

Instituto de Investigaciones Gino Germani
VI Jornadas de Jóvenes Investigadores
10, 11 y 12 de noviembre de 2011
Nombre y Apellido: Mariela Acevedo
Afiliación institucional: UBA/UBACyT/CONICET
Correo electrónico: acevedo.mariela7@gmail.com
Eje problemático propuesto: 1. Identidades. Alteridades.

Título de la ponencia: *La Argentina en pedazos. Narración gráfica y construcción identitaria en el retorno de la democracia.*

Resumen:

La serie “La Argentina en pedazos” presentó —a partir del primer número de la revista *Fierro*¹— una reelaboración visual de textos del canon literario nacional.² Del análisis de las construcciones discursivas de identidad/alteridad en el contexto de retorno de la democracia podemos dar cuenta cómo los episodios, se proponen narrar “*Una historia de la violencia argentina a través de la ficción.*”³ Las transposiciones a la historieta resultaban así, una manera de narrar la nación, de releer el pasado y de juntar los fragmentos para que los sobrevivientes-lectores⁴ pudieran darle un sentido al presente.

PALABRAS CLAVE: HISTORIETAS, IMAGINARIO SOCIO SEXUAL, POSDICTADURA

¹ Ed. De La Urraca, septiembre de 1984

² Once de los trece textos son compilados posteriormente, pero por alguna razón, *La Argentina en pedazos* (Ed. De la Urraca, Buenos Aires, 1993) no incluye dos publicaciones de *Fierro*: “Cavar un foso” de Adolfo Bioy Casares (único episodio publicado en un suplemento especial de literatura en *Fierro* nº 15) y “Operación Masacre” de Rodolfo Walsh que cierra la serie en el número 37 de la revista.

³ Ricardo Piglia Revista *Fierro*, Año 1 Nº 1.

⁴ La bajada de la revista en los primeros números de *Fierro* era “historietas para sobrevivientes”. Silvia Carut ha afirmado al respecto: “la presentación que hacía Ricardo Piglia de las historietas que intentaban hablar de episodios significativos de la historia de nuestro país, da cuenta, justamente, de esa multiplicidad de partes y retazos que ha dejado (así observan los lectores contemporáneos a la salida de la revista) el Proceso.

Introducción

Articular históricamente el pasado no significa conocerlo ‘como verdaderamente ha sido’. Significa adueñarse de un recuerdo tal como éste relampaguea en un instante de peligro... El peligro amenaza tanto al patrimonio de la tradición como a aquellos que reciben tal patrimonio. Para ambos es uno y es el mismo: peligro de ser convertidos en instrumentos de la clase dominante. En cada época es preciso esforzarse por arrancar la tradición del conformismo que está a punto de avasallarla.
(Benjamín, Walter. *Ensayos Escogidos*, Ediciones Coyoacán, México, 1999.
“Tesis de la Filosofía de la Historia.” Tesis VI, p. 45)

Las siguientes páginas se proponen esbozar algunas ideas sobre el incipiente trabajo de tesis en construcción que tiene como objeto un conjunto de revistas de historietas de dos momentos de quiebre en la historia social y política en Argentina, o al menos ese es un presupuesto fuerte en la hipótesis de trabajo. El corpus de la tesis lo integran las revistas *Fierro. Historietas para sobrevivientes* y las revistas *Fierro. La historieta Argentina*.⁵

El presupuesto mencionado tiene que ver con identificar dos momentos de lo que puede pensarse como de crisis en los que se produce un reordenamiento de las representaciones de género. Esta hipótesis sigue el desarrollo de Francine Masiello quien analiza los usos de la imagen de “La Mujer” como constructo discursivo y la intervención de las mujeres como autoras de discursos en el período 1830-1930 en Argentina. Masiello sostiene que,

[...] cuando el Estado se encuentra en transición de una forma de gobierno a otra, o de un período tradicionalista a un programa más modernizante, hallamos una alteración en la representación del género. Surge una configuración diferente de los hombres y las mujeres, modificada según el período histórico y la naturaleza de la crisis nacional. Además, para los especialistas en literatura, las transformaciones en la representación del género y de la nación en la literatura significan una apertura hacia diversas y amplias áreas de preocupación, una de las cuales, y fundamental, es la cuestión del lenguaje. (Masiello 1997:17)

En este sentido, el análisis de las historietas que narran la “nación” o construyen discursos sobre “la patria” en dos momentos históricos que pueden ser caracterizados como posdictadura y posneoliberalismo⁶, puede abordarse en las dos líneas que explora Masiello: por

5 La primera época a cargo de Ediciones de la Urraca (cien números publicados entre 1984 y 1992) y la segunda a partir de 2006 hasta la actualidad a cargo de Página 12. La tesis se encuentra en carácter exploratorio y la actual preocupación es indagar en la posibilidad de construir dos momentos posteriores a un hecho traumático: la posdictadura y el posneoliberalismo.

