

VERÓNICA TOZZI, La figuralidad abierta de la “literatura” testimonial en la Argentina Post-Dictadura.(BORRADOR)

INTRODUCCIÓN

A la hora de tratar con la disputada historización del Holocausto, Hayden White ha introducido y desarrollado en profundidad las nociones de “evento modernista”, “literatura testimonial” y “realismo figural.” Ninguna de las tres nociones se limita al caso del Holocausto y su literatura, pero la manera en qué White las ha puesto en ejecución, será relevante para abordar lo que podríamos llamar en un sentido amplio literatura testimonial de la sobrevivencia en la posdictadura argentina. Digo en sentido amplio porque ello incluye no sólo escritos, sino estudios críticos, memoriales, filmes y obras de teatro.

I) REALISMO MODERNISTA.

En este punto haré de una manera breve y por lo tanto injusta una apropiación de las reflexiones de White acerca de la cuestión de la representación realista del pasado a partir del Siglo XX. Es en este marco que seguimos a White en una serie de escritos sobre el estilo modernista de escritura discontinuo y ruptural con el realismo decimonónico. La reflexión reiteradamente se presenta como originada en el desafío que ciertos eventos del siglo XX plantean para su historización para lo cual introduce la denominación de “evento modernista”. Encontramos al respecto de dos líneas de reflexión al respecto, una de carácter fáctico u ontológico y otra de carácter discursivo. Más allá de su aceptabilidad específica o si confluyen o no mis reservas se presentan a la hora de aplicarlas a casos concretos, pues, la línea discursiva centrada en el estilo literario modernista no resulta siempre persuasivo. Así, en “El evento histórico” y “Posmodernismo y ansiedades textuales”, White introduce el tema efectuando un diagnóstico de época: nos estamos enfrentando “...a un tipo de evento producido por la tecnología modernista...” dando para su identificación una caracterización en términos de sus condiciones materiales de producción. Intensidad, escala y alcance; inmediato

registro y archivo por medios tecnológicos generando una sobredocumentación en conjunción con total inviabilidad humana de acceder a toda la documentación disponible y en conjunción con la sí viabilidad de su manipulación y reproducción interminable. Es más, en una afirmación de estilo historiográfico tradicional White da cuenta del posmodernismo como una respuesta a "...lo que deseo denominar los eventos distintivamente "modernistas" del siglo veinte." Lo propio del modernismo es que viene a ocupar el lugar que tradicionalmente ocupaba la narrativización para la oferta de representaciones realistas, sólo que este realismo consistirá en presentar una realidad donde estallan o se deshacen diferencias entre eventos y su representación en el discurso, documentos y textos (literarios), textos (literarios) y su contexto social, discurso literal y figurativo, referente de un discurso y tema del discurso¹, en fin, hechos y ficción e historia y literatura.

Ahora bien, señala White, no se trata de la mera confusión o falta de certeza o método para distinguir entre hecho y ficción por ejemplo, el punto realmente importante es que la escritura literaria modernista presenta a sus propios modos de producción como elementos de su estudio. Lo propio entonces es la autorreferencialidad , en términos dantianos, hacer un planteo sobre la ficcionalización.

En "El acontecimiento modernista inicia la discusión desde la estrategia discursiva, concentrándose en esta ocasión en los nuevos géneros de representación parahistórica posmodernista, tanto en forma visual como escrita, denominada de diferentes formas como *docudrama*, *faction*, *infotainment*, *la ficción del hecho*, *metaficción histórica*, etc., presentaciones que, podríamos decir, reactualizan esta nueva ocurrencia modernista, al presentar todo "como si fuera del mismo orden ontológico, tanto lo real como lo imaginario -realistamente imaginario o imaginariamente real, con el corolario de que la función referencial de las imágenes de los acontecimientos resulta descolorida". Esta equivalencia entre las ocurrencias y las representaciones modernistas, según White, desalientan cualquier esfuerzo para derivar explicaciones a

¹ los testigos son teóricos de su discurso

partir de los sucesos acerca de los cuales la documentación se supone ser una imagen registrada. Por mi parte me opondré a este asumido desaliento, pues asume que si estamos interesados en explicar o comprender ello significaría alcanzar una explicación o de carácter definitivo o de carácter científico según sea la concepción científica del momento. Descartar estas dos asunciones de ningún modo desalienta la búsqueda de explicación o comprensión, ni la producción de contraexplicaciones que enfrenten los discursos hegemónicos.

