

Retórica del espectáculo y la escena histórica. Narrativa y cine en Chile y Argentina (2001-2015)¹

Rhetoric of the Spectacle and Historical Scene. Narrative and Cinema in Chile and Argentina (2001-2015)

LUIS VALENZUELA PRADO

Universidad Andrés Bello, Facultad de Educación y Ciencias Sociales.
Correo electrónico: luis.valenzuela.p@unab.cl

Este artículo analiza un corpus panorámico de narrativa y de cine chilenos y argentinos (2001-2015), a partir del cual propone la presencia de una retórica espectacular, la cual se presenta como una forma de representación que desconfigura la escena de carácter histórico que monta. Desde aquí se proyectan tres ejes de análisis: 1) relatos que desmitifican discursos históricos a partir de la parodia; 2) relatos que miniaturizan la historia desde diversos modos lúdicos; 3) relatos que diluyen las formas de escritura. El objetivo general es analizar las operaciones propias de levantamiento de esta escena histórica en relación con el concepto de espectáculo.

Palabras claves: retórica del espectáculo, narrativa y cine chilenos, narrativa y cine argentinos, escena histórica.

This article analyzes a panoramic corpus of Chilean and Argentine narratives and cinema (2001-2015), from which it proposes the presence of a spectacular rhetoric, which stands as a form of representation that alters the design of the historical scene. The article proposes three pillars of analysis: 1) narratives that demystify historical discourses from the parody; 2) narratives that miniaturize history from various playful ways; 3) narratives that dilute forms of writing. The general purpose of this article is to analyze the operations that lift this historical scene in relation to the concept of spectacle.

Key words: spectacle rhetoric, chilean narrative, and cinema, argentine narrative and cinema, historical scene.

¹ Este artículo forma parte del proyecto Fondecyt de Iniciación N° 11140613: “Retóricas del espectáculo. Articulaciones entre la novela y el cine en Chile y Argentina. 2001-2015”, del cual soy investigador responsable.

La verdadera imagen del pasado transcurre rápidamente. Al pasado sólo puede retenerse en cuanto imagen que relampaguea, para nunca más ser vista, en el instante de su cognoscibilidad

Walter Benjamin. “Tesis de filosofía de la historia”

Renzi me dijo que estaba convencido de que ya no existían ni las experiencias, ni las aventuras.

Ya no hay aventuras, me dijo, sólo parodias . . .

Ricardo Piglia. Respiración artificial

1. INTRODUCCIÓN

Este artículo se enmarca en un proyecto que busca analizar los vínculos que surgen entre la narrativa y cine en Chile y Argentina entre los años 2000 y 2015, a partir de lo que denomino retóricas del espectáculo.² En este caso se expone una discusión en torno a algunas formas metarrepresentativas que ponen de manifiesto aristas de una constante crisis de la representación misma, de una escena que llamaré “escena histórica”. Estas retóricas encuentran antecedentes previos al siglo XX, con nociones tales como “ritual-arte”, en tanto rito mágico y religioso (Benjamin 2015: 32), montado, experimentado y contemplado, carnavalesco y festivo (Bajtín 2012), teatralización y freaks shows decimonónicos —en esa línea, resulta importante el documental *Calafate* de Hans Mülchi (2010) sobre los fueguinos capturados y llevados a Europa, a fines del siglo XIX, para su exhibición en zoológicos humanos—, nociones que cargan con la significación intrínseca de la puesta en escena dentro de un relato, sea literario o cinematográfico. Por su parte, como escena moderna, el espectáculo encontraría un eco en las articulaciones del “pintor de la modernidad” de Baudelaire, como quien capta y observa la fugacidad del espectáculo urbano moderno. Luego es Benjamin (2015), en “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, quien reflexiona en torno a los cambios producidos, desde Homero hasta los totalitarismos de comienzos del siglo XX, en tanto maneras de contemplar la humanidad y de “contemplación para sí misma” (67), lo que se asume como pérdida, autoenajenación y autoaniquilación, como “goce estético de primer orden”, es decir, la “estetización de la política” por parte del fascismo, y la “politización del arte” (67) con que responde el comunismo. Tiempo después, desde una lectura posmoderna, Jean Baudrillard (2001) afirmará que “[t]odo se estetiza:

² Este proyecto propone cuatro ejes de análisis, el primero está dividido en dos: imágenes de la memoria y articulaciones de la historia. El segundo, es leído desde modos performáticos de la multitud religiosa y política. El tercero, desde el cuerpo como mercancía y su reverso de cuerpo muerto. El cuarto, desde los dispositivos tecnológicos que vinculan escritura, sujeto y dispositivo. Este artículo aborda el primer eje desde el punto de vista de la historia, mientras que en otro artículo del 2016, “Vacíos e imágenes de la memoria. Algunas novelas y películas en la postdictadura chilena y argentina, 2001-2015”, escrito junto a Violeta Pizarro, se aborda el tema de los vínculos entre memoria e imagen en cintas como *Los rubios* de Albertina Carri, *La ciudad de los fotógrafos*, de Sebastián Alarcón, *M*, de Nicolás Prividera, *La ciudad de los conejos*, de Laura Alcoba, y las novelas *Ruido*, de Álvaro Bisama y *Space Invaders*, de Nona Fernández.

la política en el espectáculo, el sexo en publicidad y porno” (19). En general, se trata de representaciones que exponen puestas en escena que involucran actores intradiegticos y espectadores.

No obstante, es a fines de los sesenta, cuando el concepto asume su espesor teórico y político, cuando Guy Debord (2010) desarrolla la idea de “sociedad del espectáculo”, la cual levanta la imposibilidad situacionista de vivir y experimentar la realidad, una realidad moderna y urbana, ya que toda vida y sociedad moderna se presenta como una “inmensa acumulación de espectáculos”, donde “[t]odo lo que era vivido directamente se aparta en una representación” (40). Rancière apunta que, para Debord, la “esencia del espectáculo ... es la exterioridad” (14), postulando que, mientras más ve, menos es, por lo que la contemplación que Debord critica es la de la “apariencia separada de su verdad” (14). Desde su detracción a las sociedades y modos de producción modernas, erige un reproche mayor al espectáculo, como “instrumento de unificación” (38), como “relación social entre las personas mediatizada por las imágenes” (38), como “una visión de mundo objetivada” (38), como “el resultado y el proyecto del modo de producción existente”, en rigor, el “irrealismo de la sociedad real” (40). En sí, el espectáculo “invierte lo real” y exacerba la idea de producción (40), erigiéndose como “discurso ininterrumpido que el orden actual mantiene sobre sí mismo, su monólogo autoelogioso” (45). Entonces, desmontar el espectáculo carga con una crítica específica a los modos de producción moderna, a los modos de alienación, desde la cual se dejarían leer los modos falsos de cómo opera la representación de la historia.

La idea de espectáculo encuentra eco en dos análisis recientes. Por un lado, Paula Sibila (2013) plantea una lectura en torno a la exhibición de la intimidad en Internet, en el siglo XXI. En este contexto, Sibila sostiene que, en una “sociedad tan espectacularizada como la nuestra [...] las fronteras siempre confusas entre lo real y lo ficcional se hayan desvanecido aún más” (223). Así, “[e]spectacularizar el yo” implica un proceso de transformación de “nuestras personalidades y vidas (ya no tan) privadas en realidades ficcionalizadas con recursos mediáticos” (223). Sibila propone una discusión en torno al relato supuestamente “real” del yo —relato imposible desde su enunciación—, espectacularizado y ficcionalizado, por ejemplo, en las redes sociales. Por otro lado, Reinaldo Laddaga (2007) piensa en escritores latinoamericanos que, a comienzos del 2000, imaginan “figuras de artistas” que no son “artífices de construcciones densas de lenguaje o los creadores de historias extraordinarias”, pero sí “productores de ‘espectáculos de realidad’”, montan escenas en las cuales se exhiben, “objetos y procesos de los cuales es difícil decir si son naturales o artificiales, simulados o reales” (14). El rasgo de construcción del relato, propuesto por Laddaga, obedece a una manera de elaboración interna del texto, que evidencia un lenguaje desde la producción y montaje espectacularizado de la realidad. En sí, la lógica de esta retórica incluye una manera interna de construcción del relato, literario o cinematográfico, que carga con los agentes que operan en tal escena —eje central de este artículo— desde quien la diseña, pasando por quien la interpreta, hasta quien la observa.

