

Volveré y seré ficciones: entre el testimonio, la intimidad y el “show del temita”
en *Diario de una princesa montonera* de Mariana Eva Perez

Ariel Idez

UNM/UBA

El presente trabajo se propone trabajar a partir del *Diario de una princesa montonera* (2021) de Mariana Eva Perez. Situamos el texto de Perez dentro de una serie de producciones vinculadas a la “generación de los hijos” de los detenidos desaparecidos por el dispositivo represor instaurado durante la última dictadura cívico-militar en Argentina y, en ese sentido, vinculado a una serie de operaciones estéticas que, pasando por películas como *Los rubios* de Albertina Carri (2003) o novelas como *Los topos* de Félix Bruzzone (2008), se suman al texto de Perez en un plano de discusión y debate en el campo de la memoria respecto a las generaciones anteriores y al relato propiciado por militantes, instituciones estatales y organismos de derechos humanos y, al mismo tiempo, como un tipo de intervenciones que operan como una ampliación del campo de lo decible y lo visible en el “reparto de lo sensible” (Rancière 2014).

Por una parte, entonces, nos interesa el *Diario de una princesa montonera* como una operación estética que, articulada con otras producciones afines de los “hijos” (Perez, 2021), propone un “trabajo de la memoria” (Jelin, 2002) que disputa y discute el marco social de memoria (Halbwachs en Jelin, 2002) “oficial” promovido por el estado y la generación de los compañeros militantes de sus padres. Por otra parte, indagaremos el texto de Perez en sus particulares condiciones de producción, en tanto surge a partir de un blog, que por sus propias características pone en tensión los géneros del diario, la autoficción, el testimonio y cierto “espectáculo de la intimidad” (Sibilia 2008) muy propios de la época. Finalmente, nos interesará indagar en cómo la autora construye un estilo, un “modo de hablar” sobre aquello que la estética de lo sublime (Lyotard) considera “irrepresentable”.

Palabras claves testimonio – literatura – memoria – autobiografía – blogs

Introducción

Es indudable que el *Diario de una princesa montonera* de Mariana Eva Perez ocupa un lugar destacadísimo entre lo que podríamos llamar “las producciones estéticas sobre la dictadura cívico-militar” y que esta obra se ha convertido en un objeto de estudio privilegiado dentro del campo de estudios de la memoria (campo en que la propia autora es activa protagonista). El propósito de esta ponencia es elaborar una lectura del *Diario...* que intente reponer sus particularidades y sus conexiones con otras producciones afines a partir de una indagación de las condiciones de producción y recepción del texto, primero como blog, después como libro. En este sentido, intentaremos situar al blog como una nueva tecnología propia de la web 2.0, pero que se articula con prácticas de escritura autobiográficas que hunden sus raíces en las bases de la construcción de la subjetividad moderna. Nos interesa indagar en las similitudes y diferencias entre el género autobiográfico, el diario y el blog, y en cómo esas huellas en las condiciones de producción del texto de Mariana Perez han pasado al libro.

Asimismo, Situamos el texto de Perez dentro de una serie de producciones vinculadas a la “generación de los hijos” de los detenidos desaparecidos por el dispositivo represor instaurado durante la última dictadura cívico-militar en Argentina y, en ese sentido, vinculado a una serie de operaciones estéticas que, pasando por películas como *Los rubios* de Albertina Carri (2003) o novelas como *Los topos* de Félix Bruzzone (2008), se suman al texto de Perez en un plano de discusión y debate en el campo de la memoria concebido como un espacio de disputas (Jelin, 2002) respecto a las generaciones anteriores y al relato propiciado por militantes, instituciones estatales y organismos de derechos humanos. Nos interesará indagar cómo este tipo de intervenciones operan como una ampliación del campo de lo decible y lo visible, tomando las producciones contemporáneas a las de Perez en un marco “generacional” y al *Diario...* en particular, donde centraremos nuestra atención.

Finalmente, nos interesará indagar en las diversas estrategias y recursos que pone en juego la escritura de Mariana Perez para poder asumir una posición enunciativa propia en el campo de la memoria del horror dictatorial y cómo esos recursos se despliegan a lo largo de un texto fragmentario en su composición para otorgarle una sólida unidad y una contundente coherencia.