En “Realismo figural en la literatura testimonial”, White se introduce de lleno en la obra de Primo Levi para mostrar dos cosas. Como su escritura es, desde el principio hasta el fin, sistemáticamente (y brillantemente) figurativa. Por otra parte, no sólo está plena de ornamentos retóricos, sino que constituye un modelo de cómo un modo de escritura específicamente literario puede intensificar tanto las valencias referenciales como las semánticas de un discurso factual. El uso de Dante por el propio Levi suscita, señala White, la crucial cuestión teórica de hasta qué punto un tratamiento literario de un evento real puede hacer algún reclamo de realismo o de verosimilitud histórica. Tomando los trabajos de Erich Auerbach, White detalla las figuras que encuentran su cumplimiento en Levi, por ejemplo la figura del San Sebastián de Sodoma prefigurando a su compañero Henry. Ahora bien, ¿qué tiene de modernista los textos de Levi. Identificar sus figuras y ornamentos no lo convierte en un texto modernista pues esa es la característica de cualquier obra literaria o no literaria. Más bien, señala White en “Discurso histórico y teoría literaria” con el modernismo tenemos una nueva concepción de la representación realista misma y más allá de eso una nueva noción de lectura que permite una relectura creativa incluso del anteriormente transparente *documento* histórico.

Para terminar, en *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*, White se apropia de la noción de “romance metahistórico” de Amy Elias, el tipo de “...ficción histórica que transforma el género del romance histórico en una forma literaria que es capaz de abarcar los debates historiográficos de su propio tiempo.” : mixtura de los tipos y la inversión de las jerarquías genéricas, propias de los modernistas, son la base

sobre la que los novelistas históricos posmodernos edifican un arte merecedor de servir a las necesidades políticas de nuestro tiempo.

Creo que es en la descripción de estas novelas históricas posmodernas donde me apropiaría de la propuesta whiteana para capturar la literatura testimonial argentina, escritos como los de Coetzee, Sebald, Philip Roth, con sus mezclas de estilos y tipos no hablan tanto de lo inasible histórico, de lo sublime, de lo incomprensible sino del carácter disputado y disputable de la comprensión. Una presentación metaficcional o autorreferencial no tiene por qué conducir a la imposibilidad de presentación.

Ahora bien, dada la propuesta whiteana de lectura modernista, no de escritura modernista, ¿será necesario para el escritor cultivar el estilo posmoderno o modernista o como en el caso de Danto por el sólo hecho de estar en la posthistoria solo hay arte posthistórico más allá del estilo? Cómo determinar cuándo un texto se hace modernista con la lectura presentando realistamente modernistamente la realidad como el de Levi y cuándo no merece esa lectura, como en el caso de la historiografía tradicional a la que sólo le haríamos una lectura figurativa pero sin considerarla un representación modernistamente realista del pasado?

II) PERFORMANCES TESTIMONIALES. En esta ocasión en particular, me concentraré en visitar cuatro films y una obra de teatro. Los documentales *Cazadores de utopías*, *Montoneros una historia*, *Papá Iván*, la docu-ficción *Los Rubios* y la obra *Mi vida después*.