La noción de espectáculo tributa, y a la vez cuestiona, ciertos procedimientos y elementos de la representación, como modo de producción moderna, en Debord; como

exhibición del yo, entre ficción y realidad; en la escritura como constructo de la realidad. Los epígrafes de este artículo refuerzan esta discusión a partir de dos nociones: una, desde Benjamin, el pasado nunca vuelve a ser visto como fue, por lo tanto, toda escenificación es imperfecta; la otra, desde Piglia, ese pasado debe ser visto en tanto configuración consciente de la distancia crítica, paródica, que se tiene con la experiencia, desde la escenificación de un dispositivo espectacular.³

Planteada la tensión entre espectáculo y representación, resulta pertinente pensar el rol que juega la “escena histórica” en ese entramado. En ese sentido, es fundamental la lectura que realiza Hayden White (1992, 2010) para analizar las retóricas que se levantan desde la historiografía escrita o visual. Este entiende dos maneras de leer la “obra histórica”, por un lado, como una “estructura verbal en forma de discurso en prosa narrativa” (9), por otro, desde la historiofotía, es decir, “la representación de la historia y nuestro pensamiento acerca de ella en imágenes visuales y discurso fílmico” (2010: 217). En el primer caso, las historias combinan datos y teoría para explicarlos y “una estructura narrativa para presentarlos como la representación de conjuntos de acontecimientos que supuestamente ocurrieron en tiempos pasados” (1992: 9). Para esto despliega cuatro modos de conciencia histórica: metáfora, sinécdoque, metonimia e ironía. En el segundo caso, tal como la novela histórica, el cine histórico “llama la atención en la medida en que es un constructo” (2010: 221). Los eventos o acontecimientos del pasado, sea desde la historiografía escrita o visual, claman por tropos o constructos diversos. En esa línea visual, resulta oportuno, a la vez, profundizar en la idea de “cine histórico”, ese que Robert A. Rosenstone (2013), define, al igual que la “historia escrita”, como “una forma de pensar acerca de acontecimientos y personas del pasado, y darles sentido en el presente” (28). Si bien Rosenstone entiende la suspicacia y los temores existentes en torno al uso de del “término historia” para cierto cine de ficción (28), cree, en paralelo, en la necesidad de pensar en estudios sobre películas históricas que permitan “revolucionar nuestra noción de pasado, de la historización, de la historia” (31). La pregunta, sostiene Rosenstone, debe centrarse en entender los trucos — el título del capítulo que refiero habla de “broma”— y los significados que estos crean al configurar un relato en el cine.

Tanto la literatura como el cine remiten a ciertos análisis de relatos históricos o de la presencia del pasado o de la historia en sus representaciones. El vínculo, sin dudas, no es nuevo. En rigor, se aprecia lo que Antonia Viu (2007) llama “obsesión por la historia”, que ha predominado en la novela latinoamericana de las últimas décadas, y que aún se sostiene.⁴ María Rosa Lojo (2013) indica que el “entrelazamiento de historia y ficción

³ Para profundizar en la categoría de representación resulta pertinente revisar las discusiones en torno a nociones como mimesis en Erich Auerbach, o la paradoja de representar lo ausente en Corinne Enaudeau (1999), por ejemplo desde “la simulación interpretándola como falsa representación” (27), o la noción de simulacro en Baudrillard (2001: 17-18) y su imposibilidad en Jean Luc Nancy (2006: 37).

⁴ La novela histórica, según Viu, es denominada como “nueva crónica de Indias”, “nueva novela histórica”, “novela neobarroca”, “ficción de archivo”, “metaficción historiográfica” o “novela histórica posmoderna” (2007a). Ver *Imaginar el pasado, decir el presente. La novela histórica chilena, 1985-2003*.

nacional con proyección política” está latente desde las narrativas fundadoras de las “sociedades latinoamericanas” del siglo XIX (41). Por su parte, en los años ochenta Ángel Rama (1982) denomina “reingreso a la historia” (461), un “retorno a la historia” (464), destacando las vías realistas y del testimonio. En tanto, en el cine argentino posterior al 2000, según Gonzalo Aguilar (2010), el documental se hace cargo del “pasado histórico” o la “obsesión por el pasado” (175), a diferencia de la ficción, en la que “las referencias al pasado político son inexistentes” (175).⁵ Por su parte, Malena Verardi (2005) aborda ciertas “modalidades de construcción y representación de la temporalidad” (63), en el cine documental contemporáneo, en películas que entraman “historia personal e historia social a través del relato sobre una figura relevante en el espacio social o un hecho histórico de trascendencia” (62), como en el caso de *Cándido López. Los campos de batalla*, de José Luis García (2005), película en la que se tensiona las imágenes desde la pintura y encuadre del espacio, dentro del cuadro cinematográfico, en la articulación entre el cuadro como forma de representación pictórica y el encuadre de la representación cinematográfica.⁶

El corpus de este artículo está compuesto por novelas y películas que coinciden en el gesto de recuperar ciertas escenas y acontecimientos históricos al inicio del siglo XXI, tanto en Chile como en Argentina. Dictaduras y temas de la memoria, la Guerra de las Malvinas en Argentina, la Batalla de Placilla en Chile, incluso de la Guerra Mundial, entre otros.⁷ Un corpus que entabla cruces interdisciplinarios y críticos para comprender el gesto de establecer lo histórico, como puesta en escena histórico-espectacular. En este sentido, la hipótesis de este artículo propone la desarticulación metarrepresentativa de una “escena histórica” desde el levantamiento de una retórica espectacular. Desde aquí se proyectan tres ejes de análisis de relato que: 1) desmitifican discursos históricos a partir de la parodia; 2) miniaturizan la historia desde diversos modos y materiales lúdicos; 3) diluyen las formas de escritura. En este marco, el objetivo general es analizar las operaciones de esta escena histórica en relación con el concepto central desarrollado, operaciones que diluyen un acercamiento objetivo o realista en la representación de este, desde la parodia, el juego y el lenguaje, en general, desde el tropo de la ironía planteado por White.

Una manera de ejemplificar mejor los problemas en torno al armado y narración de la historia, las distancias y desmontajes en torno a esta, quedan en evidencia en *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* de Patricio Pron (2011), al reflexionar el narrador sobre los inconvenientes de contar o armar la historia: “Al procurar dejar atrás las fotografías que acababa de ver comprendí por primera vez que todos los hijos de los jóvenes de la

⁵ Aguilar se refiere específicamente a *Garage Olimpo*.

⁶ Para una revisión histórica del cine político y social en Argentina, ver libro de Ana Laura C. Lusnich y Pablo Piedras (2001).

⁷ En una línea de crítica e investigación sobre temas de la memoria y dictaduras, resulta relevante ver los trabajos de Elsa Drukaroff para narrativa argentina; Ana Amado, para cine argentino; Lorena Amaro, María Teresa Johansen, Grinor Rojo, Patricia Espinosa, entre otros, para la narrativa chilena; Wolfgang Bongers para cine, memoria y archivo, para el caso chileno y argentino.

década de 1970 íbamos a tener que dilucidar el pasado de nuestros padres como si fuéramos detectives” (170), pero sobre todo, para hacerlo, sería traicionando “sus intenciones y sus luchas” (170).