Del blog al libro

A diferencia de otras producciones estéticas de hijos de detenidos-desaparecidos por la última dictadura, podemos conjeturar que el *Diario de una princesa montonera* tal vez no haya nacido como un proyecto de obra, no al menos como Carri pudo haber concebido la realización de un documental mientras filmaba *Los rubios* o Bruzzone la escritura de una novela mientras redactaba las páginas de *Los topos*. La propia autora asume que el tema se le impone por sobre otras temáticas: “Tengo blog nuevo: “Diario de una princesa montonera”. El temita de los desaparecidos *et tout ca* viajó de polizón en las crónicas europeas, me boicoteó el plan de escribir sobre la escritura y hasta logró colarse en los dichos de mi abuelo, al que no le gustaba hablar de esto” (Perez, 2021: 16). Al mismo tiempo, ninguna obra tuvo un público más inmediato ni este incidió tanto en sus resultados como el *Diario...* esto se debe, claro está a su origen como blog.

A pesar del entusiasmo que suscitó, el blog tuvo un auge relativamente efímero. Según Wikipedia (2022), “un blog o bitácora es un sitio web que incluye, a modo de diario personal de su autor o autores, contenidos de su interés, que suelen estar actualizados con frecuencia y a menudo son comentados por los lectores”. Desde sus inicios, a mediados de la década del noventa, los blogs se han presentado como una forma simple de publicar contenido online y, aunque ese contenido podía ser de muy diversa índole, muchísimos blogueros se orientaron a la publicación de materiales sobre su vida personal. Las plataformas, gratuitas y de fácil acceso, se multiplicaron a principios de este siglo y su despegue como aplicación se concretó en 2003, cuando Google compró Blogger.com y se sostuvo sobre todo a lo largo de esa primera década del nuevo siglo, para iniciar un notorio declive a partir del auge de las redes sociales, con Facebook a la cabeza. Si bien el formato blog permitía publicar cualquier tipo de contenido e integrar texto, imágenes y video, se sostenía principalmente sobre una escritura en la que las imágenes cumplían un mero rol ilustrativo. Muy pronto muchos usuarios se volcaron a esta nueva tecnología que permitía el pasaje del rol pasivo de consumidor de contenido al activo, del “autor como productor” en virtud del cual, como decía Benjamin (1999) respecto a la literatura, “El lector está siempre dispuesto a convertirse en un escritor” (122); en este caso, productor de contenidos en la red, en consonancia con la premisa de la web 2.0, innovación que se impulsó tras la caída estrepitosa de las puntocom, y que, en lugar de concebir a su público como un mero consumidor pasivo, “permite a los usuarios interactuar y colaborar entre sí, como creadores de contenido. La red social de este tipo

ya no es entonces un simple contenedor o fuente de información, y se convierte en una plataforma de trabajo colaborativo” (Wikipedia, 2022). Como todo autor, uno de los desafíos de la persona que abría un blog era ganarse un público lector que leyera los “posteos” y, de ser posible, los comentara. Estas microaudiencias por lo general estaban conformadas por otros blogueros, lo que conformaba una red de socialización basada en el principio de reciprocidad establecido por lecturas y comentarios cruzados. Un requisito implícito del blog era tener una actualización regular, lo que, sumado a que las entradas se fechaban automáticamente, derivó para una gran mayoría de usuarios en una escritura autobiográfica, ya que el género del diario personal se adaptaba perfectamente a estas demandas de producción continua. Esto dio lugar al fenómeno del diario extimo, como denomina Sibilia (2017) a estos productos de la escritura autobiográfica que se publican a través de distintos soportes en la web, para distinguirlos del tradicional “diario íntimo”, en tanto se trataría de “personalidades alterodirigidas y no más introdirigidas, construcciones de sí orientadas hacia la mirada ajena o exteriorizadas, no más introspectivas o intimistas” (Sibilia, 2017: 28) Podemos observar en esta descripción rasgos que después caracterizarían a las redes sociales: redes de contactos, creación de contenido, elaboración de un relato de la propia vida para ser exhibido ante los demás, como dice Benjamin: “La historia de toda forma artística pasa por tiempos críticos en los que tiende a urgir efectos que se darían sin esfuerzo alguno en un tenor técnico modificado” (175). eso explicaría también el ocaso del blog y el fotolog ante la emergencia de redes sociales como Facebook, Twitter e Instagram que producen “sin esfuerzo” los efectos que los usuarios buscaban en blogs y fotologs. Yendo un poco más allá y quizás forzando las ideas de Benjamin, podríamos aventurar que el advenimiento de las redes sociales marca la atrofia del “aura” de la personalidad moderna, que abandona el misterio íntimo, su valor de culto para adquirir un valor de exhibición, valor que será directamente proporcional a su reproducción y al consumo de esas copias.

