

## El humor de los hijos de las personas desaparecidas en Argentina

Diana Pifano

Dalhousie University

Al terminar la última dictadura cívico-militar argentina, los grupos por la defensa de los derechos humanos y los familiares de las 30,000 personas desaparecidas por el régimen emprendieron una larga lucha por la verdad y la justicia, que durante décadas acarrió grandes frustraciones y desilusiones. Ya en el año 1977 las Madres de Plaza de Mayo habían comenzado a luchar para que el gobierno de facto reconociera la ausencia de sus seres queridos y, en el regreso a la democracia, encontraron un panorama político complicado que les presentaría nuevos obstáculos<sup>1</sup>. En un primer momento, los familiares de las víctimas que buscaban la verdad y la justicia se vieron restringidos por las leyes de Punto Final (1986) y Obediencia debida (1987), que rigieron la presentación de causas contra los culpables. Algún tiempo después, durante los pocos juicios que ocurrieron en los años 80, los testimonios de los testigos y demandantes fueron fuertemente condicionados. Se interrumpió, por ejemplo, el testimonio de cualquier persona que llorara o pareciera estar influido por sus emociones sin hacer ninguna consideración al trauma que habían sufrido los sobrevivientes de los centros clandestinos de detención y tortura. Inclusive la pequeña victoria que lograron con la condena de algunos de los líderes del régimen devino en una de las más grandes frustraciones que sufrieron sobrevivientes y familiares de las víctimas, cuando los reos fueron indultados por el presidente Carlos Menem en los años 90. Lamentablemente en el ámbito social los familiares de las víctimas y en especial sus hijos, también fueron

---

<sup>1</sup> No alcanzaría el espacio que tenemos aquí para describir el complejo y delicado entramado histórico, político y social de la Argentina en los años de la pos-dictadura. Para un recuento mucho más amplio y detallado de lo que puedo ofrecer refiero a la obra de Hugo VEZZETTI, *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2002.

objeto de un rechazo generalizado. En este caso esa marginalización fue alentada por la sociedad civil que sostuvo a la dictadura con su complicidad y perpetuó una serie de discursos degradantes como el “por algo será” y las infames nociones sobre la promiscuidad de las mujeres militantes<sup>2</sup>. Durante décadas la postura oficial y la actitud social estuvieron determinadas por la marginalización de todos aquellos asociados con los grupos militantes de izquierda y una noción de reconciliación basada en el olvido y el silencio. No fue hasta el 2003 cuando la política de la memoria en Argentina dio un giro, y le siguió un cambio gradual en las actitudes sociales respecto al pasado. En ese año, durante su discurso inaugural el presidente Néstor Kirchner (2003-2007) declaró su solidaridad con una “generación diezmada” y a lo largo de su mandato implementó una serie de políticas que posibilitaron la creación de espacios de la memoria, reanudaron los juicios contra los verdugos del régimen, y permitieron que los hijos de personas desaparecidas y asesinadas recibieran reparaciones económicas. Una de las consecuencias más importantes de este giro político es que alentó un nuevo diálogo cultural y nutrió la producción de novelas, obras de teatro, blogs, filmes y muestras de poesía y fotografía que reflexionaban sobre los estragos de aquel oscuro capítulo de la historia.

Muchas de las nuevas voces autorales que exploran la dictadura y sus consecuencias, pertenecen a los hijos de las personas desaparecidas<sup>3</sup>. Ellos examinan y en algunas

---

<sup>2</sup> Estas ideas se atribuyen a la esposa de Ramón Genaro Díaz Bessone, ideólogo del régimen. Posteriormente sirvieron como justificación para el uso de la violencia sexual y las violaciones como forma de tortura.

<sup>3</sup> Este es un corpus amplio, pero merece la pena nombrar algunos de los textos más destacados. En el ámbito literario se distinguen: Raquel ROBLES, *Pequeños combatientes*, Madrid, Alfaguara, 2013; Félix BRUZZONE, *76*, Buenos Aires, Editorial Tamarisco, 2008 y *Los topos*, Buenos Aires, Mondadori, 2008; Ángela URONDO RABOY, *¿Quién te crees que sos?*, Buenos Aires, Capital Intelectual, 2012 y de Ernesto SEMAN, *Soy un bravo piloto de la nueva China*, Buenos Aires, Mondadori, 2011. En el contexto fotográfico se destacan las exposiciones tituladas “Arqueología de la Ausencia” de Lucila QUIETO y “Ausencias” de Gustavo GERMANO. Entre los blogs más conocidos se pueden nombrar: el de Mariana Eva PEREZ, *Diario de una princesa montonera*, Mariana Eva Perez, consultado el 6 de junio de 2020, <http://princesamontonera.blogspot.com>; el de Julián AXAT, *Detectives salvajes*, consultado el 6 de junio de 2020, <http://coleccionlosdetectivessalvajes.blogspot.com> y el de Ángela URONDO RABOY, *Pedacitos*, consultado el 6 de junio de 2020, <http://pedacitosdeangelita.blogspot.com>. En materia teatral se puede referir a la obra teatral de la misma Mariana Eva PEREZ y de Lola ARIAS, *Mi vida después*, Buenos Aires, Reservoir Books, 2016. Los padres de Arias no fueron detenidos-desaparecidos, sino que se apropiaron

