

Del otro lado del espejo: la pesadilla de crecer en dictadura

Liliana Ruth Feierstein

*Quién sabe, Alicia, este país
no estuvo hecho porque sí.
Te vas a ir, vas a salir,
pero te quedas.
¿Dónde más vas a ir?
Es que aquí sabes que
el trabalenguas traba lenguas,
el adivino te adivina
y es mucho para tí.*

Charly García (1976)

Este artículo, pleno de espejos, conejos mágicos y elementos "maravillosos", intenta realizar un primer abordaje sobre los elementos fantásticos, especialmente los que se encuentran en la literatura clásica infantil (cuyo gran modelo es *Alice in Wonderland* de Lewis Carroll) como posibilidad de representación del terror durante la dictadura argentina y, simultáneamente, como refugio (literario) frente al totalitarismo.

Simultáneamente se señala la utilización de rasgos y herramientas del género fantástico – que tienen su origen en la teoría psicoanalítica (das *Unheimliche*) y literaria (la *hésitation*) – en los relatos sociales creados y/o difundidos por la dictadura para diseminar el terror y la paranoia (como es el caso de la figura del "desaparecido").

Finalmente se sugiere que estas estrategias del poder podrían buscar un efecto de infantilización de la sociedad a través del mecanismo de la regresión. El cruce de estos registros (estrategias del poder y de la resistencia) se vuelve aún más complejo al distinguir el fantástico y la literatura infantil como algunos de los modos más utilizados y más efectivos de la resistencia.

El espejo: viaje en el tiempo, metáfora de la inversión, reflejo de la historia

En 1996 se estrenó en Buenos Aires el cortometraje *Líneas de teléfonos* de Marcelo Brigante. Recurriendo a una estrategia fantástica, la historia propone un diálogo que atraviesa los tiempos, a través de un teléfono que comunica a dos personas que viven/vivieron en el mismo departamento: un joven en 1996 y una adolescente en 1978. Las charlas se continúan hasta la desaparición

de Vera en 1978. Su amigo "en el futuro" quiere ayudarla, pero no es posible cambiar la historia. La intertextualidad presente en el cortometraje es abundante: explícitamente en el texto *Fahrenheit 451* (Bradbury) que ambos se recitan por teléfono (y que describe la situación vivida en la dictadura). Pero el único momento de conexión entre los mundos (además de las voces y las conversaciones) se da a través de un espejo. Vera esconde en el botiquín una foto (en 1978) que será recuperada por Ariel (en 1996). Del otro lado del espejo se encuentran esos universos paralelos de dos personas que nunca podrían conocerse.

Poco más tarde, en 1997, llega a la televisión argentina *ALUAP*, un cortometraje de Tatiana Mereñuk y Hernán Belón, sobre la experiencia de crecer bajo la dictadura militar en la Argentina. Para los directores se trataba de recuperar la mirada infantil sobre lo que estaba sucediendo.⁸²

La figura de *Alicia* y del mundo "del otro lado del espejo" sirve como prisma para refractar esas vivencias. El mundo del terror no es racionalmente entendible para los chicos: es un mundo en espejo, un "mundo al revés" o "patas para arriba". Sólo que la dimensión de lo onírico o lo fantástico donde reina la arbitrariedad no produce, como en los libros, el asombro, el juego o la risa frente las lógicas absurdas o al sinsentido. La dimensión fantástica deviene fantasmagórica, el sueño se torna pesadilla de la que no se puede despertar.

El mismo título reproduce esta lógica invertida: *ALUAP* es el nombre de la protagonista (Paula) leído de derecha a izquierda. Es la escena con la que comienza la historia: una niña que intenta leer su nombre frente al espejo y en su asombro le comenta a su madre: "Mamá, para el espejo yo no me llamo Paula". Dos textos (una cita y una dedicatoria) encuadran la película de Mereñuk y Belón: el comienzo, umbral a la aventura, está sellado por un fragmento atribuido a *Through the Looking-Glass and What Alice found there*: "Me iré del otro lado del espejo, a un lugar donde nadie pueda encontrarme". La dedicatoria final, que cierra el "viaje en el tiempo" (o viaje al País del Espejo) al que los directores invitan a través de su trabajo a otros compañeros de la *desventura* de su generación, está dirigida "A todos aquellos que fueron chicos en los 70s..."

Una amorosa reconstrucción de los detalles de época (desde las canciones y el tocadiscos hasta el estilo de la ropa o la torta de chocolinas, los juegos, etc.) permite a estos espectadores identificarse con la situación para, al mismo tiempo, *reflexionar* sobre ella desde la distancia del adulto-espectador. La película se convierte así también en un espejo que les *refleja* la historia de la propia niñez, la biografía colectiva de un momento de una generación.

⁸² Entrevista a los directores en canal (à), Buenos Aires, octubre de 1997.

Susan Rubin Suleiman ha propuesto la categoría de *generation 1.5* para nombrar a aquellos que crecieron durante un régimen de terror: no son la "primera generación" que vivió de forma consciente lo sucedido, y sin embargo tampoco pertenecen a la segunda, que porta consigo el trauma sólo a través de su transmisión posterior. Si bien el análisis de Suleiman gira en torno a los *child survivors* de la Shoá, la perspectiva infantil, basada en los análisis de Hans Keylson, puede mantenerse para el caso argentino: son aquellos "too young to have had an adulting understanding of what happening to them, and sometimes too young to have any memory of it at all, but old enough to have been there" (Rubin Suleiman 2006: 179).

