



**“Hay objetos que una HIJA artista elige para la trama de su ficción”.
Subjetividad y soberanía en *Oración* de María Moreno**

**“There are objects that an artist HIJA chooses for the plot of her fiction”.
Subjectivity and sovereignty in *María Moreno’s Oración***

Anabel Tellechea¹

Universidad Nacional del Sur

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

tellecheaanabel@gmail.com

Resumen: *Oración* de María Moreno puede leerse como una intervención en el horizonte de debate de las políticas de la memoria. Examinaremos, específicamente, la interpretación que Moreno realiza de las producciones de Albertina Carri (*Los rubios*) y Marta Dillon (*Aparecida*) en cuanto imágenes, es decir, como “formas de redistribución de los elementos de la representación” (Rancière *El espectador* 97), como “imágenes o configuraciones de pensamiento alternativas” (Didi-Huberman *Supervivencia* 99). En ambos casos, lo material se trabaja de tal manera que desplaza la posibilidad de correspondencias entre los objetos presentes y los sujetos ausentes. Asimismo, nos ocuparemos del presupuesto que subyace a la intervención de Moreno, a saber, el posicionamiento y la concepción de sujeto (Didi-Huberman *Cuando las imágenes*; Butler *Dar cuenta*) que distingue a la escritora y que ella reconoce en Carri y Dillon; una posición móvil, relativa, que rechaza lo identitario, y que Moreno asocia con la soberanía (Derrida *La bestia y el soberano*).

Palabras clave: María Moreno – Subjetividad – Soberanía – Políticas de la memoria

Abstract: *María Moreno's Oración* can be read as an intervention in the horizon of debate on the politics of memory. We will examine, specifically, the interpretation that Moreno makes of the productions of Albertina Carri (*Los Rubios*) and Marta Dillon (*Aparecida*) as images, that is, as “forms of redistribution of the elements of representation” (Rancière *El espectador* 97), as “alternative images or thought configurations” (Didi-Huberman *Supervivencia* 99). In both cases, the material is worked in such a way that it displaces the possibility of correspondences between the present objects and the absent subjects. Also, we will examine the presupposition that underlies Moreno's intervention, namely, the positioning and conception of the subject (Didi-Huberman *Cuando las imágenes*; Butler *Dar cuenta*) that distinguishes Moreno and that she recognizes in Carri and Dillon; a mobile, relative position that rejects identity, and that Moreno associates with sovereignty (Derrida *La bestia y el soberano*).

Keywords: María Moreno – Subjectivity – Sovereignty – Politics of memory

¹ **Anabel Tellechea** es Profesora en Letras por la Universidad Nacional del Sur (UNS). Trabaja como Ayudante A en “Teoría y Crítica Literaria I” y “Metodología de la Investigación Literaria”. Actualmente cursa el doctorado en Literatura y Estudios Críticos de la Facultad de Humanidades y Artes (UNR). Este trabajo forma parte de los avances de la tesis doctoral que desarrolla con el apoyo de una beca doctoral interna CONICET.

¿Acaso las luciérnagas, aunque vuelen a ras del suelo, aunque emitan una luz muy débil, aunque se desplacen lentamente, no dibujan, rigurosamente hablando, una constelación semejante?
(Didi-Huberman *Supervivencia de las luciérnagas* 46)

0. Introducción

A propósito de la tantas veces señalada muerte del sujeto, Judith Butler sentencia en *Dar cuenta de sí mismo* que “si lo es, es tan sólo la de cierto tipo de sujeto” (93): se trata más bien de “la muerte de una fantasía de dominio imposible y, por lo tanto, una pérdida de lo que uno nunca tuvo” (93). En el contexto de la crisis de diversas nociones que sostienen los modos de conocimiento propios de la modernidad, como los pares dicotómicos humanidad/animalidad, naturaleza/cultura o sujeto/objeto, es posible distinguir conceptualizaciones en torno al sujeto cuya distinción se encuentra, precisamente, en los efectos de descentramiento que se producen sobre sí y lo alejan de la posibilidad de conocerse por completo, de manera que se apartan de definiciones esencialistas como la cartesiana. Según los planteos de Butler, esos efectos postulan que el ‘sí mismo’ de un yo no tiene una *historia propia*, sino que está atravesado por temporalidades que exceden a sus propias capacidades narrativas y lo tensionan como individualidad. Además de la implicación en una temporalidad social que se refiere a las condiciones sociales de su emergencia (Butler 19) (por lo que para dar cuenta de sí mismo debe también emprender la comprensión crítica de su génesis social), el sujeto se encuentra con un otro en la escena misma de su constitución. Esta escena, imposible de ser recordada, reúne no solo a un ‘yo’ sino también un ‘vos’/ ‘tú’; al ser lo impropio inherente a su conformación, nos hallamos frente a la “postulación de un sujeto que no es autofundante” (33). Cuando este sujeto se enfrenta a cualquier escena de interpelación, es decir, cuando se siente llamado a explicarse –ya sea que lo convoque una segunda persona puntual, alguien inespecífico, o él mismo se cuestione (114)–, cobra “vida como sujeto reflexivo en el contexto de la generación de un relato narrativo” (27-28). La narración que desarrolla para

dar cuenta de sí debe indagar, necesariamente, la opacidad que lo constituye, y lo enfrenta a una experiencia de desposesión.

María Moreno en *Oración* compone una escena de interpelación de estas características. “Muchas veces me pregunté por qué no formé parte de ellos” (143), reflexiona en referencia a las agrupaciones revolucionarias de los años setenta de nuestro país. El punto de partida para la articulación de la narración de sí es, precisamente, la indagación del posicionamiento subjetivo de la narradora en ese entonces. Pero para emprender la tarea debe enfrentarse a la incommensurabilidad constitutiva de todo sujeto (Butler 60): nos referimos a la condición paradójica que supone el arribo tardío de la propia historia, solo posible en el desfasaje temporal. La paradoja consiste en que toda narración de uno mismo no puede más que ser parcial porque se trata de acontecimientos que a pesar de sus alcances en el presente, son pasados, y para el sujeto solo resta insistir en el intento de “ficcionalizar y fabular orígenes que no puedo conocer” (60). Por esta razón, no sólo el yo no puede idear una narración definitiva de sí debido a su posición *nachträglich* –es decir, una cuyo origen solo es accesible de modo retroactivo–, sino que en la construcción de ese relato necesariamente crea e instituye un ‘yo’ narrativo que se sobreañade al ‘yo’ cuya vida pasada intenta contar. “Hay en mí, [dice Butler] y me pertenece, algo acerca de lo que no puedo dar cuenta” (60): algo muy punzante se encuentra alojado en la intimidad del sujeto, algo que le arrebatara la posibilidad de dominio y le revela su situación de desposesión de lo propio.