Cazadores de utopías un relato coral que reúne alrededor de 30 testimonios sobre la militancia en la década de los '70, la película no incluye testimonios de la Conducción de Montoneros. Durante las 2 horas 40 vemos diversas intervenciones de dirigentes de la juventud de trabajadores peronistas, unión de estudiantes secundarios, movimientos villeros, miembros de montoneros que pasaron a la lucha armada y la clandestinidad y algunos dirigentes como Juan Manuel Abal Medina (Secretario general del peronismo en 1972) y Sebastián Borro (Peronismo auténtico) peronistas antes de la creación de la organización. Las entrevistas son editadas a partir de una serie de eventos cruciales de

la década, Trelew, Ezeiza, el asesinato de Rucci, la triple A, la expulsión de la tendencia de la plaza, la contraofensiva, la desaparición, el exilio...el después, el hoy..., pero también son reunidos en función de ciertos tópicos vigentes hasta hoy: la dimensión y alcance que tuvo entre los militantes la tensión entre las opciones política y militar, la militarización de la organización en detrimento de una militancia democrática, la relación con Perón y con el peronismo sindical entre otros. Yo aprecio especialmente esta película no tanto por sus consideraciones (si es que las hay) acerca del conflicto con el poder económico y militar, sino por introducirme en las disputas y dilemas internos propios de una organización revolucionaria, por ejemplo, la tensión entre base y conducción, la tensión entre las estrategias militar y política, y la elaboración o evaluación de la "derrota". Y en relación con este punto específico, la autoconciencia del tono decadente en el que ellos mismos la suelen describir, incluso culpando a la propia conducción por robarles la voz sobre la propia experiencia. Por último, la pregunta que queda sobrevolando al final de la película se resume en estas pocas palabras ¿hay algo a rescatar de esa experiencia? Esto es, ¿hay algo a rescatar de esa época de masiva militancia urbana que de una manera dilemática anclaba su base histórica en el peronismo?

Montoneros una historia, un viaje de Ana, exmontonera y sobreviviente de la ESMA, a su experiencia de los 70. La realización del film manifiesta una mezcla de sincera curiosidad, sobriedad y clasicismo en la presentación final estilo road movie que no se priva de la utilización de ningún recurso dramático, más concretamente, un final inesperado.

Los rubios, se inicia con la actriz Analía Couceiro anunciando que actuará de Albertina Carri en este ¿docuficción, documental experimental, making off de alguna película que Carri haría sobre su búsqueda personal de la historia de sus padres, Roberto Carri y Ana Carusso, desaparecidos y fusilados en 1973 cuando ella tenía 3 años. A lo largo del film absorbemos el desinterés y en algunos casos desprecio que Albertina experimenta en los testimonios recogidos sobre sus padres, sea de compañeros, vecinos, etc. Su proyecto es desde el inicio testificar este desinterés así como su decisión de agenciar su

propia vida, identidad y memoria, no a través de relatos de otros que llenen los vacíos de sus recuerdos, sino a partir de ese vacío y con ese vacío.

Papá Iván: es el testimonio de María Inés Roqué buscando comprender a su padre Julio Roqué, dirigente montonero caído en combate durante la dictadura. La imagen recibida es la de un hombre sencillo y seguro de sí mismo. Su búsqueda oscila entre la admiración por su militancia y compromiso y el tremendo costo que pagó, separándose de su mujer y de sus hijos por su pase a la clandestinidad para finalmente morir. Es un relato de reproche pero sin poder atenuar el aura heroica de su padre.²

Mi vida después. Escenificación coral de un grupo de actores nacidos entre 1972 y 1983 hurgando en las vidas de sus padres durante los '70. La búsqueda recorre desde lo más genuinamente personal y familiar, el lugar de cada uno de ellos para sus padres, hasta la vida de sus padres y la comprensión de la época en que vivieron. Decir que es una presentación pluralista, sería retacear el valor de esta puesta. Es más bien una mirada generacional hacia un pasado no vivido, en algunos casos presente en ellos mismos, en otros casos, presente en los amigos y por tanto no culminado ni elaborado, es la búsqueda de construcción colectiva pero generacional de la memoria y la historia del tiempo vivido por sus padres.