En la reelaboración literaria y/o cinematográfica de la propia infancia se desarrolla la mirada posterior del adulto sobre lo que significó *haber estado allí* o, para ser más exactos, la reflexión sobre las formas de representación que como chicos intentaron dar a lo que estaba sucediendo, y las huellas indelebles de esta historia en el presente.

En *ALUAP* la metáfora de lo inverso, del otro lado del espejo, se construye a partir de la despedida de una niña que logra escapar con sus padres al exilio. Así, después de la escena del nombre-en-espejo (que da la clave para la lectura del texto cinematográfico) se propone un viaje al territorio de la infancia a través de la metáfora de una caja llena de recuerdos, que la protagonista ya adulta abre en un "viaje al pasado".⁸³ Es un paquete que ha recibido por correo en el que se lee el nombre de la destinataria: "*Paula Rousseau, rue des enfances*". El domicilio al que la memoria se dirige es claro: incluso el pedagogo que se esconde detrás del apellido, pese a (o justamente en la *différance* que genera) la letra ausente.

En el argumento de la película todo lo que sucede en la historia está "al revés". Es el día del cumpleaños de Paula y ella debe repartir sus juguetes entre sus amigos porque no puede llevarlos al exilio: en vez de recibir regalos debe entregarlos. Y ese encuentro, que debería ser una fiesta, es una situación atravesada por el terror. La figura del payaso, que tradicionalmente invita desde (el lado de afuera de) la puerta a las fiestas infantiles argentinas, está

⁸³ La "caja de los recuerdos" es una constante que aparece en muchas biografías sobre la infancia, particularmente en las que tratan de reconstruir la historia de un trauma. La caja corporiza un tesoro escondido, la certeza del tiempo y los seres queridos perdidos, la memoria de lo que sólo nos habita en sus huellas. Su apertura resulta siempre un viaje al pasado con rasgos profundamente benjaminianos: hablan los rostros desde las fotos viejas y los juguetes, esarpines, pedacitos de recuerdos desde el aura que los chicos le otorgan a cada pequeña materialidad de sus historias. Un abordaje más específico de este tema se encuentra en mi artículo: *Of Boxes, Draws, and Crypts or How to Contain (the Work of) Mourning* (en prensa).

colgada *dentro* de la casa. Lo que menos se espera es que alguien *entre*: afuera ronda un auto que todos perciben como la amenaza del secuestro. Los trucos de magia y la mera palabra "desaparición" ("voy a hacer desaparecer la nariz de mi sobrina favorita", dice uno de los personajes) hace temblar a grandes y chicos. La toma en la que se prenden las velitas de la torta se yuxtapone con un corte con una escena de quema de papeles comprometedores en la cocina: el fuego debe destruir pruebas más que iluminar el cumpleaños. Entretanto, los chicos en la oscuridad "juegan" el miedo que perciben, asustándose unos a otros, como forma de actuar lo que los adultos no se animan a decir. En las escenas finales la canilla de la piletta de la cocina comienza a gotear (tiene una "pérdida"): lágrimas que van inundando la memoria en un sonido *in crescendo* que casi la termina taladrando.

El mundo del revés: lo lúdico y la pesadilla

La metáfora de la inversión (producida por los espejos o por otros mecanismos menos visibles), el mundo en el que todo funciona en el sentido inverso – como magistralmente lo plasmó Carroll – aparece como constante en clásicos infantiles que circulan durante dictaduras así como en creaciones postdictatoriales que la tematizan. El aspecto lúdico de la inversión y el *nonsense* ("cabe un oso en una nuez") se mezcla o es desplazado por el efecto terrorífico de lo siniestro.

En el cancionero argentino el tema más conocido es el clásico *El reino del revés* de María Elena Walsh, donde entre otras descripciones del *nonsense* se escucha:

Me dijeron que en el Reino del Revés
nadie baila con los pies,
que un ladrón es vigilante y otro es juez
y que dos y dos son tres.

Otro de estos temas musicales, similar en su construcción del mundo, es el *leitmotiv* que acompaña el largometraje *Cordero de Dios* de Lucía Cedrón (2008): *El mundo al revés*, una canción que, aunque escrita durante el franquismo (texto de José Agustín Goytisolo, musicalizada por Paco Ibañez), circuló por las infancias argentinas de la dictadura. Hay algo que no está bien, que está "al revés" en estas sociedades, y los chicos lo saben:

Érase una vez
Un lobito bueno
al que maltrataban
todos los corderos.

Había también
un príncipe malo
una bruja hermosa
y un pirata honrado.

Todas esas cosas
había una vez
cuando yo soñaba
el mundo al revés.

El cordero de peluche que Guillermina (la protagonista) recibe para su cumpleaños resulta décadas más tarde (en su propio viaje "del otro lado del espejo") la prueba de la delación de su abuelo que derivó en el asesinato de su padre, un militante político de la resistencia. El juguete que expresaba el cariño y la protección de lo familiar se convierte así en la representación del sacrificio del padre condensando la metáfora religiosa del cordero pascual.⁸⁴

"El semillero de la subversión"

Las múltiples funciones del *nonsense* y los mensajes encriptados en textos infantiles no pasan siempre desapercibidos. Una obsesión por la infancia recorre a los gobiernos totalitarios que, conscientes de lo indelebles que resultan las huellas tempranas, se empecinan en censurar meticulosamente la literatura infantil, a la vez que producen sus propios materiales para la (de)formación ideológica de los más pequeños. Por otro lado niegan a los adultos sus derechos específicos desde la elemental posibilidad de elecciones democráticas a la libertad de leer sin una censura previa.⁸⁵ De algún modo se invierten los roles sociales: se trata a los adultos como menores de edad.

