

RESEÑA LITERARIA

La llamada

Leila Guerreiro

Buenos Aires: Anagrama, 2024 · aprox. 300 pp. ·

Crónica / no ficción / periodismo narrativo

Por Marina Moral Coca

LEILA GUERREIRO

La llamada

Un retrato



ANAGRAMA

RESEÑA

Resumen y contextualización

La Llamada es una obra de no ficción que reconstruye la vida de Silvia Labayrú, una mujer cuya historia está profundamente marcada por la violencia política de la última dictadura militar argentina (1976-1983). A través de un trabajo de investigación riguroso y de numerosas entrevistas realizadas a lo largo de casi dos años, Leila Guerreiro construye un relato complejo que no solo narra hechos, sino que explora las múltiples capas de la memoria, el trauma y la identidad.

La historia comienza en la adolescencia de Labayrú, una joven tímida, lectora y procedente de una familia militar que, durante su paso por el prestigioso Colegio Nacional Buenos Aires, entra en contacto con movimientos estudiantiles de izquierda. Este contexto la lleva a integrarse en la organización Montoneros, en un momento de gran agitación política en Argentina.

Tras el golpe de Estado de 1976, su vida cambia radicalmente. Con tan solo veinte años y embarazada de cinco meses, es secuestrada por militares y trasladada a la ESMA (Escuela de Mecánica de la Armada), uno de los principales centros clandestinos de detención y tortura. Allí sufre condiciones extremas: es torturada, obligada a realizar trabajos forzados, sometida a violencia sexual sistemática y forzada a colaborar con sus captores.

Uno de los episodios más impactantes es el nacimiento de su hija dentro de la ESMA, en condiciones inhumanas. A diferencia de otros casos de apropiación de menores, su hija fue entregada a la familia, pero este hecho no supuso un alivio, sino el inicio de un nuevo tipo de violencia. Labayrú fue sometida a un perverso proceso, que incluía su sometimiento a abusos continuados por parte de un oficial.

Además, fue obligada a participar en una operación junto al militar Alfredo Astiz, infiltrado en el grupo de Madres de Plaza de Mayo. Este hecho tuvo consecuencias devastadoras, ya que contribuyó a la desaparición de varias integrantes del grupo, lo que posteriormente generó sospechas y acusaciones hacia ella.

La “llamada” que da título al libro (realizada desde la ESMA en 1977) constituye un punto clave en su historia, ya que contribuyó a salvar su vida. Sin embargo, su liberación en 1978 no significó el fin del sufrimiento. Durante su exilio en Madrid, fue rechazada por muchos de sus antiguos compañeros, quienes la acusaban de traición. De este modo, el libro muestra cómo la violencia no termina con el cautiverio, sino que se prolonga en el tiempo a través del estigma, el silencio y el conflicto de las memorias.

El relato también se extiende hasta el presente, incluyendo episodios como el reencuentro con un antiguo amor tras más de treinta años, lo que aporta una dimensión más íntima y humana a una vida marcada por el trauma.

Opinión personal

La Llamada es una obra sumamente relevante dentro del estudio de la memoria y la literatura contemporánea hispanoamericana. Se trata de un testimonio revelador que permite comprender no sólo los hechos históricos, sino también sus consecuencias emocionales, sociales y éticas.

Además de la lectura del libro, he complementado esta aproximación con el visionado de una entrevista a la autora en RTVE, lo que me ha permitido comprender mejor el proceso de escritura y la intención detrás de la obra. Resulta impactante cómo Leila Guerriero logra empatizar profundamente con la protagonista y habla con una gran conmoción sobre la biografía de Silvia Labayrú, lo que refuerza la dimensión humana del relato y evidencia el compromiso emocional y ético de la autora con la historia que narra.

La lectura me ha generado sentimientos de tristeza e indignación, al enfrentarme a una historia que no debería haber ocurrido jamás. Al mismo tiempo, invita a reflexionar sobre la importancia de preservar la memoria histórica. La valentía de Silvia Labayrú al contar su experiencia, pese al sufrimiento vivido y al rechazo posterior, me parece especialmente destacable.

En ningún momento me resultó una obra aburrida; todo lo contrario, mantiene el interés de principio a fin gracias a la intensidad del relato y a la profundidad de los temas que aborda. Es una lectura dura, pero necesaria.

Análisis literario

Personajes:

Silvia Labayrú es la protagonista indiscutible y aparece retratada con gran complejidad. Es una figura profundamente humana, atravesada por contradicciones y por experiencias límite. No se presenta como una heroína idealizada, sino como una persona real que ha tenido que enfrentarse a situaciones extremas.

A su alrededor se articula un amplio conjunto de personajes (familiares, hijos, parejas, compañeros de militancia y de cautiverio) que aportan múltiples perspectivas.

Esta dimensión del relato hace que cada una de estas figuras tenga entidad propia, hasta el punto de que sus historias podrían constituir relatos independientes.

Estilo:

El estilo de Leila Guerriero es sobrio, preciso y éticamente comprometido. La autora evita el sensacionalismo incluso al tratar temas tan delicados como la tortura o la violencia sexual. De hecho, se percibe claramente la dificultad de formular preguntas sobre estos aspectos, especialmente en relación con las violaciones, lo que pone de manifiesto el cuidado y el respeto con el que se construye el relato.

Este enfoque se vincula con las poéticas de lo real, donde la escritura busca representar la realidad con rigor y honestidad, sin recurrir a exageraciones.

Temas:

Entre los temas principales destacan: la memoria, la violencia política, la tortura, la violencia sexual, la culpa, la identidad y la supervivencia. La obra refleja claramente la idea de memoria en pugna, ya que la historia de Labayrú fue cuestionada incluso por su propio entorno.

Asimismo, se puede relacionar con las estéticas de la posmemoria, en la medida en que muestra cómo el pasado sigue influyendo en el presente y cómo se reconstruyen las historias a partir de testimonios fragmentarios y múltiples voces.

Conclusión y recomendación

En conclusión, *La Llamada* es una obra imprescindible para comprender la complejidad de la memoria histórica en América Latina. A través de la historia de la protagonista, Leila Guerriero plantea cuestiones fundamentales sobre la verdad, la culpa y la representación del trauma.

Recomendaría este libro a un público amplio: tanto a jóvenes, para que conozcan la historia reciente de Argentina, como a adultos interesados en la memoria, la política y la literatura de no ficción. Es una lectura formativa y necesaria.

Personalmente, lo volvería a leer, ya que es una obra que permite descubrir nuevos matices en cada lectura y que deja una huella profunda en el lector.

“Hay cosas que no se pueden contar sin romperse un poco”.

RESEÑA LITERARIA

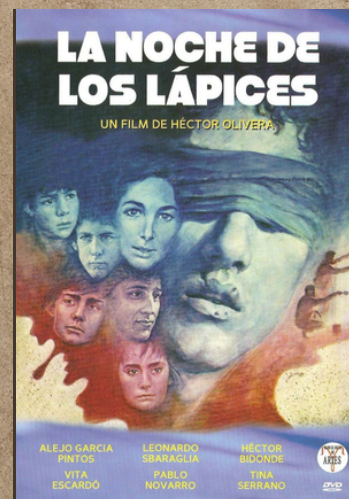
La noche de los lápices

Héctor Olivera

Buenos Aires: Aries Cinematográfica Argentina, 1986 · 105 min.

Drama histórico / cine político

Por Nayra Jiménez Partida y Clara Hernández Fernández



RESEÑA

La película *La noche de los lápices*, dirigida por Héctor Olivera, retrata uno de los episodios más crudos de la dictadura militar argentina, tras el Golpe de Estado de 1976. La historia sigue a un grupo de estudiantes secundarios que luchan por el derecho al boleto estudiantil, pero terminan siendo víctimas de la represión brutal del régimen. A través del personaje de Pablo Díaz, se consigue mostrar cómo la militancia estudiantil fue interpretada como una amenaza por el poder militar, combinando de esta manera la inocencia juvenil con el horror de la persecución política.

Desde sus primeras escenas, se ve el contraste entre el mundo juvenil de los protagonistas y el avance del régimen represivo. Un ejemplo de ello es cuando los estudiantes se manifiestan pacíficamente para conseguir el boleto estudiantil. Por otro lado, vemos imágenes de las fuerzas policiales preparándose para ir en contra de ellos, siendo una clara amenaza. Este uso del montaje, sumado a la música y los cortes bruscos de sonido, mete al espectador en un ambiente propio del cine de suspense, anticipándose al destino trágico de los protagonistas. Otro recurso que evidencia dicha diferencia entre estudiantes y las fuerzas armadas son los elementos visuales como la composición del encuadre y los ángulos de cámara.

A medida que avanza la narración, la película muestra con claridad el impacto de la dictadura en la vida cotidiana. Como se nos muestra durante la irrupción policial en un espacio de ocio juvenil, reflejando cómo la violencia del Estado irrumpe de forma abrupta en la normalidad. Mediante el uso de primeros planos, donde muestran el miedo, la confusión y la impotencia en las detenciones, permiten al espectador conectar emocionalmente con los personajes.

Otro aspecto relevante es cómo se ven representadas las instituciones y figuras de autoridad. La escuela, lugar que debería ser un espacio de protección, aparece como un espacio donde los docentes reproducen el discurso de la dictadura, señalando a los estudiantes como “revolucionarios” y normalizando su persecución. Esto también se observa en la Iglesia, que es mostrada como una institución que, lejos de estar en contra de la violencia, adopta una postura de resignación e incluso justificación. Estas escenas hechas mediante primeros planos, transmiten una atmósfera de frialdad e indiferencia que resulta profundamente inquietante.

En conclusión, la película logra ir más allá de una simple narración histórica para poder convertirse en una denuncia contra la represión y el abuso de poder. Su valor no solo está en los hechos que presenta, sino en la forma en que utiliza el lenguaje cinematográfico para lograr construir una experiencia emocionalmente intensa y reflexiva. Así mismo, *La noche de los lápices* se consolida como una obra fundamental para entender las consecuencias humanas de la dictadura argentina y como un recordatorio necesario para mantener viva la memoria histórica.

“La memoria es el único camino para que el horror no vuelva a repetirse”.

RESEÑA LITERARIA

La malasangre y Antígona furiosa

Griselda Gambaro

Madrid: Cátedra, 1981 / Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1986

· 60 pp. y 22 pp.

Teatro dramático / literatura política

Por Amaia Molina Basabe



RESEÑA

A continuación, se procede a recensionar las obras dramáticas *La malasangre* (pp.74-134) y *Antígona Furiosa* (pp.195-217) de la argentina Griselda Gambaro. Su estreno se hizo en agosto de 1982 en el Teatro Olimpia y en septiembre de 1986 en la Sala del Instituto Goethe de Buenos Aires respectivamente. En 60 páginas, Griselda Gambaro logra trasladar mediante un argumento romántico tradicional en *La malasangre* el contexto dictatorial argentino, sus violencias, la memoria y, sobre todo, cómo abordar la posmemoria en cuanto a los hijos. No obstante, en 22 páginas en *Antígona Furiosa* plantea sintéticamente la arbitrariedad y las violencias dictatoriales, pero ahonda en la posmemoria y el legado impuesto a los hijos por sus padres. Ambas tramas están protagonizadas por mujeres con distinto valor simbólico. Los *dramatis personae* (1981:74 y 1986:196) y el estilo de las acotaciones denotan una puesta en escena que trasciende la historia argentina, ya que «el binomio Yusem-Galán» (Gambaro, 1981:30) emplea argumentos universales, bien sea por el contexto mundial de 1840 o por la relevancia del mito clásico de *Antígona* impulsado por Sófocles.