Si esta imposibilidad es inherente al sujeto que intenta dar cuenta de sí, la posición que describe Moreno está signada por otra inestabilidad que se añade, y que coincide con lo que advierte Didi-Huberman: “(p)ara saber hay que tomar posición, lo cual supone moverse y asumir constantemente la responsabilidad de tal movimiento. Ese movimiento es *acercamiento* tanto como *separación*” (*Cuando las imágenes* 12, énfasis en el original). En los dos espacios que se dirimían la disputa de sentido entre los jóvenes de los años

setenta —militancia de izquierda y psicoanálisis—, Moreno declara haber tenido un interés y a la vez un reparo que la hacía “faltar algo” en cada uno, no sentirse parte del todo en ninguno de los dos ámbitos (*Oración* 146). Vemos que el posicionamiento no está marcado por la afirmación, sino más bien por una movilidad que coincide con la que describe Didi-Huberman como condición para saber —en este caso, conocer los intereses y limitaciones de cada espacio. Partimos de la hipótesis de que Moreno era una ‘compañera de ruta’ que ensaya una tercera vía en la que afirma su individualidad y se desmarca de cualquier tendencia identitaria² grupal, sin por ello alejarse completamente. Decimos, entonces, que se trata de distanciamientos relativos. El intento de dar cuenta de esta posición móvil frente al imperativo del compromiso lleva a Moreno a preguntar también por otras. Es decir, en esta zona de *Oración* atravesada por la escritura autobiográfica, para dar cuenta de sí misma entabla diálogos con los relatos de sí mismas que ensayan otras mujeres. Fundamentalmente, acude a sobrevivientes de la última dictadura militar y familiares de desaparecidos. Entre el conjunto de esas mujeres, Moreno agrupa a Lola Arias, Albertina Carri, Marta Dillon y Mariana Eva Pérez en cuanto artistas hijas de desaparecidos, quienes conforman una constelación de luciérnagas como la que aludimos en el epígrafe y que analizaremos en cuanto tal. Al reunir las, Moreno propone un entramado de narrativas que no tiene por objetivo conformar una zona de mismidad, un territorio de identificación (sea entre ellas, sea con un estilo dado). Por el contrario, afirma que le interesan los relatos que esas hijas producen más bien porque ensayan vías alternativas tanto a la retórica y la ideología del compromiso revolucionario que deberían haber heredado de sus padres, como a los “supermercados de la memoria”

² Seguimos a Laplantine y Nouss (*Mestizajes*) en la distinción entre política identitaria y políticas de la identidad. Mientras que la primera se refiere a la valorización de las diferencias en sí mismas y la fijación de un conjunto de rasgos que producen un sujeto como parte de un grupo con el que coincide, la segunda nombra los procesos de mestizaje a los que referimos en el desarrollo del análisis.

(*Oración* 178), es decir, a los modos convencionales del testimonio de los sobrevivientes y sus hijos. Ninguna de estas obras “intenta el camino, mediante artificios, de poner en escena una semejanza entre obra y vida, en función de un proyecto de transparencia” (179), sino que optan más bien por la creación de imágenes verbales o visuales cuya finalidad es fuertemente reflexiva o cuestionadora.

En este trabajo analizaremos *Oración* como una intervención en el horizonte de debate de las políticas de la memoria. Específicamente, examinaremos la interpretación que Moreno realiza de las producciones de Albertina Carri (*Los rubios*) y Marta Dillon (*Aparecida*) en cuanto imágenes, es decir, como “formas de redistribución de los elementos de la representación” (Rancière 97), como “imágenes o configuraciones de pensamiento alternativas” (Didi-Huberman *Supervivencia* 99). Este carácter alternativo está proporcionado principalmente por el empleo de objetos para narrar la ausencia de los padres: en el primer caso, los muñecos de Playmobil; en el segundo, los restos óseos y textiles. En ambos casos, lo material se trabaja de tal manera que desplaza la posibilidad de correspondencia entre los sujetos ausentes y los objetos presentes. Asimismo, nos ocuparemos del presupuesto que subyace a la intervención de Moreno, a saber, el posicionamiento y la concepción de sujeto que distingue a la escritora y que ella reconoce en Carri y Dillon; una posición móvil, relativa, que rechaza lo identitario, y que Moreno asocia con la soberanía (Derrida). Tanto *Oración* como *Los rubios* y *Aparecida* se leen entre las líneas en tensión de la zona de problemas entre literatura y memoria; permanecen en el centro de la tensión sin pretensiones de resolverla sino potenciándola de manera tal que constituyen intervenciones verdaderamente políticas en el sentido que delinea Eduardo Rinesi en *Política y tragedia*. Según él, “la palabra ‘política’ es ambivalente no porque esté necesitando una ‘definición’ más precisa, sino porque aquello que nombra involucra una tensión inerradicable” (22), condición que se debe a dos elementos constitutivos de su naturaleza. Por un lado, ‘política’ propone “la

existencia de esos ámbitos de conflicto” (15) en los que esta se despliega, pero por otro apunta también que “no hay ni podría haber política en una sociedad donde sólo hubiera división y antagonismo” (19). De este modo, el segundo elemento que conforma la política es “el poder, que ofrece a ese mismo cuerpo social escindido o dividido una no menos necesaria articulación” (19). En suma, esta investigación pretende dar cuenta de los modos en que la interpretación que construye Moreno de *Aparecida* y *Los rubios* consiste efectivamente en un ejercicio de intervención cultural que excede al análisis de las obras porque reconoce en ellas modos alternativos de ejercer el poder, disputándolo.

1. La soberanía de las hijas con puntitos

Moreno dedica un voluminoso apartado de *Oración*, aquel que lleva por título “H.I.J.A.S. de la lengua” (155-284), al abordaje de los problemas que describimos en la introducción. Al igual que otras secciones, esta se organiza mediante la alternancia entre dos líneas narrativas-argumentativas: una que se repite en otros apartados y se ocupa de fragmentos de testimonios en torno al operativo en la calle Corro y la muerte de Vicki Walsh, y la otra es particular de esta sección y configura una constelación de mujeres que se caracterizan por los modos divergentes de ejercer su filiación familiar. Son madres, hijas, amantes que mediante el ejercicio de distintas estrategias se desmarcan de mandatos de género o de imperativos sociales y despliegan “múltiples formas de resistencia” (*Oración* 167); por ejemplo, las madres en cautiverio por detenciones clandestinas “que, seguramente enemigas acérrimas de la *new age*, se volvían yoguis espontáneas para suprimir el pensamiento” (168, énfasis en el original).

Moreno construye con cuatro de esas figuras femeninas una constelación que reúne a Albertina Carri, Marta Dillon, Mariana Eva Pérez y Lola Arias a partir de criterios explícitos; se trata de una combinación de rasgos distintivos que las junta más allá de la obvia condición de género y la

filiación familiar (es decir, de ser hijas de desaparecidas). Entre ellas se destaca la cualidad de artistas que en primera o última instancia trabajan con la escritura, con la puesta “en texto, como si fuera necesario pasar por aquello que la dictadura ha pretendido borrar” (Moreno *Oración* 179) y el medio más adecuado para hacerlo fuera la narración. Ahora bien, no se trata de narrar sin más, sino que rechazan cualquier tendencia que remita a la eficacia del “relato espectacular” (179), aspecto que nos lleva a un segundo rasgo que las reúne y destacamos aquí. Se trata de la voluntad que expresan sus proyectos de proponer alternativas a las formas hegemónicas de la narración en ‘formato memoria’. Estas propuestas estéticas buscan “construir otras realidades, otras formas de sentido común, es decir, (...) otras comunidades de las palabras y las cosas, de las formas y de las significaciones” (Rancière 102). Jacques Rancière llama a este modo de creación de imágenes ‘trabajo de la ficción’, “que no consiste en contar historias sino en establecer nuevas relaciones entre las palabras y las formas visibles, la palabra y la escritura, un aquí y un allá, un entonces y un ahora” (102). La figura del escritor de ficción también denota la condición subjetiva del yo descentrado que describe Butler. Nos advierte que para él “(a)prender a construir un relato es, desde luego, una práctica crucial” (Butler 76) porque el yo precisa ser narrado para ser postulado y articulado, de acuerdo con el carácter performativo que posee el lenguaje en estos relatos. Si bien no hay “una reconstrucción narrativa final” (76) a la que pueda aspirar este yo, esto no implica la absoluta imposibilidad de contar su historia, sino que “sólo significa que en el momento de narrar nos convertimos en filósofos especulativos o escritores de ficción” (110).