2. PARODIA Y DESMITIFICACIÓN DE LA HISTORIA

El chiste, la risa, la parodia y la ironía se desmarcan de discursos hegemónicos. El corpus acá analizado llega por diversas vías a la parodia, desde donde evidencia una crítica explícita a lo representado a partir de la desarticulación y rearticulación irónica. Desde una lectura bajtiniana, la parodia se vale de palabras ajenas para levantar una postura contraria a estas, apelando a un uso carnavalizado que polemiza con los lenguajes oficiales. La parodia es ajena a los “géneros ‘puros’ (la epopeya, la tragedia)” y “propia de los géneros carnavalizados” (249), y ante todo es “ambivalente” (249). En la parodia, continúa Bajtín, el “autor habla mediante la palabra ajena pero, a diferencia de la estilización, introduce en tal palabra una orientación de sentido absolutamente opuesto a la orientación ajena” (270), en sí, las “voces no sólo aparecen aisladas, divididas por la distancia, sino que también se contraponen con hostilidad” (271). Por su parte, desde una lectura de Jameson, la parodia revierte el eclipse que le aplica el pastiche. La parodia tuvo su época, sin embargo, siendo reemplazada lentamente por el pastiche; aunque ambos son la “imitación de una mueca determinada, un discurso que habla de una lengua muerta” (43), el pastiche es una “repetición neutral de esa mímica, carente de los motivos de fondo de la parodia, desligada del impulso satírico, desprovista de hilaridad...” (Jameson 1991: 43). Ahora, desde una lógica de la simulación y el simulacro, la ilusión no es posible “porque la realidad tampoco lo es. Éste es el planteamiento del problema político de la parodia, de la hipersimulación o simulación ofensiva” (Baudrillard 47). En general, sin ser un recurso novedoso, la parodia es inherente a la poética vanguardista de ruptura, e intenta “poner en tela de juicio la epistemología” (Masiello en Sklodowska 1991: 19). Desde esta lógica, este eje de análisis propone una retórica espectacular paródica que desde la escenificación cuestiona los modos o elementos que componen la escena.

María Angélica Semilla enmarca *Una puta mierda* (2007) y *Nosotros caminamos en sueños* (2014), de Patricio Pron, en lo que denomina “literatura de Malvinas”, la que tendría como referencia a dos novelas fundamentales: *Los Pichiciegos* (1982) de Fogwill y *Las Islas* de Carlos Gamerro (1992). Novelas inscritas en el espacio de la “historicidad reivindicada de sus relatos, elaborada y puesta en escena de maneras diversas, que oscilan en general entre el realismo y la alucinación” (124). Ambas novelas de Pron despliegan una “dimensión lúdica” disponiendo de una “gran diversidad de recursos que van de la farsa al absurdo, del humor negro a la parodia, de la alucinación al delirio” (127). En lo específico, *Nosotros caminamos en sueños* escenifica la guerra de las Malvinas, o cualquier otra, sin un afán histórico, sino irónico-paródico, como gesto de distancia hacia esta. El epígrafe de Susan Sontag descree de la posibilidad de acercarse al dolor de la Guerra: “No podemos imaginar lo espantosa, lo

aterradora que es la guerra; y cómo se convierte en normalidad” (Pron 7). Imaginar la guerra y convertirla en algo normal, convertir lo absurdo en algo normal, como con la bomba que queda suspendida en el aire (15) o esas “guerras vistas en la televisión, en esta había nieve, nieve fría...” (15). La novela repite el gesto metatextual de construcción del relato, colectivo e individual. La parodia colinda con lo absurdo, primero, repitiendo el gesto de disfrazar los cuerpos. Segundo, ridiculizando la puesta en escena bélica: no pueden rendirse por no tener tanques (36) o no pueden ganar la guerra sin aviones (37). La guerra es un relato absurdo, unos la sostienen como relato y otros la critican. Una guerra imaginada que recupera cierta retórica cinematográfica de relatos de guerra. La retórica que se analiza matiza una fuerte carga de puesta en escena y parodia, exacerbando, por ejemplo, los momentos de violencia burocrática:

usted mate a muchas personas: al final de la guerra (si llega a ver el final de la guerra, por supuesto) le enviaremos una lista de bajas del enemigo; marque la que le corresponda y adjunte una copia y dos estampillas en una carta dirigida a esta oficina y nosotros le haremos llegar un bonito diploma certificando que usted ha vengado la afrenta cometida (89).

Episodios en los que se hace consciente el hecho de posar, incluso *ad portas* de la muerte: “No olvides pensar bien en qué postura vas a morirte, que es para toda la vida . . .” (96). Construir una escena/historia personal, “escribir mi biografía”, no una historia clásica “exenta de interpretaciones personales . . . la clase de libros en los que sólo los generales y los ilusos pueden creer, sino la historia de la guerra como la había vivido . . .” (100-1). En general, Pron exagera el lugar de la construcción y espectacularización de la historia, y evidencia la tensión con otras maneras de escenificar la guerra.

Por su parte, *Los topos* (2008) de Félix Bruzzone construye/cuestiona el relato de la memoria en torno a la dictadura argentina. Se enmarca dentro de un grupo de novelas⁸ que ficcionalizan la memoria social, alejándose de “una voluntad reconstructiva como del panfleto de denuncia, problematizan los vínculos del presente con el pasado y la presencia del pasado en el presente” (Saítta 2014). Bruzzone no asume la posición políticamente correcta, como coinciden Sarlo (2012b) y Saítta (2014). El narrador habla con ironía de HIJOS proyectando la idea de otros grupos como SOBRINOS o NUERAS (18) —en *Diario de una princesa montonera. 110 por ciento verdad* (2012), de Mariana Eva Pérez, son llamados “hijis” (22)—. Se despliega un lenguaje de complot desde la paranoia. No obstante, se asume, en primera instancia, que lo del complot puede ser una locura, sin dejar de exacerbar un lenguaje que constantemente reflexiona en torno al gesto imaginar una escena o variantes similares. Sin embargo, las elucubraciones del narrador se derrumban. La retórica paródica del montaje refuerza un ejercicio político de la literatura de tomar

⁸ Silvy Saítta cita novelas tales como *Los planetas* (1999) de Sergio Chejfec, *Ni muerto has perdido de tu nombre* (2002) de Luis Guzmán, *Ciencias morales* (2007) de Martín Kohan, o *1976* (2008) de Félix Bruzzone.

distancia nostálgica de los hechos y cuestionar las formas desde el énfasis representacional de las acciones que realizan los personajes. Siempre dudando de los gestos mismos. La novela, para Sarlo, separa el tema de “su tratamiento más previsible” (2012a, 51), y más bien se “afirma en el derecho de hablar de cualquier modo sobre la ausencia de padres desaparecidos; es el derecho de la literatura” (52).

Explicitando un quiebre con las maneras de elaborar y de relatar que tiene el documental, se puede analizar *Los rubios* (2003) de Albertina Carri y *El astuto mono Pinochet contra La Moneda de los cerdos* (2004), de Betina Perut e Iván Osnovikoff. En el primer caso, se trata de un documental o película ensayo que puede funcionar transversalmente en los tres ejes de análisis de este artículo, ya que entrama parodia, en tanto operaciones de escritura histórica desde un modo performático, dejando ver los hilos de la puesta en escena; juego y lenguaje. A partir de la desaparición de sus padres Carri en los años setenta desarrolla una retórica que revierte las formas clásicas del documental sobre la memoria, partiendo por no ocupar ella, la directora, el lugar de protagonista, y convocar a una actriz para que la represente. Desde ahí, por ejemplo, el juego con las pelucas evoca un gesto carnavalesco de parodia bajtiniana, como oposición a la seriedad del documental, en tanto la parodia se distancia de la tragedia. En el segundo caso, se trata de un documental que desactiva las lógicas de archivo y afecto en torno a las figuras de Pinochet y Allende: “Las historias y personajes de esta película fueron creados en dinámicas de improvisación y creación colectiva por los niños y jóvenes que la protagonizan”. Una voz en off le pregunta a unos niños, si Allende y Pinochet fueran animales ¿cómo los llamarían? Uno da el nombre que llevará la película. Desde esa base son escenificados distintos grupos de personas, niños, adolescentes, jóvenes y adultos, representando versiones libres de los acontecimientos que rodearon el Golpe Militar. Una constante es la presencia infante, niños jugando seriamente a hacer política, intercalando sus historias con la Historia: 1) un escolar reproduce un discurso de Allende ante una “multitud” también escolar; 2) un niño reproduce las ideas de Allende, llama a la multitud a “hacer su castillo”, reforzando el cruce de discursos lúdico-infantiles e histórico-políticos que dislocan todo discurso histórico; 3) un niño se disfraza de Allende; 4) dos agentes militares (niñas) intervienen la conversación entre Allende y Fidel Castro: “¿Y qué hay que hacer? / Raptar a Allende”; 5) un niño “gringo” aparece apoyando a Allende para luego traicionarlo, y mostrando que se trataba del mismo Pinochet. A la vez, el documental presenta diversas versiones del Golpe de Estado: 1) la de Caperucita Roja y el Lobo; 2) la espectacularización lúdica del programa de televisión chileno “Odio contra fama”, parodia del programa de talentos chileno *Rojo, Fama contra fama*, en el que compiten dos niñas, Allende y Pinochet. Hacia el final del documental, una escena sin niños muestra el valor de la historia articulada desde la infancia. Actores de teatro juegan, pero se molestan. Someten a otros, pero cuando les toca ser las víctimas, se molestan: “Se acabó el juego, gueón”. El mundo de los adultos no entiende el juego y termina con la representación.