⁸⁴ Lucía Cedrón no se detiene en la imagen invertida sino que, interesantemente, se desplaza entre los significados contrarios (cordero de Dios/lobito bueno y corderos malos/corderito como regalo y prueba de la delación) abriendo una zona de grises atravesada por la tragedia de una familia diezmada por la dictadura.

⁸⁵ Sobre las políticas de la censura ver Avellaneda (1986).

Este es el centro del argumento que María Elena Walsh desarrolló en 1979, en su artículo "Desventuras en el País Jardín-de-Infantes" publicado en *Clarín* (1979), el diario argentino de mayor tiraje. Es significativo que la más prestigiosa autora de textos infantiles en la Argentina denuncie públicamente esta infantilización de la sociedad – basada en el despotismo y la ignorancia de un grupo en el poder que se declara "más adulto que el resto de la sociedad":

Hace tiempo que somos como niños y no podemos decir lo que pensamos o imaginamos. [...]. El ubicuo y diligente censor transforma uno de los más lúcidos centros culturales del mundo en un Jardín-de-Infantes fabricante de emblecos que sólo pueden abordar lo pueril, lo procaz, lo frívolo o lo histórico pasado por agua bendita. [...]. Sí, la firmante se preocupó por la infancia, pero jamás pensó que iba a vivir en un País-Jardín-de-Infantes [...]. En lugar de presentar certificados de buena conducta o temblar por si figuramos en alguna 'lista' creo que deberíamos confesar gandhianamente: sí, somos veinticinco millones de sospechosos de querer pensar por nuestra cuenta, asumir la adultez y actualizarlos creativamente, por peligroso que les parezca a bienintencionados guardianes. Veinticinco millones, sí, porque los niños por fortuna no se salvan del pecado. Aunque se han prohibido libros infantiles, los pequeños monstruos siguen consumiendo historias con madrastras-arpías, brujas que comen niños, hombres que asesinan a siete esposas, padres que abandonan a sus hijos en el bosque, *Alicias que viajan bajo tierra sin permiso de mamá*. [...]. Nosotros, pobres niños, a qué justicia apelaremos para desenmascarar a nuestros encapuchados y fascistas espontáneos, para desbaratar listas que vienen de arriba, de abajo y del medio, para derogar fantasmales reglamentos dictados quizás por ignorancia o exceso de celo de sacristanes más papistas que el Papa. Sólo podemos expresar nuestra impotencia, nuestra santa furia, como los chicos: pataleando y llorando sin que nadie nos haga caso. [...]. Todos tenemos el lápiz roto y una descomunal goma de borrar ya incrustada en el cerebro. Pataleamos y lloramos hasta formar un inmenso río de mocos que va a dar a la mar

de lágrimas y sangre *que supimos conseguir*⁸⁶ en esta castigadora tierra.⁸⁷

El título del artículo, las *Desventuras en el País Jardín-de-Infantes*, recurre también a la inversión de las *Aventuras de Alicia en el País* en un desplazamiento en que la utopía (o el mundo maravilloso de la infancia) se transforma en la distopía de un régimen autoritario. Podría con razón argumentarse que la metáfora del *Kindergarten* es un embellecimiento, aun desde la perspectiva de la crítica a la infantilización, de la situación que se estaba viviendo en un país plagado de centros clandestinos de detención y tortura. *The pool of tears*, el valle de las lágrimas de Carroll, no desemboca en una aventura poblada por seres extraordinarios sino en un mar de lágrimas y sangre del que no se divisan ya las orillas. ¿Cómo dar cuenta de esta metamorfosis?

Alicia desembarca en Buenos Aires o un país underground

Alicia ya había llegado antes al sur – el personaje de Lewis Carroll se convirtió durante la última dictadura militar en la metáfora del terror cotidiano que se estaba viviendo. *Del otro lado del espejo* se vivía un mundo casi onírico, en el que la Reina de Corazones decidía decapitar a todo el que le caía mal sin juicio previo, y los gatos y las personas desaparecían en el aire sin dejar huellas, ni siquiera su sonrisa.

En diciembre de 1976, algunos meses después del golpe militar, se estrena en Buenos Aires la película *Alicia en el país de las maravillas* con dirección de Eduardo Plá y música de Gustavo Beytelmann. El tema central, la *Canción de Alicia en el país* – epígrafe de este artículo – fue compuesto por Charly García. Pocos años más tarde, en 1980, una versión más larga del mismo se convertiría en una de las denuncias musicales sobre la última dictadura argentina.⁸⁸

⁸⁶ Juego intertextual con el himno nacional argentino "Sean eternos los laureles/*que supimos conseguir*/ coronados de gloria vivamos/o juremos con gloria morir".

⁸⁷ María Elena Walsh: "Desventuras en el País Jardín-de-Infantes", *Clarín*, 16.8.1979, mi subrayado. Soy consciente de algunos pasajes sumamente problemáticos de este artículo – no es este sin embargo el lugar para discutirlos ya que no aportan a la problematización de la infantilización de la sociedad.