6 Términos que deben ser tomados con precaución. El “pos” en ambos casos no hace referencia a un ciclo superado completamente ni hace alusión a un período de tiempo meramente posterior a la dictadura y al neoliberalismo, sino

un lado, sobre los usos de “La Mujer” en los textos historietísticos y por otro, en la relación que estos tienen con las prácticas de los sujetos concretos en torno a las formas en las que se plasma la identidad nacional.

En estos momentos en los que se produce una reestructuración de las representaciones, se pone en crisis —en alguna medida—la cristalización de identidades. Esta desestabilización pone en evidencia las formas precarias y siempre negociadas de las identidades, entrelazadas a partir de diferentes variables como las de nacionalidad o de pertenencia a un territorio (regional, local, definidas históricamente en formaciones como las de “ser argentina/o”) que se encuentran en estrecha relación con otras dimensiones de clase, género y etnia.

Para Giulia Colaizzi este imaginario es siempre *socio sexual* por lo que sostiene la tesis que la teoría feminista es teoría del discurso, es decir, que la crítica feminista permite deconstruir el imaginario social y transformarlo. Afirma:

[...] hacer feminismo es hacer teoría del discurso, porque es una toma de conciencia del carácter discursivo, es decir, histórico-político, de lo que llamamos realidad, de su carácter de construcción y producto, y al mismo tiempo, un intento consciente, de participar en el juego político y en el debate epistemológico para determinar una transformación en las estructuras sociales y culturales de la sociedad, hacia la utopía —una utopía indispensable— de un mundo donde la exclusión, explotación y opresión no sean el paradigma normativo. (Colaizzi, Giulia; 1990: 20)

El concepto de *imaginario social* puede ser entendido como el universo de significaciones instituidas por una sociedad en estrecha vinculación con el poder. Ana María Fernández le da uso a este concepto de Castoriadis para pensar en la invención o creación incesante de figuras, formas, imágenes colectivas en relación a *lo femenino*. Esta invención es producto de la sociedad a la que responde e instituye sentido, pero lo instituido como “régimen de verdad”, puede ser trastocado a partir de la invención de “nuevos organizadores de sentido.” (Fernández, Ana María; 2007)

Podemos entender la crítica feminista de la cultura como un nuevo organizador de sentido que no sólo produce un discurso crítico sobre las formas heredadas de concebir a varones y mujeres sino que postula nuevas imágenes y discursos que desestabilizan y abren a nuevos sentidos para pensar las relaciones de poder entre los géneros.

que más bien pretende llamar la atención sobre el período de transición y conflicto en la superación de un período marcado por una forma de violencia institucional que entra en crisis. Aunque originalmente se pretendió comparar estos dos momentos, por una cuestión de extensión, sólo nos dedicaremos al primer momento.

Una aproximación que resulta de utilidad para el abordaje es la que propone Nathalie Goldwaser en su análisis de la construcción de lo nacional en la producción literaria de la Generación del ‘37 sobre el uso que ésta hace de la figura “mujer” y su relación con la construcción de “la Patria”⁷. Goldwaser advierte:

Si la figura del extranjero o del inmigrante, del gaucho, el indio, la frontera, el desierto, el héroe, el caudillo son herramientas analíticas para comprender una propuesta política de la época y circunscribir el concepto de nación-ciudadanía, ¿por qué la figura de la mujer es desatendida? ¿Qué hay detrás de esta omisión? ¿Hay una decisión metodológica de dejarla de lado o bien una partición de campos entre «teorías feministas» e historia política? (Goldwaser 2010:84-85)

De esta forma, la autora propone analizar la figura de la mujer en la construcción de los discursos sobre la nación y postula tres usos, que resultan de utilidad para abordar los textos. Para Goldwaser, la mujer puede aparecer en los textos como excusa, como objeto (o destinataria de ilustración) y/o como intrusa. Estas figuras pueden combinarse y en un mismo texto prevalecer una u otra función sin que estas resulten excluyentes.