¿Qué función tienen estas presentaciones narrativas y antinarrativas y para quién? no daré una respuesta general, creo que eso es inconducente, daré una respuesta contextual, hay narrativas dirigidas a la elaboración de una situación traumática para aquellos que estuvieron allí, sobrevivencia de perpetración de terrorismo de estado o sobrevivencia de guerra, y en este particular caso, de la experiencia de la derrota y, finalmente, representaciones de búsqueda de la identidad.

² Casos de matrimonio no los dos militantes aunque la madre era de idea revolucionario pero no podría ejercer la violencia (ojo, ver este tema de la mujer en un contexto mayor y diferenciado del ejército regular) También no inmolarse, contra la lucha cuyo objetivo es la muerte. Ivan tenía otra compañera Ser revolucionario era estar en control, no sentimientos. Pelea con su marido Ivan por la visita a la cárcel. Lauleta que bueno que ya cayó esta monta hija de puta. Historia de guerra, romantica, versiones de milicos héroes.

Ahora bien, en cualquier caso por mi parte no estaré hablando de las intenciones del autor y sobre los efectos del relato para el propio autor o testimoniante, más bien mi aproximación al cine y a la literatura es inherentemente conversacional, esto es, las obras, literarias, fílmicas, teatrales, históricas, periodistas, etc. conversan, discuten, objetan y responden. El abordaje pragmático-conversacional no se dirige al “en sí” del artefacto. Es por eso que en particular me preocuparé por rastrear los protocolos de relato apropiados en la producción y circulación de las obras. Es más, por circulación no sólo incluyo al público o a la crítica sino a las charlas y entrevistas que los directores, actores o testimoniantes han protagonizado posteriormente a la realización y estreno de las mismas. En fin, siendo conscientes que la diagnosis de la recepción es tan compleja como la de la producción, sabemos que su significación es eternamente disputada y que la vigencia dependerá de que no deje serlo. Este evento entonces es una intervención más en esa disputa.

III) **AUTOR-TRABAJADOR.** Una primera observación que deseo dejar en claro, tiene que ver con las diferencias generacionales entre ellas que conducen a diferentes formas de sus relatos o de las perspectivas de los relatos. En el caso de *Cazadores*, su director, Blaustein, si bien no testimifica sino que sólo edita los testimonios, se puede decir que él es uno ellos, podría haber sido un testimonio más. Por otro lado, en los casos de *es Montoneros*, *Papá Iván*, *Los Rubios* y *Mi vida después*, la realización o el realizador es ajeno, no fue parte actuante en los procesos de los '70, esto se muestra claramente en el reclamo de un relato o contra-relato claramente desde el contexto de interés del realizador. No obstante, hay diferencias entre la primera, hecha por alguien que no vivió en la Argentina en los '70 rastreando una historia que le permita comprender el significado de montoneros, y las otras 3, realizadas en el marco de la generación de hijos que indagan en la historia familiar, o sus propias historias. Tres observaciones más contribuirán a fortalecer estas ideas.

- Es fundamental no olvidar una peculiaridad de estas realizaciones en el sentido del trabajo que lleva reunir los testimonios, pues implica, por un lado, convencer

a los testigos a que hablen o revivan su pasado, en segundo lugar, en la mayoría de los casos se parte de ciertos acuerdos acerca de cómo serán incluidos en el corte final, pactos muy pocas veces cumplidos

- Es una reacción recurrente de la recepción local de estos documentales criticarles no tanto su falta de objetividad, sino por decirlo de alguna manera, su incompletitud, ya sea porque no están todas las voces, ya sea por su falta de didactismo, apelando a un receptor informado, [si te interesa lo que no está, entonces buscalo, en Argentina no puede pedirse a los realizadores independientes que sean didácticos y objetivos o imparciales, ellos están interviniendo en la esfera pública, no son burócratas.]
- Todos son en algún sentido no convencionales, rechazan la perspectiva el narrador omnisciente, casi no uso de la voz en off, o uso no didáctico, ni aclaratorio ni contextualizador.