⁸⁸ Esta versión posterior tiene una letra más extensa y explícita (ver *infra*) y será cantada por el mismo Charly García en el disco *Bicicleta* (1980).

No parece casual que sea un clásico (y el primer texto) de la literatura *fantástica infantil*, específicamente *Alicia*, el que haya condensado la metáfora del terror cotidiano. El sinsentido y la arbitrariedad presentes en cada diálogo, sumados a la dimensión onírica convertirían a esta obra en una posible representación de la experiencia cotidiana *en el país*.⁸⁹

La película (a diferencia de la canción de Charly García) fue prácticamente olvidada. Resulta sin embargo interesante que en la adaptación del libro para el guión cinematográfico (al igual que décadas antes en las originales historietas de Héctor Germán Oesterheld⁹⁰) la aventura se traslade a Buenos Aires. En la primera escena se ve a Alicia y a su hermana sentadas en las orillas del río *de la Plata*. Por allí pasa el conejo (en realidad un hombre que "parece un conejo"), a quien Alicia sigue, y trata de alcanzar en las calles de Buenos Aires, repletas de gente, autos, vida cotidiana de la gran ciudad. Al descender *al país* nuestra protagonista no cae en la cueva del conejo sino que baja con él por escaleras mecánicas y un ascensor antes de que, ahora sí, se inicie un viaje psicodélico en el tiempo y el espacio. Poco después, tras sus inesperados cambios de tamaño, intentará nadar en el *valle de sus propias lágrimas*. Lo interesante de la película es que se trata de una adaptación bastante lineal del libro clásico, pero el solo hecho de ubicar a Alicia en el Buenos Aires de ese tiempo (y de que todos los personajes sean finalmente "humanos") resignifica la historia abriendo una cantidad de posibilidades interpretativas del (con)texto.⁹¹ Así, después de que el gato de Cheshire (des)aparece en varias ocasiones (dejando sin embargo la huella imborrable de su sonrisa), la historia cierra con la conocida escena del juicio absurdo por el robo de una torta. Todo el procedimiento, como en el original de Carroll, es una parodia. "La sentencia primero, el proceso después", insiste la reina en una clara

⁸⁹ Resulta sugerente que los mismos militares sospecharan de este texto (como de muchos otros). En los "Archivos del Terror" de Paraguay se encontraron listas de libros incautados por la Dirección de Política y Afines del Departamento de Policía de Asunción, en los que *Alicia en el país de las maravillas* se encuentra junto a otros clásicos como *Platero y yo* (Juan Ramón Jiménez) y el *Curso de lingüística general* (F. de Saussure). El documento se reproduce en Lipis (2010: 209).

⁹⁰ Sobre la "localización" de las historietas de H.G. Oesterheld ver Sasturain (1993) y Judith Gociol/Diego Rosenberg (2000).

⁹¹ Tan "humanizados" están los personajes que todos son representados por actores con disfraces mínimos que en la mayoría de los casos son dejados de lado durante el transcurso de la película; de manera más evidente por el conejo, quien en su segunda aparición ya no lleva sus orejas y tras la pregunta de Alicia asegura: "Me cansé de llevar las orejas. Y el reloj lo regalé". El gato de Cheshire por su parte tiene una sonrisa portátil que se ocupa de colgar en cada árbol mientras él mismo "mágicamente" *desaparece* de las escenas.

representación de la violencia y la arbitrariedad del poder. Alicia se empeña en defender la justicia, por lo que la reina manda a cortarle la cabeza (su reiterado capricho asesino). La coincidencia de que Alicia repetidamente utilice la palabra "proceso"⁹² – y no "juicio" – para denominar esta farsa jurídica subraya el efecto de espejo: una reflexión de y sobre la realidad de los modos de operación de una dictadura asesina.

Asesinos es, de hecho, el adjetivo que se atreve a utilizar Charly García, cuatro años después del estreno de la película, en la nueva grabación del tema de *Alicia en el País*, esta vez con su banda musical *Seru Girán*. Allí el "adivino" de 1976 se convierte en "asesino". La canción tiene además otras estrofas, y en su nueva versión dice así:

Quién sabe Alicia este país
no estuvo hecho porque sí.
Te vas a ir, vas a salir
pero te quedas,
¿dónde más vas a ir?
Y es que aquí, sabes
el trabalenguas traba lenguas
el asesino te asesina
y es mucho para ti.
Se acabó ese juego que te hacía feliz.

No cuentes lo que viste en los jardines, el sueño acabó
Ya no hay morsas ni tortugas
Un río de cabezas aplastadas por el mismo pie
juegan cricket bajo la luna.
Estamos en la tierra de nadie,
pero es mía.
Los inocentes son los culpables, dice su señoría,
el Rey de espadas.

No cuentes lo que hay detrás de aquel espejo,
no tendrás poder
ni abogados, ni testigos.
Enciende los candiles que los brujos
piensan en volver

⁹² *Proceso de Reorganización Nacional* es el eufemismo con que los militares denominaron a la última dictadura argentina. Ver Feierstein (2007).

a nublarlos el camino.
Estamos en la tierra de todos,
en la vida.
Sobre el pasado y sobre el futuro,
ruinas sobre ruinas,
querida Alicia.
Se acabó ese juego que te hacía feliz.