ocasiones critican las acciones de sus padres y sus ideales políticos; describen la fragmentación de sus familias y las huellas que dejó la represión; y reflexionan sobre su propia condición como activistas sociales e *hijos*<sup>4</sup>. Sus obras son, como lo propone Dominic LaCapra, espacios para hacer el difícil trabajo de memoria. A pesar de recurrir a una variedad de géneros y temas, estos artistas comparten un distanciamiento del modelo previo que, durante la dictadura y en los años que siguieron el retorno a la democracia, estuvo guiado por un ethos testimonial y un deseo de enaltecer la figura del militante.

### El arte después de la dictadura

Para entender el panorama artístico de los años que siguieron el fin de la dictadura, primero debemos considerar que los géneros de mayor difusión fueron el cine y la literatura. Comenzando la década de los 80, al acabar la censura de la Junta militar tanto cineastas como autores asumieron la tarea de representar y dar a conocer los horrores de la dictadura<sup>5</sup>. Sin embargo, su tarea se vio complicada por el delicado entorno

---

ilegalmente de su hermano, por lo que su familia también está marcada por los crímenes del régimen. Los filmes documentales más destacados son: de Albertina CARRI, *Los Rubios*, Argentina, Primer Plano Flim Group, 2004; de Nicolás PRIVIDERA, *M*, Argentina, Trivial Media, 2007; de Natalia BRUSCHTEIN, *Encontrando a Víctor*, México, Centro de Capacitación Cinematográfico, 2005 y de María Inés ROQUE, *Papá Iván*, México, Centro de Capacitación Cinematográfico, 2004. También merece la pena mencionar el largometraje de Benjamín AVILA, *Infancia clandestina*, Argentina, Historias Cinematográficas Cinemanía, 2012.

<sup>4</sup> Está claro que este grupo también incluye a artistas que vivieron la represión en carne propia y otros que no fueron víctimas directas del régimen, sino que representan una sociedad agraviada. Mi enfoque en este análisis son dos autoras cuyos padres fueron desaparecidos, mas no pretendo restringir esta perspectiva de análisis. Por el contrario, a lo largo de mi investigación sobre el tema me he esforzado por desarrollar un acercamiento teórico que abarque las obras de autores con todo tipo de experiencias. Entre las ficciones que exploran el tema, escritas por autores que no son descendientes de las víctimas del régimen vale la pena mencionar: de María Teresa ANDRUETTO, *Lengua madre*, Buenos Aires, Literatura Random House, 2010 y *Los Manchados*, Buenos Aires, Literatura Random House, 2015; de Cristina FEIJOO, *La casa operativa*, Buenos Aires, Planeta, 2007; de Carlos GAMERRO, *El secreto y las voces*, Buenos Aires, Edhasa, 2011 y *Un yuppie en la columna del Che Guevara*, Buenos Aires, Edhasa, 2011; de Leopoldo BRIZUELA, *Una misma noche*, Madrid, Punto de Lectura, 2012; de Sergio CHEJFEC, *Los planetas*, Buenos Aires, Alfaguara, 1999; de Martín KOHAN, *Dos veces junio*, Barcelona, Novena Edición, 2002, y *Ciencias morales*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2007; y de Marcelo FIGUERAS, *Kamchatka*, Nueva York, Publicaciones Grove/Atlantic, 2003.

<sup>5</sup> Algunos ejemplos de filmes que abordan directamente el tema de los horrores de la dictadura son: dirigida por Luis PUENZO, *La historia oficial*, Argentina, Historias Cinematográficas Cinemanía, 1985;