Las alternativas a las formas legitimadas de narrar estas experiencias, a las que la escritora designa con los nombres de ‘formato memoria’ o ‘supermercados de la memoria’ (utilizando la fórmula de Carri), se refieren a una serie de producciones cuya diversidad está a la vista. Moreno no ensaya generar una visión de conjunto bajo efectos homogeneizadores en busca de

‘lo mismo’, sino que precisamente las reúne a partir de sus distanciamientos y singularidades. En ese sentido es que se trata menos de un conjunto alternativo que de *alternativas*, en plural. Este grupo se reúne mediante una modalidad comunitaria que se corresponde con el sentido que Esposito (*Communitas*) otorga a lo común. Basándose en la reconstrucción etimológica del término, él encuentra que no es lo propio, sino lo impropio, lo que la caracteriza. Al no compartir una cualidad positiva aglutinadora, los sujetos que conforman comunidad de este modo no tienen en común un principio de identificación, un mismo predicado, sino un vacío, una ausencia que los descentra en cuanto tales y los fuerza a salir de sí mismos (*Communitas* 31). Desde esta perspectiva Moreno observa que se trata de “obras que rechazan el relato espectacular, la descripción meticulosa del horror tantas veces imaginado sobre la experiencia vivida por los padres” (*Oración* 179), a la vez que “(s)on heterogéneas y descreídas de que la verdad desnuda solo se revela de una manera igualmente desnuda a través de una lengua precaria” (179). En definitiva, aquello que reúne a estas artistas es la negativa, el gesto de oposición a partir del que cada una ensaya sus procedimientos y modos individuales de proponer alternativas; oposición doble, sintetizada por Moreno, a “los legados narrativos y a las tendencias a entramar con el presente de los artistas que no han pasado por la tragedia social” (180). Para decirlo con Butler, el grupo parece funcionar a partir de un elemento de enlace que “no significa que seamos lo mismo; sólo quiere decir que estamos unidos uno a otro por lo que nos diferencia, a saber: nuestra singularidad” (Butler 52).

Para nombrar el atributo que las singulariza, la escritora elige un significativo más que sugerente en el contexto de los discursos en torno al terrorismo de Estado perpetrado por la última dictadura cívico-militar: la llama la “soberanía de las H.I.J.A.S., esa prestancia agresiva con que escriben fuera del patrón” (180). Como se sabe, el sentido llano del término ‘soberanía’ remite al poder que corresponde a los Estados independientes, un poder

político que supone autoridad y capacidad de tomar decisiones sobre su propio territorio. En *La bestia y el soberano*, Derrida desglosa los sentidos de los dos términos que conforman el título del seminario para demostrar que lejos de oponerse, como lo indica la representación corriente de la bestia asociada a la animalidad y la soberanía ligada al orden antropoteológico, estas figuraciones se imbrican mutuamente. La soberanía se presenta allí como una facultad que deja de pertenecer del todo al sujeto en cuanto humano, mientras que lo inviste de una relación tensa con la animalidad y, sobre todo, la bestialidad.³ En el desarrollo del análisis deconstructivo del par conceptual, el filósofo se sirve de lecturas de autores como Rousseau, Hobbes y Benveniste. Es a propósito de los últimos dos que se detiene a considerar al sujeto como soberano, es decir, la soberanía en su aspecto individual. Lo que halla en el análisis –y esto es fundamental para comprender la operación semántica de Moreno– es que el sujeto soberano, si bien no reniega de su individualidad, detenta su soberanía en cuanto representante del Estado del que forma parte, es decir, en relación con la multitud. Asimismo, ‘soberano’ designa primeramente al rey, en su defecto al príncipe, pero siempre se refiere a un sujeto marcado por la diferencia sexual que, como afirma Derrida, “(lo hemos ilustrado con más de un hecho y con más de un texto) (...) aparecía casi siempre en la figura masculina del rey, del amo, del jefe, del padre de familia o del marido” (93). Esta figura representa el poder absoluto, en su expresión máxima, y es el único que desde el punto de vista colectivo guarda una relación diferente con la ley: es a la vez quien la hace cumplir y quien puede estar por encima de ella, “hace la ley exceptuándose de la ley, suspendiendo la norma y el derecho que impone, con su propia fuerza” (74). ¿Qué significa, entonces, que Moreno llame *soberanas* a estas mujeres?

Podríamos afirmar, en principio, que lo que realiza la escritora es una inversión: nombra a las más débiles con el atributo de su opresor, el Estado

³ Derrida desarrolla de manera muy minuciosa este desglose conceptual en la Quinta sesión del seminario citado (pp. 169-198).

–en este caso, terrorista–, apropiándose. La atribución de soberanía a estas mujeres implica investir las de poder, pero ¿qué clase de poder? Ciertamente no el mismo que ejerce el soberano, dado que no consiste en la regulación de su comunidad, sino que en el caso de la atribución de Moreno se trata del poder de decisión en asuntos *individuales*, como lo es en el caso de Vicki la decisión de darse muerte después de dar la vida en lucha, o en el caso de las H.I.J.A.S. la indagación de modos alternativos de narrar el horror familiar causado por la desaparición de personas que practicó el Estado sistemáticamente durante la última dictadura. De este modo comprendemos que la estrategia de resemantización de lo soberano no es entonces una mera inversión de perspectiva, sino que consiste en redistribuir el poder para nombrar zonas que la soberanía convencional no alcanza. Decíamos que Derrida describe la soberanía como la facultad de regular y a la vez como “derecho a suspender la ley” (Derrida 36), lo cual la acerca a la bestialidad. Así, el sujeto soberano tiene legitimidad para desobedecer el orden que él mismo ha instaurado y por el que es reconocido como tal. De aquí podemos desarrollar un segundo lineamiento que se relaciona con aquella prestancia que Moreno reconoce en las H.I.J.A.S., que también ella califica de *desobediente*, y que el filósofo describe como el “derecho a cierta irresponsabilidad” (83)⁴.