El juego intertextual que permite descifrar a través del texto de *Alicia* la denuncia de los crímenes de la dictadura es evidente, incluso para aquellos a quienes se les escapan las metáforas que refieren a la historia argentina. A través de ese juego, *Alicia* pasó a ser sinónimo del reino del terror y, simultáneamente, la posibilidad de nombrarlo.

Conejos mágicos: la infantilización como "pantalla"

Alice Adventures Underground fue el primer título del clásico infantil de Lewis Carroll. Seguir la pista de los conejos blancos en las producciones culturales de y sobre esta época de la historia argentina no sólo da cuenta de los crímenes de la dictadura sino que puede llevar a descubrir otro tipo de *underground* en que la literatura (y, en especial, este texto) parece haber inspirado a la realidad. En *La casa de los conejos* Laura Alcoba (d)escribe a través de una autoficción su infancia en la casa operativa de La Plata en donde se editaba el periódico *Evita Montonera*. Los conejos del título, que en este caso fueron reales⁹³, eran una estrategia para disimular la imprenta clandestina. Un criadero de animales disimulaba con un "embute" (un falso muro) la existencia y las actividades de la célula política. Alcoba intenta recuperar en su narración la mirada de la niña de diez años a la que se le explica cómo funcionará el "cuento" para los vecinos:

⁹³ Esta relación entre lo fantástico-infantil y lo real se hace explícita en la entrevista que Karen Saban le hizo a Laura Alcoba, en la cual le pregunta sobre los elementos maravillosos que se encuentran en su relato. Frente al comentario de Saban "Especialmente los conejos me hacen pensar en *Alicia en el País de las maravillas*" Alcoba responde: "Los conejos parecen alegorías pero son reales. En la casa de la calle número 30 de La Plata hubo efectivamente un criadero que servía de tapadera a la imprenta clandestina de Montoneros. Pero claro, cuando la nena escucha del ingeniero que los conejos tienen que proteger al grupo, eso hay que leerlo en forma irónica. Esa escena muestra la fragilidad de la situación. Los conejos en la jaula también pueden ser una alegoría de la inocencia perdida o de la jaula encerrada..." (Alcoba 2010: 247).

Pero ¿los conejos? ¿Por qué deberíamos recibir centenares de conejos para protegernos mejor? [...] La cría de conejos será la actividad oficial de la casa [...] gracias a esa actividad se justificarán todas las idas y venidas, así como la construcción del criadero ha justificado hasta hoy la otra obra, la construcción del embute. [...] Cuando los conejos estén aquí, los viajes incesantes de la furgoneta gris que servirá para llevar gente o para hacer salir de la casa los periódicos ya impresos, se explicarán como transporte de conejos o reparto de conservas. (Alcoba 2008: 73)

Inviertiendo otra vez los términos, la literatura sirve aquí para escribir el guión de la realidad y como protección frente al enemigo: el mismo mecanismo de disimulación del "embute" está basado en los principios de *La carta robada* de Edgar Allan Poe. No es casual que Alcoba mencione que muchos de los protagonistas de esta historia habían sido antes estudiantes de literatura. Los textos (clásicos) ayudan a *blanquear* la escritura de estos otros textos (políticos) considerados un arma en la lucha por una utopía. El juego de los espejos se continúa no sólo en sus posibilidades de ocultamientos (un viejo truco de magia) sino en los opuestos del pelo blanco y la tinta negra:

Y delante del falso último muro, los conejos se multiplicarán a una velocidad inaudita. Y cuantas más pelotas de pelo blanco hay en la jaula, más profundamente se tiñen los dedos de mi madre de una tinta espesa y negra. Muy pronto, aun frotando furiosamente con un cepillito de pelo duro y jabón blanco, ya será incapaz de borrarla del todo. (Alcoba 2008: 175).

Una aventura que terminará, dolorosamente, en rojo sangre. El original de la obra escrito por Alcoba en francés lleva el título: *Manèges. Petite histoire argentine*. La autora señala la doble connotación de la palabra francesa: calesita (espacio infantil circular, lugar de los sueños pero del que es difícil salir) a la vez que engaño, artimaña (ibidem.). El subtítulo del libro resume el motivo central de este artículo: leer las claves de la historia argentina a partir de la narración de las pequeñas historias o, invirtiendo los términos, de las historias de los más pequeños.

La literatura infantil: un campo de batalla

Los conejos se multiplican, no sólo en la "casa operativa" de Montoneros en la ciudad de La Plata sino también, de distintas maneras, en la literatura infantil de resistencia a la dictaduras latinoamericanas. Mientras en el cuento *O Mistério do Coelho Pensante* (El misterio del conejo que sabía pensar) de la escritora brasileña Clarice Lispector, un conejo letrado, después de meditar largo tiempo, descubre el valor de la libertad y la forma de escapar de su jaula sin que nadie lo note; *La rebelión de los conejos mágicos* de Ariel Dorfman tematiza un intento de los monos de hacer "desaparecer" a los conejos a través de la mera *negación de su existencia*. Para desesperación de los monos, los chicos son los únicos que pueden ver a los conejos, quienes (re)aparecen dejando huellas en las fotos (una oreja, una pata) y otros indicios de su existencia. Finalmente, la rebelión triunfa a través de la destrucción de las patas del trono del poder (al que "roen" con sus enormes dientes): se reestablece la democracia, y con ella la visibilidad de las criaturas perseguidas. El conejo mágico como representante de los perseguidos y asesinados, como compañero y confidente de los niños, como arma literaria capaz de vengarse del autoritarismo y el terror, está también presente en la literatura para adultos, como en la autobiografía de Claude Lanzmann, *La lièvre de Patagonie*.⁹⁴