político. El primer gobierno democrático, encabezado por Raúl Alfonsín, tuvo la difícil tarea de concertar la transición pacífica e intentar imponer justicia en un ambiente político tenso. A pesar de que la Junta Militar había cedido el poder voluntariamente, el alto mando de las Fuerzas Armadas estaba en una posición vulnerable ante la ley y aún tenía la capacidad de retomar el control. Sin embargo, se comenzaba a vislumbrar la magnitud de la represión llevada a cabo por el régimen, que hasta entonces había sido encubierta. Dadas estas condiciones, una de las primeras acciones del presidente Alfonsín fue formar la CONADEP (Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas) con el propósito de investigar la desaparición forzada de personas durante el régimen dictatorial de la Junta Militar. El resultado fue un informe titulado *Nunca más*, que se publicó en 1984 y sacó a la luz las atrocidades de lo que había ocurrido a escondidas. Dicho documento registró la desaparición de casi 9,000 personas, cifra que hoy en día se estima más cerca de 30,000. Sin embargo las Fuerzas Armadas negaron su participación en detenciones y asesinatos hasta mediados de los años 90. Queriendo apaciguar la situación política, Alfonsín decretó las leyes de Punto Final (1986) y Obediencia Debida (1987) que, respectivamente, pusieron fecha límite a la presentación de causas que denunciaban la desaparición de personas y exculparon a los oficiales de las Fuerzas Armadas que tuvieran un rango menor a coronel por su participación en crímenes relacionados al terrorismo de estado. En tal contexto, no ha de sorprendernos que los artistas de la época sintieran la obligación de sacar a la luz las atrocidades que

---

dirigida por Hector OLIVERA, *La noche de los lápices*, Argentina, Aries Cinematográfica, 1986; y algún tiempo después, dirigida por Jeanine MEERAPFEL, *La amiga*, Argentina, Alma Film, 1988; dirigida por Lita SANTIC, *Un muro de silencio*, Argentina, Aleph Producciones, 1993 y dirigida por Marco BECHIS, *Garage Olimpo*, Argentina, Classic Films, 1999. En literatura se destacan: de Miguel BONASSO, *Recuerdo de la muerte*, Nueva York, Cambridge University Press, 2011 y el mismo informe de la CONADEP titulado *Nunca más* (1984) que continúa vendiendo miles de copias al año. Algún tiempo después se publican: de Eduardo ANGUITA y Martín CAPARROS, *La Voluntad: una historia de la militancia revolucionaria en la Argentina*, Buenos Aires, Planeta, 1997; de Noemí CIOLARO, *Pájaros sin luz: testimonio de mujeres de desaparecidos*, Buenos Aires, Planeta, 1997; y de Munu ACTIS, Cristina Inés ALDINI y Miriam LEWIN, *Ese infierno: conversaciones con cinco mujeres sobrevivientes de la ESMA*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2001.

ocultaba el régimen, dar voz a los sobrevivientes y rescatar la imagen del militante que durante años había sido denigrada por el discurso oficial.

Más de treinta años después, el enfoque de los artistas contemporáneos ya no es testimonial y su ideología no encaja en la dicotomía que enfrentó la izquierda y la derecha durante los años de la dictadura. Ellos crecieron y se formaron durante las décadas de la difícil lucha por la verdad y la justicia. Fueron testigos de los escasos juicios que surgieron a partir del informe de la CONADEP, y también de los indultos otorgados por el presidente Carlos Menem en 1989 y 1990 (beneficiando, entre otros, a uno de los líderes de la Junta Militar, el General Videla). Su frustración ante la indolencia política los llevó a formar grupos de base como H.I.J.O.S. (Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio) luchando por la verdad y la justicia<sup>6</sup>. Esta organización tuvo un impacto social inmediato gracias a la organización de demostraciones públicas llamadas *escraches*, durante las cuales ocupaban las calles cercanas a los hogares o lugares de trabajo de represores conocidos, para hacerle saber a los vecinos que un verdugo del régimen vivía entre ellos. Entre discursos, música y bailes, los participantes ocupaban el espacio público, tomaban la palabra y se hacían escuchar.

Todos estos eventos — históricos, políticos y sociales — nutren la perspectiva de los *hijos* sobre el pasado. Sus experiencias de vida van más allá de lo ocurrido durante los años de la dictadura, lo que les ha permitido desarrollar nuevos acercamientos y estrategias narrativas. Para ellos ya no es inimaginable cuestionar los eventos históricos y los discursos enaltecedores del militante, ni tampoco consideran impensable aproximarse al pasado desde una perspectiva humorística, por lo que encontramos por

---

<sup>6</sup> Actualmente en Argentina operan múltiples asociaciones que trabajan por la defensa de los derechos humanos y el rescate de la memoria. Las más conocidas son sin duda las *Madres de Plaza de Mayo* y las *Abuelas de Plaza de Mayo*, que han alcanzado renombre internacional. Otras las asociaciones conformadas por familiares de las víctimas son: *Asociación Seré por la memoria y la vida*, la alianza de organizaciones de derechos humanos *Memoria Abierta* y la asociación *Familiares de desaparecidos y detenidos por razones políticas*. Además, vale la pena mencionar las asociaciones conformadas por sobrevivientes de los centros clandestinos de detención y tortura. Entre ellas figuran la *Asociación de Ex Detenidos Desaparecidos* y la mesa de trabajo y consenso *Ex Centro Clandestino de Detención Tortura y Exterminio "Olimpo"*.

primera vez un giro lúdico en las obras que tratan el tema de los crímenes de lesa humanidad en Argentina.