Si bien estas artistas no son, a diferencia del rey, artífices del orden al que desobedecen, ciertamente sí rechazan el que han heredado por filiación intergeneracional. Responden al orden solo parcialmente, no hacen con su legado lo que se espera de ellas: primero, porque elaboran narraciones otras; segundo, porque ambas postergan –difieren, dice Moreno– el libro o la película “que todos esperaban, con el tema de la desaparición en primera persona como hija” (Oración 218), ya que las *opera prima* de Dillon y Carri son,

⁴ Dice Derrida: “Y esa es precisamente la definición más profunda de la soberanía absoluta, de lo absoluto de la soberanía, de ese carácter absoluto que la absuelve, la desliga de cualquier deber de reciprocidad. El soberano no responde, él es aquel que puede, que tiene siempre el derecho de no responder” (*La bestia y el soberano* 82).

respectivamente, *Vivir con virus* y *No quiero volver a casa*. Nos encontramos frente a una cuestión nodal para *Oración*: la escritora recoge la duda que según ella recorre *Operación Masacre*, la de “si los hijos *pagan* las elecciones políticas de los padres o si son sus legatarios” (128), para visibilizar la posibilidad de escapar a esas dos opciones y proponer una tercera vía, o debiéramos decir un desvío que los (las) coloca en los bordes del mandato y la responsabilidad comunitaria.

En síntesis, en clave derridiana podríamos decir que Moreno sustrae el término ‘soberano’ de su significación geopolítica y lo desliza hacia el terreno de la afirmación individual. Tal deslizamiento se produce menos por el carácter singular que implica la figura (como veíamos en el caso del rey, que necesariamente es uno aunque siempre en relación con la multitud que reúne en el territorio que gobierna) que por la dimensión subjetiva que reivindica. Sin invocar consignas, la premisa feminista de Moreno que defiende lo político del terreno personal otorga fuerza a la operación: desde esta óptica, la resemantización de lo soberano tiene como consecuencia el reconocimiento de los modos en que estas mujeres se afirman en la defensa de intereses propios, intereses que exceden a imperativos de diferente orden, y la soberanía se vuelve un asunto no sólo de (contra)poder (Didi-Huberman *Supervivencia* 78) sino también de deseo. Esto nos lleva a un último lineamiento que es posible desplegar desde el seminario citado: no solo el soberano es aquel (masculino) que tiene el derecho a abstenerse de responder cuando es llamado a dar cuenta de sí, sino que también es quien tiene el derecho de nombrarse y afirmarse como sí mismo, la fuerza de ser y de ser reconocido como uno mismo (Derrida 93). Habría entonces una dimensión de la soberanía que atañe a la identidad propia y que se encuentra vinculada de manera estrecha, justamente, con el poder⁵. En conclusión, para

⁵ A partir de la lectura de *El vocabulario de las instituciones indoeuropeas*, Derrida reconstruye el vínculo entre los significados de poder y auto-afirmación que revela la etimología del primer término: “«La noción de ‘poder’ [...] está entonces constituida y recibe su forma verbal de la expresión predicativa *pote est* contraída en *potest*, que engendra la

Derrida “(e)l concepto de soberanía implicará siempre la posibilidad de esa posicionalidad, de esa tesis, de esa tesis de sí, de esa autoposición de quien plantea o se plantea como *ipse, el mismo, sí mismo*.” (93 énfasis en el original) El sujeto soberano tiene el poder y la facultad de no delegar en otros los términos bajo los cuales se nombra y se constituye a sí mismo, de “vivir en autarquía, es decir, teniendo en nosotros mismos nuestro principio, (...) nuestro comienzo y nuestro mandato” (400).

El empleo del concepto de soberanía con la significación que hemos descrito se expresa por primera vez en *Oración* a partir de la lectura de la *Carta a mis amigos* que pone de relevancia la operación de Rodolfo Walsh en torno a la muerte de Vicki. Se lee allí:

Como responsable simbólico, [Walsh] la libera del destino común de los militantes, al inscribir su suicidio como *soberano*: “No vivió para ella, vivió para otros, y esos otros son millones. Su muerte sí, su muerte fue gloriosamente suya, y en ese orgullo me afirmo y soy quien renace en ella” (Moreno *Oración* 131, énfasis en el original).

Walsh fija un retrato de Vicki en las dos cartas: la militante que da la vida y vive bajo la premisa de la fusión con los otros, entregándola a una ética que exige sacrificar lo individual en pos de entidades grupales (la organización, el pueblo). Sin embargo, Moreno como aguda lectora encuentra un resquicio, una fisura en la escritura del mismo Walsh, quien además comparte esa ética identitaria (Laplantine y Nouss): nos referimos al deslizamiento en el relato que permite nombrar la muerte de Vicki como *suya*, un rasgo que es impropio del sujeto militante y lo descentra. Primero, lo logra mediante la atribución de las palabras ‘ustedes no nos matan, nosotros elegimos morir’ (*Oración* 22). El cambio de enunciador, “el hecho de que hayan sido otras las palabras del soldado, y no las que el padre de la

conjugación *possum, potest*, ‘soy capaz, puedo’». Ahora bien –e insisto en este punto pues no acabaremos nunca de calibrar sus consecuencias–, Benveniste inscribió el valor de ipseidad, el *ipse*, el «sí mismo», el «él(sí)mismo» en la misma filiación, como si el poder le fuese reconocido en primer lugar a aquel al que se podía designar o que podía designarse el primero como el *mismo, un él mismo, sí mismo*” (93 énfasis en el original).

muchacha dice (escribe) haber recogido” (139), consiste en una operación de escritura cuyo efecto es menos el “ensalzamiento trágico de su hija mayor” (140) que la restitución de la *soberanía de hija*. Así, “el padre le deja la soberanía al más vulnerable, una mujer, una muchacha que apenas conoce el arma con la que combate, y la que usa apoyada en su sien el día siguiente de su cumpleaños” (140).

Hacia el final de *Oración*, Moreno vuelve sobre esta cuestión y le da cierre a la lectura. El descentramiento que Walsh deja implícito en la carta y que Moreno recupera y desarrolla tiene una prueba material (es decir, que excede a la operación textual) que arrojan los resultados de la pericia forense: “la herramienta de la ‘muerte preparada’ revela un sentido: recusa la solución química y lugoneana de la *orga*, y elige un arma que el antropólogo Incháurregui reconoció como ‘no militar’. De ahí la muerte gloriosamente suya” (360). Entonces no solo Vicki no se entrega con vida por decisión propia al por demás desproporcionado operativo militar que la rodeó en el balcón junto con su compañero, sino que se da muerte con un elemento también impropio de la identidad guerrillera con que la retrata la *Carta*. De acuerdo con las consideraciones en torno al testimonio y el montaje que Moreno comparte con Walsh y que desarrolla en este mismo apartado (“Las simetrías asimétricas”), la inclusión de este ‘dato duro’ no tiene la voluntad de erigirse como elemento probatorio incontestable, como depósito objetivo propio del “positivismo de la prueba” (366), sino que la operación parece ser la inversa: es mediante el desarrollo de ese sentido hasta ahora oculto en la *Carta a mis amigos* que ese informe antropológico puede cobrar significación.

