la teta y le ocultó su historia durante veintiún años, me parece más perversa que Videla” (45). En el fragmento siguiente, “Nestum”, la “Princesa” —replicando en el papel la dinámica propia del *blog*, primer soporte del *Diario*— cita una crítica que un lector hace a la última frase de “Villana”, crítica que dispara una indagación acerca de la manera de escribir sobre la apropiación sin sonar como un *spot* de organismo de Derechos Humanos plagado de frases pre-pensadas:

Con los hijos [...] abrimos preguntas que quedan abiertas, quedan flotando como un paraguas mágico que de pronto nos cobija a todos, mientras que las viejas certezas eran como un alero demasiado pequeño bajo el que nos mojábamos los pies [...] Pero ¿cómo contar que hubo una mujer que supo durante 21 años que Gustavo había sido

robado a su mamá asesinada [...] ¿Con qué nuevas palabras? ¿Cómo extraerme a la prosa institucional que se me hizo carne cuando escribía la propaganda que el Nene me pedía y no me dejaba firmar? ¿Podrá la joven princesa montonera torcer su destino de militonta y devenir Escritora? (46)

Como un modesto manifiesto poético, “Nestum” supone, en principio, el rechazo de los viejos modos de decir adosados a una militancia que encarna el “Nene”, un exdetenido-desaparecido que el texto muestra como una deslucida fotocopia del militante de los setenta. La figura del “Nene” aparece en el *Diario* como la síntesis de una experiencia que, desde el presente de la escritura, solo puede ser leída como pura anacronía política y lingüística:

Dice cuadro, fierros, caño, minuto, operación, acción, control, pie telefónico, embute, buzón, perejil, jetón, nombre de guerra. Ella nunca escuchó a nadie decir semejantes cosas. Ella tiene dieciocho años [...] se dirige a ***. Anuncia que viene a colaborar. [...] está el Nene. [...] Él no cayó de la nada como ella. Él Volvió. Volvió el Nene, dicen todas, arrobadas. Ella ve a un señor en sus cuarenta y largos, ya con panza y canas, con bigote montonero o policial [...] entiende que tendría que caerle bien, pero no. (68)

Más allá de los indicios que permiten reconstruir una referencialidad a la que el *Diario* –que es *110 % verdad*– explícitamente renuncia por exceso, interesa la construcción discursiva que dinamita el aura sagrada que el “Nene” tiene en tanto sobreviviente en el contexto de su trabajo en el organismo de Derechos Humanos. En el fragmento, la “Princesa” abandona la primera persona y se distancia de su pasada subjetividad “militonta” a través del uso de la tercera persona, distanciamiento que insta una brecha que le permite mirar y mirarse, leer y reinterpretar, sugerir intertextualidades y parodiarlas. Entre la consigna que augura el “Perón vuelve” y la cita de Evita que promete retornar en millones de militantes, la vuelta del “Nene” aparece para la “Princesa” como un resto insuficiente. Allí donde las “abuelas” encuentran en el retornado un reflejo de sus hijos desaparecidos, la “generación” de los hijos adultos –pasado el encandilamiento inicial a causa del deseo de encontrar un padre a toda costa– solo halla en el “Nene” a un ser derrotado y políticamente dudoso. Entonces, si el fragmento “Nestum” puede ser pensado en su vertiente crítica respecto de los modos “prefabricados” de figurar el pasado reciente, debe –como complemento– ser leído también en tanto programa estético que pauta la propia práctica de escritura. Así, “Nestum” marca la necesidad de una nueva manera de comunicar la experiencia de la pérdida desde una perspectiva que se recorte, precisamente, más allá de esos lugares comunes que se imponen. En este sentido, el tercer fragmento de la serie, “Por ejemplo”, se presenta como un ensayo de la nueva poética que la “Princesa” ensaya para esquivar la gastada equiparación entre la “denunciante anónima” y Videla: “Ella

es un electrodoméstico de los años setenta [...] Se desliza sobre cepillos [...] que borran tus huellas y dejan tu superficie deslumbrante. Ella te lava, te licúa, te exprime, te pica, te bate. [...] Ella es la Dora La Multiprocesapropiadora” (47).