Aunque gran parte de los artistas que trabajan la detención-desaparición de sus padres incluyen pequeñas dosis de humor en sus obras, el enfoque de este estudio es la función social y política del humor en dos textos en los cuales la directriz es divertir: la obra narrativa *Diario de una princesa montonera – 110% verdad* de Mariana Eva Perez<sup>7</sup> y el espectáculo teatral *Montonerísima*, escrito e interpretado por Victoria Grigera<sup>8</sup>. Ambas autoras abordan la tragedia sufrida por su familia con un humor atrevido y desafiante. Por su parte, Mariana Eva Perez, quien es hija de padres desaparecidos y cuyo hermano fue apropiado al nacer en cautiverio, compuso *Diario...* a partir de textos tomados de su blog homónimo. El suyo es un relato fragmentado que se acerca más a un diario de vida que a una novela. Allí, el lector acompaña a la narradora, alter ego de la autora, en su activismo, compartiendo sus experiencias en torno a lo que ella llama “el temita”<sup>9</sup>. Por otra parte, el espectáculo de Grigera, cuyo padre desapareció antes de que ella naciera, es un espectáculo de *stand up* compuesto de varias secciones donde se discute la política del momento. La porción de *Montonerísima* que más nos interesa se llama “La montonñez”, vocablo en el cual el prefijo deriva del sustantivo Montoneros, el grupo militante del peronismo revolucionario más importante y conocido, cuya aparición pública se dio en mayo de 1970. Aquí también se introduce un alter ego de la comedianta, una niña de cuatro años, a quien su “monto-madre” le explica los complejos ideales políticos de la izquierda de los años 70. La jovialidad surge al reinterpretar aquellas enseñanzas, que se presentan con un enfoque infantil, dentro de un contexto moderno y adulto.

---

<sup>7</sup> Mariana Eva PEREZ, *Diario de una princesa montonera – 110% verdad*, Buenos Aires, Capital Intelectual, 2012.

<sup>8</sup> Victoria GRIGERA, *Montonerísima*, 2013.

<sup>9</sup> *Diario* es una autoficción, es decir, un texto perteneciente al género descrito por Serge DOUBROVSKY, al hablar de su novela *Fils* (Paris, Gallimard, 2001) donde se borra la línea entre la autobiografía y la ficción. De manera puntual, la obra autoficcional es aquella donde autor, personaje y narrador son el mismo.

## La jocosidad entre la tragedia

Habiendo examinado las condiciones políticas, sociales y culturales que llevaron a los artistas como Perez y Grigera a incorporar la risa a la discusión de este tema tan sombrío, pasamos a discutir cómo el humor en este contexto, lejos de tener una intención irrespetuosa, constituye una rebelión contra la solemnidad del discurso contemporáneo sobre la memoria de la última dictadura militar. En lo que sigue examinamos ejemplos de cada texto para describir los mecanismos del humor y la manera en que éste sirve para (re)construir la memoria familiar, delinear la identidad fragmentada de sus autoras y crear una imagen pública que da la cara ante la pérdida de sus padres, la marginalización sufrida durante la infancia y la indolencia política que durante décadas fue un obstáculo para los familiares de las víctimas.

Para ello, partimos de las reflexiones del sociólogo uruguayo Gabriel Gatti, quien ha descrito el fenómeno de la detención-desaparición como un desastre fundacional que ocurre cuando se le roba a una persona su existencia, se le despoja de su ciudadanía y su identidad, se le priva del control sobre su cuerpo, y se le borra de la historia<sup>10</sup>. Este es un evento tan aberrante, explica Gatti, que socava nuestra comprensión del mundo y conlleva a un colapso del lenguaje, el cual no se da basto para describir la magnitud de tal tragedia<sup>11</sup>. En base a estos preceptos, Gatti describe cómo las narrativas de los hijos de personas desaparecidas están construidas desde la ausencia del sentido: “son narrativas en que ése y no otro — la catástrofe — es el lugar de la enunciación desde el que se constituyen y asumen que, aunque sea un lugar difícil de decir, desde él se puede hablar y en el se puede construir identidad”<sup>12</sup>. El sociólogo observa que, al tener la catástrofe como punto de partida, estos textos la normalizan, utilizando a menudo paradojas, parodias y humor negro para sobrellevar las dificultades narrativas que

---

<sup>10</sup> Gabriel GATTI, *Identidades desaparecidas. Peleas por el sentido en los mundos de la desaparición forzada*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2001, p. 12.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 24. El autor compara el colapso del lenguaje que intenta describir la detención-desaparición con las conocidas palabras de Theodor Adorno sobre la imposibilidad de hacer poesía después de Auschwitz.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 112.

impone el tema<sup>13</sup>. El humor, nos dice, opera como una estrategia para mediar la tragedia e indicar una “asunción distante de la identidad”, particularmente entre grupos de *hijos*<sup>14</sup>.