La soberanía, tal y como se la propone en *Oración*, se afirma en la lectura de la *Carta* y la desborda: Moreno utiliza el término como un puente conceptual entre la hija de Walsh y las H.I.J.A.S. Al “conjuguar a los hijos con puntitos en femenino (H.I.J.A.S.), romper el masculino abarcador y plural” (178), conforma una comunidad de artistas cuyas obras complejizan aquella

duda sobre el lugar de los hijos como deudores o legatarios de las elecciones políticas de sus padres, no para resolverla sino

para *seguir imaginando las alternativas* que no existieron para esa madre muerta violentamente en una casa de Floresta y su hija sentada –erguida– entre cadáveres, a quien me gustaría *contarle* lo que algunas HIJAS hicieron con lo que la historia hizo con ellas (178, énfasis nuestro).

En síntesis, la constelación de H.I.J.A.S. que compone Moreno tiene distintos alcances: propone un legado –o al menos un tratamiento de ese legado, una narración– divergente; rompe con la transmisión intergeneracional (de padres a hijos) y proyecta este legado horizontalmente, desde unas hijas para otra hija: Victoria María Costa; crea las condiciones para visibilizar lo alternativo de estas subjetividades, a saber, una soberanía y una identidad otras. Las cuatro artistas que Moreno selecciona practican tanto lo que Moreno llama “sororidad estética” (*Oración* 179) mediante la configuración de narrativas que se apartan de “lo que se encaja o se suelda” (Laplantine y Nouss 25), como la expresión de la subjetividad mestiza que las aparta “de la repetición de lo mismo, de la reproducción de lo mismo, de la reproducción de lo compacto en un marco delimitado” (25). En cuanto comunidad intersubjetiva, el conjunto recupera “una soberanía que nada deb[e] a una autoridad trascendente o a un nihilismo devastador” (Laplantine y Nouss 33). Al designar el poder que ejercen estas mujeres, ‘soberanía’ nombra la prerrogativa que les otorga la facultad de nombrarse en cuanto sujetos, de *contarse* sin por ello apelar ni a identificaciones plenas o fijas así como tampoco establecer vínculos verticalistas, a diferencia del soberano masculino.

2. Presencias luciérnaga: huesos y muñecos

De las cuatro artistas que recorta y reúne Moreno, dos de ellas exhiben en las obras que refieren a la desaparición forzada de sus padres un marcado énfasis en el empleo de la materialidad: nos referimos a *Aparecida*, de Marta Dillon, y *Los rubios*, de Albertina Carri. La primacía de lo material a la que

aludimos no se refiere al tratamiento de los materiales artísticos, como supondría un análisis de *Aparecida* en cuanto narración documental (Klein “Poéticas del archivo”) o *Los rubios* como documental del nuevo cine argentino (Aguilar *Otros mundos*). Sugiere más bien la presencia de objetos que al ser considerados desde los problemas de la representación radicalizan la distancia que existe entre imágenes y referentes. Si en el caso de las fotografías, siguiendo a Rancière (*El espectador*), podemos afirmar que esta relación es inmediata solo de manera aparente (121), los objetos que eligen Carri y Dillon poseen una indicialidad resistente, que rechaza cualquier pretensión realista mimética con sus referentes. Se constituyen como imágenes materiales por el abandono de la pretensión de significación para replegarse sobre sí. Moreno realiza una lectura muy atenta y precisa de cómo los huesos y los fragmentos de prendas en *Aparecida* y las pelucas y los muñequitos de Playmobil en *Los rubios* se vuelven algo diferente del fetiche freudiano (*Oración* 226), dado que estos objetos no cumplen ninguna función sustitutiva ni cubren ausencias. Más que metáfora del cuerpo ausente, se acercan al funcionamiento de la figura que describe la metonimia. En palabras de la escritora, “(s)abemos que la miniatura no sustituye al objeto como el fetiche que lo representa” (*Oración* 225), sino que preserva la catástrofe a la vez como resto y como supervivencia (226): decimos funcionamiento metonímico, entonces, debido a que estos objetos no *representan* lo ausente, no están en su lugar, sino que en sí mismos *muestran* en relación de contigüidad que no son los objetos a los que remiten (los huesos ya no son Marta Taboada, los muñecos no son ni pueden ser Roberto Carri ni Ana María Caruso). Todos estos objetos operan bajo el régimen de la ficción documental, el cual “no camufla su naturaleza de simulación” (Fontcuberta 109), y funcionan como imágenes al decir de Rancière: la figuración que componen posibilita redistribuir y visibilizar sentidos, potencian la imaginación en el sentido de que “contribuyen a diseñar configuraciones nuevas de lo visible, de lo decible y de lo pensable, y, por eso mismo, un paisaje nuevo de lo posible”

(103). Lo logran al proponer otras formas de organizar elementos de las representaciones, y justamente “(e)s en eso en lo que son políticas, si la política consiste sobre todo en cambiar los lugares y la cuenta de los cuerpos. La figura política por excelencia es, en este sentido, la metonimia que muestra el efecto por la causa o la parte por el todo” (Rancière 97-98).

Mientras que Moreno se encarga de analizar las maniobras narrativas de las hijas, aquí nos ocuparemos, en cambio, de indagar los modos en que los usos de estos objetos en las obras permiten reconstruir una determinada concepción de sujeto que la escritora no desarrolla pero sí señala, y que lleva la marca de la desapropiación, del descentramiento. Dado que el desarrollo del análisis propuesto se sirve necesariamente de los planteos que realiza Moreno, intentaremos comentarlos y al mismo tiempo introducir nuestra perspectiva.

Anteriormente hemos aludido al carácter alternativo que poseen estas obras en tanto propuestas y modos de abordaje de lo traumático, como “imágenes o configuraciones de pensamiento alternativas” (Didi-Huberman 99) que Moreno destaca como rasgo para componer la constelación de H.I.J.A.S. Pues bien, esta impronta puede leerse en extenso al interior de las obras y en diversos niveles, es decir, tanto en el plano del enunciado como en el de la enunciación. En el caso de *Los rubios*, quizá la conocida escena donde se lee el dictamen que el Instituto Nacional de Cine envía en forma de carta sea la instancia afirmativa más contundente en ambos sentidos. En la conversación que mantienen al respecto todos los integrantes del equipo de filmación, Carri declara que “ese es el tono de la película que [ellos] necesitan”: un relato atado a la exigencia documental del orden de lo probatorio, una necesidad que no se reduce al Instituto, sino que es extensible a toda una generación (*Los rubios* 27:00). Desmarcándose de esos lineamientos, Carri afirma que esa no es la película que como hija se propone hacer. Pero la escena no pone toda la carga de sentido en aquello que se dice: como bien observa Moreno, “Por primera vez, una H.I.J.A. elegía hacer una

investigación en el formato ‘memoria’ mientras experimentaba, al mismo tiempo, los modos de representación⁶ (Oración 181). Si bien esta cuestión resulta insoslayable para cualquier escena del largometraje, particularmente la que mencionamos aquí se compone mediante el juego de varios desdoblamientos simultáneos. Primero, el que se da en la contaminación de roles entre Couceyro-actriz y Carri-directora; no sería ya, entonces, que Analía está interpretando al personaje de Albertina en su rol de testigo y víctima, sino que forma parte de la toma de decisiones sobre el proyecto, es decir, participa de la dirección. Segundo, la escena provoca distanciamiento en el espectador a fuerza de mostrar las discusiones en torno a la filmación del mismo filme que está mirando. Podemos sintetizar, en palabras de Ana Amado, que *Los rubios* trabaja primariamente mediante la operación de disyunción,

esta práctica del desdoblamiento de voces, de cuerpos, de rostros [que] roza el reconocimiento de la duplicidad irreductible que nos habita y nos determina, de las fisuras de toda aspiración posible a la unidad (“Órdenes de la memoria” 71).