No obstante, hay una diferencia crucial entre el blog y las redes sociales y radica en que el blog se sostenía sobre la escritura. En su formato se asemejaba más a una publicación gráfica que a una red social. Esto implicaba que, para tener un blog “exitoso” había que contar con cierta competencia en la escritura y/o algún material interesante. A su vez, la utilización de “nicknames” o sobrenombres dio lugar a cierto desparpajo o cinismo, que buscaba impugnar cualquier tono serio, solemne o institucional; la marca de autor y el

estilo de escritura eran claves para la elaboración de un blog, así como cierta osadía para exponer una intimidad antes reservada al ámbito privado.

Podemos reconocer muchas de estas características en el diario extimo de Perez. Su nickname o nueva identidad de “princesa montonera” ya opera como una declaración de principios y la generación de una nueva fuente enunciativa, dado que la voz narrativa de la princesa no será la de Mariana Eva Perez ex militante en organizaciones de derechos humanos ni la investigadora académica sobre representaciones estéticas de la dictadura cívico militar, ni siquiera la de la dramaturga autora de obras montadas en el ciclo “Teatro por la identidad” (aunque sobre esa faceta, más cercana a la escritura de ficción, casi no se explaye en el blog). Esas otras identidades de la autora devendrán en la “militonta” o la investigadora del “temita” bajo la óptica de la “princesa montonera”. Así, el “*nickname*”, requisito del formato-blog, le permite a la autora construir una máscara, como muestran Ruiz y Sáenz (2021): “Este personaje —en el sentido etimológico de la palabra, en tanto «máscara»— opera como dispositivo autoficcional, en un juego de identificaciones entre la voz narrativa y la figura autoral, sin dejar de asumir un carácter performático, más allá de lo referencial” (124).

A pesar del equívoco al que puede inducir el señalamiento genérico de su título, aquí no estamos ante un “diario”, al menos bajo la forma íntima e introspectiva que tuvo ese género desde sus más ilustres antecedentes, las *Confesiones* de San Agustín, o Rousseau, o ese novedoso dispositivo de autoexploración a través de la escritura que Montaigne dio en llamar “ensayo”. Como explica Sibilía (2017)

En esta cultura de las apariencias, del espectáculo y de la visibilidad, ya no parece haber motivos para zambullirse en busca de los sentidos abismales perdidos dentro de sí mismo. Por el contrario, tendencias exhibicionistas y performáticas alimentan la persecución de un efecto: el reconocimiento en los ojos ajenos y, sobre todo, el codiciado trofeo de *ser visto*. (130, cursivas en el original).

Es decir, del yo como objeto autotélico (somos el relato que construimos de nosotros mismos) del diario, al yo como objeto autodiseñado (somos la imagen que mostramos de nosotros mismos en las plataformas de la red). Resulta necesario, entonces, señalar las diferencias entre el diario y el blog, dado que esas diferencias determinan condiciones de producción y reconocimiento muy diferentes para sus correspondientes textos. El diario,

como señala Miraux “escrito en la intimidad, no está destinado a ser publicado” (Miraux, 2005:16) en el diario autor/a y destinatario coinciden, el diario se desarrolla en ese espacio privado en el que a lo largo de los siglos ha florecido la subjetividad burguesa: la intimidad, y, como tal, está vedado al espacio público. El blog, en cambio, se destina potencialmente a los cientos de millones de internautas de la red y adquiere el estatus público de la exposición, casi la exhibición de aquella intimidad antes preservada entre cuatro paredes. El blog es público aun antes de que se suba contenido alguno. Podemos rastrear esa diferencia crucial en las numerosas apelaciones a los lectores en las entradas de Perez (2017), que pueden pasar por la ironía: “¿Es verdad o es hipérbole? Lo dejo a tu criterio, lector” (28), la prolepsis: “Dos veces le salió al encuentro al penitenciario Fragote [...] ya les contaré” (29) o la complicidad: “lo escribe en el blog, que es como pedirle a un grupo de desconocidos que le hagan acordar” (30).