Cecilia Sosa ha profundizado esta noción en un trabajo de campo realizado con la organización H.I.J.O.S. Su estudio le ha permitido describir la manera en que los integrantes de este grupo emplean el humor negro de manera paradójica ya que facilita la construcción de su identidad en base a las nociones tradicionales y normativas (la sangre, la familia, la herencia), y a la vez se rebela contra ellas al presentar la ruptura del núcleo familiar y el quiebre de la transmisión generacional desde una perspectiva jovial. Dentro del contexto de la ausencia, explica Sosa, los miembros de la asociación utilizan el humor negro y autocrítico para transformar sus pérdidas en objetos de risa colectiva que parodian las nociones tradicionales de felicidad. La autora usa como ejemplo, el chiste hecho por un joven a cuyo padre desaparecido se le hizo una estatua. Cuando llueve, el joven dice: “Me voy un rato a ver a mi viejo. El pobre tipo se está empapando afuera”<sup>15</sup>. Sosa explica que lejos de esconder su condición de *hijos*, que durante su infancia fue una marca de estigma y rechazo, los miembros de la organización hacen alarde de ella y la multiplican. En el ejemplo anterior el joven iguala la estatua, un objeto público, a su padre extendiéndole el cariño y la intimidad perdidos. Más allá del paralelismo inicial, el joven también se apropia de lo que esa estatua representa: la figura del militante, el reconocimiento público de la ausencia de ese hombre a quien honra, y la tragedia tanto personal como colectiva de su desaparición. Entre los miembros de la organización, quien más ha perdido y más ha sufrido se convierte en la persona más destacada del grupo: los “VIP” del grupo H.I.J.O.S. Así, asociar la alegría a la tragedia no sólo constituye un acto de rebeldía, sino que establece lazos afectivos con sus compañeros<sup>16</sup>. Sosa ilustra cómo este tipo de anécdotas coloca a la persona que se hace

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 149.

<sup>15</sup> Cecilia SOSA, *Queering Acts of Mourning in the Aftermath of Argentina's Dictatorship: The Performances of Blood*, Woodbridge, Boydell & Brewer Ltd, 2014, p. 42.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 40.

a sí misma objeto de la risa en una posición autoritaria e invulnerable<sup>17</sup>. Para ello refiere a las nociones de Sigmund Freud sobre el humor autocrítico, explicando que este tipo de donaires contribuye a una atmósfera en que los participantes sienten placer al compartir una experiencia común (la pérdida de sus padres) que a través de la risa se vuelve permutable.

Alain Badiou se acerca a este tema desde una perspectiva filosófica. Sugiere que los hijos de las personas desaparecidas han decidido retar el discurso de la tragedia como espectáculo, que nació al hacerse públicos los detalles de los crímenes del régimen y creció en la época kirchnerista cuando el tema se reincorporó al discurso social, y los conceptos de verdad y justicia se institucionalizaron. En vez de ser simplemente figuras que personifican el sufrimiento, Badiou propone que los *hijos* han preferido convertirse en “creadores”. De manera que, en vez de ocupar una posición pasiva, se les considere agentes y enunciadores<sup>18</sup>. Esta toma de palabra sin duda ha contribuido al creciente corpus producidos por artistas como Perez y Grigera —cuyas obras, explica Gatti, reflexionan sobre “el mecanismo que las sostiene”, es decir las nociones institucionalizadas de la memoria y la verdad<sup>19</sup>.

### ¿Entonces, qué es tan gracioso?

Un ejemplo claro se encuentra en *Diario...*, en un episodio en que la narradora hace una visita guiada de la ESMA con su novio<sup>20</sup>. Al pasar por la sala de partos donde las mujeres detenidas dieron a luz, y donde probablemente haya nacido el hermano de Perez, ella comenta que la sala debería llevar el nombre de su madre: “[Y]o quiero que le pongan una estrella con el nombre de mi mamá en esta puerta, como en un camarín de Hollywood”<sup>21</sup>. Es esencial aclarar que esta frase no tiene una intención irrespetuosa.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>18</sup> Alain BADIOU, *Justicia, filosofía, literatura*, Buenos Aires, Homo sapiens, 2007, p. 23.

<sup>19</sup> G. GATTI, *op. cit.*, p. 115.

<sup>20</sup> ESMA, Escuela Superior de Mecánica de la Armada. Se trata de la base de entrenamiento naval que encubrió uno de los centros de detención y tortura más grandes del régimen. Allí se desapareció a miles de personas.

<sup>21</sup> M. E. PEREZ, *op.cit.*, p. 18.