De este modo, los fragmentos del *Diario* avanzan discutiendo el entramado discursivo sobre el que se construye la versión sacralizada de los setenta: son cuestionados los militantes, los organismos de Derechos Humanos y las operaciones políticas que el kirchnerismo hace con “el temita”.⁴ El discurrir del *Diario* materializa ese nuevo modo de decir el pasado que emerge en “Por ejemplo” y que, quizá, muestra su síntesis más transparente en la frase que la “Princesa” le grita al “Nene” en uno de los muchos sueños que el *Diario* narra: “Hola, hijo de puta, volví y soy ficciones” (24).

En suma, los diversos procedimientos señalados convergen en una escritura que intenta condensar la experiencia “del hijismo” (125) en contraposición con otras experiencias que los relatos traman. De algún modo, resemantizar aquello que por repetición disipa su capacidad de conmover es una manera de apropiación de la pérdida que la singulariza y la vuelve asible, diferenciada, propia. Cuando la “Princesa” piensa la lista de palabras que un hijo no puede decir con inocencia –campo, parrilla, tabique– indica también una ausencia: no hay palabras de repuesto para decir lo que no puede ser dicho con las palabras viejas. La experiencia del “hijismo” entonces necesita palabras más allá del “ghetto”, palabras más allá de la vieja militancia, palabras que digan lo que no dice la memoria del Estado, palabras, en suma, en las que resida la experiencia de la ausencia, la búsqueda de la identidad, las huellas del pasado en el presente. Palabras desacralizadoras que les sirvan para reescribir la historia e inscribirse en ella. No hay palabras de repuesto, señala la “Princesa”, pero ahora –agrega– “las estamos inventando” (125).

¿QUIÉN TE CREÉS QUE SOS?: TEJER LA MEMORIA, TRAMAR LA IDENTIDAD

El mismo año en que se edita *Diario de una Princesa Montonera* aparece *¿Quién te creés que sos?* de Ángela Urondo Raboy, libro que recoge materiales ya publicados en su blog “Pedacitos de Angelita”. Compuesto por breves escritos literarios, extractos de documentos legales, crónicas y reflexiones, *¿Quién te creés que sos?* relata la vida de Urondo Raboy bajo una identidad cambiada y el proceso de recuperación de su propio nombre, que es también la narración del intrincado camino judicial y personal que le permite reconquistar su historia y la de sus padres. Si el humor y la invención definen el modo de acercamiento al pasado reciente que propone la narrativa de Mariana Eva Pérez, por el contrario, el texto de Urondo Raboy apela a la enunciación de una

⁴ Para un análisis pormenorizado de los procedimientos que Pérez utiliza en el *Diario* para enunciar esas críticas cfr. Cobas Carral “Narrar la ausencia”.

emotividad que conmueve al desnudar en su trama la herida que implica la sustracción de la identidad. Como en Pérez, Urondo Raboy desmonta los lugares comunes del discurso sobre la violencia política y presenta una contundente crítica que apunta, en primer término, a mostrar la doble moral de la dirigencia de Montoneros para luego desarticular los sintagmas gastados con que se pretende desde el presente caracterizar los setenta.

Profunda indagación sobre la propia identidad, ya desde el título, el libro de Urondo Raboy presenta con crudeza y simplicidad las marcas durables de la violencia de Estado. Si, como sostiene Jerome Bruner, “la creación del yo es el principal instrumento para afirmar la unicidad” (95), Urondo Raboy despliega en su escritura una serie de procedimientos que le permite ir ligando los fragmentos de su historia hasta afirmarse en esa identidad que le fue sustraída y que trabajosamente recupera. Ese juego entre la fragmentariedad de los “pedacitos de Angelita” y el esfuerzo por componer una trama sobre la que erigir su unicidad marca el ritmo del relato. La pregunta retórica que Urondo Raboy elige como título vuelve palpable la violencia de la sustracción: la frase —“quién te creés que sos”— que en la cotidianeidad obtura toda respuesta posible, subvierte su valor y se literaliza como una interrogación que el cuerpo del texto trata, una y otra vez, de llenar de sentidos. De Angelita a Ángela Urondo Raboy, la escritura muestra el proceso de creación de ese yo que se instituye, finalmente, en tanto única respuesta válida ante la pregunta por el ser.