Esas diferencias también hacen a la novedad del texto, que aborda de forma pública un asunto como el duelo imposible de los padres desaparecidos, que se supone librado al ámbito de lo íntimo y privado. Aunque esta exposición pública no se trate de un acto exhibicionista del dolor, sino una forma de procesarlo y elaborarlo por fuera de los lugares comunes y los discursos institucionalizados (e internalizados por la autora en sus trayectorias de militancia o “militontismo” como hija de desaparecidos o “hiji”). El carácter público de las entradas de blog le dará a la autora cierta legitimidad en su discurso, en tanto sus textos son leídos y comentados, e incluso le permitirán calibrar el delicado desplazamiento de los límites de lo decible y el tratamiento sobre el tema de los desaparecidos, devenido “el temita”. Si, como afirmó, Kohan, la novedad principal del *Diario de una princesa montonera* pasa por la introducción de la risa y la ironía en un campo donde estos registros estaban vedados:

Mariana Perez introduce entonces el filo de una ironía que hasta ahora no se había explorado, o no se había explorado así, en esta clase de territorios. [...] El tipo de risa en la que indaga Mariana Eva Perez (y para ser más preciso: las condiciones de posibilidad para la risa en la que indaga) van más allá de lo establecido en la literatura argentina. No se aplican en especial a los héroes de la militancia, no parodian en especial la épica setentista, no corroen con preferencia esa zona del pasado, sino otra zona, más delicada: la de los ritos de la memoria y la reparación, la de la pérdida y el dolor por la pérdida (Kohan 2012, 23).

Postulamos que esa operación en parte ha sido posible gracias a las posibilidades del formato blog, a que Mariana Perez pudiera advertir los efectos de esa riesgosa apuesta sobre sus lectores y recibiera su aprobación a través de las lecturas y los comentarios, proceso que ha quedado registrado en los agradecimientos del libro: “A los lectores del blog “Diario de una princesa montonera”, por la compañía, el aliento y la crítica, por reírse y hacérmelo saber” (Perez, 2021: 381), como afirma Gamarro (2015): “La forma-blog permite más audacia que cualquiera de las modalidades impresas” (512).

Memoria y estilo

Por otro lado, el uso del formato blog que hace Mariana Perez toma distancia de las demandas contemporáneas de espectacularización de la existencia en un presente continuo que se aparta de la construcción identitaria que propone “el estatuto del pasado como un pedestal del yo” (Sibilia, 2017: 133). En el *Diario* el pasado y la memoria jugarán un rol clave al mismo tiempo que la búsqueda de una escritura personal para abordar un trauma tanto individual como social por fuera de lugares comunes institucionalizados.

Resulta claro que el *Diario...* se vincula a otras obras de hijas e hijos de detenidos desaparecidos en un recorte que podríamos llamar generacional, en tanto “lo que define su pertenencia a una generación son las experiencias sociales comunes. La socialización compartida es lo que los ‘genera’ como grupo social” (Adamini y Casali, 2018) y que se inicia con el film *Los rubios* de Albertina Carri. En esa serie podemos mencionar, entre otras muchas obras, el libro de cuentos *76* y la novela *Los topos* de Félix Bruzzone, los documentales *Papá Iván* (María Inés Roqué) o *M* (Nicolás Prividera) o el biodrama *Mi vida después* de Lola Arias. Sin la intención de aplanar la rica y múltiple diversidad de recursos y narrativas que presentan estas obras, sí podemos afirmar que todas ellas están signadas por un intenso, casi abrumador esfuerzo por encontrar otras formas de narrar y dar cuenta del trauma (social, pero sobre todo personal) que implicó la dictadura cívico militar en Argentina. Queda claro que estas narrativas impugnan tanto las de generaciones anteriores (las escritas durante la dictadura por sobrevivientes y exiliados, las producidas inmediatamente después, durante los años de la transición democrática y las de la década del noventa, durante los años del neoliberalismo del menemato) como así también los discursos institucionalizados de los organismos de derechos humanos y del Estado.

Concordamos con Gamarro en cómo estos discursos dialogan en tensión con las políticas de memoria, verdad y justicia impulsadas por el Estado argentino a partir del 2003, en una relación de discusión e incluso abierta disputa, pero imposibles de pensar sin éstas:

Es 2003 el año a partir del cual el Estado se propone no tanto encabezar sino continuar la política de derechos humanos que hasta ese momento había sido impulsada, al margen o aun en contra de las políticas de Estado, por las organizaciones no estatales, sobre todo las de los familiares de las víctimas. Lejos de ahogar la pluralidad o de obturar la diversidad de voces, como muchos auguraban, esta intervención del Estado y del sistema legal contribuyó a liberarlas: la literatura, el cine, las artes visuales, que hasta ese momento debieron hacerse cargo de los reclamos insatisfechos, del dolor y la injusticia, quedaron en libertad de seguir su propia lógica y adentrarse en terrenos donde los discursos institucionales no podían seguirlos (Gamarro, 2015: 519).