El momento que comparten los personajes está cargado de emoción y el novio de la narradora aparece muy conmovido:

Jota no le festeja el chiste. La envuelve en un abrazo interminable. Pasa por detrás de ella la visita guiada, se oyen explicaciones sobre la Pecera.<sup>22</sup> Ella suspira e intenta zafarse. Él se las ingenia para seguir abrazándola y además acariciarle el corazón<sup>23</sup>.

Aquí el objeto de la risa no es la tragedia de la mujer detenida y su familia, y la solemnidad de ese evento no se cuestiona; por el contrario, lo que la autora propone es que asumamos la tragedia y la dejemos de lado para enfocar en su comentario, que va más allá de la catástrofe. Tanto el momento que comparten los personajes, como la tragedia que ha vivido la autora fueron objetos de consumo público mucho antes de que Mariana Eva Perez los relatara en su texto y ese debe ser nuestro punto de partida al interpretar este apartado del texto. Al considerarlo en un contexto pos-traumático, vemos que lo que se resalta a través de la comparación de aquella habitación con un camerino donde las actrices se preparan para dar una actuación pública, es la sensacionalización de la memoria de ese evento (la detención-desaparición, el nacimiento de niños en cautiverio y la subsiguiente desaparición de ellos), que dentro del texto está enfatizada por el hecho de que ese dolor forma parte de la visita guiada. Así observamos que el discurso del humor opera en dos niveles ya que simultáneamente nos recuerda que el dolor de la protagonista es personal y privado pero el espectáculo de la memoria, al igual que la jocosidad, son objetos de consumo público.

Situaciones como ésta se repiten a lo largo del texto, creando múltiples oportunidades para asociar el humor al espectáculo público de la memoria. Otro ejemplo aparece en la discusión de una posible campaña publicitaria de la organización H.I.J.O.S. Allí, Perez juega con el slogan “Camisetas x Juicio y Castigo”, que la organización ha colocado en

---

<sup>22</sup> La Pecera es el nombre que se le dio a un área administrativa del centro de tortura. Se trata de una serie de oficinas unidas por un pasillo común donde se tramitaba la llegada de los detenidos y donde a algunos prisioneros se les obligaba a realizar trabajo forzado.

<sup>23</sup> M. E. PEREZ, *op. cit.*, p. 18.

prendas de ropa con las cuales personas famosas se toman fotografías. La narradora propone que la nueva campaña se construya alrededor de los lemas: “Yo me saco la Camisetas x Juicio y Castigo” o “Concurso de remeras mojadas x Juicio y Castigo”<sup>24</sup>. En este caso está claro que el objeto de la burla es el discurso de las instituciones que defienden los derechos humanos, que en aquel momento habían llegado a ocupar un espacio importante en el diálogo cultural y que, sin intención, habían convertido el tema en un espectáculo de consumo masivo. En este ejemplo se resalta la afinidad que Cecilia Sosa nota entre este tipo de humor y el modelo propuesto por Henri Bergson en base a la naturaleza social del humor, que requiere de un espectador para tener éxito<sup>25</sup>. Es interesante notar que el discurso del humor facilita los comentarios sobre las nociones institucionalizadas de la memoria y la defensa de los derechos humanos en Argentina precisamente porque ambos comparten una intención pública y un destinatario colectivo.

En otro fragmento de *Diario...*, el humor enfoca en las falsas familias en las cuales crecieron los niños desaparecidos. En una entrada muy pequeña, titulada “Feliz día del padre”, la narradora se dirige al hombre que se apropió de su hermano recién nacido y le escondió su verdadera identidad. Aquí Perez parodia el tipo de saludo común en este feriado:

¡Muchas felicidades para González y para todos aquellos que con goce perverso disfrutaban en este día de los saludos de los hijos ajenos que se afanaron! Que coman rico y brinden mucho. Desde aquí nuestros mejores deseos de cirrosis, cáncer con metástasis *partout* y bobazo<sup>26</sup>.

Esta entrada se distingue de los ejemplos anteriores ya que el objeto de la burla y la agresión es inequívoco y expresa la catástrofe sufrida por la familia de la narradora. Al dirigirse directamente a González, la autodenominada Princesa Montonera pone de manifiesto que su intención es la acusación y la humillación pública. Sin embargo, en

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>25</sup> C. SOSA, *op. cit.*, p. 40.

<sup>26</sup> M. E. PEREZ, *op. cit.*, p. 116.

otro nivel el apartado toma posesión de un discurso que le fue robado a la narradora por el terrorismo de estado. Con esta entrada, ella se apropia de la felicitación que reconoce el esfuerzo de los padres, y la desestabiliza al darle un giro lúdico que resalta la ausencia de su propio padre, la ruptura de su núcleo familiar y la falsedad de esa institución (pseudo)familiar, criminal y amoral que representa González.