El apartado “Documentos (palabras inapelables)” que abre el libro pone en escena la engañosa pretensión de “verdad” asociada con la noción de documento. A partir de la presentación sucesiva de textos cuyas versiones se contradicen, Urondo Raboy tensiona las “verdades” que manifiestan, al tiempo que los enmarca con su propia interpretación de los hechos que, según el caso, limita, refuta, objeta o confiere un valor diferencial a lo dicho. Entre esos “documentos” se destacan aquellos que refieren al traslado de Paco Urondo y su familia a Mendoza, traslado que —como emana de los fragmentos y de las reflexiones de Urondo Raboy— pesa como una segura condena a muerte. Los testimonios de, entre otros, Rodolfo Walsh, Juan Gelman y Horacio Verbitsky sirven para mostrar la disidencia al tiempo que se desarticula la idea del “hombre nuevo” sostenida desde Montoneros. La sanción por la “infidelidad” de Urondo encubre una política de castigo al disenso que Urondo Raboy explicita con claridad y que muestra las fisuras de la organización y establece una distinción que recorta especificidades dentro del conjunto difusamente indiferenciado de los desaparecidos. Allí donde Mariana Pérez rehúye la referencia explícita, Urondo Raboy recupera el nombre propio de los protagonistas para restituir responsabilidades en un gesto de su escritura que desarma las simplificaciones y propone un abordaje complejo de la militancia, la conducción de la lucha armada y las representaciones que sacralizan la memoria de algunos desaparecidos y confinan a la gran mayoría al anonimato de los muertos sin historia pública.

En la misma línea que Pérez, Urondo Raboy desarticula en su escritura ciertos sintagmas ya naturalizados para referir al pasado reciente y busca erosionar los sentidos fijados que imposibilitan otras modulaciones. Nos detendremos, por ejemplo, en uno de esos quiebres: el uso de “madre extraviada” en lugar de “desaparecida”. El extrañamiento que produce la lectura de ese “extraviada” reside en la actualización del sentido que el desvío causa: cuando Urondo Raboy escribe “extraviada” en lugar de “desaparecida”, propone un uso equívoco para el término que, por contraste, vuelve sospechoso el modo cristalizado de nombrar y obliga a una puesta en tensión de los significados implícitos en el término “desaparecidos”.⁵⁵ A ese sentido, Urondo Raboy suma uno más, profundamente crítico, ese que establece cierta “gradación” entre los muertos por la violencia de Estado: ante su padre Paco Urondo que tiene un lugar central en el panteón sagrado de los mártires, “en la marquesina de la memoria colectiva” (141), su madre Alicia Raboy, también por contraste frente a aquel “muerto popular”, es la dos veces NN, porque no está ni es recordada en su especificidad: “la invisibilidad que tengo sobre mamá, lo doblemente desaparecida, lo inconclusa, lo solita” (141). Esa tensión entre la visibilidad pública de cada uno de sus padres es inversamente proporcional al lugar que ocupan en su “vida privada” anterior a saberse “Urondo Raboy”. Su madre Alicia, prima de la mujer que la adopta, aparece vagamente mencionada durante su niñez—aunque en los relatos sea siempre sustraída de su militancia política—, pero sobre su padre nada le dicen. Solo al encontrarse, veinte años después, con su hermano, Ángela se entera quién es y recibe una nota de puño y letra en la que su padre la reconoce como hija legítima. Ese texto —casi un testamento como señala Urondo Raboy— aunque carece de valor legal constituye uno de los centros del relato en tanto pilar irrefutable que legitima una de las aristas de la identidad de Ángela: la copia del manuscrito abre el libro. El texto privado que reconoce la paternidad se tensiona con otros escritos públicos de su padre, textos que Urondo Raboy recorre asumiendo para sí el papel de una lectora activa, capaz de leer entre líneas eso que su padre cifra para ella en sus palabras más antiguas: “Todo lo que papá dejó escrito es anterior a mi nacimiento [...] Podría pensar que no escribió nada para mí, pero cuando lo leo, creo todo lo contrario. Siento que todo fue escrito para mí, en clave, para el día en que necesitase su palabra” (205). La palabra pública y la letra privada aparecen como espacios privilegiados por Urondo Raboy para desplegar estrategias que le permiten tramar su identidad y proyectar sentidos más allá de la ausencia.