IV) FIGURAS Y HEROES. Ahora sí, apropiándome del realismo figural whiteano propondré una clasificación figural de esta “literatura” testimonial. Encuentro ejemplificados tres tipos de relatos. Sobreviviente de campo, sobreviviente de guerra, generación descendiente, Un mismo testimonio o un mismo testigo puede cumplir cualquiera de los tres relatos en diferentes contextos, como Daleo. No se pueden leer estos relatos sin apreciar el propósito de agenciamiento. No son relatos de víctimas, no podría aplicarse la escritura modernista, banalidad,

-Testimonios de sobrevivientes de campo de concentración. El ejemplo tal vez más interesante producido en la Argentina es *Poder y desaparición en la Argentina*, de Pilar Calveiro, pues nos impulsa a preguntar ¿es un texto modernista o admite una lectura modernista?

+la no elección de la primera persona para testificar el haber sido víctima de la perpetración

+la elección de la tercera persona y el estilo de descripción densa o historia genealógica, no impostura sino apelar a los recursos y la competencia propia para comprender.³

La actitud de Pilar Calveiro no es como consecuencia una legitimación o reiteración de esa racionalidad asesina, sino una invocación a indagar en ese tejido social donde se cuele el autosometimiento al régimen dictatorial y la asunción por uno mismo de cumplir o permitir que se cumpla la represión o perpetración,comportarse como un engranaje de la maquinaria. Cuarto, Pilar Calveiro rompe con las convenciones del testificar ¿por qué considerarlo entonces un testimonio? Una lectura modernista del texto podría dar respuesta a la elección del estilo pero sería un texto modernista cuando claramente da explicaciones del fenómeno?

-Testimonios de guerra y en especial de derrota: el marco protocolar para apreciar *Cazadores de Utopías* es un relato de la derrota. Por ello, lo haré conversar con otro *Partes de guerra*, por su carácter coral, peculiaridad estilística a la que retornaré después.

Figura compartida: miles gloriosus, y críticos de la conducción que tiene o pretender tener todas las fichas pero no sabe nada.

Hay 4 aspectos que quiero destacar de los relatos de guerra y en particular de los de derrota. En primer lugar, Más allá de la cercanía o lejanía con la literatura clásica de héroe marcial, ejemplos como *Las islas* o *Partes de Guerra*, son clásicos en la manera de relatar la propia batalla, no por ello atenúan su propósito de producir contradiscursos de poder. En segundo lugar, para performar un relato de derrota no importa tanto el resultado final de la guerra, por ello los relatos de derrota son muchas veces re-apropiados también por aquellos que forman parte de ejércitos vencedores. Es justamente en este punto que podemos encontrar muchas similitudes en los relatos de

³ Comentar Kansteiner y comparar cuando el señala que se puede homologar la finalidad y racionalización que habilita a los alemanes comunes la participación activa en la perpetración. No atiende al carácter contextual de la lectura a su performatividad.