Que la tinta sea un arma de la resistencia es una constante en la historia de los totalitarismos. En la literatura infantil (o en la intertextualidad con sus personajes) resultó un espacio donde muchos intentaron insinuar lo que en otros lugares resultaba peligroso pronunciar. No solamente en Argentina sino bajo todas las dictaduras latinoamericanas, los autores se dirigían simultáneamente a dos tipos de lectores: a los chicos, para proponer de manera oblicua un mundo alternativo al terror y el autoritarismo cotidianos, y a los adultos como manera de enviar mensajes cifrados.⁹⁵ Así, en Brasil, por ejemplo, en la revista "Recreo". Allí se publicaban textos casi evidentes sobre el autoritarismo imperante como en el caso de *O reiçinho mandão* de Ruth Rocha (1980):

⁹⁴ Lanzmann se inspiró para el título de su autobiografía en una historia de Silvina Ocampo (*La liebre dorada*) en la que un grupo de perros quiere correr una liebre "hasta el fin de su vida". Para él las liebres son una metáfora de las almas de los judíos asesinados durante la Shoá.

⁹⁵ Este doble carácter de la literatura infantil está presente desde sus inicios y, evidentemente, también en *Alicia*.

La diversión del reyecito era hacer leyes y más leyes. Y las leyes que hacía eran las más absurdas del mundo. Vean sólo esta ley: 'Queda terminantemente prohibido cortarse la uña del dedo gordo del pie derecho en noches de luna llena! [...]', 'Está prohibido dormir con gorro el primer miércoles del mes'.

La distancia que separa las experiencias del mundo de distintas generaciones se profundiza durante las experiencias dictatoriales, ya que aquellos que crecen bajo el autoritarismo no conocen un mundo anterior, una sociedad que funcione de otra manera. Por eso es responsabilidad de los adultos poner en cuestión el orden dado y su "normalidad". Se trata no sólo de la condena del autoritarismo vivido sino de la enseñanza del deber ético de la memoria. En un interesante artículo titulado "Memoria de elefantes para la violencia política", Laura Rafaela García reconstruye la historia de los elefantes en la literatura infantil argentina (comenzando por el legendario *Dailan Kifki* de María Elena Walsh) como un insistente y cariñoso portador de este (enorme y a veces pesado) imperativo.

Si bien la mencionada canción *Alicia en el país* y otras metáforas intertextuales lograron atravesar la censura, la literatura infantil fue uno de los terrenos más controlados durante las últimas dictaduras latinoamericanas. Los gobiernos militares estaban convencidos de que había que evitar que desde temprano se formara a los niños en el carácter e ideologías "subversivas".⁹⁶ Así, una cantidad importante de libros infantiles terminó en las hogueras de las nuevas inquisiciones. Entre ellos otro paquidermo famoso: *Un elefante ocupa mucho espacio* de Elsa Bornemann, que relata una huelga de animales en el circo. Y *El pueblo que no quería ser gris*, donde los vecinos se oponen a que el rey pinte todas las casas de un mismo color.⁹⁷

La "acción ideológica" de las dictaduras no se limita a censurar el material de lectura sino que produce sus propios contenidos, sobre todo a partir de los manuales escolares.⁹⁸

⁹⁶ Ver sobre este tópico el exhaustivo trabajo de Avellaneda, *op. cit.*

⁹⁷ Ver Gociol et al. (2007).

⁹⁸ Ver el trabajo de Carolina Kaufmann (2001, 2003, 2006; 3 Tomos).

Lo siniestro (*unheimlich*) como restos de los miedos infantiles

La positividad del poder (en términos foucaultianos) no solo reprime y censura sino que *produce*. Y no sólo manuales escolares. Quizás una de las particularidades más perversas de la última dictadura argentina fue, si no la creación, el "perfeccionamiento" de los mecanismos del terror a través de relatos sociales que intentaron producir el sentimiento de lo siniestro que Freud describió tan certeramente en 1919. La figura del detenido-desaparecido, la angustia y la desesperación que provoca fue sin duda central en esta estrategia.

Lo *unheimlich* se produce para Freud en el momento en que algo que pone en duda nuestra lógica o nuestra organización racional del mundo se desliza en la vida real. La mayoría de los ejemplos de Freud se basan en estrategias del género fantástico, especialmente de uno de sus creadores: E.T.A. Hoffmann. Es este momento de ruptura el que Todorov (1979, basándose en el artículo de Freud y para caracterizar el fantástico) llamará *hésitation*: el instante en que se produce la ruptura con el orden de lo real y uno está seguro de que eso "no es posible" y, sin embargo, sucede.