Otro derrotero de desmitificación de la heroicidad, la paródica carnavalesca, se enmarca dentro de lo que Lojo denomina “giro representativo” (2010: 55) en la novela histórica argentina de fines del siglo XX y cuyo énfasis está en figuras habitualmente excluidas

del imaginario oficial de la nación como son los héroes, heroínas y etnias no blancas. En esa línea, *1810. La Revolución de Mayo vivida por los negros* (2008) de Washington Cucurto desarrolla una escena en la que la fiesta, el sexo y el baile implican una puesta en escena que desfigura y ridiculiza la historia, la política y la revolución: “¿Una revolución en un pueblo que lo único que ansía con toda su alma es que llegue el fin de semana para ir a bailar cumb” (134), se pregunta el narrador, aludiendo al imaginario cumbianchero que funda la literatura de Cucurto y, sobre todo, quitando el piso a la posibilidad de alzar una noción de “pueblo” comprometida políticamente. Así, el baile, la fiesta, el carnaval, se sobreponen a cualquier posibilidad de relato histórico: “¿Para qué queremos construir un Cabildo, de qué nos serviría? Mejor hagamos una bailanta. ¡Sí, para qué queremos un Cabildo, eso es cosa de blancos!” (159). Al reescribir la historia desde los negros, Cucurto revierte heroicidades montadas por la historiografía, recurriendo a retóricas que median el proceso, que desmontan la historia, para remontar un simulacro desbordado y sobrecargado de esta misma desde el baile popular, desde la cumbia, desde la bailanta, como antípoda de la historia seria.

La obsesión por la historia que Antonio Viu propone va de la mano, en este caso, de la desestabilización de los discursos y espectáculos de la realidad erigidos. Si los situacionistas sostienen que todo lo vivido directamente ahora es representación, se entiende, entonces, que la parodia intentará establecer un discurso que cuestiona entramados históricos monumentales. En ese sentido, el discurso de la memoria no sale incólume, tampoco el de la guerra de las Malvinas y menos los discursos en torno a figuras históricas, como Allende, Pinochet o San Martín. Siguiendo a Piglia en *Respiración Artificial*, ya no hay posibilidad de aventuras ni experiencia, solo parodia.

3. FIGURITAS DE PLÁSTICO Y *WARGAME*. JUGANDO A LA HISTORIA

La representación es imposible, es espectacularizada y suma al gesto paródico una materialidad y representación lúdico infantil. La guerra que presenta Pron disiente de la misma desde la ingenuidad de los argumentos, por ejemplo, porque es “peligrosa” (26), o de las acciones: “Usan armas de verdad, no de juguete” (26). El juguete es una materialidad recurrente para desestabilizar ciertos discursos. La lógica infante del disfraz del documental de Perut y Osnovikoff también entra en esa dirección. En una de las entradas de *Diario de una princesa montonera. 110 por ciento verdad*, la narradora recuerda que a su padre lo secuestraron en su juguetería: “. . . me gusta evocar los juguetes, que el lector se pregunte adónde fueron a parar esos juguetes robados por los milicos, qué niños jugaron con ellos . . .” (33).⁹ Así, el juego funciona como dispositivo que llena, en apariencia, un

⁹ En *La ciudad de los fotógrafos* (2006), Sebastián Moreno abre el relato, de corte histórico objetivo con una reflexión que rompe la secuencia. Habla de una máquina fotográfica de juguete, de una caja de té, que rememora la que su padre le mostraba en su infancia.

vacío histórico. Para comprender la retórica del juego es posible proponer dos lecturas: una, de la infancia en tanto vulnerabilidad o evocación de otro tiempo; otra, del vacío e imposibilidad de la historia de llegar a ciertos puntos inalcanzables para el presente. El juego para Derrida pone en cuestión las bases fundamentales del estructuralismo, totalización y centro: “. . . ese movimiento del juego, permitido por la falta, por la ausencia de centro o de origen, es el movimiento de la suplementariedad. No se puede determinar el centro y agotar la totalización puesto que el signo que reemplaza el centro, que lo suple, que ocupa su lugar en ausencia, ese signo se añade, viene por añadidura como suplemento” (397). Tal añadidura implica un vacío del referente que, en la lectura de este artículo, cuestiona los gestos reivindicadores de la verdad histórica.

Anunciada anteriormente, la escenificación lúdica de *Los rubios* surge a partir de una reflexión sobre los espacios que no pueden recuperarse o a los que no puede llegar la memoria, los vacíos de esta (Sarlo 2012b). En ese punto surge la creación de archivos para un formato que, en general, basa su verosímil en el archivo histórico, sea como registro o como documento. Carri utiliza unos *playmovil*, pequeñas figuras de juguete, para montar la escena inicial del documental, alterando las bases del género, descartando el uso de imágenes de archivo. Luego, avanzado el relato, las figuras vuelven, enfatizando el descentramiento del relato histórico, con espacios campestres y un diálogo con géneros del cine B, de extraterrestes, donde los personajes son raptados/abducidos, alterando cualquier retórica de lo real transitando hacia la ficción. Para Gonzalo Aguilar los “muñequitos adquieren vida mediante el montaje, y el mundo inorgánico de los juguetes se vuelve orgánico y parece moverse solo” (188). En ese sentido, la “miniaturización recalca la percepción infantil que la película busca y cómo esta miniaturización, en su autosuficiencia, retraduce los acontecimientos del afuera: la violencia política, la vida familiar, el tiempo libre” (188). El juguete, en rigor, no es nostalgia, es imposibilidad con ecos de parodia.

En esta línea, *Habeas corpus* (2015), de Claudia Barril y Sebastián Moreno, al igual que *Los rubios*, comienza y sostiene un montaje con figuras de juguete, en este caso, soldados y figuras en miniatura que dan paso luego a imágenes de archivo audiovisual. La operación es diferente a la de Carri, ya que *Habeas corpus* trabaja un relato histórico que obedece a una lógica documental convencional que intercala las imágenes de soldados de juguete con testimonios y entrevistas a protagonistas de la época. Se recuerda la palabra de quienes pasaban por ahí y se coteja con imágenes de la misma. De alguna manera, a “jugar” con los soldados de plástico se intenta llegar a un punto ciego en donde el testimonio y el documento no llegan. Ese juego se inserta en la búsqueda de los que Álvaro García (2015) denomina la “formalización del archivo” y su “posibilidad de acceso y manejo, su capacidad de almacenamiento y distribución de la información acumulable . . . en lo referente a la estructura interna de la Vicaría”. El juguete expone la crisis de la representación del archivo y del testimonio.