Revista *Fierro* (primera época) y la transición democrática

Según Lucas Berone, el contexto en el que surge la revista *Fierro* en 1984, permite caracterizarla por dos marcas fuertes: Por un lado, la explícita politización de los discursos mediáticos fruto de la apertura democrática y por otro, las particulares condiciones de producción del medio en el período posterior a la caída de la dictadura militar. Este segundo factor, que señala Berone está caracterizado por la búsqueda de los artistas de canales de expresión en zonas marginales como el rock o los cómics, transformados en espacios de resistencia y experimentación de cruces de lenguajes (filmicos, pictóricos, literarios)

La serie de “La Argentina en pedazos”, que aparece en el primer número de la revista *Fierro* reúne las dos características mencionadas. Se trata de un conjunto de transposiciones que pretenden “Narrar una historia de la violencia a través de la ficción” según la introducción que

⁷ Godwaser señala que el concepto “Patria” es anterior a la Batalla de Caseros, posteriormente esta construcción discursiva se desplazó al concepto de “Nación”(p.82). Josefina Ludmer distingue “por ‘patria’ el puro sentimiento, la pura afección que está ligada con el territorio y la lengua, una especie de fusión de sentimientos con ideas recibidas. En cambio, lo nacional es más bien un discurso político, un proyecto colectivo con una tradición perfectamente identificable.”(Entrevista de Diego Peller a Josefina Ludmer (2009), revista Otra Parte, web) Es interesante observar como los discursos del Bicentenario retoman el significante “Patria” que estaba en desuso por su estrecha relación con los discursos militares y se resignifica en los discursos a partir de 2004 plasmándose en producciones artístico-políticas como las que se analizan más adelante en este escrito.

realiza Ricardo Piglia en su primera intervención. Allí sostiene que la selección de relatos debe entenderse como la historia alucinada por escritores, como una suerte de subtexto de la otra Historia con mayúscula, el relato oficial. Así la violencia, tomada como tópico principal que une las historias, resulta una manera de reflexionar sobre la identidad nacional. El conjunto de narraciones ficcionales —obras nacionales de la dramaturgia, la canción popular, la novela, la cuentística transpuestas al lenguaje de las historietas— operan como una especie de marcador que apunta a la Historia, una manera de rodear y a la vez elidir, de señalar pero sin mencionar explícitamente —salvo en el último relato de la serie, *Operación Masacre*— la violencia política reciente. Manifiesta a este respecto Pedro Pérez del Solar (2011) “*No es casual que este replanteamiento de la historia argentina aparezca a sólo un año del fin de la brutal dictadura militar. Los largos años de autoritarismo obligan a buscar nuevas lecturas de esta historia.*” En la misma línea Laura Vazquez sostiene:

La elección de esas trans-posiciones (la decisión de adaptar esas obras y no otras) está marcada por los intereses del presente democrático. Se trata de una re-lectura del pasado (el trabajo de la memoria como reinscripción y retorno) y la necesidad de erigir el futuro nacional: juntar “los pedazos” de un país fragmentado.

Este trabajo no tiene la intención de analizar en detalle las transposiciones que traducen el texto a un nuevo lenguaje. Sólo vamos a decir al respecto que en el pasaje se transforma el sentido del texto fuente al seleccionar algunos de sus rasgos y minimizar otros. El sentido nuevo se encuentra en estrecha relación con las necesidades del contexto de producción, en este caso el que hemos denominado como postdictadura⁸. El resultado es lo que Vazquez denomina “un doble”: un texto que produce una nueva significación en espejo pero también en conflicto, una reescritura con un plus de sentido producto de su plasmación gráfica. Revisaremos ahora algunas motivaciones para refundar un canon, a partir de la elección de relatos de la violencia reciente que permiten reconstruir identidades o releer (y reescribir) el pasado.

8 El término postdictadura, indica el momento en el que las narraciones, relatos y otras producciones culturales pueden publicarse con un grado de libertad hasta el momento impidiendo. Años de censura y autocensura modificaron las formas de narrar que se volvieron más elípticas por lo que muchos lectores, espectadores, destinatarios de esas producciones debían leer entre líneas (y en muchas ocasiones más allá de las intenciones de los productores) constituyendo formas de resistencia al poder dictatorial.

Violencias ilustradas



Ilustración 1 *EL MATADERO*, de Esteban Echeverría (Fierro 1, septiembre de 1984)

Adaptación y dibujos: Enrique Breccia.

