

En Tozzi, Verónica y Lavagnino, Nicolás, *Hayden White, la escritura del pasado y el futuro de la historiografía*. Saenz Peña (Argentina): Eduntref.

# ¿Qué querés que te diga? Alter-narrativas y ansiedades políticas.

Moira Pérez.

Cita:

Moira Pérez (2011). *¿Qué querés que te diga? Alter-narrativas y ansiedades políticas*. En Tozzi, Verónica y Lavagnino, Nicolás Hayden White, *la escritura del pasado y el futuro de la historiografía*. Saenz Peña (Argentina): Eduntref.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/moira.perez/10>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/prao/xDo>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.  
Para ver una copia de esta licencia, visite  
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

*Acta Académica* es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. *Acta Académica* fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

Verónica TOZZI · Nicolás LAVAGNINO

*Compiladores*

HAYDEN WHITE,  
la escritura del pasado y el futuro de la historiografía



EDUNTREF

EDITORIAL DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE TRES DE FEBRERO

Diseño editorial y diagramación

Marina Rainis

Valeria Torres

Tamara Ferechian

Corrección

Licia López de Casenave

Coordinación Editorial

Néstor Ferioli

Coordinación Gráfica

Marcelo Tealdi

Tozzi, Verónica; Lavagnino Nicolás (compiladores). Hayden White, la escritura del pasado y el futuro de la historiografía / Verónica Tozzi y Nicolás Lavagnino; compilado por Verónica Tozzi y Lavagnino Nicolás. 1a ed. Sáenz Peña: Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2012. 360 p.; 15 x 23 cm.

ISBN 978-987-1172-99-3

I. Historiografía. I. Lavagnino, Nicolás. II. Tozzi, Verónica, comp. III. Nicolás, Lavagnino, comp. IV. Título

CDD 907.2

Primera edición agosto de 2012.

EDUNTREF, Editorial de la Universidad Nacional de Tres de Febrero.

ISBN 978-987-1172-99-3

Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723

Impreso en la Argentina

## Índice

Introducción	
Verónica Tozzi y Nicolás Lavagnino .....	11
PARTE I	
Hayden White por él mismo	
El pasado práctico	
Hayden White .....	19
Narrativa, descripción y topología en Proust	
Hayden White .....	41
PARTE II	
Metahistoria y disciplinamiento	
Hayden White, la historia, la literatura y la revolución de la historia cultural ¿auge o abismo?	
Jaime Peire .....	67
Hacer el bien y equivocar la razón. Algunas observaciones a propósito de la obra de Hayden White	
Gustavo Castagnola .....	75
El retorno de la historia retórica y lo sublime histórico: el fin de la política moderna de la representación histórica	
María Inés Mudrovcic .....	91
De las máquinas y los organismos a los juegos y los textos: el valor cognitivo de las metáforas en ciencias sociales	
Cecilia Hidalgo .....	99
Una interpretación metonímica acerca de los límites de la práctica científica	
María Martini .....	111
PARTE III	
Historia y testimonio	
La figuralidad abierta de la "literatura" testimonial en la Argentina posdictadura	
Verónica Tozzi .....	127
Memoria, testimonio y autoficción	
Léonor Arfuch .....	139
Acercas de un testimonio del Holocausto argentino	
Esteban Lythgoe .....	153

## ¿Qué querés que te diga? Alter-narratividades y ansiedades políticas

Moira Pérez

*Una historia del documental es posible [...] como una historia de los problemas éticos, políticos y de enunciación que fueron sucesivamente planteados al documentalista y que fueron y siguen siendo resueltos de diversos modos.*  
Emilio Bernini<sup>1</sup>

En la película *Waltz with Bashir* (2008),<sup>2</sup> el director Ari Folman emprende una búsqueda intentando recuperar algún recuerdo de su participación en la ocupación israelí en el Líbano de 1982. La estructura parecería ser, a primera vista, bastante similar a los documentales a los que estamos acostumbrados: el director comienza a buscar a sus ex compañeros, intercala imágenes del pasado con material actual, entrevista a especialistas, incluye nombre, apellido y una breve referencia de cada persona que aparece. Y sin embargo hay algo diferente: se trata de una película animada. Si bien la técnica de animación elegida es sumamente *realista*, el recurso a este tipo de soporte es clave a la hora de enfrentar la película, tanto para los espectadores como para quienes la realizaron. Yoni Goodman, director de animación, explica:

*Si lo hubiéramos hecho como un documental común, habría sido otro documental más con personas hablando y material de archivo. Queríamos recrear los eventos mismos, y más aún: queríamos dar el sentido de ansiedad, de miedo, para realmente plasmar los horrores de la guerra a través de pesadillas y alucinaciones —y la animación realmente es la mejor manera, y en mi opinión la única, de contar la historia como debería ser contada.*<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Bernini, Emilio, “Los Rubios o el documental contemporáneo”, conferencia ofrecida en la Cátedra Abierta “La escena contemporánea”, 24 de abril de 2004, SUTERH.