La malasangre se divide formalmente en 8 escenas. Es una obra atravesada por las relaciones jerárquicas de poder y la violencia, sin embargo, el modo de plasmar los temas permite diferenciar tres partes. En la primera parte (pp.75-101), compuesta por las tres primeras escenas, se configuran las relaciones de poder que articula la obra dramática, así como las direcciones en las que se ejerce algún tipo de violencia. La segunda parte comprende desde la escena IV hasta la VI (pp.103-120) y representa la historia social que en la que deriva la acción dramática gracias a los roles articulados en la primera parte. Finalmente, en la tercera parte (pp.121-134) se incluyen las dos últimas escenas como paradigma de las decisiones de los hijos y la imposición del legado familiar posmemorial.

En la primera parte, la escena I (pp.75-85) ocurre en el salón, allí el padre, Benigno, observa por la ventana el corrillo de hombres que pasan frío en el jardín. Su esposa le lleva el vino con «una bandeja con un botellón de cristal y dos copas», ya que pretende beber con él. Es en ese momento cuando Benigno, que vistiendo «de rojo muy oscuro, casi negro» (p.75) muestra fidelidad hacia el gobierno de Rosas, empieza a ejercer la violencia psicológica y física sobre su mujer. Esta se materializa en el desprecio de su compañía, la incapacidad de pensamiento que le atribuye, los descalificativos como «Putá» reiterados cuando la madre opina sobre el hombre más capacitado y la cuando toma del brazo y se lo tuerce (p.77). Tras este incidente, le ordena a Fermín que haga pasar al hombre «que menos luce» en el jardín. El elegido es Rafael, un joven jorobado, que será el profesor de la hija de los señores, Dolores. La crueldad de Benigno se vuelve a poner de manifiesto cuando con insistencias como «¿Y...y lo que le pedí...? [...] Desnúdese [...] Para saber si no miente [...] No a través de la ropa [...] Quiero verla. Por favor» (p.80) no solo deja claro su autoritarismo, sino también la humillación hacia el profesor al que obliga a desnudarse por el morbo de ver la joroba. Hacia el final de la escena interviene una Dolores enfadada que insinúa haber podido mantener una relación con su antiguo profesor. Dolores también ejerce la violencia contra su madre a través del insulto «» o arrojando las copas que esta ha traído.

A continuación, en la segunda escena (pp.87-94), mientras Dolores y Rafael dan la lección, entra la madre preocupada, pero Dolores la echa con una ironía sarcástica e hiriente. Dolores se excusa con dolores de cabeza que le impiden seguir con la clase de latín que no le interesa, y aunque Rafael le expresa la voluntad del padre, esta lo califica de «imbécil» e invita al profesor que le comunique a su padre la actitud de la joven. En medio de la discusión y las faltas de respeto, entra Fermín con una bolsa de melones y carne podrida ensangrentada (pp.88-89). Según el terrateniente, ha sido una broma del señor, pero la repulsión y la presencia propia de Fermín alteran a Dolores, quien desea retomar la clase con Rafael. La actitud retraída de Dolores en cuanto a la intromisión de Fermín y el recuerdo de un tiempo pasado despierta la sospecha el lector hacia la existencia de una razón mayor que justifique esa reacción en una protagonista que, hasta la fecha, se ha mantenido mordaz. El final de la escena es relevante, porque tras la defensa de Rafael a Dolores, Dolores provoca al profesor diciéndole cosas como «¿Quién va a quererte, no? [...] mi padre. Me guarda para alguien como él. [...] Basta que me prohíba una fruta para que me tiente comerla. [...] Sí que sos un criado, porque te dejan a solas... conmigo» (pp.91). La tensión va en aumento hasta llegar al coqueteo, pero la condición de siervo «servil» que reitera Dolores provoca que Rafael explote y la abofetee. La hija se queja, Benigno trata de consolarla y le realiza una serie de preguntas sobre la anchura, rudeza y espesura, cuya respuesta a todas ellas es «Fermín». El terrateniente se lleva a Rafael y Dolores se percata de que ya no están jugando, por eso llora angustiadamente. Y, por último, la escena III (pp. 95-101) está caracterizada por la reiteración de Dolores sobre que «Nadie me pondrá la mano encima» (p.95) cuando su madre la reprende por lo ocurrido con el profesor en la escena anterior. Rafael vuelve para la clase, pero se muestra precavido frente a una Dolores tranquila. La joven quiere que la perdone y consigue su perdón con facilidad, más tarde dice amarlo, pero él no la cree, puesto que ella es una señorita y él es un sirviente. Al hilo de eso se insiste en el papel de víctima de Rafael con una crítica de la servidumbre. No obstante, la dinámica entre víctima y victimario no es tan sencillo, ya que en medio de la lección ha entrado Fermín y Dolores lo echa furiosa, mientras que Fermín le recuerda momentos de su infancia.

La segunda parte (pp.103-120), la escena IV (pp.103-106) consiste en una conversación entre madre e hija, mientras esta se arregla para conocer a Juan Pedro de los Campos Dorados, un hombre de 50 años con el que su padre quiere desposarla. Durante la conversación, Dolores se percata de los hematomas en el brazo de su madre «¡Cómo pellizca cuando se enfurece!», pero la madre intenta negarlo «Me golpeé contra una puerta» (p.104). Hablan sobre el nuevo marido que Benigno ha escogido para la joven. Dolores se ríe de su apellido y logra que su madre también se ría, pese a que su padre se lo prohíbe. Este irrumpe en la escena harto de la compañía del futuro esposo y Dolores se queja de no haber podido escoger marido. Ahí Benigno vuelve a despreciar a su esposa porque a él «No [le] hace honor haber elegido tan mal» (p.106) y la obliga a cambiarse, porque con el vestido pueden verse las cicatrices que su marido le ha causado. La escena V (pp.107-115) se ubica en el salón donde están todos los miembros de la familia reunidos. Juan Pedro de los Campos se presenta como un hombre bueno y respetable, por eso Benigno intenta presentarse como un buen marido. Se invita a Rafael y lo tratan como al criado cercano a la familia. Durante la ausencia del profesor, Juan Pedro y Benigno humillan a la clase baja que trabaja para ellos. Asimismo, el pretendiente expresa la molestia que le produce la gente con desviaciones físicas. El amor que siente Dolores por Rafael provoca que se enfade y opta por hacer gala de sus virtudes con la ironía punzante que lleva a su padre a reprenderla. El final de la escena está protagonizado por la petición de la hija a su madre para que esta toque el piano, eluda la prohibición autoritaria de Benigno y todos bailen. Juan Pedro de los Campos aprovecha la ocasión para tocarle un seno a Dolores. La joven desea huir, por eso se aleja y le presta mayor atención a Rafael. De esa forma, el padre ve cuestionada su autoridad y exige a la madre que aumente el ritmo de la música y que sea Fermín quien baile con Rafael. Al aumentar el ritmo, arrojando a Dolores a los brazos de Juan Pedro, quien vuelve a violentarla.

Finalmente, la escena VI (pp.116-120) es la escena con mayor carga psicológica y emotiva, porque Dolores se desahoga con Rafael: Benigno solo es capaz de transmitir su odio, pero él lo llama amor. La joven desea huir con Rafael lejos de la autoridad paterna, pero el profesor tiene miedo porque está convencido de que la joroba lo delatará. Igual que en la tercera escena, Fermín irrumpe en la escena y en la conversación con la excusa de que el señor llama a Rafael.

Su presencia incomoda a Dolores cuando le regala un pájaro al que el verdugo le ha partido el cuello, eso horripila a la joven del mismo modo que la asusta la violencia que Fermín ha ejercido sobre ella desde que nació. Él ha visto la complicidad que hay entre el profesor y la joven, por eso decide violentarla con el recuerdo de los golpes que le propinó en la tercera escena «¡Tiene la joroba llena de cicatrices! ¡De mi mano!» (p.118) y como, del mismo modo que con el pájaro, puede matarlo a él también. Dolores no quiere que eso suceda e intenta paliar las consecuencias mostrándose favorable a Fermín, aceptando su regalo y tendiéndole el pie para que pueda besarlo. Este intenta subir su mano por encima del tobillo, pero la joven lo detiene.

Y, por último, la tercera parte (pp.121-134) empieza con la escena VII (pp.121-128) donde la madre alaba lo «maravilloso» y «cortés» que es Juan Pedro de los Campos. Dolores está asqueada, ya que Benigno y su prometido son el mismo monstruo: el uno dispone y el otro cumple (p.121). Juan Pedro va a la casa porque, a falta de tres meses para la boda, ya posee la casa en la que vivirá con Dolores, pero quiere amueblarla al gusto de la joven y su madre. La madre se excusa para ir a buscar su costura y el hombre se abalanza sobre Dolores que «se resiste [...] Ante un ruido de la puerta, Juan Pedro se separa y se recompone rápidamente. Entra la madre» (p.123). La madre ha visto lo que ha ocurrido, pero no se atreve a reaccionar. Al hilo de la conversación y el odio de Juan Pedro de los Campos por las desviaciones físicas, hace que le pida a Benigno que despida al profesor. Dolores le pide tiempo, aún debe aprender muchas cosas, pero cuando se casen sí lo despedirá, porque solo aprenderá a «ser [su] esposa» (p.123). Tras la salida de Juan Pedro, un celoso Rafael entra y ambos ultiman los detalles de su huida lejos de la autoridad paterna. En este caso, conviene matizar que el sonido del carro es un augurio que mantiene en suspense al espectador y precipita el declive de la acción. La escena VIII (pp.129-134) transcurre por la noche en el salón. Dolores espera un poco asustada a que llegue Rafael, sin embargo, es su madre la que entra en la estancia y le pregunta por qué no duerme. La joven pone excusas que la madre no se cree, porque ella ya sabe qué ha pasado con el profesor, ella los denunció ante Benigno y ahora todos están despiertos menos Rafael, él «duerme» porque Fermín o Benigno lo han matado. Con todos estos gritos, el padre irrumpe en la escena pretendiendo que se deje de hablar del tema. Dolores no pretende callar, ella se revolverá ante la autoridad del padre. Ante esta insubordinación, Benigno intenta golpearla, pero es la madre quien, interponiéndose, recibe el golpe. La escena concluye con Fermín y la madre arrastrando a Dolores fuera del salón.

En realidad, *La malasangre* no está dividida en actos, sino que la división tripartita surge del análisis estructural y temático de la obra. Estructuralmente, las dos primeras partes son simétricas: en primer lugar, las escenas I y IV presentan el escenario de acción, de forma que la primera parte se enmarca en la esfera privada de la familia, mientras que la segunda parte se ubica en la esfera pública; a continuación, las escenas II y V incluyen a un personaje ajeno al núcleo familiar, primero al profesor Rafael y después el prometido Juan Pedro de los Campos, con los que Dolores tiene un desencuentro; y, por último, las escenas III y VI están caracterizadas por la irrupción del verdugo parapolicial, Fermín, que recuerda la violencia que ha ejercido en el pasado y que todavía ejerce sobre Dolores.