veteranos de Malvinas argentinos y británicos.⁴ En ambos casos, los soldados o combatientes se agencian en la batalla no por el objetivo político o nacional del conflicto, ni por obediencia a sus superiores ni por el resultado de la misma (el cual en la actualidad es más dudoso). Su temple en la batalla, el no desertar, resistir, etc., remitía a sus compañeros. En tercer lugar, ya podemos adelantar, son inherentemente figurativos, las figuras que alcanzan el cumplimiento en el relato contribuyen al agenciamiento, un agenciamiento cómico, ni tragedia ni romance, ni sátira. Se luchó y a pesar de la obnubilación del *miles groriosus*, de generales y conducción de Montoneros que pretendieron estar en control de todas las fichas tablero, llevaron a diezmar a sus ejércitos o a sus batallones. A diferencia de la conducción, los cuadros medios y los militantes lucharon por sus compañeros. **FIGURA? HEROE?** En este punto es pertinente prestar atención a la estética de los filmes del frente Pacífico de la segunda Guerra Mundial, realizadas en la estética de los filmes de Vietnam. Por último, volvamos a la presentación coral de los testimonios, ni los testimonios ni las presentaciones que los incluyen tienen un cierre aun cuando hay una cierta trama o plot. Dicho de otro modo, el “no cierre” es el cierre, las preguntas, las deudas de reparación, la convocatoria a seguir preguntando...más que un final abierto para una secuela, constituyen una promesa de nuevas reescrituras. si no hay reescrituras o si habiéndolas no circulan, deberíamos indagar en la disputa político-discursiva que se juega tras lo que se debe decir del pasado. Cada testimonio así como la edición de los mismos para dar lugar a una obra, está clásicamente tramado aunque sin un narrador explícito ni omnisciente. Su estética coral no es un ornamento, ni un rechazo a la objetividad, ni a la búsqueda de comprensión, creo que los relatos corales responden al anoticiamiento de que la presentación de la imagen de nuestro pasado es una tarea colectiva. Por ello mismo ni las intervenciones individuales, ni la totalidad desea o necesita un final concluyente. El cierre pueden ser más preguntas o la afirmación de un sinsentido que exige no cerrar y archivar sino repreguntar.

⁴ **“Representaciones de posguerra: la figura del combatiente en el caso Malvinas.”**

En estos relatos es crucial la pluralidad de voces pero pluralidad no significa no explicar, no comprender o no dar explicaciones, por el contrario, en un relato coral nos encontramos con diversas explicaciones más que con reportes de diversas experiencias personales. Hay un interés directo por comprenderse en la propia época en el marco común al tiempo que la respuesta general queda abierta y la persona suele apelar a la amistad. Finalmente, *Cazadores de utopías* al igual que *Partes de guerra*, colapsan la diferencia pasado y presente. No se pueden leer sino como intervenciones performativas en disputa. No pueden leerse como viajes memoriosos al pasado. La intervención performativa de *Cazadores* será distinta hoy a la que tuvo en la época de su estreno durante el menemismo.

Podríamos sumar el relato de Ana,... al coro de *Cazadores*, si la audiencia hubiera visto las películas en su orden cronológico habría captado una ausencia en *Cazadores*, la historia de Ana, no es sólo una derrota, lo es, pero no solamente, pues carga la imputación de una derrota personal que no puede sumarse llanamente a culpar a la conducción de Montoneros ni apelar a sus amigos y compañeros para justificar su lucha. Ana carga el estigma de la traición.

-Testimonios de búsqueda de identidad. Relatos de los que nos dieron nuestra identidad. *Mi vida después*, *Los rubios*, *Papá Iván*. Los relatos de la generación de hijos están contruidos en el modo de la búsqueda, hay claramente una preocupación por la identidad. **FIGURA? HEROE?** Ahora la respuesta o encuentro con el pasado es distinta en los tres casos: tiene tres finales distintos, los rubios claramente deconstruye su propia búsqueda, su búsqueda es una parodia, de entrada sabe que las respuestas no la van a satisfacer, que no avanzará más allá de lo que ya se ha constituido en su vida, la ausencia. La ausencia es la esencia de su identidad, por eso toda entrevista, toda visita a los lugares de detención, no agrega nada a la respuesta que ella ya tiene de esa búsqueda, la ausencia, ausencia de memoria, ausencia de experiencia.

Papá Iván, pide reparación,

Mi vida después es la asunción de una búsqueda colectiva de comprensión colectiva y generacional de un periodo de la historia argentina.