La serie obedece a una suerte de cronología: abre con un texto fundacional de la literatura argentina *El matadero* de Esteban Echeverría al que le sigue un texto que ubica su accionar durante la conquista del desierto, *Los dueños de la tierra* de David Viñas, ambas desde la reescritura historietística de Enrique Breccia. Estos dos primeros relatos hacen referencia explícita a la violencia sexual, aunque en ninguno aparece la figura “mujer”, ésta se presenta por ausencia en la feminización del enemigo como forma de dominación. En *El matadero* el capataz ordena que le bajen los pantalones al Unitario intruso y “le den a nalga pelada”. La muerte llega como resistencia a la humillación y se encuentra en estrecha relación con la vejación que no puede tolerarse: “reventó de rabia”. En *Los dueños de la tierra* el “trabajo” de despejar el territorio de bestias e indios se condensa en la comparación que realiza Brun entre violar y matar.

De la misma manera que en *El matadero* se narra en viñetas la castración del toro, en *Los dueños de la tierra* la caza de los indios en el desierto es seguida por la mutilación genital como prueba del trabajo hecho que paga el Estado. Las mujeres están ausentes, no existen ni como subalternas, pero la denuncia de racismo tiene un subtexto sexista del que es inseparable.

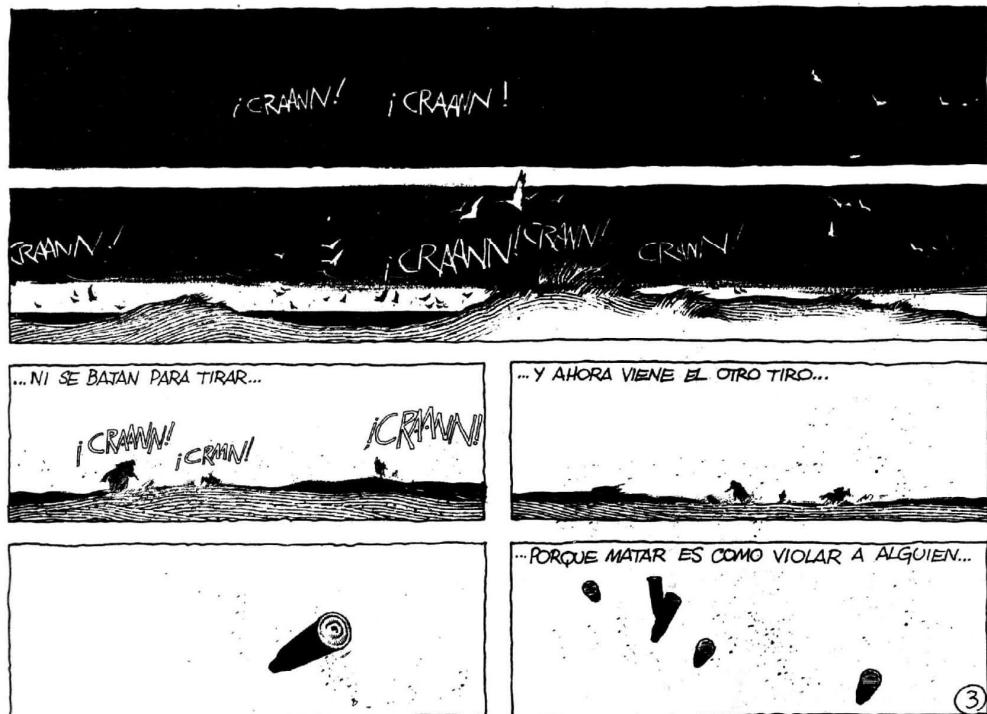


Ilustración 2 LOS DUEÑOS DE LA TIERRA: 1892, de David Viñas (Fierro 2, octubre de 1984)

Adaptación y dibujos: Enrique Breccia.

En *Mustafá*, la obra de teatro de Armando Discépolo y en “La agonía de Haffner, el rufián melancólico” capítulo de *Los Lanzallamas* de Roberto Arlt, la violencia es aquella que enfrenta a extranjeros y nacionales, y dentro del conjunto de inmigrantes a los que mejor o peor se posicionan ante el capital simbólico en disputa por el lenguaje, el dinero y las mujeres, todos elementos intercambiables en el mercado simbólico.