Por otra parte, la relectura de los textos del padre y la selección léxica de palabras que van a contrapelo de cierta “jerga” ya fijada para referir la violencia funcionan en la escritura de Urondo Raboy como una puesta en texto del proceso de “sanación” que

⁵⁵ Otras sustituciones en las que no nos detendremos aparecen en el texto y son igualmente significativas. Por ejemplo, el uso de “chicos reasignados” en lugar de “apropiados” o “materia de recuerdos públicos” en lugar de “memoria”.

la narradora emprende. Instalarse en su identidad reconquistada implica para Urondo Raboy desembarazarse de aquellas maneras de decir impuestas por la costumbre de sus primeros veinte años de vida. Por ejemplo, puede advertirse el camino de transformación de Ángela Urondo si nos detenemos en la manera en la que nombra a la mujer que la adopta legalmente: “*mamá*”, “*mamá adoptiva*”, “*adoptante*”, “*madrastra*”, “*ella*”, progresión que señala un paulatino borramiento de la afectividad que avanza junto con la disolución de los lazos legales que unen a estas mujeres. Si algo deja en claro *¿Quién te creés que sos?* es que el complejo y doloroso proceso de “desadopción” también se realiza sobre la lengua. La palabra privada, pero también las voces públicas que nombran cristalizando la experiencia colectiva de la pérdida requieren de procesos que les restituyan su capacidad significativa. En el breve poema “Caer no es caer”, Urondo Raboy condensa esos ejes aunando el trabajo sobre lo naturalizado con la búsqueda de su propia identidad:

Chupar no es chupar [...]
 Máquina no es máquina.
 Capucha no es capucha [...]
 Guerra no es guerra.
 Desaparecer no es desaparecer.
 Morir no es morir.
 Ser no es ser.
 Yo, nada. (210)

En primer lugar, el uso de contradicciones como recurso constitutivo funciona por inversión de los criterios de verdad: el matiz metafórico implícito en cada verso niega la contradicción que lo funda al sustituir un sentido por otro. “Desaparecer” no es “desaparecer” ni “extraviarse”. El uso extendido del término “desaparecido” opera como coartada, encubre el crimen causante de la “desaparición” y borra responsabilidades al diluir la matriz política que es su origen. En segundo lugar, de la contradicción negada que lleva al límite la posibilidad de encontrar una esencia que delimite ese “ser” discordante, Urondo Raboy deriva una afirmación de su propio yo con reminiscencias hamletianas: “ser no es ser/ yo, nada”, enunciación de un yo que reconoce su unicidad en lo singular de una experiencia vital que desafía lo razonable.

Como *Diario de una Princesa Montonera*, *¿Quién te creés que sos?* muestra que los hijos no pueden ser ingenuos al narrar el pasado reciente, que su mirada sobre la militancia de los setenta, sobre la violencia de Estado y sobre los usos del pasado requiere la propuesta de nuevos modos de decir a contrapelo de las versiones sacralizadas de ese pasado, de las definiciones estereotipadas, de las lecturas que por naturalizadas pierden su condición crítica.

PALABRAS FINALES

Desde los años de la dictadura, la representación acerca de los desaparecidos se construyó excluyéndolos de su militancia política. La matriz política asociada a la lucha revolucionaria fue desplazada por una construcción que hizo del desaparecido un mártir que ofrendó su vida por el bien común. La lógica de la heroicidad sacrificial puso a los militantes desaparecidos en el lugar de víctimas inocentes, chivos expiatorios arrasados por el terrorismo estatal. Como señala Giorgio Agamben, el sacrificio coloca a los muertos en el espacio de lo sagrado, en un plano que sustrae a los hombres de su espacio de pertenencia (98). En el caso argentino, el umbral que el muerto cruza es la desaparición con la que se liga su martirio y su sacrificio. De este modo, la recuperación de los desaparecidos en su humanidad, en su especificidad, en lo político que hay en su muerte sólo es posible a través de un acto “profanatorio” que devuelva a esos hombres y mujeres a su lugar en el mundo más allá de las lecturas sacralizadas.