Por su parte, Macarena Aguiló desarrolla en *El edificio de los chilenos* (2010) un documento centrado en el “proyecto” de los hijos chilenos de exiliados políticos criados en Cuba por “familias sociales”, junto a padres y hermanos sociales. Aguiló trabaja, en

un modo opuesto a la parodia, con diferentes materialidades para estructurar un relato y cimentar las bases de la memoria en torno a ese edificio de la infancia. Cartas de los padres, dibujos-cartas de Macarena, postales, imágenes de archivo. La repetición del dispositivo del “dibujo”, metaencuadre esbozado manualmente, está vinculada con la idea de juego que uno de los “hermanos” enuncia: “todo era un juego para nosotros”. El dibujo del mapa de la casa cuestiona, en cierto modo, el lugar tanto de la imagen fotográfica como de la imagen cinematográfica documental: “esa foto era como la mentira más grande”, la de sus padres, ella sentía (no Macarena) que le contaban que esos eran sus papás, para no decirle que no tenía papá. El recuerdo de la infancia es presentado desde la falsificación de la memoria, desde los “nombres que no eran los nuestros”. Nombres y cumpleaños falsos que exacerbaban la discusión en torno a la retórica historiográfica que evidencia una manera metarrepresentacional. Recuerdan lo que sucedía en Chile a partir de videos de protestas. Se trata de un documental que hace circular los afectos, lo histórico, lo político y las operaciones para imaginar y representar esos ejes. De ahí que el edificio dibujado se derrita, como marca de la angustia y el “juego trunco”, centro agotado según Derridá, que erige Aguiló: “Por años el mayor afecto que haya sentido, estuvo ligado a esas cartas escritas, a esa inmensa invitación, al gran juego trunco del cual obtuve acaso lo que hoy puedo dar. El vacío es un camino que solo se llena al recorrerlo”. Para Felipe Blanco (2012), “[m]ás que histórica, la reconstrucción de la experiencia que busca Macarena Aguiló es profundamente emotiva”, intentando restituir los “vacíos”, en la línea de Sarlo, y “tender puentes entre el pasado y el futuro de su protagonista”.

Otra forma lúdica, enfatizando la parodia, *La batalla de Placilla* (2012), de Marcelo Mellado juega a hacer historia, exacerbando el lenguaje lúdico del *wargame* y modelismo militar. Para Constanza Ternicier (2017), en la novela de Mellado el “texto histórico” subyace como “fuente documental” remitiendo a lo fantasmagórico y a lo monstruoso como imposibilidad benjaminiana de narrar después de la guerra (117-118). En ese sentido, lo fantasmagórico y lo monstruoso funcionan como operaciones de visualización, y la novela exagera el lugar de representación, como dispositivo para ser presenciado y percibido, por sobre la historiografía: “Toda catástrofe despide un olor inconfundible, un aroma propio, un bouquet que la distingue y la diferencia de los otros eventos calamitosos, un olorcito identitario, como se dice hoy, uno que la historiografía no es capaz de representar o, al menos, de dar cuenta con cierta versimilitud responsable” (11). Así, el plan de Cancino, el protagonista, se basa en la “construcción de imágenes sin la regencia brutal que ejercería la visualidad y sus códigos” (12), apelando a una residualidad sensorial olfativa. Para su objetivo, recluta a René, “un apasionado del modelismo militar (y otros sistemas de miniaturización manual del mundo)” (25). Mellado enfatiza en las posibilidades de reconstruir la guerra a escala menor, sea por formatos o elementos que la componen. Para René el cacho es “un juego muy estratégico y con tradición militar [que] de alguna manera reproduce una batalla” (45); para el sobrino de René, el “Flash Point es un juego de guerra hecho el año 2000” (71), que posibilita “una especie de animación” (71), adaptando el paisaje de las zonas cercanas a Valparaíso, “usando herramientas virtuales que proveen redes de usuarios del juego, en

una gran comunidad de amantes de la guerra virtual” (72-3). Para la reconstrucción de la batalla René busca elementos naturales, como tierra, piedras y madera” (105); materiales de desecho y “mucho desperdicio plástico proveniente de juguetes viejos, la mayoría de la marca Fisher Price” (150). Toda guerra o batalla implica una escenificación, para Mellado es parte de la imposibilidad de reconstruirla totalmente, el juego no lo garantiza, la historiografía y la literatura tampoco. La imposibilidad de reconstruir el pasado histórico, se exagera en la miniaturización de este, con claro rasgo paródico.

El gesto de reconstrucción a escala también se encuentra presente a partir del *wargame*, como retórica espectacular, en dos novelas de Roberto Bolaño, ofreciendo una posibilidad de relato, pero también una modo visual de observar la literatura. Si *2666* despliega una “galería de cadáveres femeninos” (Walker 155) y, por su parte, *La literatura nazi en América* un “inventario de autores nazis” (Walker 157), las dos novelas analizadas en este artículo exageran el gesto de acumulación en la recurrencia del juego como estrategia meta-representacional. En un lugar secundario de *Estrella distante* (1996), una “novela preparada para ser vista” que exagera la idea de operaciones visuales (Valenzuela 2014: 115),¹⁰ al seguir la pista de Carlos Wieder, Belano se cruza con un *wargame* estratégico sobre la Guerra del Pacífico que “pasa sin pena ni gloria” (108) a fines de 1977 y cuyo autor sería Carlos Wieder.¹¹ *Wargame* que enfatiza la fórmula visual de la puesta en escena de Bolaño, que va desde los cuadros a lo Polanski, el vuelo aéreo de Wieder, la exposición del horror en un departamento. Luego en *El tercer Reich* (escrita en 1989, publicada en 2010) Bolaño desarrolla más la idea y presenta a Udo Berger, fanático, experto y campeón de juegos de guerra. La novela, escrita como diario o bitácora, centra en el viaje que hace a Costa Brava junto a su novia. En la habitación instala todo el aparataje lúdico bélico. Constantemente reflexiona sobre el juego y anota en su Cuaderno de Campaña. Ensayo movimientos y variantes, lee manuales y “descifra espinosos reglamentos de juegos nuevos” (48). El juego como parte consciente e inconsciente de su vida: “Desde hace un par de años sueño con juegos. Me acuesto, cierro los ojos y se enciende un tablero lleno de fichas incomprensibles . . .” (50). El juego desde diferentes lecturas metaliterarias, sea el vínculo con la escritura: “Juego muy lento y escribo muy rápido” (82), dice Udo; desde el desafío para una mente fría y especulativa (219) y para romper las “viejas maneras de jugar”, las que, con sus sistemas tendrán que “replantarse” (114). Si en *Estrella distante* el *wargame* ofrece una lectura en clave literaria e histórica, en *El tercer Reich*, el juego, como tal, deja en un segundo plano la variante histórica, centrándose en el juego como retórica de escritura, de obsesión y sueño, de ensayo y de práctica, de lo infinito y expuesto al cambio. En la literatura de Bolaño, sostiene Benjamín Loy (2015), entre humor, risa e ironía, surge un “carácter lúdico” en el cual “abundan personajes que entran ‘jugando’ al mundo —que casi siempre es el mundo de

¹⁰ Para otras lecturas similares, revisar los trabajos de Ina Jennerjahn (2002), Pablo Corro (2005), Magda Sepúlveda y Clemens Franken (2009) y Valeria de los Ríos, entre otros (2011).

¹¹ El *wargame* cubre la guerra que enfrentó, en 1879, a Chile con la Alianza Peruano-Boliviana. Es presentado como un juego con una “doble o de triple lectura” que exagera la lectura literaria.

la literatura— y que luego se ven confrontados con esa ‘seriedad’ que no pocas veces equivale al horror. . .” (142). Los vínculos entre juego y humor desestabilizan la representación.

En una zona marcadamente alegórica, *Space Invaders* (2013) de Nona Fernández aborda la crisis representación desde una escena histórica escolar y una estética del juego. Primero, en la novela los estudiantes están dispuestos como protagonistas pasivos de una puesta en escena: “NOS HAN ORDENADO uno delante del otro en una larga fila en medio del patio del liceo. A nuestro lado, otra larga fila, y otra más allá. Formamos un cuadrado perfecto, una especie de tablero. Somos las piezas de un juego, pero no sabemos cuál” (17). El orden y las filas acumuladas, piezas y laberintos, como parte de la alegoría lúdica, un juego que evidencia manipulación y no entretenimiento. La fila funciona como dispositivo disciplinar del orden: “Estamos uno delante del otro en una larga fila en nuestra sala de clases. A nuestro lado, otra larga fila, y otra más allá, y otra más allá. Somos varias columnas formando un cuadrado perfecto, una especie de tablero” (28). Luego remarca la idea: “Somos la gran pieza de un juego, pero todavía no sabemos cuál” (53).¹² La novela remarca el desconocimiento y la ingenuidad adolescente. El juego es una puesta en escena al vacío.