En el *Diario...* la pregunta sobre *cómo escribir* y sobre todo, cómo desmarcarse de los lugares comunes del discurso de los organismos de derechos humanos y la retórica académica será uno de los ejes que acompañará la misma escritura, muy acorde a la lógica del *work in progress* del formato blog: “¿Cómo extraerme la prosa institucional que se me hizo carne cuando escribía la propaganda que el Nene me pedía y no me dejaba firmar? ¿Podrá la joven princesa montonera torcer su destino de militanta y devenir Escritora? (43). En el libro hay una constante preocupación por las palabras, la terminología, la jerga, en un encuentro con otros “hijos”, se evidencia esta relación conflictiva con ciertos significantes:

Mateo deja de collagear y se pone a escribir con tinta china en un cuaderno de hojas gruesas, CDC, escribe, en letras grandes, y abajo Clú de Colaye, Colectivo de Collage, Campo De Creación. Cualquiera-d cosa, le sugiero. Nos reímos. Lo escribe. Menos campo de concentración, advierto. Menos campo de concentración, asiente Mateo, pero no lo escribe. Después encara una lista de palabras que los hijos no podemos usar con la misma inocencia que la gente normal: centro, parrilla, traslado, máquina, tabique... Hace un año hice una lista similar. Quería escribir sobre el temita, y empecé por una lista de palabras que me autocensuraba, palabras de ***, del ghetto, de Site. Fue lo único que pude escribir esa vez. No había otras palabras de repuesto. Ahora las estamos inventando. (Perez, 2021: 101).

Esa invención o torsión terminológica estará presente a lo largo de todo el libro y hará de la identidad y verdad “identidat” y “verdat”, junto a “memoria y justicia”; de la Mariana Perez militante, una “militonta”, en tanto hija de desaparecidos, una “hiji”, flexiones sobre identidades que la autora vive con cierta tensión o desajuste, quizás porque las ha tenido que asumir a pesar suyo, a diferencia de otras, como madre o mujer que lucha por sus derechos, que irán despuntando a lo largo de la trayectoria vital narrada en el libro, a medida que la autora-narradora-protagonista (según la célebre fórmula de Lejeune [1991] para la escritura autobiográfica) pare a su hijo e hija y debe hacer frente a la violencia obstétrica o cuando sale a las calles con otras miles de mujeres para impulsar la legalización del aborto: “Así como el pañuelo blanco nunca fue mío, el pañuelo verde sí lo es” (Perez, 2021: 351).

Podemos entonces inscribir el trabajo de Mariana Perez, como el de otros “hijos” y compañeros de generación en un notorio esfuerzo por ampliar las fronteras de lo visible y lo decible respecto a la desaparición de sus padres. Jacques Rancière ha trabajado el vínculo entre estética y política en virtud de la cual la política “se refiere a lo que vemos y a lo que podemos decir, a quién tiene la competencia para ver y la cualidad para decir, a las propiedades de los espacios y los posibles del tiempo” (Rancière, 2014:20) mientras que las prácticas artísticas “son ‘maneras de hacer’ que intervienen en la distribución general de las formas de hacer y en sus relaciones con las maneras de ser y las formas de visibilidad” (20). De acuerdo con Rancière, la generación de los “hijos” se halla embarcada en producir nuevas formas de decir y nuevas formas de hacer a través de obras que modifiquen el reparto de lo sensible, que les permitan articular una palabra y una mirada propia sobre el trauma social y personal que significó la dictadura. Se trataría, en términos foucaultianos, de no ser “hablados” por el discurso de la generación de sus padres, de inscribir una palabra propia en el “orden del discurso”, en el cual deben intervenir para ampliar y generar las “condiciones de posibilidad” de su propio discurso. Si seguimos a Foucault en que los procedimientos de limitación de los discursos pasan por “el principio de autor, el del comentario, el de la disciplina” (40) eso podría explicar algunas de las estrategias estéticas de las obras de los “hijos”, como el enrarecimiento de la figura de autor, contaminada con la del personaje (en el juego entre Albertina Carri y Analía Couceyro, la actriz que la interpreta, aunque ambas aparezcan ante cámara en *Los rubios*, en la mezcla e hibridación de géneros, (como la cruza entre el documental y el policial *noir* en *M* de Prividera), en la cruza de la realidad con la ficción, de la

autobiografía con la invención, o asumiendo la inauguración de un nuevo género a partir de un dispositivo técnico, como hace Mariana Perez. Podríamos leer estas estrategias no solo como marcas de un discurso propio, de una voz generacional, sino también como formas de burlar o confundir los procedimientos de limitación de los discursos.