Tanto en *Mustafá* como en el relato de Haffner la mujer es una excusa para hablar de otra cosa: En el primer caso, es por ella, por ‘Gosdandina’ por quien el turco comete un delito y traiciona a Gaetano, es para que la turca ría que el decide quedarse con el billete de lotería comprado a medias con el tano. Pero si observamos un poco más vemos que la mujer es metonímicamente la proyección de la lejana ‘Durquía’, la Patria que se ha dejado, idealizada en

el recuerdo a la que no se podrá volver. Es esa posibilidad de volver y dejar la ‘brecciosa Jintina’ en la que el esfuerzo no se traduce en dinero porque falta tener la capacidad de oratoria que sí despliega el tano, la que motiva el grotesco puesto en página por la dupla de Enrique Breccia y Norberto Buscaglia. La principal violencia en los dos relatos es la de la exclusión: Mustafá mira la Patria que fue y no alcanzará; Haffner ante la muerte también recuerda el pasado y de entre todas las mujeres recuerda a una que lo abraza cuando llega la muerte.

La violencia de Haffner con las mujeres es explícita (“A esa no debí pegarle” recuerda mientras agoniza) La muerte se acerca y con ella los rostros de mujeres que maltrató y prostituyó: La Coca, La Vasca, la Bizca, sobrenombres de mujeres a las que pegaba por principio, por aburrimiento, porque un hombre debe pegar a sus mujeres. Sólo una tiene nombre en su recuerdo Eloísa, la dactilógrafo a quien obligó un día a hacer la calle y apareció flotando en el Riachuelo. La historieta de Muñoz y Sampayo de estilo expresionista apela a la palabra como un dibujo más que hay que descifrar en ese viaje que es la agonía del protagonista, rostros que se deforman y voces del presente que se confunden con recuerdos del pasado. Si en Mustafá la mujer es una proyección de la patria soñada que nunca se alcanzará, en el relato de Haffner las mujeres son esos fantasmas del pasado que lo persiguen en su última agonía.



Ilustración 3 LA AGONÍA DE HAFFNER, EL RUFÍAN MELANCÓLICO, de Roberto Arlt (Fierro 28, diciembre de 1986)
Adaptación y dibujos: José Muñoz.

La transposición del cuento de Julio Cortázar de “Las puertas del cielo”, en la reescritura de Norberto Buscaglia y Carlos Nine también utiliza la figura “mujer” como pretexto para poner en página la violencia entre Marcelo, el “doctor” personificado en la historieta con los rasgos físicos del joven Cortázar y Mauro y Celina, los “monstruos”: cabecitas negras a los que Marcelo estudia a la distancia desde un aséptico microscopio. En la transposición a la historieta desaparece el ejercicio de la prostitución de Celina que en el cuento abandona a pedido de Mauro. En el cuento se insinúa este cambio como el paso de un cautiverio público, en el que Celina debe entregarse a diferentes hombres por dinero, a uno privado en el que resigna su libertad a cambio de un mejor pasar con Mauro. La muerte libera a Celina y le permite hacer lo que quería en vida: bailar a su gusto sin tener que rendirle cuentas a ningún hombre. Resulta una clave de lectura diferente la que propone la historieta en la que este aspecto de subordinación femenina es minimizado y se resalta en cambio las diferencias de clase, como la principal violencia.



Ilustración 4: “LA GALLINA DEGOLLADA”, de Horacio Quiroga (Fierro 8, abril de 1985)

Adaptación: Carlos Trillo / dibujos: Alberto Breccia.

Tal vez el relato literario más comentado por su lograda transposición sea “La gallina degollada” de Horacio Quiroga en la producción de Carlos Trillo y Alberto Breccia. Realizado originalmente en 1978, fue publicado en el número 8 de la revista *Fierro* en el año 85. Lo que en el cuento es un rasgo de la bestialidad de los hermanos idiotas es exacerbado plásticamente en la historieta a través del uso del color rojo en una historieta en blanco y negro de trazos fuertes y expresivos. La violencia sexual que recorre el resto de los relatos de la serie, es tan solo sugerida:

se minimiza la pelea conyugal sobre la responsabilidad en la herencia que resulta en los niños idiotas y se magnifica el abandono, la desidia y la consecuencia violenta estimulada por la sangre que conecta con el placer que produce el rojo en los hermanos varones que comparten ese destino trágico. La víctima puede suponerse que actúa en lo que Masiello define como el elemento perturbador, o Goldwaser define como “intrusa”, aquella que entra en el drama para desestabilizar la armonía. Pero no será ella la que narra, ni será su punto de vista al que accedamos. El punto de vista que prevalece parece ser el del padre que cierra la última viñeta con el nombre de su hija dilecta ahogado de dolor.