<sup>2</sup> *Waltz with Bashir*, dirección de Ari Folman, Israel y otros, 2008.

<sup>3</sup> “If he had done it like an ordinary documentary, it would have been another talking heads and archive footage movie. We wanted to recreate the actual events, and to do more; to give the sense of anxiety, of fear, to really bring out the horrors of war through nightmares and hallucinations, and animation is really the best, and in my opinion, the only way of telling the story as it should be told.” Kate McCurdy, “Waltz with Bashir”, en *DG Magazine*,

Las palabras de Goodman remiten a la consideración del filósofo Hayden White acerca del relato de Primo Levi en *Se questo è un uomo*: el “contenido latente [presente a través de sus figuras y tropos] es más importante que la información acerca de la vida en los campos [...] porque nos dice no sólo «lo que pasó» en los campos sino también «cómo se sintió»”.<sup>4</sup> En este sentido, no sería tan relevante si se trata o no de una fuente fidedigna de datos históricos, sino más bien el que se haya logrado plasmar la vivencia misma mejor que cualquier crónica historiográfica tradicional.<sup>5</sup>

Ahora bien, toda la película transcurre, aparentemente, firme en su propósito de sostener un documental de noventa minutos con técnicas de animación. A través de este soporte, se narran desde los momentos más tensos del relato (batallas, bombardeos nocturnos, miedos y ansiedades de los jóvenes soldados) hasta los diálogos del director con sus ex compañeros que intentan (o no) reconstruir el pasado, y los pocos momentos de descanso durante la ocupación. Hasta que llegamos al desenlace: en la última escena, cuando el director finalmente encuentra el vínculo entre sus vagos recuerdos y la situación que había vivido en aquel momento, la animación se funde con filmaciones,<sup>6</sup> y la película nos muestra lo que había elegido evitar hasta el momento: el material de archivo de 1982, en el preciso momento en que las mujeres refugiadas vuelven al campo y ven los resultados de la masacre.<sup>7</sup>

¿Por qué insertar esas imágenes aquí?, ¿acaso consideraba el autor que la animación no era suficiente para un tema de tanta gravedad histórica? Sus palabras parecerían confirmar esta hipótesis:

*Desde el principio mismo de la escritura del guión yo sabía que iba a terminar con material real; sólo quería evitar la situación de que alguien, en algún lado, en cualquier lado, viera*

Diciembre 2008. Disponible en línea: <<http://www.dgdesignnetwork.com.au/dgdn/dg-magazine-131/waltz-with-bashir/>> Fecha de consulta: 01/06/2011.

<sup>4</sup> White, Hayden, “Discurso histórico y escritura literaria”, en *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*, Buenos Aires, Prometeo, 2010, p. 206.

<sup>5</sup> De hecho, las alucinaciones y los sueños que menciona Goodman en su explicación son parte fundamental del contenido de la película, y la tiñen en toda su extensión a través de la coloración, los tiempos y otros recursos estéticos elegidos por los realizadores.

<sup>6</sup> Un punto a tener en cuenta en esta fusión entre animación y material de archivo, es el de la continuidad del sonido, dado que la película opta por superponer el registro sonoro de la filmación de 1982 con la animación actual, y luego continuar con el mismo sonido acompañando su fílmico correspondiente. Sobre esto volveremos más adelante.

<sup>7</sup> No es menor la elección del material que se muestra en estos últimos minutos, dado que se retrata a mujeres libanesas hablando directamente a cámara y rogando entre llantos “¿Dónde están ustedes, árabes?”, y luego “¡Produce imágenes y distribúyelas, y envíalas al extranjero!”. En el contexto de la película de Folman, estas palabras parecerían tomar el peso de un legado que habría sido cumplido, finalmente, gracias al director mismo.