La violencia es el tema que atraviesa toda la obra desde las primeras páginas. Asimismo, son diversas las formas de violencia representadas. En el fondo, la novela extrapola la violencia propia del contexto dictatorial argentino que, en este caso, posee como sumo actante a Benigno. El padre se muestra afín al gobierno de Rosas vistiendo sus colores y reproduciendo la autoridad patriarcal y militar en el ámbito privado y social. Los principales objetos de esas violencias son personajes femeninos como Dolores o su madre. No obstante, el género no es ninguna garantía, porque los hombres tampoco se libran de ella, de ahí, el final del profesor Rafael. Llegados a este punto, conviene aclarar que tanto la violencia como la relación entre víctima y victimario se articula de forma compleja. En este sentido, es necesario apelar al protagonismo de las mujeres en la obra de Griselda Gambaro. La dramaturga muestra dos modelos de mujer, por una parte, la compasiva y solidaria y, por otra parte, la que se rebela contra el poder masculino. Si bien al principio resulta difícil asignar esos papeles, al final se establecen con exactitud.

El esquema que define a los personajes femeninos participa de la complejidad a la hora de delimitar los papeles de víctima y victimario. La madre es violentada física y verbalmente por Benigno y, al principio, por la propia Dolores. El lector clasifica a Dolores como verdugo durante las dos primeras escenas por su comportamiento para con su madre y con Rafael, pero es en la tercera escena cuando el espectador toma conciencia de que Dolores, antes de ser verdugo, ha sido víctima.

La violencia psicológica sobre la joven la ha ejercido durante estos años «La vi nacer [...] Conocí a la señorita de niña» (VII y VIII, 1981:118 y 132) Fermín y ahora lo único que queda en Dolores es su destrucción psicológica, el miedo a la hora de asumir la responsabilidad de sus actos (Gambaro, 1981:22) mencionados en las escenas anteriores en afirmaciones como «Pero nunca...nunca... más comí [...] Prefiero matarme. Pero no. La muerte no me gusta» (I, 1981:89-90).

Desde su nacimiento, Dolores solo ha conocido la violencia. Ella todavía sufre, pero lo que no quiere es que la vuelvan a violentar. El problema radica en que solo conoce dos modelos: el del poder representado por Benigno y el de la sumisión encarnado por la madre. Eso explica el reproche de Dolores a su madre, porque es una «Lástima que esa sabiduría nunca la usás con vos. Te golpean de muchas maneras, pero ninguna te irrita bastante» (III, 1891:95). Si las dos únicas opciones son ser víctima o verdugo, escoge la segunda, de hecho, los actos hirientes de Dolores están anteceditos por los del padre y después, observados por Benigno. La prueba del dolor y la auténtica posición de la joven se muestra en la tercera escena. Ella le ha ocasionado un gran perjuicio al profesor, pero este ha sido el único que la ha intercedido en las presiones de Fermín, a lo que ella responde con «Gracias. (*Una pausa.*) Pero no necesita hablar por mí» (II, 1981:90) y solo por eso, Dolores se aferra a él, lo ama e insiste tanto en su perdón durante la tercera escena.

El centro de la primera parte era la madre y las consecuencias de sus decisiones en el pasado, sin embargo, en la segunda parte en la que se ha dividido la obra, todos los acontecimientos preparan el escenario social que podrá devenir o no el futuro de Dolores. La joven odia a su padre incluso, pese al enfado demostrado con anterioridad hacia su madre, empatiza con su sufrimiento y, por eso, durante la conversación en la que critica los motivos de su matrimonio con Juan Pedro, se vislumbra a Dolores como la mujer representante que se rebelará ante la oposición masculina. No obstante, todavía está en un estadio inicial de su evolución. Los detonantes finales de esa evolución están en la escena V y la escena VII de la tercera parte. En la escena V ella misma contrasta las virtudes de Rafael Sánchez caracterizado por su «monstruosidad exterior y belleza interior» (Gambaro, 1981:22) con los defectos de Juan Pedro de los Campos representante de «la belleza exterior y la falta de inteligencia y tacto», además de ser el espejo de Benigno. Las licencias que se toma el novio oficial elegido por el padre irritan a Dolores, porque ve como se construye a su alrededor el mismo contexto que el de su madre, pero ella, no está dispuesta a pasar.

No solo no está dispuesta a mirar hacia otro lado como hace su madre en la escena VII cuando Juan Pedro la asalta, sino que se niega a seguir los pasos de su madre «Envidiosa. Aceptaste todo desde el principio, envidiosa de que los otros vivan [...] ¡Yo no lloraré!» (VIII, 1981:131). La obra concluye con Dolores alzada como personaje que representa, ahora sí en su totalidad, a la oposición a la autoridad paternal y masculina, es cierto que trae consigo la amargura y el «Dolor» por el asesinato de Rafael, pero también su libertad «¡En mí y conmigo, ya nadie ordena nada! [...] ¡Ya no hay ningún más allá para tener miedo! ¡Ya no tengo miedo! ¡Soy libre! [...] ¡Jamás cerraré los ojos! Si me dejás viva [...] ¡Voy a mirarte [...] con tanta furia, con tanto asco!» (VIII, 1981:134). Es en este final cuando se aprecian referencias y mensajes claves en el contexto y finalidad de la obra.

Por una parte, las exigencias y el agradecimiento referido en «¡Necesito ver el castigo! Necesito que no me quiten eso, el cuerpo castigado [...] ¡Le agradezco que me permita mirar a mi muerto!» (VII, 1981:133) aluden a la cruel política llevada a cabo por el gobierno argentino y la razón por la que surge el movimiento de las Madres y Abuelas de Plaza de mayo. El gobierno dictatorial argumentaba que a ellos no se les podía acusar de asesinato, porque esos hijos y nietos no estaban muertos, estaban desaparecidos. Esas afirmaciones suponen otra forma de violencia, porque esa zozobra de no poder cerrar el luto e ir a velar o llorar un cuerpo e, incluso, la ingenua y dolorosa esperanza de quien quizá logró salvarse. Por otra parte, cuando Dolores les condena a «¡Que la memoria no los deje vivir en paz!», señalándoles «¡A vos con tu poder, y a vos, mano verduga, y a vos, hipócrita y pusilánime!» (VII, 1981:133) remite a que, por una razón u otra, cada persona debe asumir la responsabilidad de su actuación. Esta conclusión no se convierte en un cierre o crítica definitivo, porque la asunción de la responsabilidad no exime a comprender las condiciones de cada uno de los sujetos. Es decir, por mala que haya sido la denuncia de la madre, esa madre no es percibida como negativa, porque el espectador ya ha conocido sus circunstancias personales. El lector ya sabe que, si la madre no confiesa, Benigno podría haberle encomendado a Fermín la tarea de matarla.

La lectura y el análisis ofrecido de *La malasangre* no excluye a lo que se procede a recensionar de *Antígona Furiosa*. Es cierto que no es posible recensionar *Antígona Furiosa* del mismo modo que *La malasangre*, puesto que no tienen la misma complejidad estructural. La obra empieza *in medias res* y está claro que la dramaturga ha aprovechado el conocimiento universal del mito de Sófocles. El conocimiento que se le exige al lector, más allá de conocer al mito de Antígona, se aprecia en la elección y desarrollo de los personajes, así como en la brevedad del texto dramático. En 22 páginas, Griselda Gambaro aprovecha la figura de *Antígona Furiosa* y encarnarla como la rebeldía contra la dictadura. De ese modo, se complementa el mensaje iniciado en *La malasangre*.

La obra de *Antígona Furiosa* empieza con el resurgimiento de una Antígona que, delante de Corifeo y Antinoo, pretende dar sepultura a su hermano Polinices sin la ayuda de su esposo o hermana Hemón e Ismena respectivamente. Es en ese momento cuando declara «Que no desposaré, dije. Para mí no habrá boda. [...] Tampoco hijos. Moriré... Sola.» (Gambaro, 1986:199). Desde la lejanía se escucha el ruido de la batalla entre Etéocles y Polinices. Ambos hermanos debían cederse anualmente el gobierno, sin embargo, pero Etéocles no renunció, Polinices atacó las siete puertas de la ciudad y en las siete fue derrotado. Acabado el ruido, Corifeo y Antinoo lo celebran brindando con vino y no con café «¿Qué es ese líquido oscuro? ¡Veneno!» (p.200). Paralelamente a esto, Creonte, representado por Corifeo cuando porta una carcasa, ha prohibido enterrar a Polinices por «quemar a sangre y fuego. Sangre y fuego la tierra de sus padres. Su cuerpo servirá de pasto» (p.200). Antígona se arroja ante el cadáver de su hermano y los personajes que le acompañan en la escena le recuerdan la ley de Creonte. Al ver que la joven no les obedece, deciden alejarse porque es «Mejor no ver actos que no deben hacerse» (p.202)

El diálogo entre el rey y Antígona reflexiona acerca de la justicia y el amor, pero a la vez pone de manifiesto que la determinación con la que Antígona afronta su destino no carece de miedo. Ella desea casarse con Hemón y ser madre, pero sabe que ha ido en contra de la ley. Una ley injusta porque «No fue Dios quien la dictó ni la justicia» (p.203). Sin embargo, es el fuerte quien manda y esa es la ley. Antígona pretende hacer valer su derecho como princesa mandante, pero se relega por su condición femenina. Tras el diálogo, Corifeo y Antinoo reproducen el encuentro entre Hemón y su padre, el rey, donde Hemón se encara al rey.

Paralelamente, Corifeo reflexiona con Antinoo sobre la injusticia del juicio y la condena a la que se ha sometido a Antígona. Demasiado castigo para la loable acción de dar sepultura a un hermano caído en combate. No ha tenido un abogado defensor, tampoco un juez justo ni nadie en el que apoyarse, por esa razón, Corifeo ofrece ocultarla en una «cueva cavada en la roca, con alimentos para un día [...] Allí, ella podrá invocar a la muerte, pidiéndole que no la toque» (p.209). La primera reacción de Antígona hacia la muerte es el temor, sin embargo, intenta compararse con otras divinidades como «Niobe», (p.210), pero es la posibilidad de reencontrarse con sus padres y hermanos el consuelo final que encuentra. Acto seguido, los acontecimientos se precipitan con rapidez. Vuelve a cuestionar la autoridad del dictador, pues no es un poder divino ni justo, después el arrepentimiento invade a Antígona, porque ella quería desposarse con Hemón, tener hijos y estar con Ismena y, por último, la ejecución de la condena con los cuervos que la arrastran y se la llevan (p.213).

La dramaturgia finaliza con la aparición del sacerdote ciego, Tiresias. Antígona le recrimina las mentiras y el favor de este para «Hábil para ser amigo del poder en su cúspide y separarse cuando declina. Pediste por mí, por Polinices despedazado. Y por miedo, Creonte me perdonó [...] Yo no lo supe» (p.214). Corifeo y Antinoo rememoran la muerte de Hemón, abrazado a la cintura de Antígona, y tras la suya, el suicidio de su madre, Eurídice. De ese modo, la soledad de Antígona se agudizó «¡Te lloro, Hemón! ¡Sangre, cuánta sangre tenías! (*Se toca el rostro*) Llena estoy, dentro y fuera, de tu sangre. No... la quiero, no... la quiero. Es tuya. ¡Bebé tu sangre, Hemón! ¡Recuperá tu sangre! ¡Reviví!» (p.216). No obstante, da igual cuantas veces reviva Antígona, pues ella nunca se arrepentirá de dar sepultura a su hermano y, por ende, siempre morirá orgullosa.

Con todo ello, a modo de recapitulación y conclusión, si bien en *La malasangre* se denunciaba la autoridad y violencia paterna como símil de la autoridad y violencia dictatorial, en el drama de *Antígona Furiosa* se encuentran marcas textuales explícitas que prueban el análisis realizado con anterioridad. Antígona representa desde el principio el personaje femenino que se opone a la autoridad, dictatorial hasta el punto de no reconocerla.