Entre las manifestaciones de duplicidad, la más emblemática —a razón de que lleva al límite la irreductibilidad entre lo representado y el objeto de representación— son los juguetes que muestran su imposible correspondencia con Roberto Carri y Ana María Caruso. Se exhibe a través de materiales que remiten a la infancia (el tiempo pasado en el que ocurrieron los hechos) de manera oblicua, como supervivencias, a la vez que desechan

⁶ Como se sabe, este aspecto ha sido abordado con notoria agudeza crítica al calor del estreno, especialmente en los ensayos de Martín Kohan y Cecilia Macón en *Punto de vista*. Son insoslayables asimismo tanto el estudio de Ana Amado en *Lazos de familia* (2004) como el análisis de Gonzalo Aguilar en *Otros mundos: un ensayo sobre el nuevo cine argentino* (2006). Por su parte, Moreno también participó de estas intervenciones tempranas: sobre los años del estreno del filme y de la publicación del guión en libro, Moreno introdujo dos publicaciones en suplementos de *Página/12* (“Esa rubia debilidad” en 2003 y “El libro de ésta” en 2007), y empleó ambos materiales de archivo para reescribirlos en *Oración*.

Sin pretensiones de exhaustividad, destacamos que el filme continúa siendo objeto de estudio recientemente. En 2018, Lara Segade elaboró un análisis en el marco del giro documental; tampoco se ha agotado el interés desde el punto de vista procedimental, por ejemplo en los artículos de Carolina Bartalani (2019, 2021). Sobre la recepción crítica, consultar “Deberes testimoniales” de Anahí Molina (2019).

cualquier pretensión de mimetismo y de reconstrucción factual de los hechos. Los *Playmobil* funcionan como imágenes de cuerpos inanimados – que no son muertos, son juguetes– a la vez que animizados –mediante la técnica de *stop-motion*, como puestos a jugar–. Si bien son objetos más o menos antropomórficos, en cuanto imágenes se proponen “dar un equivalente” que necesariamente no puede corresponderse de modo exacto con su referente, razón por la cual nunca pueden funcionar como sustitutos, y esto mismo es lo que exhiben. Estas figuras de plástico enfatizan la imposibilidad de cualquier representación de humanidad justamente porque “la imagen no es el doble de una cosa” (Rancièrre 94). Se va perfilando así un sentido más preciso para lo ‘alternativo’ al que referíamos con anterioridad: *Los rubios* transita por una tercera vía, no busca realizar una investigación a contrapelo “que actúe en contraposición a la versión oficial” (Oración 186) sobre todo porque “no desea ninguna reconstrucción, ninguna reparación, no averigua nada más de lo que ya se sabía a través de los expedientes judiciales” (186), así como también, obviamente, rechaza la versión oficial genocida. El carácter de ficción documental de *Los rubios* no “se opone al discurso referencial y realista sino que lo pone entre paréntesis” (Fontcuberta 109), lo cual supone oponerse “tanto a lo verdadero como a lo falso (entendido lo falso como error o mentira)” (ídem). Se sustrae, en síntesis, de la disyuntiva y propone otro tratamiento que se desentiende de cualquier pretensión de completitud. Como señala Didi-Huberman, las supervivencias que figuran las luciérnagas “no prometen ninguna resurrección (...). No son sino resplandores pasajeros en medio de las tinieblas, pero en modo alguno el advenimiento de una gran ‘luz de toda luz’” (*Supervivencia* 64-65), de una ilusión totalizadora. Moreno atiende muy bien este sentido cuando afirma que “(l)ejos de la intención de que los fragmentos den cuenta de un *todo incompleto*, Carri elige subrayar lo inexorable de la ausencia” (Oración 187), apostando por que lo vacío y lo fragmentario se exhiban como tales y no dejen ninguna “sensación tranquilizadora” (187).

Lo que yo planteo es precisamente que no los vamos a conocer, que no hay reconstrucción posible. Son inaprensibles porque no están. Entonces no se trata de hacerlos presentes, que es lo que suele suceder. A los ausentes los dejo ausentes (Carri en Moreno “Esa rubia debilidad” en línea).

Como creadora de ficciones visuales, Carri “fabrica simulacros con simulacros” (Fontcuberta 107). En lugar de la revisión de pruebas o la recolección de otras nuevas, *Los rubios* da cuenta de que “el uso estrictamente documental de la cámara fracasa en su intento por captar la realidad viva” (ídem). En su lugar entra en juego la imaginación entendida como facultad de pensamiento político capaz de producir otros sentidos, dado que “en nuestra *manera de imaginar* yace fundamentalmente una condición para nuestra *manera de hacer política*” (Didi-Huberman 46 énfasis en el original). De ahí que el largometraje no sea precisamente sobre sus padres desaparecidos, como le reclamaba el INCAA haciéndose eco de una voz generacional⁷, sino sobre los modos en que la ausencia de los padres contribuyó a la configuración de su subjetividad. Cuando Moreno sentencia que la suya “es una producción más de ovejas negras que de mujeres en duelo” (179), sobre todo en el caso de Carri pero también a su manera en el de Dillon, hablamos de una política que imagina con los objetos materiales otros modos de tramar la subjetividad propia, atenta a su singularidad más que a la pertenencia a agrupaciones⁸. Esta posición no es *contra* H.I.J.O.S., sino apartamiento de la ética con la que se identifican, la fijeza de la identidad en términos filiales y de legado:

⁷ Amado sostiene sobre este aspecto que tanto Carri con *Los rubios* como Roqué con *Papá Ivan* “recupera[n] una enunciación trabada por la doxa de la generación paterna. No rompen con el pasado, sino que rompen con las formas en que se rompe con el pasado. Una flexión cultural de la memoria que hoy recodifica y en gran parte sustituye los mundos comprensivos de aquellos años.” (Amado 80)

⁸ Como se sabe, la figura de la oveja negra describe un individuo en relación problemática con su comunidad: no logra integrarse al rebaño, conjunto uniforme, a causa de un rasgo indeseable que generalmente se asocia al comportamiento. En el contexto de *Oración*, ‘oveja negra’ funciona como un atributo que refiere a la desviación de lo que se esperaba de ellas como hijas de desaparecidos, y evoca de esta manera otro significante muy próximo que es el de ‘descarriada’, extraviada, que también ha sido de interés para Moreno (por ejemplo, al abordar la figura de Alfonsina Storni).

Cuando aparecen los HIJOS no me interesan nada. No es esto exactamente lo que quiero decir. Pero no sé qué palabra utilizar. No me interesaba la mirada reivindicativa y me daba impresión el nombre. Yo no quiero ser hija toda la vida. Quiero ser otras cosas y en el medio también soy hija (Carri en Moreno “Esa rubia debilidad” en línea).