*Waltz with Bashir y saliera del cine pensando “es una película animada genial, con buenos dibujos y música, y es una película anti-guerra”. Es mucho más que eso, y creo que esos 50 segundos de filmación dan perspectiva a toda la película. Dan a mi historia personal la proporción que tiene. Dan a la animación la proporción que tiene.*<sup>8</sup>

En este artículo quisiera analizar no solo por qué el director siente la necesidad de incluir imágenes de archivo para “dar a los eventos la dimensión que tienen”, sino por qué de hecho, muy probablemente, si no estuvieran esas imágenes la mayoría del público habría salido pensando lo que anticipaba el director. ¿Cuáles son los mecanismos por los que se forma esta idea de *cómo se debe representar* y *cómo no se debe?*, ¿cuáles son las maneras vedadas, y cuáles las consecuencias de un mandato tan estricto?, ¿qué se nos juega, qué perderíamos si nos atreviéramos a romper con ese mandato?, ¿por qué esa ansiedad por ver las cosas dichas *como se debe?* A continuación, abordaremos estas preguntas con el objetivo de indagar en las raíces de estas llamadas *ansiedades políticas*.

### Cómo relatar, cómo recordar

La observación de Folman responde, quizás sin saberlo, a un mandato derivado de la *gran historiografía* o la *historiografía profesional* acerca de *qué y cómo debe ser dicha la historia*. Este mandato se encarna y reproduce no sólo en la academia (en artículos, programas de carreras universitarias, conferencias, etcétera) sino también en todo aquello que rodea a los documentales acerca del pasado: asignaciones de presupuesto, subsidios, reseñas en los medios especializados, entre muchas otras cosas. Se cristaliza también en los documentales mismos, que no confían en su propio dispositivo y, como *Waltz with Bashir*, necesitan recurrir a la autoridad (que aquí es tanto *la autoridad del pasado* como *la autoridad [de la ciencia] historiográfica*) o a los modos tradicionales de *documentar* (nuevamente: a la presencia del pasado histórico mismo, a través de voces en *off*, fotos, imágenes de archivo, citas de autoridad, credenciales de las personas que hablan). Y se reproduce, por supuesto, en el sentido común de quien va al cine y sale con el pulgar en alto, o no.

<sup>8</sup> “From the very beginning of writing the screenplay I knew it will end with live footage. I just wanted to prevent a situation where someone, somewhere, anywhere will see *Waltz with Bashir* and walk out of the theater and think that it’s a very cool animated film with great drawings and music and it’s an anti-war movie. It’s much more than that and I think those 50 seconds of live footage it puts the whole film into proportion. It puts my personal story into proportion. It puts the animation into proportion”. Ari Folman, en comentario a la edición en DVD de la película.

## Solemnes circunstancias

En primer lugar, se considera que hay ciertos temas o tópicos que, por su *gravidad* histórica, requieren un determinado tipo de relato, exigen decirse de cierta manera, para no *faltar el respeto* a la historia. Hay temas que deben decirse así, y no de ninguna otra. Un buen ejemplo de esto es el caso de *Los Rubios*, película argentina que recibió diversas críticas por salirse del canon de cómo *debe* representarse la historia de una hija de desaparecidos.<sup>9</sup> El filme mismo plasma esta crítica, al exponer el rechazo del INCAA a su pedido de financiación:

*El proyecto es valioso y pide, en este sentido, ser revisado con un mayor rigor documental. La historia plantea el conflicto de ficcionalizar la propia experiencia cuando el dolor puede nublar la interpretación de hechos lacerantes. [...] El reclamo de la protagonista por la ausencia de sus padres, si bien es el eje, requiere una búsqueda más exigente de testimonios propios, que se completaría con el testimonio de compañeros de sus padres, con afinidades y discrepancias. Roberto Carri y Ana María Caruso fueron dos intelectuales comprometidos en los '70, cuyo destino trágico merece que este trabajo se realice.*<sup>10</sup>

Esta misma postura es la que da origen a una crítica de Martín Kohan a *Los Rubios*, obra que él considera “un ensayo de levedad”. A lo largo de su artículo, Kohan no se cansa de repetir: “vale insistir: la película que una hija de dos militantes políticos desaparecidos hace a partir de lo que ha pasado con sus padres”.<sup>11</sup> Si repite esto, es para dejar en claro que *las circunstancias son solemnes*, y acto seguido nos explica cómo Carri se atreve a no hacer caso de esa solemnidad (o al menos no hacerlo como él pretende). Hacia el final del artículo, Kohan enumera todo lo que *parece* la película de Carri, aunque viéndola bien, y leyendo bien el artículo, no tardamos en notar que en realidad se trata de *lo que él esperaba* de una película con semejantes credenciales:

*A la pericia para adoptar apariencias le debe Los Rubios buena parte de su eficacia: parece una búsqueda original de la identidad, parece un ejercicio original de la memoria, parece una evocación original de la historia de los padres, parece un testimonio original de una hija de desaparecidos, parece un documental original de lo que pasó en los años setenta.*<sup>12</sup>

<sup>9</sup> *Los Rubios*, dirección de Albertina Carri, Argentina, 2003.