La de Creonte es una ley que «mata a los vivos [...] corre las sepulturas [...] encadena la memoria» (1986:202). Eso es muy importante, porque va en línea con la información veraz de los hechos que se ha ido transmitiendo con posterioridad. Para Antígona solo existe la justicia y la ley divina. De ese modo, se asemeja a la dirección que Fermín le achaca a Dolores con «La señorita cree que a los salvajes, inmundos, asquerosos, no se les debe cortar la cabeza. Es demasiado buena» a lo que Rafael contesta «La señorita cree que es justicia [...] Dios perdonará a los débiles» (II,1981:89). Además, parte de la cita extraída de Antígona Furiosa la dice Antinoo y Corifeo, los mismos que aceptan apartar la mirada de aquello que no debe hacerse (1986:202). Ahí se plantea el mismo debate sobre qué posición ocupan aquellos que fueron testigo de las violencias, pero decidieron callar o no intervenir. En ese caso, igual que en *La malasangre*, el espectador no ejerce un pensamiento completamente negativo, porque desconoce las circunstancias. Otro rasgo relevante que unifica a ambas protagonistas es el cambio de opinión en cuanto a la muerte. Hay un primer momento en el que temen morir, sin embargo, cuando el destino ya está sellado abrazan ese fin con orgullo reivindicativo. Tanto Antígona como Dolores se muestran cansadas de lidiar con los errores y decisiones de sus padres. En párrafos anteriores se ha ofrecido pruebas de este hartazgo por parte de Dolores, pero en *Antígona Furiosa* se explicita en «Mi madre se acostó con mi padre, que había nacido de su vientre, y así nos engendró. Y en esta cadena de los vivos y los muertos, yo pagaré sus culpas. Y la mía.» (1986:201). La conciencia universal de que los hijos no deben asumir las cargas de los progenitores, pero, en ocasiones, el peso del legado social y la realidad es más complejo. Asimismo, y para finalizar, resulta relevante que frente a las violencias y el odio que las rodean, ambas protagonistas transmitan una lección sobre el amor: en el caso de Dolores «Pero mi padre odia todo placer que no provenga de él. Como no puede dar placer, da odio. Y lo llama amor [...] también ella [la madre] llama amor al odio de mi padre. Y a veces... hasta yo lo llamo de la misma manera» (VI,1981:115) y en el caso de Antígona «Nací, para compartir el amor y no el odio. [...] Pero el odio manda. [...] ¡El resto es silencio» (1986:217). No es casual que ambas obras finalicen con el silencio, puesto que la dramaturgia de Griselda Gambaro pretende romper el silencio impuesto por los militares durante y después de las violencias dictatoriales.

“Nací para compartir el amor y no el odio”.

RESEÑA LITERARIA

Trilogía de la casa de los conejos

Laura Alcoba

Barcelona: Alfaguara, 2021 · 312 pp.

Novela autobiográfica / memoria / literatura testimonial

Por Joan Barrionuevo Martínez



RESEÑA

Sobre el contenido general de las tres novelas

La Trilogía de la casa de los conejos es un libro publicado en 2021 que aúna tres novelas de Laura Alcoba llamadas *La casa de los conejos*, *El azul de las abejas* y *La danza de la araña*. Las tres novelas narran la infancia de la autora en el contexto de la dictadura militar argentina. La particularidad de esta obra reside en su narrativa limpia y alejada de tratamiento político, se centra en una percepción infantil sobre la vida bajo ese contexto lo que la hace una obra esencial para entender la literatura de los hijos.

Es un relato de cómo la violencia política alcanza a la vida de los más pequeños y les obliga, en el caso de la novela, a llevar una doble vida que no están preparados para sobrellevar.

La casa de los conejos es la novela que abre la obra, se publicó en 2008 en Francia. El relato nos sitúa en la primera infancia de Laura. Bajo el contexto de dictadura. Los padres de la niña pertenecen al movimiento montonero y por tanto deben estar constantemente moviéndose para no ser descubiertos. Ya en los primeros compases el padre de Laura es arrestado por las fuerzas lo que convierte a la protagonista en una niña sin padre durante el resto de la trilogía. El relato adopta el nombre de la casa en la que Laura y su madre viven para esconderse, un lugar en el que un cobertizo exterior sirve de imprenta para la maquinaria propagandística montonera pero que está escondido bajo la fachada de un cobertizo para criar conejos, de ahí el nombre de la novela.

Según me ha parecido, lo más destacable de esta primera novela es el peso de todos los secretos que conlleva la vida clandestina y cómo estos afectan a la vida cotidiana de la protagonista. El peso de revelar cualquier información podría conllevar la detención de sus padres. La clave de esta narrativa es la pérdida de la inocencia y la espontaneidad de la infancia que se sustituye por la rigidez de las normas y del secretismo. Como infante no entiende por completo la situación en la que se encuentra su familia pero sabe lo suficiente como para que el miedo sea latente y siempre constante. La novela termina cuando Laura y su madre deben abandonar el país para refugiarse en Francia.

El azul de las abejas (2013) es la segunda novela de la trilogía y sucede en su mayoría en un barrio cerca de la ciudad de París. Aquí de nuevo encontramos un contexto de desarraigo pues la protagonista esta vez se verá obligada a convivir con una cultura y un idioma nuevos.

El título de la novela es el título de un libro que Laura toma prestado de una biblioteca francesa, un libro cuyo contenido supondrá un desafío para su conocimiento del idioma y de la vida. El padre sigue preso pero gran parte de la novela trata de la relación epistolar que mantienen entre sí. Laura debe ser muy cuidadosa con la información y el contenido de sus cartas pues la estricta censura que existe para los presos impide que cualquier cosa considerada subversiva pueda acceder a la prisión o dejarla. En esta novela se empieza a explorar el inicio de la adolescencia de Laura.

Si la primera novela se emplaza en el contexto dictatorial, esta segunda se emplaza en el del exilio forzado. El refugio de Laura en la primera novela fueron las pequeñas cosas que no le estaban restringidas por la vida clandestina, en esta el refugio es la lengua francesa y su literatura. Laura se refugia en su aprendizaje para sobrevivir al desarraigo. Así es como poco a poco va construyendo una nueva identidad personal para su nueva vida.

El tercer y último libro es *La danza de la araña* (2017). En este caso el relato se centra en la adolescencia de Laura en Francia. La nueva identidad que ha construido para relacionarse con el mundo. Es una continuación espiritual de la segunda novela. Aquí el peso de la ausencia de la figura paterna es muy evidente y está tan interiorizada que Laura se sorprende al visitar la casa de una amiga y ver que en la entrada hay zapatos de hombre. La relación a distancia con su padre se mantiene y se descubren más cosas sobre la consolidación de la personalidad de Laura. El libro termina con la liberación condicional de su padre y el posterior reencuentro, Sin embargo la vida ya no volverá a ser igual, ahora viven en Francia y sus padres están separados. La mácula que ha marcado su infancia nunca desaparecerá del todo.

Estas tres novelas conforman fases o transiciones para la protagonista. *La casa de los conejos* es una novela en la que se explora la vida en el silencio y el encierro. *El azul de las abejas* es el desarraigo del hogar y la adaptación a una nueva cultura y lengua en el exilio. *La danza de la araña* es la consagración de la nueva identidad así como el reencuentro con el pasado. El círculo se cierra con la escritura de las tres novelas de forma extradiegética, completando así la recuperación de la identidad.

Estilo y elementos a destacar

El elemento que más sorprende de la trilogía es el estilo alejado de todo análisis y juicio. Es la visión infantil de una situación vital. La narración de lo atroz desde la lejanía de la inocencia.

Aquí no se encuentran imágenes impactantes ni momentos de represión o violencia. Alcoba usa un lenguaje muy sencillo, propio de la edad de la protagonista. Los sitios y situaciones se describen desde los ojos de una niña. La disrupción viene al hacer el lector un análisis desde la perspectiva adulta de las situaciones que tiene que vivir Laura, se crea un

Las tres novelas hacen un muy buen uso del concepto del silencio. El silencio como mecanismo para sobrevivir a la dictadura y el silencio como parte vital de la imposibilidad para describir una situación horrorosa. La Laura niña no entiende porqué no puede usar su verdadero nombre fuera de casa o porqué no sabe decir cuál es la dirección en la que vive. El silencio es parte de su vida.

La casa de los conejos es una perfecta analogía de la situación. El ruido de los animales encerrados en las jaulas que esconde el silencio y la clandestinidad de una imprenta montonera. El ruido que oculta el silencio.

La lengua es otro elemento clave en la obra. Hay que destacar que la obra al ser publicada originalmente en Francia está escrita en francés. Esto nos indica una visión de la lengua como refugio que permite a Alcoba acercarse a su infancia desde la posición de seguridad que le ofrece el francés. Si el francés es la nueva identidad “segura” de Laura, el español es el dolor y la angustia de la Argentina de los años 70.

El horror como elemento desplazado fuera del foco narrativo. En las tres novelas el relato de la protagonista encierra los horrores propios de una dictadura, sin embargo los aspectos más escabrosos quedan fuera de la narración. Prefiere centrarse en las secuelas que estos hechos dejan en las personas. Algo que podría considerarse un aspecto de horror en sí mismo.

Valoraciones y conclusiones

Esta obra es considerada uno de los pilares de la “literatura de los hijos”. Laura Alcoba lleva esta idea a su máxima expresión con su narración infantilizada que propone una perspectiva muy certera en los temas de la memoria y de la identidad. Como he comentado antes Alcoba no juzga las decisiones políticas de sus padres ni las de sus opresores más allá de los hechos físicos que le suceden (encarcelamiento de sus padre, asalto a la casa de los conejos...). Busca reclamar su propio espacio e identidad entre todas esas decisiones y consecuencias de las que no puede participar de forma activa. Es un ejercicio de reconstrucción posterior sobre la Laura de aquellos años y la Laura adulta. En cierto modo la narración es un modo de romper el silencio heredado por sus padres y adquirido durante su vida.

Aunque el relato se ubica en la Argentina de los años 70” la universalidad del mismo permite situar la narración en cualquier contexto en el que exista un grupo opresor y un grupo rebelde. Además por supuesto de la pérdida de la inocencia y la infancia rota que son temas que se han tratado mucho en toda la literatura universal. Se trata de una sobre la construcción del yo del pasado desde una posición de presente. Es una transición desde el silencio importado a la palabra que libera y despeja. Se crea una identidad a través de los eventos demostrando que la misma identidad no es un elemento estático sino que es siempre dinámico y sujeto a revisión.

La obra invita a una reflexión sobre el valor y la responsabilidad de la memoria sin usar el horror y la visceralidad como ejes narrativos. Recuerda que todos los hechos trágicos tienen una cara humana detrás y que cada una de esas caras tiene una identidad propia.

La acción de recordar como un derecho y no como una carga para toda la vida.

“El silencio forma parte de su vida”.

RESEÑA LITERARIA

Argentina, 1985

Santiago Mitre

Buenos Aires: Amazon Studios / La Unión de los Ríos, 2022

· 2 h 20 min.

Drama histórico / cine judicial

Por Ainhoa Jurado Medina



RESEÑA

Reconozco que cuando me recomendaron *Argentina, 1985* no esperaba que me fuera a enganchar tanto. Al ser un drama judicial ambientado en los ochenta no suena, a priori, como algo que te vaya a fascinar, pero esta película es de esas que te deja pensando durante días, de las que abres el buscador nada más terminar para ver los vídeos reales de los testimonios en el juicio.