A partir del video juego que da título a la novela, como alegoría configurada desde una época infante de los protagonistas, se proyecta la violencia cotidiana de los años ochenta. Primera, segunda, tercer y cuarta vida, articulan los títulos de los cuatro capítulos, hasta llegar a un GAME OVER (71) que anuncia la derrota de una generación:

Riquelme y González jugaron al Space Invaders durante muchas horas. Las balas verdes fosforescentes de los cañones terrícolas avanzaban rápidas por la pantalla hasta alcanzar a algún alienígena. Los marcianitos bajaban en bloque, en un cuadro perfecto, lanzando sus proyectiles, moviendo sus tentáculos de pulpo o calamar, pero el poder de González y Riquelme era tremendo y siempre terminaba explotando (23).

A continuación, otra representación lúdica es la escolar: “ESTAMOS EN UN BARCO DE PAPEL LUSTRE. Es un barco grande con un grupo de treinta y cuatro grumetes, que somos nosotros, todos a cargos de un nosotros, que es Zúñiga, el capitán” (30).¹³ Un juego de disciplina escolar que asume el rol de identidad nacional, de retórica heroica, con ecos paródicos: “Mientras yo viva, esa bandera flameará en su lugar, y si yo muero, mis oficiales sabrán cumplir con su deber. Viva Chile, mierda, termina Zúñiga y se lanza al abordaje del barco enemigo” (30). El juego representado deriva en discurso derrotado y desgastado: “Quiero pedir auxilio, pero no se vería bien. Soy un héroe, no un cobarde” (31). Del juego se pasa a la

¹² Esta idea es reforzada en la misma novela: “Formamos un cuadrado perfecto, una especie de tablero. Somos las piezas de un juego que no sabemos dejar atrás. Tomamos distancia, ponemos el brazo derecho en el hombro del compañero de adelante para marcar el espacio justo entre cada uno de nosotros. Nuestro uniforme bien puesto” (77).

¹³ A estas representaciones se suman las de los ritos Patrio, como Cantar el Himno Nacional (17) o religioso del rezo colectivo (28-9).

adulthood, incluso cambia la pantalla en la que se jugaba: “En la misma pantalla televisiva en la que antes se jugaba al Space Invaders ahora aparecen los carabineros” (68).

Finalmente, una escena onírica histórica es el sueño de la Batalla de la Concepción, que habían estudiado en la clase de Historia (65) con la profesora “anotando nombres y fechas en la pizarra [...] La Guerra del Pacífico, la eterna disputa entre Chile, Perú y Bolivia. Escaramuzas bajo el sol, en pleno desierto. La idea de una emboscada, una trampa, y la seguridad de que en esa batalla hubo niños muertos. A lo mejor no eran tan niños (66). Puesta en escena onírica que aborda la “trampa” como estrategia también representacional, que luego deriva en la miniaturización de los soldados, con un grupo de “Soldaditos de plomo chapoteando en este mar falso sin tener mucha idea de qué batalla pelean” (66). El mar falso, como parte de una escenografía también falsa que sirve de telón de fondo para la zozobra, retomando el modo expuesto en la sala de clases: “NUESTRO BARCO DE PAPEL EMPEZÓ A HACER AGUA. Caímos en la sábana blanca y nos hundimos. Ahí estábamos sumergidos. No sabemos despertar” (70). En la novela, lo onírico se muestra divergente del corpus, en gran parte paródico. Sin embargo, comparte la tristeza latente de un desenlace de derrota.

La articulación de lo lúdico, primero, descentra la nostalgia infantil, recuperando la materialidad lúdica desde un tono adulto de la imposibilidad. Agrega, a la vez, el carácter ingenuo y sencillo, a diferencia de la figura del *transformer*, que María Jose Punte (2011) lee como monstruosidad, transformismo y fragmentación (54).¹⁴ En esa misma línea, Gonzalo Aguilar apunta una escena final de *Los muertos* (2004), de Lisandro Alonso. En esta, Argentino Vargas, el protagonista, llega al rancho de su hija y toma un juguete, un muñequito vestido con la indumentaria de la selección Argentina de fútbol, que toma y luego bota al suelo. El objeto juguete no le ayuda ni le sirve para sobrevivir, en rigor, la “opacidad del objeto revela el carácter precario de la percepción de Vargas”: “Miniaturizado, el cuerpo del jugadorcito se convierte en una alegoría en la que el cuerpo se vuelve inerte, pedazo muerto, cuerpo vaciado” (79). En parte, Aguilar interpreta una posibilidad de desarticular el objeto juguete, es decir, no es representación, es solo objeto. A diferencia de las lecturas de Punte y Aguilar, en este artículo el juego, sea figura, dibujo o maqueta, es la construcción falsa e imposible que no restituye, solo merodea la experiencia. A su vez, el gesto de miniaturizar la realidad encuentra eco una lectura que hace Aira de Copi, al ver las cosas como si “fuera a través de un telescopio invertido”, que complementa afirmando que se trata de presentar “un mundo remoto”, pero “denso, recargado” (cit. en Laddaga 116).

4. FORMAS DE ESCRIBIR LA HISTORIA

Los análisis hasta aquí desarrollados construyen “espectáculos de la realidad” desde las posibilidades del lenguaje, entendiendo que esta condición es la base de toda elaboración

¹⁴ Punte analiza ciertos elementos que configuran una nueva concepción de las masculinidades en *Los topes* (2008) de Félix Bruzzone y *Letra muerta* (2009) de Mariano García.

literaria y cinematográfica. Barthes cita a Nietzsche, para quien “[n]o hay hechos en sí”, siempre “interviene el lenguaje”, por lo que el hecho no tiene nunca una existencia que no sea lingüística (como término de un discurso)” (174). Barthes continúa, “[d]escribir el suceso implica que éste ha sido objeto de escritura” (189), y en esa línea, la escritura “es ‘lo que está por inventar’, la ruptura vertiginosa con el antiguo sistema simbólico, la mutación de toda una cara del lenguaje” (194). Las tres novelas de este apartado buscan diluir el dispositivo escritural desde la informalidad del cuaderno, la fragmentariedad del diario y la rigidez del facsímil. Lo hacen desde un gesto que se emparenta con *Los rubios* de Carri que, como se desarrolla en el artículo, desarma las bases del documental, desde el proceso de creación de este.

El museo de la revolución (2006) de Martin Kohan puede ser leída como la “remitificación insolente del mito” (405), propuesta por Elsa Drucaroff (2011) para leer, quien articula la historia y las ideas de la izquierda que “conmocionaron el siglo XX: Marx, Lenin, Troski”. La distancia que la novela toma respecto del referente, sin el aura histórica, desmitificando la nostalgia por un pasado mejor y presentando una lectura que, según Drucaroff, funciona “como un chiste sobre el pasado al que no se puede llegar, una opción más para manosear sus mitos” (406). La novela se centra en el proceso de búsqueda por parte del narrador, de los cuadernos de Ruben Tesare, que están en las manos de Norma Rossi. Lo particular de estos cuadernos es que se trata de notas sobre los íconos de la teoría de la izquierda: Marx, Lenin y Trotsky. El deseo por publicarlos es, en cierto modo, el de publicar un pensamiento mediado, tal vez, derrotado, desde lo que podríamos llamar “museificación” o “espectacularización museificada” de las ideas, es decir, del estancamiento de estas. En este sentido, Tesare se centra, en especial, en las reflexiones en torno a la revolución y la acción política en relación a los tiempos: pasado, presente y futuro. La revolución, por un lado, “es el estallido” (40), por lo que se vincula con el presente, desde la “instantaneidad” (40), y, por otro, es violenta y urgente (56), en oposición la reforma. Tanto el cuaderno, como la teoría y la misma novela, carecen de esa instantaneidad y urgencia, por lo que Kohan pone de manifiesto el continuo desfase y derrota temporal de las ideas, aunque, como la revolución “tiene que ofrecer también su programa de construcción” (57). En esa línea, los “constructores de espectáculos” operan desde el narrador de Kohan y el mismo Tesare, quienes intentan montar un operativo de la revolución desde la publicación de los apuntes, el primero, y desde la teoría misma, el segundo. No obstante, todo se diluye y lo urgente se esfuma.