En el caso puntual de la autora del *Diario...* estos desplazamientos pueden pasar por la irrupción de la risa, hasta entonces vedada en el tratamiento del tema, una risa que no es burla ni parodia, sino una forma de corroer el discurso petrificado por lugares comunes de los organismos de derechos humanos y las instituciones estatales (“¿De qué modo hablar de esto sin sonar como un spot de ***¹?” [Perez, 2021: 42]) una risa que provoca e invita al lector a la reflexión, en lugar de un sentimentalismo que incite a la piedad o la condescendencia, en la medida en que “no hay mejor punto de arranque para el pensamiento que la risa. Y una conmoción del diafragma ofrece casi siempre mejores perspectivas al pensamiento que la conmoción del alma” (Benjamin, 1999: 132). Una risa, en fin, que permita a Mariana Perez elaborar el duelo imposible por sus padres desaparecidos y construir una identidad propia (mujer, madre, “princesa”) por fuera de aquella a la que la condena el horror de la dictadura (huérfana, hija, víctima).

Esta impostura frente a los discursos consolidados también implica entrar en zonas no abordadas en el discurso público, vedadas a la esfera de lo privado o circunscriptas al “ghetto” de los organismos de derechos humanos, o directamente considerados como temas “tabú”,² como destrato que sufre la autora en Abuelas, bajo las órdenes de “El Nene”, un ex militante “devenido triste fotocopia del militante político, un operador profesional, un canalla que aparatea hasta los velorios” (Perez, 2021: 25), o las indemnizaciones que cobraron los hijos y familiares de desaparecidos, un tema que parece interdicto incluso entre quienes las han reclamado:

No era un tema que se hablara abiertamente en *** ni tampoco recuerdo conversarlo con nadie en H.I.J.O.S. [...] No nos dimos consejos, no compartimos estrategias. Nos

¹ En el libro los tres asteriscos hacen alusión a “Abuelas de Plaza de Mayo”, institución en la que la autora colaboró en su juventud, según cuenta en las páginas del *Diario...*

² En esta línea de avanzar sobre el campo de lo decible también se enmarca el relato de “Marie” (María Vázquez), una amiga bloguera, que narra su lucha contra el cáncer a través de su cuenta de twitter, también apelando al recurso del humor y la complicidad con sus lectores. Tras su muerte dejó un libro para su hijo, *El cuaderno de Nippur* y se filmó una película basada en su vida (*El cuaderno de Tomy*). No obstante, quisiéramos resaltar que se pueden observar operaciones similares en el modo de avanzar sobre tabúes antes reservados a la esfera de la intimidad y que ahora son llevados a la esfera pública de las redes sociales.

prestamos plata unos a otros a medida que fuimos cobrando pero seguía siendo un tema privado, incómodo. (35).

En esa misma línea se instala la conflictiva relación con Gustavo, su hermano apropiado por los militares y restituido en el año 2000, que mantiene un vínculo con su apropiadora (“Dora, La Multiprocesaapropiadora” [43]) y embarga a su hermana para reclamarle la indemnización. En este conflicto fraterno Perez sospecha y da a entender que su hermano nunca fue del todo recuperado ni restituido a su familia biológica, que sus apropiadores y la educación que le dieron han dejado marcas que nunca podrán borrarse y que hacen muy difícil, o quizás imposible, que ella recupere realmente a su hermano. Basta cotejar esta relación con el discurso celebratorio de los organismos de derechos humanos y el estado (al menos entre 2003 y 2015) en virtud del cual la recuperación de un nieto apropiado y la restitución a su familia de origen parecen conformar un “final feliz” con una aparente clausura del sentido que repara el daño causado por el plan sistemático de robo y apropiación de bebés que llevaron adelante los represores.