La película es del año 2022, dirigida por Santiago Mitre, un cineasta argentino que ya había demostrado con trabajos anteriores como *La patota* (2015) o *El estudiante* (2011) que sabe moverse muy bien en la tensión entre lo político y lo personal. El reparto está encabezado por Ricardo Darín en el papel de Julio Strassera y, a su lado, Peter Lanzani interpreta a Luis Moreno Ocampo, el fiscal adjunto. En cuanto a premios, ganó el Globo de Oro a la Mejor Película en Lengua No Inglesa en 2023, fue nominada al Oscar a la Mejor Película Internacional y recibió nominaciones en los BAFTA y en los SAG Awards, entre otros. En Argentina superó el millón de espectadores en salas, una cifra extraordinaria para una producción nacional, y en España llegó a los 250.000, lo cual, teniendo en cuenta que se estrenó simultáneamente en Prime Video, dice mucho de su capacidad para conectar con públicos muy distintos.

La película reconstruye uno de los episodios más importantes de la historia contemporánea argentina: el Juicio a las Juntas de 1985, mediante el cual un tribunal civil juzgó a los comandantes militares que gobernaron el país entre 1976 y 1983. Nunca antes en la historia se había sentado a un dictador militar en el banquillo de un tribunal civil.

El relato gira en torno a Julio Strassera, quien se convierte casi por accidente en el protagonista de este proceso histórico. En 1984 la junta ya había sido juzgada por un tribunal castrense que los declaró impunes, y fue entonces cuando el gobierno de Alfonsín habilitó a un tribunal civil a retomar el caso. Como Strassera era el único fiscal disponible, el peso cayó inevitablemente sobre él. A partir de ahí empieza la carrera contrarreloj para reunir pruebas que demostraran que los generales, aunque no estuvieran físicamente presentes durante las torturas, eran los responsables intelectuales de todo lo ocurrido. Además, solo tuvieron cinco meses para lograrlo, un plazo ridículamente corto que no era casual, ya que se pretendía que no lograsen demasiados indicios. La solución de Strassera fue crear un equipo de jóvenes sin apenas experiencia pero con mucha determinación.

Desde el punto de vista cinematográfico, Santiago Mitre toma decisiones muy inteligentes. La fotografía de Javier Juliá opta por una paleta desaturada con tonos cálidos y apagados que remiten visualmente a la época. El ritmo narrativo es otro de sus puntos fuertes, puesto que dura algo más de dos horas y cuarto y en ningún momento se hace larga, lo que para un drama judicial con tanto material histórico es un mérito real. Mitre alterna muy bien las escenas de sala de juicios, cargadas de tensión, con momentos en la vida doméstica de Strassera que humanizan al personaje. No se muestra a un fiscal implacable como en otros dramas del género, sino simplemente a un hombre que también tiene miedo y que recibe amenazas de muerte por el simple hecho de hacer justicia.

Por ende, el guion tiene la valentía de reproducir algunos de los testimonios del juicio casi literalmente, y eso es lo que hace que ciertas escenas sean escalofrantes. Hay uno en particular que me dejó paralizada: el de una mujer que parió esposada en el suelo de un coche rodeada de militares, sin poder coger a su bebé recién nacido que lloraba desolado a su lado. O el testimonio en el que se relata cómo los militares estuvieron horas torturando a un preso para obligarle a decir una frase degradante sobre su madre, y el hombre prefirió la tortura antes que ceder. Esa resistencia en medio de todo el horror es de las cosas que más se te quedan grabadas. La decisión de no dramatizar esos momentos con música ni con efectos, sino de dejarlos respirar en silencio, es de las más acertadas de toda la película, porque te coloca en medio del juicio como si formarás parte del público que escucha a esas personas. Y aquí hay un dato clave: en 1985 el juicio no fue televisado ni retransmitido por radio, por presión de sectores que preferían que todo quedara en la oscuridad. Por eso la película funciona también como un acto de restitución, una manera de devolverle al pueblo argentino una parte de su propia memoria que le habían negado durante décadas.

Argentina, 1985 es un caso muy interesante para pensar dentro de las tendencias del cine y la literatura hispanoamericana que trabajan la memoria y el trauma colectivo. No es la primera vez que el cine argentino aborda la dictadura, ya que tenemos *La noche de los lápices*, *Crónica de una fuga*, o *La historia oficial*, esta última fue la primera película Argentina en ganar un Oscar, que trata el robo sistemático de bebés a presas políticas. Lo que la hace singular dentro de esta tradición es que no narra la represión desde dentro, desde las víctimas o desde los centros clandestinos, sino desde el proceso de reparación institucional. Es una película sobre la justicia como acto político y colectivo.

En cuanto al éxito en España, creo que no es casualidad, puesto que existe una herida abierta con el franquismo que nunca se cerró del todo. En este país no hubo juicio, no hubo ruptura real con las estructuras del régimen, y muchas personas que colaboraron activamente con la dictadura siguieron ocupando cargos de relevancia en la nueva democracia. Por lo que ver a Argentina dando ese paso tan valiente, juzgando a sus militares solo dos años después de que abandonaran el poder, remueve algo en el espectador español que tiene que ver con una deuda pendiente. Ese mismo mecanismo funciona para casi cualquier país hispanohablante que haya vivido una dictadura durante el siglo XX, que son unos cuantos. Por lo tanto, la frase final de Strassera –“Señores jueces: nunca más”– no le pertenece solo a Argentina, sino a todos los países que han sido víctimas de una dictadura.

En conclusión, *Argentina, 1985* es una película necesaria como ejercicio de memoria histórica, como documento de un proceso judicial que marcó un antes y un después en la jurisprudencia internacional. No necesita efectismos para emocionarte porque la historia en sí ya es suficientemente poderosa. Además, el mensaje del filme te hace creer, aunque sea durante dos horas y cuarto, que la justicia puede prevalecer. A lo mejor eso no es siempre cierto en el mundo real, pero que el cine sea capaz de hacértelo sentir ya es, en sí mismo, un acto político.

“Señores jueces: nunca más”.

RESEÑA LITERARIA

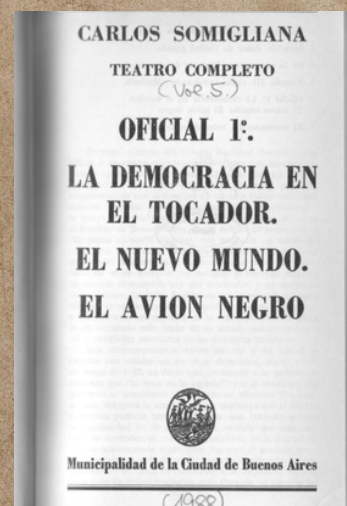
El nuevo mundo y Oficial primero

Carlos Somigliana

Buenos Aires: Corregidor, 1999 / 1988

Teatro político / teatro del absurdo

Laia López Catalán



RESEÑA

Las obras teatrales *El nuevo mundo* y *Oficial primero*, del dramaturgo argentino Carlos Somigliana, forman parte del movimiento de Teatro Abierto, una iniciativa colectiva surgida en Argentina a comienzos de la década de 1980 como respuesta a la censura y represión durante la última dictadura militar. En este contexto, ambas obras no solo tienen valor artístico, sino también político, ya que critican las distintas instituciones y reflejan una intención clara de resistencia y denuncia.

Aunque se desarrollan en contextos diferentes: una capital imaginaria sudamericana a comienzos del siglo XIX en *El nuevo mundo* y un juzgado en *Oficial primero*, ambas obras comparten una preocupación central: la crítica a las estructuras de poder y la hipocresía institucional.

En *El nuevo mundo*, la acción se sitúa en un espacio cerrado —un dormitorio dominado por una gran cama— que funciona como símbolo del sistema social. La llegada del Marqués de Sade desencadena una serie de situaciones grotescas que ponen en evidencia las contradicciones entre la moral pública y la práctica privada. A través de personajes como Madame Roberta, el Comisario y el Ministro, la obra presenta relaciones basadas en la corrupción, el interés y la hipocresía. Esto se ve claramente en el discurso del Ministro, quien critica al Marqués no por lo que hace, sino por decirlo abiertamente: “¡Ha vociferado usted en la plaza secretos que sólo se deberían susurrar en la alcoba!” (Somigliana, 1999, p. 339). De este modo, la obra plantea que lo importante no es actuar moralmente, sino aparentarlo.

Por otro lado, *Oficial primero* traslada esta crítica al ámbito judicial. La acción se desarrolla en un despacho oscuro y decadente, que refleja el estado de la justicia. La llegada de la joven empleada, Cecilia Vera, permite contrastar dos posturas: la idealista, basada en lo que debería ser la justicia, y otra más práctica y burocrática, representada por el Oficial Pilatti. La obra gira en torno a la tramitación de un recurso de *habeas corpus*, que en teoría está destinada a proteger la libertad individual, pero que en la práctica no se aplica correctamente. Como afirma el Oficial: “Si el tipo está detenido ilegalmente, hay que ponerlo en libertad... De lo contrario, hay que rechazar el recurso” (Somigliana, 1988, p.25), reduciendo así un principio jurídico complejo a algo automático.

Ambas obras comparten conceptos clave como la hipocresía institucional, la corrupción, el abuso de poder, la deslegitimación de la justicia y la diferencia entre el discurso oficial y la realidad. En *El nuevo mundo*, estos temas se abordan mediante el humor y la exageración, mientras que en *Oficial primero* se muestran a través de situaciones absurdas y una crítica más directa. Sin embargo, en ambos casos, se pone en evidencia cómo las instituciones no funcionan como deberían.

En cuanto la estructura, *El nuevo mundo* presenta una sucesión de situaciones que van aumentando hasta llegar a un momento de máxima tensión, cuando descubren personajes ocultos. Sin embargo, el final no cambia el sistema, sino que lo mantiene.

En cambio, *Oficial primero* desarrolla una estructura más simple, centrada en un único conflicto —la resolución del *habeas corpus*— que culmina con un final trágico y simbólico: la desaparición de la empleada y su transformación en un nuevo expediente. Este cierre, en el que el Oficial lee “Vera, Cecilia. Hábeas corpus” (Somigliana, 1988, p. 29), muestra cómo el sistema deshumaniza a las personas.

Desde una perspectiva crítica, uno de los aspectos más interesantes de estas obras es que muestran el poder no como algo abstracto, sino como algo que se construye a través de las acciones de las personas. Tanto el Ministro como el Oficial Pilatti representan distintas formas de sostener ese poder, pero ambos actúan dentro de la misma lógica.

Asimismo, resulta destacable el uso del espacio escénico como elemento significativo. En *El nuevo mundo*, la cama simboliza el lugar donde se negocian las relaciones de poder y deseo, mientras que en *Oficial primero* el despacho polvoriento, lleno de cadáveres ocultos, representa la acumulación de injusticias que se esconden dentro del sistema. En este sentido, la aparición de cadáveres puede interpretarse como una referencia a las desapariciones durante la dictadura. No obstante, ambas obras presentan ciertas limitaciones. Por ejemplo, los personajes femeninos como Lucinda o la propia Vera, no están muy desarrollados y funcionan más como parte de la acción que como personajes complejos. Además, el uso de la exageración, especialmente en *El nuevo mundo*, puede simplificar algunos aspectos de la realidad.