V) **Inconclusa e inconcluyente testificación**

Para terminar creo que lo que más nos molestaría de las intervenciones performativas que la literatura testimonial ejerce en nuestra sociedad, es el arrogarse alguna presentación definitiva del pasado, lo cual no significa pienso yo, que no haya un pronunciamiento en su cierre. El cierre de una historia es una herramienta que no tiene que ser u homologarse con un final definitivo, claro y cerrado. Un final abierto también puede funcionar a la manera de clausura, un fin confuso ambiguo, es también una forma de clausura pues involucra que hay un después a cargo del lector, siempre, para seguir indagando o cambiar de tema. Dejar abierto el final puede invocar a la secuela o la reformulación total. Es en este punto donde viene de manera absolutamente relevante, el realismo figural, cómo será leído. Tal vez, lo que hace distinto el realismo figural o la relación figura cumplimiento del modernismo en relación con los realistas del siglo XIX es que sabemos que no debemos dejar cierres definitivos y esa es nuestra concepción de realidad, compleja y disputada, sospechamos de las representaciones cerradas como distorsiones de la realidad, ese es un diagnóstico de época.

Ahora bien, sin aminorar la relevancia e importancia del análisis y crítica estilístico-política a la edición final o presentación final de un artefacto hay una dimensión (que llamé de trabajo) en la obtención y selección del material testimonial. Ser holista no implica que el todo determina unidirectionalmente las partes. Hay testimonios en Cazadores y en Partes de Guerra que brillarían o impactarían o perturbarían en otros artefactos corales. La puesta del Museo no determina absolutamente la apreciación de las obras. No se puede dejar de reconocer el trabajo de encontrar tan buenos testimonios.

Razón de ello tal vez tenga que ver con aquellos testigos que han mostrado mayor competencia en la utilización de los protocolos de narración de derrotas y batallas. En fin, la edición coral no tradicional se ancla en la competencia de los discursos en la reiteración de los clásicos protocolos de relatos de guerra.

Para terminar, quisiera llamar la atención a ciertas emociones que transmiten estas obras. *Cazadores y Montoneros* si bien pueden ser inluidos en formas tradicionales o convencionales trasuntan una genuina curiosidad e interés por las voces que desfilarán en ellas, las pelis genuinamente van detrás de la historia de los testigos que aceptaron hablar por la historia misma y en esta búsqueda habría un acuerdo tácito de participación en la construcción de la memoria colectiva. *Los Rubios, Papá Iván* en cambio parecieran estar luchando por su propia memoria y no la colectiva. Es más, en el caso de *los Rubios* invoca a que la colectiva no se meta con ella. El estilo coral de *Mi vida después* se dirige a la construcción de una presentación plural del pasado y de apertura al futuro que sólo puede ser una tarea colectiva y con una impronta generacional. No será objetiva ni completa, más bien llena de preguntas, llenas de episodios que los hijos pueden atesorar de su infancia, pero al mismo tiempo, no todo es oro para atesorar y el trauma no es exclusivo de los hijos de desaparecidos.⁵

En fin, esta visita a las pelis de los 90 y del presente siglo, no tuvo otro fin que rechazar cualquier intento de apropiarnos de los testimonios en los términos de documento para juicio o evidencia para el historiador **sino representaciones del pasado.** La noción de **Literatura testimonial** sin limitarla al modernismo literario promueve el análisis del testificar con los mismos recursos de la teoría histórica literariamente informada utilizada para analizar textos historiográficos.

⁵ A veces en esa pregunta contrariamente a lo que piensan los que preguntan se soslaya que había un conflicto o que la interpretación del conflicto sobre la violencia es algo solo de decisión personal individual, algo fácil de ver luego de la derrota, sin ver que antes de la derrota y eso es lo que se cuenta en *Montoneros*, había un conflicto individual en relación con un contexto que no daba tiempo a la reflexión individual distanciada. Lo digo porque me hago cargo de que efectivamente los hijos estaban en peligro por las acciones y compromisos de sus padres pero había un conflicto, había conflictos de clase e internacionales y proyectos de la drecha de primar en latinoamerica. Si se enfrentaba con las armas o con la política o si las armas eran solo para la política y no atentados eran dilemas reales para la toma de poder.