Y es que si algo tienen en común los relatos del canon que pasa por universal, que contempla diferencias de clase, que critica las desigualdades en la distribución de saberes, la discriminaciones históricas a distintas etnias, es que permanece ciego al género: el narrador omnisciente y universal es masculino, y cuando accedemos a la subjetividad femenina, esta construcción mediada por el enunciador suele ser paródica. Este es el caso de *Boquitas pintadas*, la novela de Manuel Puig transpuesta a la historieta por El Tomi y Manuel Aranda. La historieta pone en página el *kitsch* de la novela-folletín en la ambientación de los espacios en los que transcurre la historia: la habitación repleta de muñecas de Mabel, la niña bien, el cuadro del Gardel de sonrisa ancha reiterado en algunos ángulos de la página, van en ese sentido, sin que por eso la historieta pueda ser leída como sentimental sino como parodia de ese lugar común. La historieta subraya la violencia y el antagonismo entre Mabel y Raba, la sirvienta que mata a Francisco cuando lo sorprende saliendo de la habitación de la señorita. Raba, madre del hijo no reconocido por el albañil devenido en policía, pareciera vengarse con el crimen movida por los celos. En la historieta se subraya lo que distingue a las dos mujeres, una desigualdad de clase observada desde la óptica de Francisco y se minimiza la violencia que Francisco ejerce como varón sobre Raba, una mujer de su propia clase y status social, trabajadora y ‘cabecita negra’ que creyó que él no era como los señoritos que buscarían una sirvienta para divertirse. Raba creyó en él por considerarlo un igual pero él la usó y la descartó igual que hubiese hecho un patrón.

La mujer de clase acomodada que se encuentra por encima del varón es el tópico de otra violencia ilustrada en *La gayola*, tango de Tuegols y Taggini ilustrado por Crist sobre una adaptación de Norberto Buscaglia. La letra de la canción no hace mención a que la traición de la mujer es con un amigo, ni la clase a la que pertenece la mujer traicionera (al menos después de

quince años de cárcel del varón que va a visitarla) La historieta no sólo le pone rostro al engañado sino que también le da nombre: Eusebio Garmendia. Las dos mujeres que aparecen, la madre y la traidora, son intrusas. A diferencia de otros tangos en los que la madre es un objeto de adoración, en este tango la madre también provoca la caída del varón al instarlo en confiar en la mala mujer. La madre se equivoca al creer que esa mujer de “mala vida” (otro detalle ausente en la letra de la canción) se ha “reformado” y puede hacer feliz al hijo. Los recursos a los que apela la dupla son fotos, croquis del espacio, bocetos superpuestos de diferentes posiciones y detalles del protagonista, indicaciones de los autores en referencia a personajes fuera de cuadro y el ícono de RCV Victor que se reitera para indicar la letra del tema y diferenciarla de la voz de los personajes. La última intervención de la dupla autoral hace referencia a una herramienta técnica de reproducción de imágenes, una fotocopiadora lo que evidencia de forma explícita la construcción discursiva del texto y funciona como paralelo de la reproducción técnica sonora.



Ilustración 5 CABECITA NEGRA, de Germán Rozenmacher (Fierro 16, diciembre de 1985)
Adaptación: Eugenio Mandrini / dibujos: Francisco Solano López.

Otro texto que denuncia las diferencias de clase es “Cabecita negra” el cuento de Rozenmacher, en el que la protagonista femenina es doblemente una intrusa, simbólica y literalmente, quien desata el caos y representa la invasión al seguro espacio del burgués. Pero también puede entendérsela como excusa para narrar la violencia de un orden que además de clasista es racista y sexista. La joven, una inmigrante del interior es presentada como víctima

que no puede actuar, no tiene agencia sino es a través de la intervención del hermano que es “otro cabecita negra” pero que detenta el poder de la ley en la figura del policía.

El trabajo de Alfredo Flores y Norberto Buscaglia sobre el relato de Jorge Luis Borges, “La historia del guerrero y de la cautiva”, pone en tensión una línea presente en toda la serie. Esto es: *La Argentina en pedazos* se construye sobre oposiciones, civilización y barbarie, gorilas y cabecitas negras, nacionales y extranjeros, varones y mujeres. Y sobre dos metáforas fuertes: la invasión y la penetración como formas de dominación. El modelo es binario y jerárquico, es una lucha por el reconocimiento en la que uno queda doblegado. Sin embargo el texto de Borges plantea que la civilización y la barbarie no sólo son en alguna medida elecciones, sino también que ésta historia de la posibilidad de elección (la civilización por la que pelea el guerrero contra sus hermanos bárbaros o la barbarie que elige la inglesa dándole la espalda a la civilización) es transmitida por la memoria materna, la abuela. Piglia explica en la introducción al relato de Borges, los dos linajes del escritor: la memoria materna y la biblioteca paterna, esta fusión presente en los relatos del escritor resulta interesante como herramienta de desestabilización del esquema binario que suele construir la identidad desde un orden autoritario y excluyente de lo ambiguo, lo indeterminado, lo mezclado.