Aun así, estas características forman parte del estilo de las obras y ayudan a reforzar su crítica. La exageración y el absurdo permiten mostrar de forma más clara las fallas del sistema. Por ello, estas obras pueden relacionarse con el teatro político y con corrientes como el teatro del absurdo. En cuanto a su vigencia, tanto *El nuevo mundo* como *Oficial primero* siguen siendo actuales. Las problemáticas que abordan —corrupción, abuso de poder, manipulación institucional, desaparición de personas— siguen siendo relevantes en la sociedad actual, lo que demuestra la permanencia y actualidad crítica que proponen.

En conclusión, las dos piezas analizadas constituyen aportaciones significativas al teatro crítico argentino. A través de estilos distintos —la farsa grotesca en *El nuevo mundo* y el absurdo burocrático en *Oficial primero*—, Carlos Somigliana logra articular una denuncia contundente de la hipocresía y la violencia estructural del poder. Su teatro no solo invita a la reflexión sobre el funcionamiento de las instituciones, sino que también cuestiona los discursos que las legitiman, consolidándose como un referente fundamental en el teatro político.

“¿Ha vociferado usted en la plaza secretos que sólo se deberían susurrar en la alcoba”.

RESEÑA LITERARIA

El acompañamiento (1981)

Carlos Gorostiza

Buenos Aires: Teatro Abierto, 1981 · pp. s. d.

Teatro

Carla Martínez Ruiz / Marina López Mancha



RESEÑA

Diálogo entre Tuco y Sebastián. Tuco, un hombre de edad avanzada, abandona su trabajo en la fábrica para perseguir su sueño de ser cantante de tango. El protagonista vive encerrado en su casa para evitar el sistema opresor que representa su familia, la cual no quiere que encuentre su libertad. Tuco deposita en Mingo la legitimación de su identidad como artista, pero este lo abandona. El personaje simboliza el estado que promete oportunidades que nunca se materializan y el reflejo del desamparo por parte de la sociedad ante la necesidad de cambio. Sebastián visita a su amigo para devolverlo a la cordura, pero descubre que en la locura hay un espacio de libertad; por ello, se ofrece a ser su acompañamiento a la guitarra. Son dos personajes aferrados a un último ensayo, marcado desde el inicio por la locura y el fracaso, que supone para ellos su última esperanza.

“El protagonista vive encerrado en su casa para evitar el sistema opresor que representa su familia”.

RESEÑA LITERARIA

Desconcierto (1981)

Diana Raznovich

Buenos Aires: Teatro Abierto, 1981 · pp. s. d.

Teatro

Carla Martínez Ruiz / Marina López Mancha



RESEÑA

Monólogo de la pianista Irene della Porta, quien intenta interpretar la *Sonata Patética* de Beethoven, pero descubre que su piano no emite sonido. El silencio refleja la opresión de su libertad y sirve como reflexión sobre la censura durante la dictadura. Este también simboliza la anulación de su identidad artística, ya que el público asiste a sus representaciones motivado por la curiosidad sobre su vida privada y su cuerpo desnudo, criticando así a una sociedad patriarcal que trata a la mujer como objeto de exhibición, subordinada a la mirada masculina y a las expectativas sociales. Cuando finalmente aparece el sonido, su talento ya “oxidado” refleja las secuelas que causa la opresión.

“El silencio refleja la anulación de su identidad artística”.

RESEÑA LITERARIA

Gris de ausencia (1981)

Roberto Cossa

Roberto Cossa

Buenos Aires: Teatro Abierto, 1981 · pp. s. d. · Teatro

Carla Martínez Ruiz / Marina López Mancha



RESEÑA

Historia de una familia que, tras haber emigrado a Argentina generaciones atrás, debe regresar a Italia debido a la situación política de Argentina en los años 80. La trama se desarrolla en el restaurante familiar, “Trattoria La Argentina”, que evoca un lugar transitorio y la falta de arraigo. Las tres generaciones evidencian el quebrantamiento familiar que causa el exilio. El abuelo representa el fracaso del ciclo migratorio, ya que se expresa en cocoliche y su memoria confunde espacios y tiempos, reflejando que ya no pertenece ni a Italia ni a Argentina. El marido de Lucía y los hijos simbolizan el conflicto identitario: Dante se aferra a sus raíces argentinas, Chilo abraza la nueva vida en Italia y Lucía es el intento desesperado de unir la familia rota. Por último, los nietos muestran el desarraigo total, adoptando nuevas costumbres e idiomas (Frida el español y Martín el inglés).

“El exilio provoca la pérdida de identidad y el desarraigo familiar”.

RESEÑA LITERARIA

Decir sí (1981)

Griselda Gambaro

Buenos Aires: Teatro Abierto, 1981 · pp. s. d.

Teatro

Carla Martínez Ruiz / Marina López Mancha



Decir sí
La malasangre

Edición de
Rita Gnutzmann

CATEDRA

RESEÑA

Un hombre que acude a una peluquería para cortarse el pelo. El peluquero es una persona autoritaria y dominante que, mediante órdenes impredecibles y un clima opresivo, somete al cliente y será su peluquero (cambio de rol). El cliente acepta pasivamente cada indicación, dice *sí* a todo, lo que refuerza la relación de poder desigual. Esta sumisión extrema conduce a un desenlace violento, el asesinato del cliente. El espacio común y reconocible de la peluquería representa la violencia oculta en lo cotidiano. La trama carece de un argumento complejo; el único objetivo es advertir que no imponerse ante la opresión permite que el poder actúe impunemente sobre el individuo silenciado.

“El cliente acepta todo sin cuestionar, diciendo *sí* constantemente”.

RESEÑA LITERARIA

La casita de los Viejos (1982)

Mauricio Kartun

Buenos Aires: Teatro Abierto, 1982 · pp. s. d.

Teatro

Carla Martínez Ruiz / Marina López Mancha



RESEÑA

Rubén, un hombre de 61 años, regresa constantemente a la casa de su infancia, donde se reencuentra con su propio "yo" niño (Rubencito), sus padres y vecinas. Este retorno simboliza su deseo de ser aceptado en un lugar marcado por la opresión y configura una yuxtaposición temporal en la que el presente y el pasado se confunden, haciendo emerger recuerdos que lo atormentan, sin posibilidad de corregir o alterar lo vivido. El padre es el reflejo del contexto dictatorial que castiga la libertad individual y el encierro en el baño es una metáfora atroz del Estado que, en lugar de proteger, castiga a quienes piensan distinto. Las vecinas encarnan la mirada social juzgadora.

“El regreso a la infancia simboliza el enfrentamiento con la memoria”.

RESEÑA LITERARIA

De a uno (1983)

Aída Bortnik

Buenos Aires: Teatro Abierto, 1983 · pp. s. d.

Teatro

Carla Martínez Ruiz / Marina López Mancha



RESEÑA

Obra que refleja los años de la dictadura argentina (1976-1983) a través de las reuniones familiares de los domingos. Cada cambio de escena se marca con un vals que, a medida que avanzan los años, se vuelve cada vez más estridente, funcionando como metáfora del poder autoritario. La obra busca mostrar otra visión de la dictadura más allá de la “historia oficial”. La acción transcurre alrededor de la mesa familiar, que se convierte en un escenario de opresión donde el paterfamilias refleja la fuerza del régimen. Mientras la ceguera de la madre simboliza la complicidad de una sociedad que oculta a sus víctimas bajo un mantel que se tiñe de sangre poco a poco recordándonos que no hay futuro posible sin testigos ni memoria. Todo se desarrolla bajo una estructura circular, articulada a través del abuelo.

“La mesa familiar se convierte en un espacio de opresión cotidiana”.

RESEÑA LITERARIA

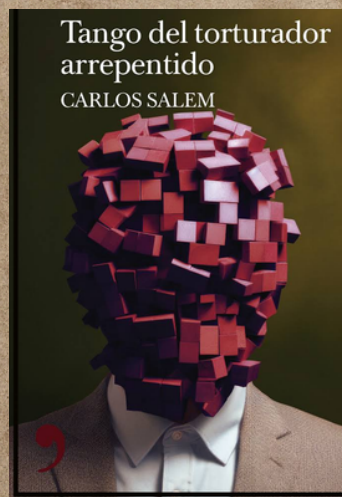
Tango del torturador arrepentido

Carlos Salem

Buenos Aires, 1978, Alrevés, S.L 300p.p

Teatro

María Martínez Cuevas



RESEÑA

Carlos Salem es un escritor argentino mayormente conocido por sus novelas policíacas, pero en el año 2011 escribió por primera vez y actualmente su única obra de teatro, *Tango del torturador arrepentido*. Esta pieza teatral es muy significativa en su carrera, porque responde a una necesidad interna que tenía el autor desde hace muchos años, pero que a su misma vez no se atrevía a escribir porque aborda una realidad que fue muy dura y dolorosa para toda la sociedad argentina. Aún así, como escritor sentía la responsabilidad de dar visibilidad al horror que supuso la dictadura, para no volver a repetir el pasado. El sufrimiento, el tiempo, la memoria y la justicia han sido los motores que lo han impulsado a crear esta historia. Como señala Salem en su nota al inicio de la obra: “Los personajes y situaciones que forman esta novela son imaginarios. El dolor y las heridas en que se basan son tan reales que todavía sangran y no hay receta de olvido oficial que pueda cicatrizarlas”.

La obra se contextualiza en el período de la dictadura militar en Argentina, concretamente durante el llamado Proceso de Reorganización Nacional, que gobernó el país tras el golpe de Estado de la junta militar entre 1976 y 1983. Fue una etapa caracterizada por la violencia y la deshumanización. Se caracteriza por la represión política, la censura, la persecución ideológica y, especialmente, por la práctica sistemática de la tortura, la desaparición forzada de personas y la apropiación ilegal de recién nacidos. En particular, la obra muestra la realidad de los centros clandestinos de detención. Este mecanismo comenzaba con la identificación de ciudadanos considerados opositores al régimen. Posteriormente, los llamados “grupos de tareas” se encargaban de secuestrarlos y trasladarlos a estos centros, donde eran torturados durante días para obtener información. Muchos de ellos morían debido a la violencia y brutalidad empleadas contra las víctimas.

La obra trata sobre un niño llamado Julio, este es hijo de un poderoso jefe industrial, que un día es secuestrado y lo dan por “desaparecido”. Una vez, en el centro clandestino aparece el segundo protagonista de la historia el comandante Morales, quién finalmente después de varios días decide liberar al joven, porque le recuerda mucho a su hijo que murió en un accidente. Entonces años más tarde Julio se cambia el nombre a Jorge Luis y se exilia en la ciudad de Madrid en el año 2000, pero este se encuentra tan atormentado por el pasado que lleva una vida miserable y es incapaz de ser feliz. Un día de casualidad por la ciudad se encuentra con Morales, en este cruce fortuito surgen de nuevo todas las emociones reprimidas de Julio hacia el agente y su voz interior le sugiere tomarse la venganza por su cuenta, matarlo. En esta parte de la obra es cuando realmente comienza la trama.

Asimismo, la obra no solo se sitúa en el contexto de la dictadura, ya que el autor no la quiere convertir en una pieza histórica-política sino que su objetivo es mostrar con este relato las secuelas del horror años posteriores. Por este motivo analiza la vida de los protagonistas años después y de su encuentro. Salem pone el foco en las heridas abiertas de la última tiranía militar argentina adentrándose en el conflicto personal de Julio.

En este contexto surge esta obra controvertida de Carlos Salem, que plantea un complejo conflicto moral a través de dos figuras clave: un torturador que cuestiona su función dentro del sistema represivo y un niño que experimenta directamente las consecuencias de esa violencia. A través de ambos, el autor reflexiona sobre los dos papeles fundamentales, el de la víctima y el del verdugo, y sobre los límites a los que puede llegar el ser humano en nombre de unos ideales políticos, condicionados por el miedo y la obediencia a las órdenes. Del mismo modo, se muestra el límite humano de la víctima, sometida a una situación extrema de sufrimiento y resistencia.