En un tono diferente, pero con un afán similar de desestabilizar ciertos discursos de la historia, *Diario de una princesa montonera. 110 por ciento verdad*, de Mariana Eva Pérez (2012), desarrolla un dispositivo escritural que apela a la escritura y la reflexión fragmentada a partir de notas, apuntes, imágenes,¹⁵ un intento con la poesía y un blog.¹⁶ “Tengo blog

¹⁵ Imágenes materiales como la Kirchner (30), un dibujo de un paisaje (60), la primera foto con su padre (102), entre otras, o las que simplemente son descritas, desde una operación ecrástica.

¹⁶ El blog como nueva versión de géneros autorreferenciales desemboca “en el insólito fenómeno de exhibición de la intimidad”, donde “el yo y la vida, siempre fluidas y difícilmente aprehensibles, aunque cada vez más entaltecidas, veneradas y espectacularizadas” (Sibila 41).

nuevo”, escribe la Princesa Montonera, “(...) El temita éste de los desaparecidos *et tout ça* viajó de polizón en las crónicas europeas, me boicoteó el plan de escribir sobre la escritura (...) el deber testimonial me llama. Primo Levi, ¡allá vamos!” (12). Escribir sobre el “temita”, recurso que ocupa en repetidas ocasiones, implica tomar distancia del referente, de hecho, Pérez se atreve con un lenguaje poco solemne y monumental, más bien paródico, coloquial y a ratos displicente, pero claramente lúcido en las escenas que desarma el “temita” tanto desde lo histórico y político como desde la escritura: “Allí estará la Princesa Montonera, desempeñando su cargo con lealtad y patriotismo. Para no olvidarme, lo escribo en el blog, que es como pedirle a un grupo de desconocidos que me haga acordar” (31). Recurre a la ironía para exacerbar la distancia: “**Mandá TEMITA al 2020 y participá del fabuloso sorteo. ‘UNA SEMANA CON LA PRINCESA MONTONERA’** Ganá y acompañala durante siete días en el programa que cambió el verano: ¡El Show del Temita! El reality de todos y todas” (39). Un reality con “Humor, compromiso y sensualidad” que hace todo lo posible por “luchar por la Memoria, la Verdad y la Justicia” (39). La “t” de “verdad” remarca el tono que busca impregnarle la narradora. Pérez realiza un ejercicio constante de desmontaje de la historia como posibilidad de ser erigida: “Esta semana se elevaron a juicio oral nuevos casos de las Esma. El de Paty entre ellos. Nadie me avisó. Me enteré por twitter” (117). La novela es construida con materiales y referentes culturales que buscan dislocar el lugar de la literatura. En el “marco de la compleja dialéctica entre historia y ficción”, sostiene Andrea Cobas (2013) tanto para la novela de Pérez como la de Bruzzone, “fundan su referencialidad” de manera no casual en un “escenario de las acciones narradas la Argentina anterior al 2003” (s/p). Ambas novelas hacen estallar la paradoja de la representación: “cómo se narra aquello que solo puede definirse por su pura ausencia, cómo se representa aquello a lo que con saña se le quitó estatuto de presencia en el plano de lo real, cómo se escribe sobre los padres desaparecidos” (Cobas s/p). Ese intento paradójico es articulado desde el lenguaje que reflexiona desde las diversas articulaciones de la escena de la historia.

Finalmente, *Facsimil* (2014) de Alejandro Zambra es un intento más arriesgado de poner en tela de juicio los modos de entramar relatos, en este caso, sobre las postrimerías de la infancia y adolescencia escolar. El libro de Zambra parece “a medio escribir”, aunque en realidad muestra “un proceso”, operación que “se vuelve extraña y agudamente nacional, metachilena, como una forma de pensar un país, Chile, mediante el uso educativo de sus palabras” (Mora 294). Con los “doce juegos” ya acabados, la referencia del “facsimil” invita a centrarse en el mundo estudiantil de los que buscan no sobrar, en referencia a la canción de Los prisioneros. Zambra configura el imaginario del “facsimil” como un “libro de ejercicios”, un ensayo de una representación por venir, como lo es la PAA.¹⁷ Por cierto, la pregunta que abre el libro, de la sección “Término excluido”, profundiza en la idea. Para

¹⁷ Un paratexto inicial, que también puede ser leído como parte del libro, aclara que el formato remite a la Prueba de Aptitud Verbal, vigente en 1993, y que es rendida por escolares al finalizar la Enseñanza media, como parte del proceso de ingreso a la Universidad. Para ver la historia del examen de admisión, revisar <http://www.uchile.cl/portal/presentacion/asuntos-academicos/demre/presentacion/110237/historia-del-examen-de-admision>).

la palabra Facsímil da cinco alternativas: a) copia; b) imitación; c) simulacro; d) ensayo; e) trampa. Cinco alternativas que exacerbaban el significado que revierte el original, aunque es “trampa” la que se surge como la alternativa más crítica, pero, a la vez, como parte del ejercicio, la que hay que descartar. De las 24 palabras de esta sección, cuatro remiten a gestos similares: “Facsímil” (15), “Réplica” (15), “Copiar” (15), “Borra” (16), atendiendo a formas y acciones que enfatizan ejercicios que buscan acercarse a un posible original. Estas palabras se mezclan con otras como “Educar” (15) y “Letra” (16), solitarias en su campo semántico o “Junta” (16), “Salvavidas” (16), “Máscara” (17), “Apagón” (17), “Allanar” (17), “Resistencia” (17), “Proteger” (18), “Culpa” (19) que aluden a la dictadura. Por último, “Digo” (19), “Secreto” (18), “Prometo” (18), “Guardar” (18) y “Silencio”. Esta última, se repite en las preguntas 22, 23 y 24, exacerbando, tal vez, el gesto benjaminiano postguerra cuando la crisis de la experiencia es explicitada desde el mutismo. En la pregunta 22, se dan las alternativas: “mutismo”, “afonía”, “sigilo”, “omisión” y “cobardía”; en la 23: “fidelidad”, “complicidad”, “valentía”, “lealtad” y “confianza”; en la 24: “silencio”, repetida cinco veces, enfatizando una retórica cargada de crisis de la experiencia o de herencia dictatorial. *Facsímil* evidencia una crítica a los métodos que miden o evalúan el lenguaje. Las secciones “Plan de redacción”, “Uno de relativos”, “Eliminación de oraciones”, “Comprensión de lectura” dan cuenta de lo mecánico del formato, pero desde esa rigidez es posible cuestionar y desarticular ciertos modos literarios, aludiendo a temas políticos, desde lo público y desde lo íntimo.

No hay forma ni género para contar la historia, dice Pron (170), de ahí que el gesto escritural metarreflexivo profundice en los vacíos. El gesto escritural es desplazado. Con Kohan es solo anotación parafraseada que se torna impublicable. Con Pérez el ejercicio irónico hace insostenible un lugar seguro para la literatura. Con Zambra la escritura mecánica desplaza a la literatura. Entonces, las formas de construir la realidad espectacular que propone Reinaldo Ladagga se vinculan con otras que cuestionan las formas de narrar.

5. CONCLUSIONES

La retórica del espectáculo es una metarrepresentación que obedece a la reconstrucción de un pasado o escena histórica. La reconstrucción del acontecimiento histórico como “espectáculo de la realidad” histórico siempre será imprecisa. El énfasis otorgado al gesto de escenificar o armar la historia apunta a pensar los modos en que estos gestos, más que buscar una recuperación fiel e ingenua del pasado, tiende a evidenciar los fallos de tales reconstrucciones. En ese sentido, la parodia, que predomina en este corpus, sirve como dispositivo representacional perfecto para deformar el referente acontecido de la historia. De un modo similar, ante la falta de materialidades de archivo o testimoniantes que acerquen a lo que podría denominarse como simulacro de lo real, la materialidad lúdica o miniaturización de la realidad resulta coherente y surge como una crítica que desarma la escena histórica en cuestión. En ese sentido, parodia y disfraz, juego y miniatura, son reversos del vacío con el que carga la memoria y la historia. Tal distancia encuentra eco en el

tercer eje de análisis que desactiva los referentes desviando el ejercicio escritural de la novela hacia apuntes teóricos, notas de un blog o un estructurado y rígido manual de ejercicio de lenguaje.