Ilustración 6 *OPERACIÓN MASACRE*, de Rodolfo Walsh (Fierro 37, septiembre de 1987)

Adaptación: Omar Panosetti / dibujos: Francisco Solano López.

El relato que cierra la serie es *Operación Masacre* en el número 37 de la revista *Fierro*, con la adaptación de Omar Panosetti y dibujos de Francisco Solano López. La historieta sobre la masacre de León Suárez de 1956 es intervenida y reactualizada a los hechos de la última

dictadura desde la actualidad (1987) en la puesta en página del desaparecido Rodolfo Walsh y las Madres de Plaza de Mayo.

La figura de las Madres resulta de interés puesto que el rol que cumplieron en la resistencia dictatorial estaba siendo reconocido por algunos nuevos discursos que transformaban el imaginario que las calificaba de “locas” y que las marcaba como sospechosas por su maternidad politizada. La representación de las Madres en el año ‘87 en el que sale la revista tiene una marca política disruptiva que hoy, después de más de dos décadas puede parecer menor, pero que en su momento denunciaba una herida abierta muy reciente y que marca un hito en la transformación del imaginario social argentino: Las Madres transformaron la idea misma de maternidad entendida como práctica de maternaje, práctica política de cuidado del colectivo social, de memoria activa, recuerdo constante y presente de valentía. El pañuelo blanco ha pasado a ser desde entonces un símbolo de resistencia reconocido a nivel internacional (puesto en jaque recientemente por ciertos sectores de la derecha más reaccionaria) La práctica transformó la representación que de las mujeres madres construye el colectivo social.

A modo de cierre

La Argentina en pedazos efectivamente intenta refundar un canon con algunas características: En primer lugar equipara discursos disímiles, algunos de autores fundacionales como Esteban Echeverría, consagrados como Borges, Bioy Casares o Cortázar, cronistas malditos de una Buenos Aires cruzada de acentos texturados como Roberto Arlt y Armando Discépolo, comprometidos con su presente como David Viñas o Rodolfo Walsh. La construcción del canon siempre deja afuera las voces de otros sujetos, subordinados, menores. En este caso el relato sobre la identidad nacional no tiene en cuenta el relato de otros sujetos que conforman la nación aunque si los representa, en general, como metáfora de otra cosa.

La construcción de un canon, a pesar que el propuesto por *Fierro* es integrador de diferencias principalmente de clase, etnia y status, siempre excluye a determinados sujetos. En *Fierro* hay un explícito interés en igualar expresiones populares como el tango con la alta cultura de cuentistas como Cortázar o Borges. Pero vemos que quedan excluidas como productoras culturales las autoras y las mujeres aparecen —mayoritariamente— en representación del caos, la traición, la naturaleza a dominar. Podemos observar asimismo en este último aspecto que las

mujeres son protagonistas o mejor, comparten el protagonismo, en cuatro relatos de los trece publicados (En “La historia del guerrero y de la cautiva” de Borges, “Cabecita negra” de Rozenmacher, “Cavar un foso” de Bioy Casares y *Boquitas pintadas* de Manuel Puig) en tres relatos no hay mujeres: *El Matadero* de Echeverría, *Los dueños de la tierra*, de David Viñas y “Las fuerzas extrañas” de Leopoldo Lugones. En “Las puertas del cielo” de Cortázar, las mujeres son testimoniales, al igual que en *Operación Masacre*, o en “La agonía de Haffner” relato de *Los Lanzallamas* de R. Arlt, los protagonistas se mueven alrededor de ellas que son nombradas para que el relato avance pero no llegan a ser protagonistas. La visión y la voz del relato es en todos los casos la de un narrador masculino que en tres relatos se hace presente en el mismo discurso: El personaje de Marcelo en “Las Puertas del cielo” tiene los rasgos de Julio Cortázar, al final de “La historia de el guerrero y de la cautiva” cierra el relato un viejo Borges y *Operación Masacre* escenifica a su autor junto a las Madres de Plaza de Mayo.