En esta obra se abordan temas fundamentales como la deshumanización, la culpa, los límites morales, el horror y la memoria colectiva. Pero Salem va más allá de reflejar simplemente estos conceptos que marcaron este periodo y plantea un profundo debate interno. La pieza se construye a partir de una constante contradicción moral que mantiene en tensión al lector: ¿Puede la venganza ofrecer verdadera justicia o solo perpetúa el ciclo de violencia? , ¿Puede el arrepentimiento borrar el daño causado o la culpa es irreversible?, ¿Quién es realmente libre: quien sobrevive al horror o quien logra olvidarlo?. A lo largo de la obra, Salem no nos ofrece respuestas cerradas, sino que muestra la complejidad de lo que supuso la dictadura argentina, evidenciando que ni la violencia se justifica fácilmente ni el perdón resulta una opción sencilla para quienes han padecido el trauma. Estas cuestiones hacen replantearse a los lectores los límites de la culpa, el perdón y la responsabilidad individual.

Tango del torturador arrepentido, es una obra que te provoca sensaciones de angustia, rabia , resignación pero que a su misma vez enciende sentimientos de empatía, compasión y tristeza. Los personajes llegan a tener estas emociones entre ellos porque aunque el verdugo ha realizado actos de maldad no es un hombre malo sino perdido y la víctima aunque es buena persona la sed de venganza lo acaba consumiendo. Esta toma de decisiones constantes entre los personajes y el lector, muestra que la obra tiene una gran carga psicológica y te pide como persona ajena que te impliques en el en el debate interno de Julio y Morales sobre qué es lo correcto o no. Con esta técnica Salem hace que las personas que la lean la obra entiendan la violencia que conlleva todo gobierno dictatorial y reflexionen sobre el presente y el pasado, siempre teniendo en cuenta que la ignorancia provoca la repetición.

En mi valoración personal, considero que la obra es especialmente potente por cómo consigue que el lector no se limite a observar, sino que se vea implicado moralmente en los dilemas que plantea. No ofrece respuestas fáciles ni personajes completamente buenos o malos, lo que provoca que la historia sea incómoda y remueve emociones al lector, pero también es realista y reflexiva. Esa ambigüedad ética es, precisamente, lo que la convierte en una lectura que deja huella y obliga a cuestionar las propias ideas sobre la culpa, el arrepentimiento y la responsabilidad.

“El dolor y las heridas todavía sangran”.

RESEÑA LITERARIA

Nuestra parte de noche

Mariana Enríquez

Barcelona: Anagrama, 2019 · 667 pp.

Género: Novela (terror / realismo mágico / literatura contemporánea)

Guillem Marqués Segura



RESEÑA

Viajar durante las vacaciones de verano al pueblo de mis abuelos era toda una tradición en mi familia. De Barcelona a Zarreu, una minúscula localidad situada en la frontera asturiana con Castilla y León, había casi diez horas, por lo que a mis padres les gustaba levantarse bien temprano, antes incluso de que saliera el sol, para llegar allí sobre la hora de la siesta. Los primeros tramos me los pasaba durmiendo, pero en seguida me despertaba lleno de energía, deseoso de meterme en la piscina del pueblo para quitarme de encima el sudor, de correr por el campo para liberar el hormigueo que sentía en las piernas, el dolor en el culo de tanto estar sentado. Entonces asomaba la cabeza por el asiento del conductor y pronunciaba la temida pregunta: ¿falta mucho? Mi madre señalaba el GPS y yo leía una cifra desorbitada, imposible, y caía derrotado pensando en cómo iba a entretenerme durante todo ese rato.

La lectura de *Nuestra parte de noche* (Anagrama, 2019) resulta una experiencia similar. Nada más empezar la novela, nos subimos con Gaspar al coche de Juan y ponemos rumbo hacia un destino incierto. Aturdidos todavía por el sofocante verano argentino, nos dejamos guiar por ese hombre que nos fascina y nos inquieta a partes iguales. Vamos haciendo calas en diferentes lugares: moteles, santuarios, cementerios, parques naturales..., vamos pasando las páginas hasta que llega un momento en el que no podemos evitar preguntar: Mariana, ¿falta mucho? Porque sí, de vez en cuando asoma por el retrovisor la faz encarnada de un fantasma o los pies ensangrentados de un demonio que nos dejan ansiosos por seguir leyendo. Pero luego volvemos los ojos a la carretera y tan solo alcanzamos a ver el asfalto humeante perdiéndose en el horizonte y te entran ganas de gritar Juan, pisa el acelerador, anda.

Sin embargo, cuando al fin llegamos a Puerto Reyes, toda la tensión acumulada explota por los aires. Las horas muertas mirando el paisaje monótono por la ventanilla han valido la pena tan solo por contemplar al dios oscuro con garras de oro, por adentrarnos en el museo de los horrores que atesora Mercedes en el subsuelo de la casa. Te emocionas, disfrutas, saboreas cada palabra, das la vuelta a la página esperando conocer más sobre los misterios que alberga la oscuridad y te despiertas en la modorra de Buenos Aires, años después, sin magia ni rituales, buscando con una pandilla de preadolescentes una perra perdida que no podría importarte menos.

Este es el funcionamiento general de la novela. Cada una de las seis partes en las que está dividida, a excepción de la segunda y la quinta, que son mucho más breves, están organizadas mediante la misma dispositio: comienzan con la narración de sucesos cotidianos en los que predomina una ambientación realista salpicada de elementos sobrenaturales. El suspense se acumula hasta reventar en un final en el que la magia y los espectros irrumpen violentamente en la historia.

El problema reside en la lentitud con la que se desarrollan las escenas cotidianas y la prolijidad con la que Mariana Enríquez las encadena. Cada una de las partes está escrita mediante la yuxtaposición de fragmentos breves separados entre sí por un doble espacio. Esta estructura fragmentaria nos transmite la sensación de estar pasando las páginas de un álbum de fotos, de estar asistiendo a la reproducción de trozos de vida significativos para los protagonistas. O, al menos, aparentemente significativos. Algunos de estos momentos son impactantes, otros ayudan a tejer las relaciones entre los personajes o son relevantes para comprender su comportamiento, pero otros, simplemente, parecen gratuitos o han sido alargados de más.

El inicio de cada parte supone, por lo tanto, empezar de nuevo: cargar las maletas en el maletero, repostar gasolina, meter primera y empezar a conducir. El motor tarda en calentarse, la carretera es larga y el sol castiga con sus rayos. El recuerdo de ese primer viaje a Puerto Reyes aún es reciente, por lo que uno duda de si vale la pena volver a madrugar para hacer tantísimos kilómetros.

A pesar de todo, sería injusto catalogar de inútil la generosidad con la que Mariana Enríquez se explaya a la hora de contarnos la vida de los protagonistas. Cada alto en el camino que realizan Juan y Gaspar es una nueva oportunidad para explorar el amor tan complejo que los une: un amor atravesado por la brutalidad y el secreto, que se enriquece con cada instante de ternura y los reviste de una humanidad dolorosa.

La tercera parte explora la preadolescencia de Gaspar, sus amistades y la relación con su padre, que se complica a medida que la vida de Juan se acerca a su final. El inicio de ambas partes puede resultar lento, pero si consigues empatizar con los personajes y encariñarte con ellos, se puede llegar a disfrutar del tedio como parte de la aventura.

No obstante, la cuarta parte, dedicada a la juventud de Rosario, carece de las virtudes que hacían soportables la lentitud de las dos primeras. Estamos ante una historia funcional: Mariana diseña la vida de Rosario aunando tópicos sesenteros y personajes irrelevantes que deambulan como sombras por la narración, hasta que son borrados con la misma pereza con la que se los dibujó. Nada de lo que la rodea parece auténtico, todo va destinado a ofrecer al lector los antecedentes de la Orden y de Juan que no habían sido explicitados anteriormente. La intención de no dejar cabos sueltos resulta demasiado evidente y se vomitan sobre el lector cantidades excesivas de información de forma muy poco natural.

La quinta parte, directamente, me desconcierta. Entiendo el intento de trazar un paralelismo entre la realidad de la dictadura y la brutalidad de la Orden, de aprovechar la capacidad de los médiums de ver a los muertos para recordar a los desaparecidos. Sin duda, es una idea que da para una novela, pero *otra* novela. *Nuestra parte de noche* es ya una obra lo suficientemente rica como para introducir una nueva subtrama y mucho menos así, a modo de apéndice que sobresale del conjunto como una deformación o un implante mal ensamblado.

La última parte promete mucho. Nos reencontramos con los personajes que verdaderamente le resultan atractivos al lector, los que llevan siendo desarrollados desde el principio: Gaspar, Pablo y Vicky. Ahora son mayores, sus conflictos son más complejos y tenemos tiempo de apreciar las distintas maneras que tienen de convivir con el trauma. Acostumbrado al funcionamiento de la novela, uno sigue con interés las vicisitudes del grupo de amigos, su convivencia con manos fantasma y oscuras premoniciones. Todo está preparado para la traca final: el camino ha sido largo, pero al fin vemos la luz (o la oscuridad) al final del túnel, *Nuestra parte de noche*.

Pero algo no cuadra: el grueso de páginas restantes se adelgaza a una velocidad vertiginosa y la trama parece lejos de terminar. El lector saliva, ansía la apoteosis que se le ha prometido. Cuál será su sorpresa al toparse con un final descafeinado, donde la mitad de los protagonistas quedan en un segundo plano y todo se resuelve con demasiada facilidad. Creo que no hay peor crítica que se le pueda hacer a un libro de 700 páginas que decir que tiene un desenlace apresurado.

Nuestra parte de noche es una novela irregular. Cuenta con grandes personajes exquisitamente desarrollados, una historia compleja e interesante, muy bien trabada, y momentos de verdadera tensión y plasticidad. Si su único pecado fuera una prolijidad algo excesiva a la hora de plasmar la vida cotidiana, sería algo fácilmente perdonable. A pesar de que, en ocasiones, la novela puede resultar algo aburrida, también podríamos considerar que consigue sumergirte en la misma sensación de tedio e incertidumbre que envuelve a los personajes y nos ayuda a entenderlos mejor.

Sin embargo, la cuarta parte no solo peca de esa misma prolijidad, sino que nos inserta en una realidad demasiado lejana a la de la narración principal, nos aleja de Juan y de Gaspar en un momento crítico para presentarnos otro mundo completamente diferente. Otra vez a cargar el maletero, a calentar el motor. Pero el Londres de Rosario es absolutamente olvidable, sin personalidad ni personajes memorables. Mariana quiere aprovechar para darnos toda la información posible y no dejar cabos sueltos, pero, bajo mi punto de vista, esto no era necesario. Conocer todos los detalles acerca de la fundación de la Orden y de la relación de Rosario con Juan no me ayuda en nada a entender mejor a Gaspar, que es el verdadero eje fundamental de la novela. La autora desaprovecha el punto fuerte de su obra, los personajes, para darnos una historia perfectamente cerrada, pero engorrosa.

Debo admitir que el final me enfadó. Resulta frustrante que después de tantas páginas de desarrollo para Irene y Pablo, la autora decida dejarlos al margen y ofrecernos una escena final tan pasada por agua. Sabemos que Mariana no tiene miedo a mancharse de sangre, nos ha ofrecido imágenes verdaderamente salvajes, como la descripción de los niños deformes que Mercedes mantiene encerrados en Puerto Reyes. Pero, al final, todo queda en una mera sugestión, una puerta que se cierra para privarnos del sádico espectáculo que queda al otro lado y que nos deja con un Gaspar igual desolado y perdido que nosotros.