Freud cierra su artículo interpretando la vivencia de lo *unheimlich* como la reactivación de miedos infantiles ya superados en la edad adulta (la teoría psicoanalítica sostiene que todas las fases psíquicas que el sujeto atraviesa siguen latentes en la estructura, aún cuando son "superadas" por estadios posteriores del desarrollo). En sus palabras:

Lo *unheimlich* de lo vivido se concreta en el momento en que complejos infantiles reprimidos vuelven a ser revividos por una impresión, o cuando creencias primitivas ya superadas parecieran reconfirmarse. De la soledad, el silencio y la oscuridad no podemos decir otra cosa sino que estos son realmente los momentos que en la mayoría de los hombres están relacionados con un miedo infantil nunca totalmente extinguido. (Freud 1919, mi traducción)

La tesis de este artículo supone que las estrategias de la última dictadura argentina utilizaron elementos del fantástico (ruptura de las nociones de tiempo y espacio, "retorno" de los muertos, desapariciones y apariciones, *nonsense*, arbitrariedad, etc.) como forma de potenciar los miedos de una sociedad a través de la reactivación de los miedos infantiles latentes.

Esta estrategia no es tan original como pareciera. Ya en 1963, en el manual de interrogatorios de la CIA (Kubark, 1963, VIII, C9) propone utilizar con las víctimas el método *Alice in Wonderland* que consiste en enloquecer a los

detenidos a través de preguntas que no tienen ningún sentido, cambio continuo y caótico de las horas de los relojes, informaciones y actitudes absurdas, etc. Se plantea "quebrar" a las víctimas a través de lo que los autores llaman regresión (a los miedos infantiles y al sentimiento de imposibilidad de entender lógicamente el mundo y a sus semejantes). Es exactamente el sesgo por el cual las Madres de Plaza de Mayo fueron llamadas "viejas locas" (Bousquet 1983) y los secuestrados, "desaparecidos".

Las mismas estrategias eran utilizadas dentro de los campos de detención. Pilar Calveiro retoma en su libro *Desaparición y poder* (2004) el testimonio de una sobreviviente sobre el "asesinato del tiempo": "'Nosotros no tenemos apuro', nos advertían. 'Aquí – subrayaban – el *tiempo no existe*'.⁹⁹ Si en el relato de *Alicia* el hecho de que el sombrero loco y la liebre de marzo estén condenados a tomar eternamente el té porque el tiempo se ha enojado con ellos *y ya no pasa* es una estrategia literaria que despierta sonrisas, la violenta negación de la existencia del *tiempo* en un campo de concentración se convierte en una forma particularmente desgastante de la tortura. En el relato, la merienda en lo del sombrero loco es un encuentro de locos. Locos lindos, pero locos al fin. A quienes les robaron el tiempo les robaron a su vez la razón, en el doble significado de la palabra. En su adaptación cinematográfica de *Alice*, Tim Burton intuyó el carácter fuertemente político y el horror escondido en los giros fantásticos del relato. En su versión, el sombrero loco es una víctima de la tortura.

Grietas del infierno

Tomo cualquiera de las palabras: digamos *incubus*, latina, o *nightmare*, sajona, o *Alp*, alemana. Todas sugieren algo sobrenatural. Pues bien. ¿Y si las pesadillas fueran estrictamente sobrenaturales? ¿Si las pesadillas fueran grietas del infierno? ¿Si en las pesadillas estuviéramos literalmente en el infierno? ¿Por qué no? Todo esto es tan raro que aun eso es posible.

Jorge Luis Borges, *La pesadilla* (1980)

En su célebre *Antología de la literatura fantástica* (1965) Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo incluyen un brevísimo fragmento de Lewis Carroll, no casualmente tomado de *Through the Looking-Glass*, al que

⁹⁹ Calveiro (2004: 18). La cita es de Graciela Geuna, Testimonio, Parte 2.

titulan *El sueño del rey* en el que las figuras tratan de convencer a Alicia de que ella sólo es una figura del sueño del rey (al que ve durmiendo junto a un árbol):

- Ahora está soñando. ¿Con quién sueña? ¿Lo sabes?
- Nadie lo sabe.
- Sueña contigo. Y si dejara de soñar, ¿qué sería de ti?
- No lo sé.
- *Desaparecerías. Eres una figura de su sueño. Si se despertara este Rey, te apagarías como una vela.* (Borges 1965: 140)

Leído casi medio siglo después, resulta *unheimlich* que este sea el único fragmento elegido en la *Antología* para dar cuenta de los mecanismos de lo fantástico en *Alicia*. Tal vez es, en verdad, el más poderoso. Expresa toda la amenaza de este género literario en su intención de invertir la lógica racional: se trata de la aniquilación del otro, de su "nunca existir" ya que es sólo figura de una pesadilla del poder.

El corto *ALUAP* fue una de las primeras producciones de una nueva generación de cineastas argentinos que intentan desde algunas décadas elaborar lo que significó crecer en dictadura. *Alicia* desempeña allí un papel central, en una intertextualidad que siempre retorna al problema de la pesadilla, de lo onírico como espacio donde nada tiene una razón y donde radica, para citar a Primo Levi en relación con Auschwitz, el lugar en el que "no hay un por qué" (*Hier gibt es kein Warum*).

Al pasar hoy por el ex-campo de detención El Olimpo, en la ciudad de Buenos Aires, se ven entre pintadas como "Acá se torturó" y "Fuera la cana" una cantidad de murales, la mayoría de ellos realizados por alumnos de escuelas vecinas. Entre estos dibujos de los chicos se distingue una obra realizado por estudiantes de la Escuela Técnica N° 6 D.E. 12, "Fernando Fader"¹⁰⁰, en base al clásico de la literatura fantástica infantil: *Alicia*.