En cuanto a lo literario, el humor en *Diario...* se construye a partir de uno de los leitmotivs del texto: la parodia de los cuentos de hadas. Sin ir más allá del título, el lector encuentra una transcontextualización del tropo de la princesa que, en vez de ser la protagonista de un cuento fantástico, se ubica a sí misma en la “Disneylandia de los Derechos Humanos”, y a lo largo del texto presenta sus experiencias en base a los preceptos del género infantil<sup>27</sup>. Por ejemplo, una de las fotografías que aparece en el texto identifica al Presidente Kirchner como “Prince Nestor”<sup>28</sup>. Allí se ve a la autora mirando a los ojos de Kirchner, y por encima de ambos se encuentra un cupido con arco y flecha; un globo de diálogo dice: “Oh! I ♥ Nestor”. Esta imagen está asociada a una entrada en la cual la protagonista describe el día en que conoció al mandatario y le expresó su apoyo por sus políticas. Posteriormente, ella narrará su desilusión con el mandatario y su esposa Cristina, quien fue presidenta entre 2007 y 2015. A diferencia de los chistes puntuales, la función principal de esta parodia es desestabilizar e infantilizar el discurso hegemónico sobre la memoria y la lucha por los Derechos Humanos representado aquí por el mandatario. Esta estrategia le resta a ese discurso la solemnidad y la seriedad que el gobierno y las distintas organizaciones le han atribuido, abriendo la puerta a una reflexión crítica. A posteriori, la autora ha reconocido que su admiración por el Presidente estuvo teñida por su credulidad y sin duda esto ha contribuido a su decisión de narrar aquel episodio a través del lente infantilizante de la relación entre la Princesa Montonera y el Príncipe Nestor.

---

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 160.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 30.

En otra ocasión se utiliza la parodia de los cuentos de hadas para describir el testimonio legal de una sobreviviente de los centros de tortura. Luego de una entrada titulada “El testimonio de Munú o un tratado sobre la tortura” donde se describe con gran dificultad las experiencias de ella y los efectos psicológicos de esa experiencia a largo plazo, encontramos un apartado titulado “Fin” que comienza diciendo: “Y hasta aquí llegan las aventuras del Hada Buena Munú en el Reino del Testimonial y como yo puedo escribirlas. Más no puedo porque se me entumece la pluma y desbarranco hacia el *paper* o la prensa de ghetto”<sup>29</sup>. En este caso observamos que la parodia carece de una intención lúdica y más bien constituye una estrategia narrativa para circunvalar la dificultad que implica describir esta tragedia. A fin de cuentas, “No cabe la literalidad para dar cuenta de este dolor”<sup>30</sup>. En un estudio sobre las dos autoras que discutimos aquí, y a partir de las mismas propuestas seminales de Gatti, Jordana Blejmar propone leer la parodia como una estrategia que le permite a Perez y Grigera crear una memoria profana del trauma que ataca los temas tabúes de las políticas e instituciones de la memoria.<sup>31</sup> A pesar del ethos humorístico, abundan los momentos que están permeados por el dolor causado por el terrorismo de estado y, a lo largo del texto, la parodia desarrolla varias funciones retóricas.

Blejmar también discute la manera como tanto Perez como Grigera incorporan el humor a sus textos mediante los juegos de palabras, algo que ella llama un “nuevo lexicón del terror”<sup>32</sup>. En efecto, en lo narrativo abundan los términos como “temita”, “hijis” y “militonto”<sup>33</sup>. Por su parte, el género performativo a menudo emplea este tipo de chistes puntuales que en el caso de Grigera, frecuentemente surgen por la agregación del prefijo “monto” a palabras claves, como ya hemos mencionado. Sin ir muy lejos, el título de *Montonerísima* hace referencia a la comedia burlesca que en

---

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>30</sup> G. GATTI, *op. cit.*, p. 121.

<sup>31</sup> Jordana BLEJMAR, *Playful Memories The Autofictional Turn in Post-Dictatorship Argentina*, Cham, Palgrave Macmillan, 2016, p. 89.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>33</sup> “Militonto” es una modificación peyorativa del término “militante”.

Argentina a menudo incluye el mismo sufijo en sus títulos. En ambos casos los juegos de palabras y los retruécanos producen un efecto que va más allá de apocopar el sentido de las palabras, pues las dota de un tono ligero, y su repetición le resta gravedad al tema central de estas obras. Además se puede apelar al humor físico, como en el espectáculo de Grigera. Un ejemplo es un personaje que se presenta como activista por los derechos humanos pero que confunde la señal de victoria, con los dedos índice y medio formando la letra V, con el símbolo de la marca Versace : la ignorancia de tal emblema de los grupos militantes de los años 70 revela la vacuidad de su postura política.