“Cada alto en el camino es una nueva oportunidad para explorar el amor complejo que los une, atravesado por la brutalidad y el secreto”.

RESEÑA LITERARIA

Kamchatka (2002)

Marcelo Piñeyro

Buenos Aires, 2002, Tornasol Films / BD Cine, 146min

Cine / Drama

Mireia Pedrero Kitson



RESEÑA

Kamchatka (2002), dirigida por Marcelo Piñeyro, es una obra profundamente emotiva que retrata la represión de la dictadura argentina desde la mirada inocente de la infancia, convirtiendo lo político en una experiencia íntima y universal. Esta película muestra la represión política desde lo cotidiano e introduce la idea de resistencia con el símbolo de *Kamchatka*, entendido como el último lugar donde es posible resistir. Una familia se ve obligada a abandonar su hogar para esconderse de la persecución política durante la dictadura argentina. Para evitar ser detenidos, deben cambiar de identidad y vivir de forma aislada. La historia se centra en Harry, el hijo mayor, cuya mirada condiciona la forma en que se nos presenta la realidad. A través de esta perspectiva infantil, el espectador percibe un contexto de violencia que nunca se muestra de manera directa, pero que se refleja en la infancia extraña y condicionada que viven los niños, quienes intentan mantener una cierta normalidad dentro de una situación marcada por el miedo. Desde la perspectiva infantil, la película ofrece una comprensión parcial de la realidad. No se explica de forma directa por qué la familia debe mudarse, de qué tienen miedo o qué ocurriría si fueran descubiertos. El espectador accede a la información en la misma medida que el niño, lo que limita la comprensión de los hechos. Sin embargo, conociendo el contexto de la dictadura argentina, el espectador adulto puede interpretar aquello que el niño no alcanza a entender, generándose así una tensión dramática basada en esa diferencia de conocimiento. Esta situación provoca, además, una reacción de empatía hacia el niño, que vive los acontecimientos sin ser plenamente consciente de su gravedad. Incluso en el caso de un espectador que desconozca el contexto histórico, la película construye una atmósfera de inquietud que permite intuir que algo grave ha sucedido y que una amenaza mayor está por venir. De este modo, el director establece un contraste entre la inocencia infantil y la violencia política que estructura todo el relato. La película se sitúa en el contexto de la dictadura argentina (1976–1983), un periodo caracterizado por la represión, las desapariciones forzadas y el miedo generalizado. Muchas familias se vieron obligadas a exiliarse o a vivir en la clandestinidad para evitar la persecución. En *Kamchatka*, lo político no se presenta de forma explícita, sino que aparece a través de sus efectos en la vida cotidiana: la tensión al pasar cerca de la policía, el cambio de identidad para evitar ser reconocidos o la precaución constante en gestos tan simples como atender una llamada telefónica. De este modo, la dictadura no se muestra directamente, sino que se percibe a través de la alteración de la vida diaria, lo que refuerza su presencia de manera sutil pero constante. En la obra se construye una de sus metáforas centrales a partir de *Kamchatka*, que da título a la película. Harry y su padre juegan a un juego de estrategia basado en la conquista de territorios; al inicio, el padre siempre resulta vencedor, pero progresivamente el niño mejora hasta que, en una partida, logra conquistar todos los territorios excepto *Kamchatka*, el único que permanece en manos del padre.

Este territorio adquiere un fuerte valor simbólico: representa el último espacio al que aferrarse cuando todo lo demás se ha perdido. *Kamchatka* funciona así como una metáfora de la resistencia frente a lo inevitable, como ese último territorio emocional que no puede ser arrebatado. Además, el hecho de que se trate de una región volcánica activa refuerza su significado: al igual que ese territorio, los personajes viven en una tensión constante, aparentemente contenida, pero con una carga interna intensa. De este modo, *Kamchatka* no solo simboliza la resistencia, sino también la fuerza latente de quienes, a pesar del exilio y el peligro, continúan resistiendo. Otra metáfora fundamental es la de Harry Houdini. El niño descubre un libro sobre este personaje en la casa y desarrolla una fuerte fascinación por él, hasta el punto de adoptar su nombre. Tal como él mismo señala en varias ocasiones, Houdini no es un mago, sino un escapista. Esta figura funciona como una clara metáfora de la situación de la familia, obligada a escapar constantemente para sobrevivir. Houdini simboliza así el escape, la supervivencia y la ilusión; capacidad de sostener una apariencia frente a una realidad amenazante, del mismo modo que la familia intenta mantener una vida aparentemente normal mientras huye de la represión. El niño aspira a convertirse en escapista y llega incluso a entrenarse para ello, sin ser plenamente consciente de que su propia vida ya está marcada por esa lógica de la huida. Sin embargo, a diferencia de Houdini, el escape no forma parte de un espectáculo sino que se trata de una necesidad vital. Los recursos cinematográficos refuerzan constantemente la tensión latente de la película. El ritmo pausado de las escenas contribuye a construir una sensación de falsa cotidianidad, en la que aparentemente no ocurre nada, pero donde el peligro está siempre presente. El uso del silencio funciona como un espacio de reflexión y, al mismo tiempo, como un elemento que intensifica la incomodidad del espectador. En esta línea, la ausencia de escenas explícitas de violencia no disminuye su impacto, sino que lo amplifica: lo no dicho y lo no mostrado adquieren un peso constante a lo largo de la narración. Asimismo, el clima se utiliza como recurso de anticipación narrativa. Se establece un contraste entre la tranquilidad de la casa de los abuelos, asociada a un entorno natural sereno e infantil, y el regreso bajo una tormenta, que introduce un cambio brusco y actúa como un presagio de lo que está por venir. La tormenta simboliza el fin de esa normalidad aparente y la irrupción definitiva del peligro. Este momento marca además un punto de inflexión en la historia, ya que coincide con la despedida del único amigo que le quedaba a Harry, reforzando así la idea de pérdida progresiva de la infancia. *Kamchatka* es una película de acción sin acción, una película familiar en la que la familia se desestructura, y un relato sobre un acontecimiento histórico que nunca llega a mostrarse directamente. En esa serie de contradicciones se construye su sentido: lo importante no es lo que ocurre de forma visible, sino lo que se mantiene oculto pero siempre presente. El espectador entra así en una realidad suspendida entre la infancia y el horror, donde lo cotidiano y lo trágico conviven sin separarse del todo.

“Kamchatka no es un lugar: es el último territorio al que nos aferramos cuando todo lo demás ya se ha perdido”.

RESEÑA LITERARIA

Argentina, 1985

Santiago Mitre

Ciudad: Buenos Aires (Argentina) : Amazon Studios / La Unión de los
Ríos, 2022 · 140 min
Drama histórico

Paula Vargas Sancho



RESEÑA

Argentina, 1985 es un drama histórico dirigido por Santiago Mitre que reconstruye uno de los episodios más trascendentales de la justicia moderna. Con un guion firmado por el propio Mitre junto a Mariano Llinás, la película se sumerge en la historia real de los fiscales Julio César Strassera (Ricardo Darín) y Luis Moreno Ocampo (Peter Lanzani), quienes en 1985 lideraron la persecución penal contra los altos mandos de la dictadura más sangrienta del país. En el marco de una democracia todavía joven y frágil, esta dupla conformó un equipo jurídico de “inesperados héroes” para enfrentar una batalla de David contra Goliat. A lo largo de sus 140 minutos, el filme retrata con tensión y humanidad cómo, bajo amenazas constantes, corrieron contra el tiempo para alcanzar la verdad. Su impacto y calidad cinematográfica le valieron el reconocimiento internacional, destacando el Premio Goya a la Mejor película iberoamericana.

La narrativa comienza presentando la esfera íntima del fiscal Strassera y su familia (su mujer y sus dos hijos: una adolescente y un chico en plena preadolescencia), quienes viven bajo la sombra de la incertidumbre política. La dinámica familiar muestra un entorno que podría ser recurrente en los hogares argentinos de la época, donde la situación del país tras la dictadura es una preocupación y crea una sensación de incertidumbre. Concretamente, Javier, el hijo pequeño, se involucra activamente en el trabajo de su padre. Cuando el Estado decide llevar a cabo el juicio civil contra los mandos militares, Strassera asume el rol protagonista como fiscal principal. Para esta labor, le asignan como adjunto a Luis Moreno Ocampo, un joven profesor universitario proveniente de una familia de tradición militar, lo que genera un contraste generacional y de perspectivas. Esto se debe a que muestra la brecha que pueden crear dentro del núcleo familiar las distintas posiciones políticas.

Al iniciarse la acción de la historia, el fiscal se encuentra ante la negativa de los funcionarios judiciales experimentados a colaborar. Por ese motivo, llegan a un acuerdo y deciden montar un equipo jurídico compuesto íntegramente por jóvenes recién graduados o estudiantes, quienes aportan una energía renovada y libre de los pensamientos del pasado. Juntos emprenden la compleja y ambiciosa tarea de reunir pruebas irrefutables, enfrentándose a un entorno hostil plagado de “fachos” y sectores que aún defienden el orden dictatorial. En este sector opositor convergen, sobre todo, las generaciones más antiguas y tradicionales de pensamiento conservador vinculadas al mundo militar.

La trama más emocional y sentida de la película se desarrolla en las audiencias, donde se exponen con crudeza, a partir de los testimonios, los mecanismos de secuestro, tortura y violaciones recurrentes. En la puesta en escena destaca la presencia de algunas de las integrantes de Madres de la Plaza de Mayo con sus icónicos pañuelos blancos, ante quienes Strassera mantiene una actitud de profundo respeto. Entre los testimonios toma especial protagonismo el de una mujer que en un estadio muy avanzado del embarazo vivió el horror del cautiverio y fue forzada a trabajos físicos en condiciones humillantes. Es un momento de altísima carga emotiva que silencia la sala y deja a los espectadores con un sentimiento desgarrador.

Además, el guion refleja la otra cara de los juicios, en el sentido de la peligrosa realidad del proceso a causa de las constantes extorsiones y amenazas que sufren tanto los testigos como el equipo fiscal para evitar que la verdad salga a la luz. A pesar del miedo, la película muestra cómo la verdad intenta abrirse paso frente a la intimidación, convirtiendo el juicio en un acto de sanación para un país que clamaba por respuestas y justicia.

Sin embargo, el cierre de la película deja un sabor agridulce al recordar que la justicia dictada en aquel tribunal no se cumplió de forma permanente. Aunque el juicio logró hitos históricos, como las condenas a reclusión perpetua para Videla y Massera, la realidad política posterior desdibujó el resultado: en 1990, los indultos presidenciales permitieron que los jerarcas de la dictadura recuperaran su libertad apenas cinco años después de la sentencia.

Esta impunidad parcial significó que la mayoría de los responsables no purgaron sus penas completas en aquel momento, evidenciando que, pese al heroísmo de Strassera y su joven equipo, la victoria de la justicia fue, durante mucho tiempo, una promesa interrumpida. Al estar rodada desde una perspectiva contemporánea, la película logra capturar la esperanza genuina que se sintió durante los juicios, pero lo hace bajo la sombra de una realidad histórica donde la ejecución de las sentencias representó, en la práctica, un gran fracaso.

“Aunque el miedo calla, la verdad siempre encuentra la forma de salir”.