Originalmente este trabajo pretendía indagar en el desplazamiento, ruptura o continuidades en las construcciones identitarias con respecto al género en el imaginario sociosexual entre dos épocas: posdictadura y posneoliberalismo. Esta segunda época no ha sido abordada en este escrito y queda pendiente, pero podemos decir que se percibe el retorno de un significante que había caído en desuso, el de “Patria”. Podemos decir con Raymond Williams que éste se mantuvo por décadas de forma residual en los discursos sobre la nación y las formas de “argentinidad” que se plasman y que se ha reactualizado en el actual momento político. Más importante de indagar será tal vez la figura de Las Madres. En los 80, este significante adquirió su significación política asociando la actuación en la esfera pública de las Madres que socializaron su maternidad quienes afirmaron: “fuimos paridas por nuestros hijos”. Así, ellas transformaron la significación de la maternidad y se convirtieron en símbolo de resistencia a la opresión, de memoria, de verdad y de justicia. Queda abierta la incógnita sobre cómo se han modificado estas representaciones en los años democráticos que le siguieron a la transición, si podemos continuar utilizando hoy el término de posdictadura o si podemos ya empezar a considerar la etapa actual como la posterior al embate neoliberal que impactó en la sociedad al retorno de la democracia. Y también, cuáles son las representaciones sociosexuales que se plasmaron a partir de esa crisis.

BIBLIOGRAFÍA

- Benjamín, Walter.** “Tesis de la Filosofía de la Historia.” en *Ensayos Escogidos*, Ediciones Coyoacán, México, 1999.
- Berone, Lucas** “La literatura en pedazos”: El problema de la adaptación. Disponible en http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/la_literatura_en_pedazos.html
- Colaizzi, Giulia** (1990) “Feminismo y Teoría del Discurso. Razones para un debate” en Colaizzi G. (ed.) *Feminismo y Teoría del Discurso*. Madrid, Ed. Cátedra.
- Fernández, Ana María** (2007) *Las lógicas colectivas. Imaginarios, cuerpos y multiplicidades*. Buenos Aires, Ed. Biblos
- Garibotto, Verónica Inés** *Contornos en negativo: Reescrituras postdictatoriales del siglo XIX* (Argentina, Chile, Uruguay) (TESIS DE DOCTORADO, inédita)
- Goldwaser, Nathalie** “Civilización, mujer y barbarie. Una figura dislocante en el discurso político de la Generación del 37 argentina” en *La manzana de la discordia, Enero - Junio, Año 2010, Vol. 5, No. 1: 79-93.*
- Guerra, Lucía;** (2008) *Mujer y escritura. Fundamentos teóricos de la crítica feminista*. Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile.
- Masiello, Francine;** (1997) Entre civilización y barbarie. *Mujeres, Naciónn y Cultura literaria en la Argentina moderna*. Beatriz Viterbo Editora, Rosario.
- Moyano, Marisa** “Literatura, Estado y Nación en el siglo XIX argentino: el poder instituyente del discurso y la configuración de los mitos fundacionales de la identidad.” Disponible en <http://alhim.revues.org/index2892.html#tocto1n1>
- Pérez del Solar, Pedro** (2011) Los rostros de la violencia. Historietas en *La Argentina en pedazos* en *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXVII, Núm. 234, Enero-Marzo 2011, 59-86
- Peller, Diego** (2009) entrevista a Josefina Ludmer: “Los tonos antinacionales del presente” en revista *Otra Parte* <http://www.revistaotraparte.com/n%C2%BA-18-primavera-2009/josefina-ludmer-los-tonos-antinacionales-del-presente>
- Piglia, Ricardo** (1993) *La Argentina en pedazos*. Buenos Aires, Ed. De La Urraca.
- Reggiani, Federico;** “Historietas en transición. Representaciones del terrorismo de Estado durante la apertura democrática” Disponible en http://www.camouflagecomics.com/pdf/06_reggiani_es.pdf
- Torres, Ernesto;** “Bajo la sombra: las historietas y la cultura durante el Proceso de Reorganización Nacional” Disponible en http://www.camouflagecomics.com/pdf/08_torres_es.pdf
- Vazquez, Laura;** (2005) “La Argentina en Pedazos: mataderos y prostíbulos o la cuestión de la identidad, la división y el otro” (III Jornadas de IIGG)
_____(2007) “La Patria de la historieta: tensiones entre el populismo y la experimentación” (IV Jornadas IIGG)