Sobre este punto podemos leer en *Aparecida* la afirmación de dos imposibilidades: por un lado, la de abandonar la condición de hija, aun cuando no quede más que la insistente intención de hacerlo (“Hija voy a ser siempre, pero si algo intento todavía, tres años después, es, justamente, apropiarme de esos restos” (Dillon 46)); por otro, y aquí coincide con *Los rubios*, la de completar alguna vez la reconstrucción de los hechos (“La ilusión de que siempre hay algo más que saber o que buscar y no querer buscarlo ni preguntar para que no se agote, que no se apague el rescoldo; de eso se trata ser hija cuando tu madre está desaparecida” (46)). Esta segunda imposibilidad es la que marca la cadencia narrativa de *Aparecida*, apoyada sobre todo en la formulación de preguntas y no en la resolución de los conflictos que ellas formulan. Es lo fragmentario y no la totalidad la única posibilidad de un relato autobiográfico de estas características: “Ella [la tía de Marta] tiene su propio sistema de amnesia, como lo tenemos todos, incluso los que declamamos que no hay olvido ni perdón” (Dillon 16). Desde su posición como ex militante de H.I.J.O.S, Dillon asevera que la consigna de derechos humanos en su literalidad, en definitiva, no es tanto una misión plenamente alcanzable sino un deseo irrenunciable.

En la declaración de Carri, además de esa afirmación de deseos propios —esa *soberanía*—, aparece el llamado a dar cuenta del legado familiar: “Cuando empecé a hacer cine había una gran presión para que mi primera película fuera sobre ese tema. Pero utilicé la reparación económica para hacer *No quiero volver a casa*” (Carri en Moreno “Esa rubia debilidad” en línea). El desentendimiento de lo que se espera de ella supone tanto el cuestionamiento del lugar de hija como el abordaje crítico de otras figuras,

como la del sobreviviente. El resultado es menos la descalificación que la desacralización. Para Moreno, la posibilidad de “cuestionar un discurso que se ofrece como inanalizable, verdad garantizada del ‘yo lo viví’ y por eso incontestable, es uno de los momentos fundantes de la película” (*Oración* 183-4). De ahí que Carri sostenga “‘Me pregunto en qué se parece mi cámara a una picana’: ‘Me pregunto’, repite una y otra vez Albertina en sus películas y en sus textos” (*Oración* 184).

Albertina se pregunta con insistencia, al igual que Marta, y el hallazgo de respuestas es una tarea trabajosa en la que nada está previamente determinado para estas identidades textuales. El carácter de la indagación tiene los atributos de un pensamiento *mestizo*: es una experiencia “de la desapropiación, de la ausencia y la incertidumbre que pueden surgir de un encuentro” (*Mestizajes* 23). *Los rubios* es un largometraje que aborda la filmación de una película que parece no coincidir exactamente, como proyecto, con la película que vemos. El guión se va construyendo a la par de la filmación, no con anterioridad. Cuando Moreno le pregunta cómo aparece el título, Carri le responde:

Yo no sabía a dónde iba a parar y no tenía el final. Desde que grabé el testimonio de la vecina que habla del operativo donde se llevan a mis padres, pasó un año (...) En determinado momento me doy cuenta de que la señora en los dos testimonios define a la familia como rubios y me doy cuenta de que ésa es la clave de la película. *La ficción de la memoria que yo necesitaba* (Carri en Moreno “Esa rubia debilidad” en línea énfasis nuestro).

El pensamiento mestizo no es necesariamente caótico, “(p)ero nada le es más ajeno que las ideas de plan, de programa. El mestizaje destaca la índole involuntaria, inesperada, de los encuentros” (*Mestizajes* 24) que desorienta al sujeto. Esta condición extraviada, propia de la oveja negra, es la que origina el relato de la aparición de los huesos de Marta Taboada, marcado por la “regularidad arbitraria del impulso de buscar a un desaparecido” (Dillon, 14). Allí, cada dato fragmentario no hace más que denunciar la imposibilidad de reconstruir los hechos, al igual que en *Los rubios*; y quien busca solo

encuentra “la confirmación de todo lo que no se sabe, de todo lo que se ha ido” (14). Con frecuencia, la narradora acude a imágenes de lo lumínico y objetos preciosos para describir los restos –sean de la memoria, de los huesos, o de las prendas–: afirma, por ejemplo, que en los recuerdos “[c]ada detalle brilla como una gema pero su luz se apaga de inmediato” (14); se refiere al “anhelo por mis huesos amados, el resplandor visible de una vida que explotó en su tiempo como una supernova” (123); o también conserva “como un talismán en el puño cerrado” (123) un pedacito de corcho de un zapato que imagina perteneciente a su madre. Los hallazgos ocurren por intermitencias, como saberes luciérnaga (Didi-Huberman *Supervivencia*), no precisamente atados a la búsqueda sino más bien mediante el funcionamiento de una temporalidad propia que puede “comprimir el tiempo, como si se pudiera aplastar más de treinta años entre dos palmas, como a un mosquito.” (Dillon 45) Se trata de una de las capacidades que Didi-Huberman atribuye a la imagen como aparición única y en perpetua desaparición (nunca consumada, nunca total; la misma condición paradójica de los huesos): la de funcionar como “un operador temporal de supervivencias” (*Supervivencia* 92), la de proveer modos en que “el Antes reencuentra al Ahora para formar un resplandor, un relampagueo, una constelación en la que se libera alguna forma para nuestro propio futuro” (46). Este es, insistimos, el trabajo de la ficción al que aludíamos con Rancière; el de establecer nuevas relaciones entre “un aquí y un allá, un entonces y un ahora” (102).

Como bien observa Moreno, la aparecida no es precisamente Marta Taboada sino la escritura, condición necesaria de la narración de sí. El encuentro de y con los huesos es ante todo potencia desestabilizadora cuyos efectos provocan una reconfiguración, en palabras de Moreno, del “*ethos* de narradora” (*Oración* 220) de Dillon. “El comienzo del duelo efectivo” coincide con un giro en el estilo que consiste en abandonar una escritura donde primaba “la oración colectiva, es decir *sin mano de autor*” (220, énfasis en el

original) para encontrar otra cuya enunciación va más allá del uso de la primera persona gramatical (que Dillon ya utilizaba frecuentemente como cronista). Siguiendo la misma línea que hemos descrito, esta nueva escritura no podría recibir otra adjetivación que la de “soberana, libre del totalitarismo de la misión, de su orden sublime pero también sublime atadura” (220), y sienta las condiciones para la emergencia de un ‘yo’ verbal que tiene potencia como acto performativo, ilocutorio (Butler 94), a saber, un acto que *crea* la subjetividad al mismo tiempo que el ‘yo’ se nombra. De esta manera es que *Aparecida* da cuenta de los estrechos modos en que se vinculan narración, materialidad y subjetividad.