El horror que se puede nombrar

Finalmente, el *Diario*... pone en juego no solo un debate con otros discursos sino también la posibilidad de evocar y hacer presente la ausencia de los padres desaparecidos, si es que esto es posible. Desde una estética de lo sublime, siguiendo a Lyotard, se podría sostener que el horror de los centros clandestinos de detención es irrepresentable, que no habría forma de “hacer presentes” a los padres desaparecidos. Esto parece refutado una y otra vez en la obra de Mariana Pérez, que ensaya diversas formas de evocar el recuerdo de sus padres. El intento por reconstruir sus memorias borradas por el horror dictatorial pasa por las entrevistas a sus compañeros de militancia, el trabajo con las fotos o los testimonios de sobrevivientes de los centros clandestinos de detención. Estas estrategias arraigan también en los diversos sucesos que acontecen en el curso de la vida de la autora que, fieles al formato-blog, no se organizan más que en su acontecer. Se suceden así encuentros con compañeros de militancia que aportan nuevos datos y, a veces, fotos, rituales de la evocación, como la colocación de una “baldosa de la memoria” en la que fuera la casa de sus padres, así como también sueños (a veces identificados como tales y otros deducidos por el lector) y paralelismos entre la vida de la autora y la de sus padres,

sobre todo a partir de su experiencia de la maternidad, atravesada por el recuerdo de su madre (que fue obligada a parir a su hermano en la ESMA). Como afirma Rancière “No hay irrepresentable como propiedad del acontecimiento. Solo hay opciones” (136). Esas opciones implican también modos de narrar. Como explica Hayden White en referencia al relato histórico, la historia no se cuenta sola, hay una “prefiguración tropológica” (2003) que implica que

las situaciones históricas no son *inherentemente* trágicas, cómicas o novelescas y que cómo deber ser contada una situación histórica dada depende de la sutileza del historiador para relacionar una estructura de trama específica con un conjunto de acontecimientos históricos a los que desea dotar de un tipo especial de significado (White 2003:115 cursivas en el original).

Si los militantes asumieron el relato de su gesta desde la prefiguración de la épica y, a posteriori, los organismos de derechos humanos tramaron esos hechos bajo el formato de la tragedia, Mariana Perez opta por un modelo tragicómico, en el que la risa permita una apertura reflexiva y evite la coagulación de una memoria petrificada.

Asimismo, si acordamos con Jelin (2002) que la memoria es un campo de disputas entre distintas “memorias” y que la memoria individual se inscribe en un marco social, como afirma Hallbachs (en Jelin, 2002) podemos pensar el trabajo de Perez, así como el de Carri, Bruzzone y tantos otros compañeros generacionales, como un esfuerzo por construir una memoria propia, en discusión con la memoria “impuesta” por la generación militante y los organismos de derechos humanos. En el caso de Perez, en tanto hija de padres desaparecidos, surge la terrible paradoja de elaborar el duelo de unos progenitores que, en tanto desaparecidos, están siempre presentes en su ausencia (la búsqueda de los restos de sus padres es otro de los hilos conductores del *Diario*...tanto en los contactos con el Instituto de Antropología Forense, como en los sueños). Como afirma Jelin:

Los hechos del pasado y la ligazón del sujeto con ese pasado, especialmente en casos traumáticos, pueden implicar una fijación, un permanente retorno: la compulsión a la repetición, la actuación (*acting out*), la imposibilidad de separarse del objeto perdido. No se vive la distancia con el pasado, que reaparece y se mete, como un intruso, en el presente. [...] Hay en esta situación un doble peligro: el de un “exceso de pasado” en la repetición ritualizada, en la compulsión que lleva al acto y el un olvido selectivo, instrumentalizado y manipulado.

Para salir de esta situación se requiere “trabajar” elaborar, incorporar memorias y recuerdos en lugar de re-vivir y actuar (Jelin, 2002: 14)

Esto es precisamente lo que emprende Mariana Perez en su blog, primero, y en el libro, después. La risa y la ironía buscan destrabar la repetición que proponen los “rituales de la memoria” o la memoria como ritual para poder emprender el trabajo de la memoria (“¡Oh sí, una performance! Seguro que ahí no diremos los Presentes [Perez, 2021:62].

Ese “trabajo de la memoria” es el que Mariana Perez despliega, a la vista de sus lectores, en la escritura del blog, pero ¿cómo recordar a los padres desaparecidos? Cuando el testimonio de quienes los conocieron no alcanza, cuando las fotos no revelan lo suficiente, la autora recurre a la ficción: la imaginación ficcional suple el hueco producido por la desaparición. Perez suma los recursos de la ficción y el sueño para recordar a sus padres. Así, la ficción no aparece en el *Diario...* como lo opuesto a la verdad, sino como su complemento y quizás, más allá de la ironía de ese “110 % verdad” del subtítulo, pueda entenderse que es la ficción la que aporta ese suplemento imprescindible para poder elaborar una memoria sin recuerdos.