¹⁰⁰ El mural está firmado por: Ignacio Lavizzari, Laura Ascitutto, Alejandro Sánchez O., Prof. Omar Anteri.



Fig. 1

En el mural se distingue al personaje que todos conocemos, el conejo blanco mirando su reloj del chaleco. Del otro lado un ejército de naipes dirigido por un rey (negro). Atrás se divisa la sonrisa lunática del (desaparecido) gato de Cheshire. Pero al conejo se le está derritiendo el reloj (¡el tiempo!), el rey lleva los anteojos negros usados por los paramilitares durante la represión y Alicia tiene los ojos "tabicados", práctica utilizada con las víctimas en los campos de detención . Un texto difícilmente legible agrega:

La historia cuenta que Alicia, después de haber visitado el país de las maravillas y encantada con lo que allí había visto quiso regresar. Lamentablemente, aquello mágico que había conocido se había entorpecido y convertido en una pesadilla. También cuenta la historia que a pesar de las torturas que había recibido Alicia continuó luchando para poder volver a soñar con aquel país maravilloso que una vez conoció...

Del otro lado del espejo, el sueño de Alicia es una pesadilla de siglos.

Bibliografía citada

- Alcoba, Laura (2008), *La casa de los conejos*. Buenos Aires: Edhasa.
- Alcoba, Laura (2010), "Un carrusel de recuerdos". Entrevista de Karen Saban, en: *Iberoamericana*. 39, 246-251.
- Avellaneda, Andrés (1986), *Censura, autoritarismo y cultura: Argentina 1960-1983*. Buenos Aires: Centro Ed. de América Latina.
- Borges, Jorge L./Bioy Casares, Adolfo/Ocampo, Silvina (1965), *Antología de la literatura fantástica*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Bousquet, Jean-Pierre (1983), *Las locas de Plaza de Mayo*. Buenos Aires: El Cid.
- Calveiro, Pilar (2004), *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*, Buenos Aires: Colihue.
- Carroll, Lewis (PE 1865), *Alice in Wonderland*. London: Mc Millan.
- Carroll, Lewis (PE 1871), *Through the Looking-Glass and What Alice found there*. London: Mc Millan.
- CIA, *KUBARK Counterintelligence Interrogation*, July 1963. Online en: <http://www.gwu.edu/~nsarchiv/NSAEBB/NSAEBB122/index.htm#kubark> (21.03.2013).
- Cortázar, Julio (1983), "Una maquinación diabólica: las desapariciones forzadas." En: *Argentina: años de alambradas culturales*. Buenos Aires, 84-90.
- Dorfman, Ariel (2005), *La rebelión de los conejos mágicos*. Buenos Aires: Ed. de la Flor.
- Feierstein, Liliana Ruth (en prensa), *Of Boxes, Draws, and Crypts or How to Contain (the Work of) Mourning*.
- Feierstein, Liliana Ruth (2007), "El Proceso: De Kafka a Oesterheld". En: Frank Leinen y Guido Rings (eds.): *Bildervelten - Textwelten – Comicwelten*. München: Meidenbauer, 183-203.
- Foucault, Michel (1975), *Surveiller et punir*. Paris: Gallimard.
- Freud, Sigmund (1919/2000), *Das Unheimliche*. En: *Gesammelte Schriften*, Band 5, Frankfurt: Fischer.
- García, Laura Rafaela (2009), "Memoria de elefantes para la violencia política". En: *Boletín del Núcleo Memoria*, N° 17, diciembre, (online).
- Gociol, Judith et al (2007), *Un golpe a los libros*. Buenos Aires: Eudeba.
- Gociol, Judith/Rosenberg, Diego (2000), *La historieta argentina: una Historia*. Buenos Aires: Flor.
- Kaufmann, Carolina (2001, 2003, 2006), *Dictadura y Educación*. (Tres tomos). Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Keilson, Hans (1979/2005), *Sequentielle Traumatisierung bei Kindern. Untersuchung zum Schicksal jüdischer Kriegswaisen*. Stuttgart/Gießen: Psychosozial-Verl.
- Lanzmann, Claude (2009), *La lièvre de Patagonie*. Paris: Gallimard.

- Lipis, Guillermo (2010), *Zikarón-Memoria. Judíos y militares bajo el terror del Plan Cóndor*. Buenos Aires: Del Nuevo Extremo.
- Lispector, Clarice (2008), *El misterio del conejo que sabía pensar*. Madrid: Sabina Editorial.
- Rubin Suleiman, Susan (2006), "The Edge of Memory: Experimental Writing and the 1.5. Generation: Perec/Federman". En: Susan Rubin Suleiman (ed.): *Crisis of Memory and the Second World War*. Cambridge (U.S.): Harvard University Press.
- Sasturain, Juan (1993), *El domicilio de la Aventura*. Buenos Aires: Colihe.
- Todorov, Tzevan (1979), *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil.

Filmografía

- Alicia en el País de las Maravillas* (1976), Argentina. Realizador: Eduardo Plá. Ficción, 73 mns.
- ALUAP* (1997), Argentina. Realizadores: Tatiana Mereñuk/ Hernán Belón. Cortometraje, 16 mns.
- Cordero de Dios* (2008), Argentina. Realizadora: Lucía Cedrón. Ficción, 90 mns.
- Líneas de teléfonos* (1996), Argentina. Realizador: Marcelo Brigante. Cortometraje, 18 mns.