Grigera yuxtapone las políticas de los grupos militantes de izquierda y el contexto sociopolítico actual a través de una serie de chistes que atacan el uso moderno de las consignas políticas de pasado. En un momento ella moderniza la frase “Si Evita viviera, sería Montonera”, comúnmente asociada al grupo Montoneros, convirtiéndola en “Si yo fuera alta, rubia y flaca, sería botinera” e insiste con tal chiste nombrando a uno de los personajes del espectáculo “Evita Botinera”<sup>34</sup>. Aquí vemos de nuevo cómo el objeto de la risa no es la tragedia ni el pasado, sino un comentario contemporáneo sobre la arbitrariedad y el consumo masivo de los discursos institucionalizados de la memoria y la defensa de los Derechos Humanos, en base a los cuales se ha construido la figura de la víctima y la moral humanitaria. Es más: Grigera no vacila en afirmar en algún momento de su obra que muchas personas sólo han descubierto la militancia después de Kirchner, insinuando que se trata de una moda y no de un compromiso político o moral.

En la porción del espectáculo que habla más directamente de la dictadura cívico-militar, Grigera presenta a su alter ego: una niña de cuatro años llamada Victoria, que como ella fue criada por una madre que le transmitió los complejos ideales políticos de la izquierda peronista. Uno de los chistes que hace en torno a este personajes es: “Hay temas que no se los [sic] puede explicar a un niño, porque ni un adulto se los puede

---

<sup>34</sup> “Botinera” es un término regional para designar a las novias y esposas de los jugadores de fútbol famosos.

explicar. ¿Cuáles son? Uno, la muerte no insistas, Victoria y otro, el peronismo”<sup>35</sup>. El desfase entre la política de aquella época y la actualidad se convierte en uno de los comentarios centrales del espectáculo. Y en la escena llamada “La monto-niñez”, esta relación se da en la manipulación de la perspectiva infantil: la comediente, como si fuera aquella niña, se dirige al espectador para demostrar que lo que la joven Victoria no entiende también resulta incomprendible, o al menos absurdo para sus interlocutores.

Este espectáculo se distingue del texto de Perez no sólo por su género sino por ser mucho más crítico de los militantes y sus ideales. Grigera juzga las acciones de sus padres abiertamente. En un momento hace referencia a su propio nombre, señalando que su madre decidió ponerle Victoria después de la desaparición de su padre, cuando el grupo al que pertenecía la pareja se encontraba en una situación muy precaria. Luego de esta observación, provoca la risa al afirmar preferir el nombre Victoria al de “Contraofensiva”. Sigue mencionando la billetera que le regaló su abuela porque había pertenecido a su padre: un objeto de rico cuero y de una marca de lujo, contradictorio con la austeridad que debían practicar los Montoneros. Todos estos chistes resaltan la arbitrariedad de los ideales de sus padres, además de lo obsoletos que resultan en el contexto actual. Ahora bien, si el humor apunta a temas políticos y al impacto duradero de la militancia y el terrorismo de estado, no se aborda directamente el dolor y la tragedia. Es comprensible que, en un escenario, Grigera evite aquello que Perez tampoco puede afrontar en un texto sin valerse de recursos narrativos auxiliares como la parodia.

Podemos encontrar sentido a la presencia del humor en estos textos si lo consideramos una estrategia para construir la identidad pública de sus autoras como hijas de personas desaparecidas. Maarten Geerons propone un vínculo entre la reelaboración del trauma a través del humor y la reanudación de los vínculos familiares

lo que hace eco al humor autocrítico descrito por Cecilia Sosa en sus intercambios con miembros del grupo H.I.J.O.S. Así, la clave para leer estos textos es recordar que

---

<sup>35</sup> *MONTONERÍSIMA*, por Victoria Grigera, dirigido por Victoria Grigera, np.

cada uno de estos chistes constituye una enunciación pública de la identidad de Victoria Grigera y Mariana Eva Perez contra la marginalización social y política que vivieron en sus años formativos. Éstas son obras que no sólo dialogan con la tragedia personal que cada una de las autoras ha vivido, sino también con el proceso político y social de los últimos 40 años. Además de ser *hijas*, Perez y Grigera representan a una sociedad agraviada, por lo cual su perspectiva y su uso del humor reflejan el *zeitgeist* de su generación. En su análisis de estas obras, Jordana Blejmar concluye que:

*Perhaps, Perez's suggests, the key to dealing with the ghosts of the past relies on a playful memory of the dictatorship, which brings to light the lacunae of language to name the unspeakable but which also reserves a place for laughter, pleasure and beauty, as happens with this blog<sup>36</sup>.*

Lejos de tener una intención irrespetuosa, o profanadora de la memoria de la catástrofe ocasionada por el terrorismo de estado, estas autoras llaman nuestra atención acerca de los escollos de las políticas y los discursos modernos sobre la memoria y la lucha por los Derechos Humanos.

---

<sup>36</sup> J. BLEJMAR, *op. cit.*, p. 86.