Reflexiones finales

En suma, para comprender las condiciones de producción del *Diario de una princesa montonera* hay que comprender los rasgos del formato-blog. Si bien el blog implicó un pasaje de las personalidades introdirigidas a las alterdirigidas, del papel a la pantalla, de la profundidad de la intimidad a la superficialidad de la exposición, de todas formas aun sigue estando mediado por la escritura y, en ese sentido, podríamos considerarlo como un dispositivo de transición, un “canto del cisne” del *homo tipographicus* macluhaniano, aquel que se construye a sí mismo a través de la escritura. En este sentido, Mariana Perez hace un uso táctico del formato-blog, que le permite elaborar una escritura a la vez introspectiva y retrospectiva, pero de exposición pública. Las reglas del juego que propone el blog le permitirán a su autora asumir una máscara a través del seudónimo de “princesa montonera” que habilitará una fuente enunciativa diferente a la de Mariana Eva Perez, la flexión identitaria habilitará desvíos e innovaciones en el tratamiento de su tema, o “temita”: ser hija de padres desaparecidos y esos desplazamientos del límite de lo que se puede ser dicho implicarán el uso de la risa y la ironía, hasta entonces vedadas en ese ámbito, lo mismo que el abordaje de temas sino tabú, al menos restringidos al ámbito de

lo íntimo y que Perez se permite abordar y elaborar “en público”. El *diario* se inscribe junto a una serie de obras dentro de un corpus que podríamos llamar “la generación de los hijos” y que se caracterizan por su afán en elaborar nuevas de narrar el horror de la dictadura y de desplegar su memoria en una disputa abierta con los discursos de las generaciones anteriores, las instituciones estatales y los organismos de derechos humanos, en lo que implica una ampliación de lo que puede ser dicho sobre el horror dictatorial y también una forma propia y personal (no impuesta desde fuera) de asumir su condición de hijos de padres desaparecidos. En este contexto, la obra de Mariana Perez se inscribe en toda su singularidad: ni del todo diario ni del todo blog, escritura autoficcional que narra la búsqueda ya no de sus padres sino de su elusivo recuerdo, construido también con los recursos de la ficción sin que esto se oponga sino que se complemente con la verdad en el transcurso de algunos episodios de una vida en los que pasa de hija a madre, de bloguera a autora, o, en sus propios términos, de militanta a Escritora.

Referencias bibliográficas

Adamini, Marina y Casali Silvana (diciembre 2018). “Memoria setentista en la ficción escrita durante el kirchnerismo: una explicación generacional para el caso 76 de Félix Bruzzone” en *KAIROS. Revista de Temas Sociales* Año 22. No 42.

Una explicación generacional para el caso 76 de Félix Bruzzone

Benjamin , Walter (2007). “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” en *Conceptos de filosofía de la historia*. La Plata: Terramar.

._____ (1999). “El autor como productor” en *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*. Madrid: Taurus.

- Gamerro, Carlos (2015). "Recuerdos sin memoria" en *Facundo o Martín Fiero: los libros que inventaron la Argentina*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Jelin, Elizabeth (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.
- Kohan, Martín (septiembre de 2014). "Pero bailamos" en *Katatay* año IX, número 11/12, pp. 23-27.
- Lejeune, Phillippe (diciembre 1991) "El pacto autobiográfico" Barcelona: Suplementos Anthopos N° 9.
- Miroux, Jean-Phillipe (2005). *La autobiografía. Las escrituras del yo*. Buenos Aires: Nueva visión.
- Rancière, Jacques (2014). *El reparto de lo sensible: estética y política*. Buenos Aires: Prometeo.
- ._____ (2011). "Si existe lo irrepresentable" en *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo.
- Sibilia, Paula (2017). *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- White, Hyden (2003) "Hecho y figuración en el discurso histórico", en *El texto histórico como artefacto literario*. Barcelona: Paidós.
- Wikipedia (15/10/2022). "Blog" <https://es.wikipedia.org/wiki/Blog>
- ._____ (16/10/2022). "Web 2.0" https://es.wikipedia.org/wiki/Web_2.0