Como otros textos de hijos de desaparecidos, los de Mariana Eva Pérez y Ángela Urondo Raboy intervienen desacralizando las representaciones del pasado reciente en tanto desafían los marcos interpretativos hegemónicos para pensar las narrativas de la violencia: ni textos que proclaman una “verdad” amparada en la condición de hijas de desaparecidos de sus autoras; ni panfletos militantes que se legitiman en una experiencia subjetiva imposible de cuestionar; ni participantes de un “testimonio generacional” unívoco en busca de un lugar entre las interpretaciones del pasado. *Diario de una Princesa Montonera* y *¿Quién te creés que sos?* apuestan a la construcción de otro modo de decir la violencia. Palabras nuevas –ni las que elige el Estado ni las que repiten los viejos militantes ni las que imponen los medios de comunicación– para narrar la experiencia de lo que pasó, de lo que todavía les pasa a los hijos; palabras, en definitiva, capaces de tejer la identidad, de recuperar la memoria, de imaginar el pasado que persiste como un trazo indeleble en el presente.

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio. "Elogio de la profanación". *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005. 95-119.
- Bonaldi, Pablo Daniel. "Hijos de desaparecidos. Entre la construcción de la política y la construcción de la memoria". *El pasado en el futuro: los movimientos juveniles*. Elizabeth Jelin y Diego Sempol, comps. Buenos Aires: Siglo XXI, 2006. 143-84.
- Bruner, Jerome. "La creación narrativa del yo". *La fábrica de historias. Derecho, literatura, vida*. Buenos Aires: F.C.E., 2012. 91-124.
- Burucúa, José Emilio y Nicolás Kwiatkowski. *Cómo sucedieron estas cosas. Representar masacres y genocidios*. Buenos Aires: Katz, 2014.
- Cobas Carral, Andrea. "Narrar la ausencia. Una lectura de *Los topes* de Félix Bruzzone y de *Diario de una Princesa Montonera* de Mariana Perez". *Revista Olivar* XIV/20 (2013): 23-45.
- Crenzel, Emilio. "La víctima inocente: de la lucha antidictatorial al relato del *Nunca más*". *Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1983-2008)*. Emilio Crenzel, coord. Buenos Aires: Biblos, 2010. 65-83.
- Dalmaroni, Miguel. "Memorias". *La palabra justa. Literatura, crítica y memoria en Argentina. 1960-2002*. Santiago de Chile: Ril, 2004. 117-74.
- Girard, René. *La violencia y lo sagrado*. Barcelona: Anagrama, 1995.
- Hirsch, Marianne. *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture after the Holocaust*. Nueva York: Columbia UP, 2012.
- Kohan, Martín. "Pero bailamos". *Katatay* IX/11-12 (2014): 23-27.
- Longoni, Ana. *Traiciones. La figura del traidor en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión*. Buenos Aires: Norma, 2007.
- Montero, Ana. *¡Y al final un día volvimos! Los usos de la memoria en el discurso kirchnerista*. Buenos Aires: Prometeo, 2012.
- Muñoz, Leticia. "Los jóvenes y el lexema 'desaparecidos': usos cotidianos". *Los usos del pasado. Prácticas sociales juveniles*. La Plata: EDULP, 2004. 36-40.
- Pérez, Mariana Eva. *Diario de una Princesa Montonera. 110 % verdad*. Buenos Aires: Capital intelectual, 2012.
- Urondo Raboy, Ángela. *¿Quién te creés que sos?* Buenos Aires: Capital intelectual, 2012.
- Young, James. *At Memory's Edge*. New Haven: Yale UP, 2000.