Así, la retórica espectacular acá desarrollada termina por desmontar o desmonumentalizar las huellas realistas de la novela histórica, ya que desarticula las formas, apelando a una noción crítica de la construcción en sí, del entramado. Desde ahí posiciona un cuestionamiento de los límites entre política, historia y espectáculo, alterando la lógica de la experiencia de lo “real”, apostando por un modo indirecto de vivir la realidad debordiana. De ahí que el cuestionamiento de las diversas posibilidades de espectáculo de la realidad es parte del proceso de conversión de los acontecimientos que hace el narrador benjaminiano, sin pensar en la recuperación de estos, sino en la forma de ser recuperados, independiente del grado de falseamiento o verdad que este gesto conlleve.

OBRAS CITADAS

- Aguilar, Gonzalo. 2010. *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos editor.
- Bajtín, Mijail. 2012. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura económica.
- Barthes, Roland. 1994. “De la historia a la realidad”. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós. 163-197.
- Baudrillard, Jean. 2001. *La transparencia del mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos*. Barcelona: Anagrama.
- _____. 2002. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairos.
- Benjamin, Walter. 2015. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. Buenos Aires: La Marca.
- _____. 1973. “Tesis de filosofía de la historia”. *Discursos interrumpidos I*. Trad. Jesús Aguirre. Madrid: Taurus.
- _____. 2008. *El narrador*. Santiago: Metales pesados.
- Blanco, Fernando. 2012. “El edificio de los chilenos”. *laFuga*, 13. Web. 24 de abril de 2018.
- Bolaño, Roberto. 2014. *El tercer Reich*. Barcelona: Anagrama.
- _____. 2006. *Estrella distante*. Barcelona: Anagrama.
- Bruzzone, Felix. 2008. *Los topos*. Buenos Aires: Mondadori.
- Cobas Carral, Andrea. 2013. “Narrar la ausencia: Una lectura de *Los topos* de Félix Bruzzone y de *Diario de una Princesa Montonera* de Mariana Pérez”. *Olivar* 14, 20. Web 21 de abril de 2018.
- Cucurto, Washington. 2008. *1810. La Revolución de Mayo vivida por los negros*. Buenos Aires, Emecé.
- Debord, Guy. 2010. *La sociedad del espectáculo*. Madrid: Pre-Textos.
- Drucaroff, Elsa. 2011. *Los prisioneros de la torre*. Política, relatos y jóvenes en la postdicta-

- dura. Buenos Aires: Emecé.
- Enaudeau, Corinne. 1999. *La paradoja de la representación*. Buenos Aires: Paidós.
- Franken, Clemens. 2003. Entrevista. "Ricardo Piglia habla acerca del género negro". *Libros & lectores* 2 (abril-junio): 81-90.
- Fernández, Nona. 2013. *Space Invaders*. Santiago: Alquimia editores.
- García, Álvaro. 2015. "Habeas Corpus: el archivo impreciso". *El agente cine. Blog cine*. Web. 24 de abril de 2018.
- Jameson, Fredric. 1991. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Planeta.
- Kohan, Martín. 2012. *El museo de la revolución*. Buenos Aires: DeBolsillo.
- Laddaga, Reinaldo. 2007. *Espectáculos de realidad: ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*. Beatriz Viterbo Editora.
- Lojo, María Rosa. 2013. "La novela histórica en la Argentina, del romanticismo a la posmodernidad". *Cuadernos del CILHA* 14. 2 (dic.). Web 24 de junio de 2017.
- Loy, Benjamín. 2015. "Dimensiones de una escritura horroris/zada" Roberto Bolaño. *Violencia, escritura y vida*. Ursula Hennigfeld (ed.). Madrid: Iberoamericana-Vervuert. 137-154.
- Lusnich, Ana Laura C., y Pablo Piedras. Eds. 2011. *Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009)*. Buenos Aires: Nueva librería.
- Mellado, Marcelo. 2012. *La batalla de Placilla*. Santiago: Hueders.
- Mora, Vicente Luis. 2016. "Visión panorámica de la representación de objetos en la literatura hispánica reciente". *Cuadernos de Literatura* 40, vol. XX (julio-diciembre): 282-300.
- Nancy, Jean-Luc. 2006. *La representación prohibida*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Pérez, Mariana Eva. 2012. *Diario de una princesa montonera. 100 por ciento verdad*. Buenos Aires: Capital intelectual.
- Pron, Patricio. 2011. *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*. Buenos Aires: Random House.
- _____. 2014. *Nosotros caminamos en sueños*. Buenos Aires: Random House.
- Punte, María José. 2011. "La injerencia de los Transformers en los triunfos estéticos de la narrativa argentina reciente". *Anclajes* 15, 2: 49-64. Web 24 de abril de 2018.
- Rama, Ángel. 1982. "Los contestatarios del poder". *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*. Colombia: Instituto colombiano de cultura.
- Rancière, Jacques. 2010. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Rosenstone, Robert A. 2013. "El cine histórico como un campo, un modo de pensamiento (la historización) y una broma que le jugamos a los muertos". *Cine y visualidad*. Santiago: Ediciones Universidad Finis Terrae.
- Sáitta, Sylvia. 2014. "En torno al 2001 en la narrativa argentina". *Literatura y lingüística* 29: 110-131.
- Sarlo, Beatriz. 2012b. 2012a. *Ficciones argentinas. 33 ensayos*. Buenos Aires: Mardulce.
- _____. "Posmemoria y reconstrucción". *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro*

- subjetivo: una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Semilla, María Angélica. 2017. "De la biopolítica a la necropolítica en *Una puta mierda* y *Nosotros caminamos en sueños*, de Patricio Pron". *REVELL* 17, 3: 123-142.
- Sibila, Paula. 2013. *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: FCE.
- Skłodowska, Elzbieta. 1991. *La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960-1985)*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Ternicier, Constanza. 2017. "Imágenes de lo monstruoso: La batalla de Placilla de Marcelo Mellado y la *Lira popular*. Un estudio comparado". *Taller de Letras* 61: 115-123.
- Valenzuela Prado, Luis & Pizarro, Victoria. 2016. "Vacíos e imágenes de la memoria. Algunas novelas y películas en la postdictadura chilena y argentina, 2001-2015". *Meridional. Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos* 6: 137-162.
- Valenzuela, Luis. 2014. "*Estrella distante*. Una novela preparada para ser vista". *Revista de Humanidades* 30: 109-128.
- Verardi, Cristina. 2018. "*Cándido López. Los campos de batalla* (José Luis García, 2005): reescrituras de la Historia y la contemporaneidad". *Cine documental* 17: 61-81.
- Viu, Antonia. 2007. "Una poética para el encuentro entre historia y ficción". *Revista chilena de literatura* 70: 167-178.
- _____. 2007. *Imaginar el pasado, decir el presente. La novela histórica chilena, 1985-2003*. Santiago: Ril Editores.
- Walker, Carlos. 2013. "Horror y colección en Roberto Bolaño". *Kamchatka* 1: 155-177.
- White, Hayden. 1992. *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México: FCE.
- _____. 2010. "Historiografía e historiofotía". *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Zambra, Alejandro. 2014. *Facsimil*. Santiago: Hueders.

Filmografía

- Aguiló, Macarena. 2010. *Edificio de los chilenos*. DVD.
- Barril, Claudia y Sebastián Moreno. 2015. *Habeas corpus*. DVD.
- Carri, Albertina. 2003. *Los rubios*. DVD.
- García, José Luis. 2005. *Cándido López. Los campos de batalla*. DVD.
- Mülchi, Hans. 2010. *Calafate, zoológicoas humanos*. DVD.
- Perut, Betina e Iván Osnovikoff. 2004. *El astuto mono Pinochet contra La Moneda de los cerdos*. DVD.