3. Conclusiones. Luciérnagas soberanas

Didi-Huberman se refiere, hacia el final de *Supervivencia de las luciérnagas*, al mundo en que los sujetos desarrollan su existencia: no es uno, sino en principio dos, cada uno habitado por una luz tan potente que enceguece a sus espectadores. Sin embargo, existe también un tercero: “por los márgenes, es decir, por un territorio infinitamente más extenso, caminan innumerables pueblos sobre los cuales sabemos demasiado poco” (120). Sus habitantes, las luciérnagas, huyen de los reflectores para buscar “como pueden su libertad de movimientos, (...) hacen lo imposible para afirmar sus deseos, emitir sus propios resplandores y dirigirlos a otros” (120-121). Pensar desde aquí las posibilidades de la enunciación individual que propone Moreno para sí y para las H.I.J.A.S., hacerlo con rigor, amerita realizar ciertas precisiones ideológicas. Al desmarcarse de la narrativa del “canon de derechos humanos”, esta perspectiva de ninguna manera iguala dicha narrativa dominante en los relatos del horror a los reflectores fascistas de medios cómplices de la dictadura o discursos sociales en la línea del *algo habrán hecho*. En cambio, para Moreno sí cabe decir que junto con la conformación de los discursos autorizados para oponerse al fascismo dominante tuvo lugar la deslegitimación de algunas luces (voces) menores.

Así como Didi-Huberman describe dos espacios cuyos resplandores son tan potentes que no permiten percibir otros más pequeños, sutiles, como luciérnagas, análogamente podemos comprender la denuncia de Moreno cuando se refiere al discurso que hegemonizó la línea de Madres de Plaza de Mayo como potencia totalizadora que *encandiló* con su luz potente, sin duda necesaria, la existencia de otras más débiles (*Oración* 260). De este modo comprendemos mejor, por ejemplo, el desinterés de Carri con H.I.J.O.S.: no es una actitud *contra* ellos, no busca combatir su retórica, sino proponer otra igualmente válida, en la misma línea que Adriana Cavarero defiende “la irreductibilidad del ser de cada uno que se manifiesta en las historias distintas que tenemos para contar, de modo que cualquier intento de identificarse plenamente con un ‘nosotros’ colectivo será un fracaso obligado” (cit. en Butler 52). Estas hijas toman posición a partir de la ética que propone la condición mestiza, que “si bien no escapa a los conflictos (...), evita los enfrentamientos” (*Mestizajes* 32). Al practicar un *lado a lado* en lugar de un *frente a frente*, la resistencia se entabla tanto contra “la opresión del Uno, la indiferenciación y la uniformización crecientes, pero igualmente contra la exacerbación de los particularismos, que las más de las veces no son sino reacciones estériles a dicha forma insidiosa de dominación” (31).

Lado a lado, “uno en el hombro de otro” (Moreno “Elogio de la soledad” 169); así son las posiciones de los animales que se reúnen en el “sueño comunitario” (169) que Moreno describe en aquel ensayo en que elabora un desglose conceptual en torno a la ‘soledad’, y que desarrolla a partir de “hacer sonar *en género*” (165) dos expresiones de Baudelaire. Allí, la soledad consiste en un modo de estar con otros que resulta en una condición para agruparse. Se trata de encontrar un equilibrio entre la amalgama con el conjunto y el “incesante ruido de singularidad que aturde” (168). Para la subjetividad que ella compone de sí, y en el caso de *Oración* también la que lee en las otras, incluso se erige como *condición* para salir al encuentro del otro: “cuántas veces he necesitado encontrarme con el otro en cuerpo presente para estar,

por fin, un *poco sola* y no *a solas* con su sombra totalitaria, que es la peor compañía” (168 énfasis en el original). A partir de la imagen de sueño comunitario que propone, cuando la soledad femenina nombra tanto la capacidad de encontrarse con el resto sin perderse a sí misma como sujeto, así como también la necesidad de hacerlo para encontrarse a sí, este término tiene para Moreno nada más ni nada menos que “el sentido de una soberanía alcanzada” (165).

Bibliografía

Aguilar, Gonzalo. “Los rubios: duelo, frivolidad y melancolía”. *Otros mundos: ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2006, 175-191.

Amado, Ana. “Órdenes de la memoria y desórdenes de la ficción”. Amado, Ana y Domínguez, Nora (comps.). *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*. Buenos Aires: Paidós, 2004, 45-80.

Bartalani, Carolina. “La crítica a la edad. Los rubios de Albertina Carri y M de Nicolás Prividera en los debates de la memoria contemporáneos”. *Nueva revista del Pacífico*, 71 (2019), 30-49. En línea.

---. “Sacarle fotos a las fotos. La fotografía como materia y acto en Los rubios, de Albertina Carri”. *Estudios de Teoría Literaria*. 10. 21 (2021), 80-90. En línea.

Butler, Judith. *Dar cuenta de sí mismo. Violencia, ética y responsabilidad*. Buenos Aires: Amorrortu, 2009.

Los rubios. Dir. Albertina Carri. Barry Ellsworth. 2003. En línea: <https://www.youtube.com/watch?v=AtQnnnuzo5I>.

Derrida, Jacques. *La bestia y el soberano. Volumen I (2001-2002)*. Buenos Aires: Manantial, 2010.

Didi-Huberman, Georges. *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: A. Machado Libros, 2008.

---. *Supervivencia de las luciérnagas*. Madrid: Abada, 2012.

- Dillon, Marta. *Aparecida*. Buenos Aires: La página, 2018 [2015].
- Esposito, Roberto. *Communitas. Origen y destino de la comunidad*. Buenos Aires/Madrid: Amorrortu, 2012.
- Fontcuberta, Jean. "Ficciones documentales". *La Cámara de Pandora. La fotografía después de la fotografía*. Barcelona: Editorial GG, 2011, 103-110.
- Klein, Paula. "Poéticas del archivo: el 'giro documental' en la narrativa rioplatense reciente". *Cuadernos LIRICO*, 20 (2019). En línea.
- Kohan, Martín. "La apariencia celebrada". *Punto de vista* n° 78 (Buenos Aires, abril de 2004): 24-30. En línea.
- . "Una crítica en general y una película en particular". *Punto de vista* n° 78 (Buenos Aires, diciembre de 2004): 47-48. En línea.
- Laplantine, François y Nouss, Alexis. *Mestizajes. De Arcimboldo a zombi*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Macón, Cecilia. "Los rubios o del trauma". *Punto de vista* n° 80 (Buenos Aires, diciembre de 2004): 44-47. En línea.
- Molina, Anahí. "Deberes testimoniales: la crítica frente a las producciones artísticas de hijas e hijos de militantes de los años '70". 6. 7 (2019), 34-52. En línea.
- Moreno, María. "Esa rubia debilidad". *Página/12, RADAR*, 19/09/2003. Medio impreso.
- . "El libro de ésta". *Página/12, LAS12*, 23/03/2007. Medio impreso.
- . "Elogio de la soledad". *Subrayados. Leer hasta que la muerte nos separe*. Buenos Aires: Mardulce, 2013, 165-169.
- . *Oración. Carta a Vicki y otras elegías políticas*. Buenos Aires: Literatura Random House, 2018.
- Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2010.
- Rinesi, Eduardo. "Introducción". *Política y tragedia. Hamlet entre Hobbes y Maquiavelo*. Buenos Aires: Colihue, 2003, 13-36.
- Segade, Lara. "El giro documental en algunas producciones literarias y cinematográficas de hijos de desaparecidos en Argentina". *Cuadernos de Literatura* vol. 22, n° 44 (2018): 77-100. En línea.