<sup>10</sup> *Ibid.*

<sup>11</sup> Kohan, Martín, “La apariencia celebrada”, en *Punto de Vista*, núm. 78, abril de 2004, p. 28.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 30.

Más allá de la película en sí, y de las eventuales críticas que le caben, es interesante pensar adónde nos llevarían (y adónde nos llevan, de hecho) posturas como la que Kohan expone en su crítica. Quisiera sugerir aquí que en el fondo de estas afirmaciones yace un mandato: existe *una* manera de escribir la historia. Solemne o no, sería o no, con juguetes o sin juguetes: no deja de ser *una* manera. María Sonderéguer, en un artículo acerca de las representaciones de la década de 1990 sobre el pasado reciente argentino,<sup>13</sup> caracteriza este mandato como un legado de la Dictadura: en el equilibrio entre memoria y olvido, se habría tejido “una trama de legalidades y de tabúes que estableció un repertorio de sentidos legítimos y configuró así los relatos posibles sobre el pasado”. El olvido, y la inhabilitación de ciertos relatos “fue la herencia con que la Dictadura inscribió en la memoria colectiva la continuidad de su proyecto”. No se trata, evidentemente, de que Kohan o cualquier crítico de *Los Rubios* quiera una película que enaltezca el genocidio o que defienda la teoría de los dos demonios, pero sí de *la idea misma* de que existe un sentido legítimo, un modo legítimo de relatar, y una sola cosa que se puede *hacer* con ese pasado: retenerlo, congelado en el sentido que tuvo en aquél momento.

## Ficción e historia

Por otra parte, este tipo de posturas se sirven de numerosas divisiones binarias, de esas a las que ya estamos muy acostumbrados; ante todo, toman protagonismo las divisiones historia/ficción y público/privado. No entraremos en detalle aquí sobre la distinción historia/ficción, dado que se trata de un punto que será trabajado de manera exhaustiva a lo largo de este volumen. Sólo quiero mencionar brevemente que se trata de uno de los lugares comunes de la crítica a *Los Rubios*, incluyendo el artículo ya mencionado de Kohan. El crítico afirma que ante la dificultad de representar el pasado, Albertina Carri se habría rendido “sospechosamente rápido”, bajo una bandera que diría “una película sobre la ausencia, sobre la ficción de la memoria”.<sup>14</sup> De esta manera, Carri (en tanto hija de desaparecidos) se habría atrevido a hacer una película en la que se suprime “una *realidad* [se suprime una *realidad*, se rinde ante la *ficción*], la de la violencia política, [...] [y se suprime] el pasado, o el ejercicio de la memoria, o los posibles lazos de una posible identidad”.

<sup>13</sup> Sonderéguer, María, “Los relatos sobre el pasado reciente en Argentina: una política de la memoria”, Congreso LASA, año 2000. Disponible en línea: <http://www.prodiversitas.bioetica.org/nota55.htm> Fecha de consulta: 01/06/2011.

<sup>14</sup> Kohan, Martín, *ob. cit.*, p. 28.

Notamos acá una línea directa realidad-pasado-memoria-identidad política: todo lo que la realizadora *suprime*. Es cuestionable hablar de supresión, cuando todo parecería indicar que el objetivo de la película de Carri *no* es (mal que le pese a Kohan) ejercer la memoria como retención del pasado, ni la identidad como cristalización. Sería más bien, tal como observa Cecilia Macón en su réplica a Kohan, “expresar el cambio constante de la relación del pasado con el presente, y el trauma de la presencia misma de ese abismo”<sup>15</sup> que nos separa del pasado.

El problema de la distinción historia/ficción, y el de la línea necesaria entre realidad-pasado-memoria-identidad-política se torna aún más acuciante si tenemos en cuenta que estas premisas han sido absorbidas, en muchas ocasiones, por los realizadores mismos. Se tiende así a valorar la propia obra a partir del binario historia/ficción y a considerar que ciertos temas, ciertas experiencias requieren obligadamente un abordaje desde lo que ellos consideran *histórico* (léase con ello: no ficticio). Si digo esto es porque sostengo que es precisamente lo que habría empujado a Ari Folman, director de *Waltz with Bashir*, a cerrar su relato con imágenes de archivo: <sup>16</sup> sólo con ellas podía darse a la “historia personal la proporción que tiene; [...] a la animación la proporción que tiene”.<sup>17</sup> De acuerdo con este marco, sólo mediante la presencia del cuerpo (y la voz) del otro, el director puede dar testimonio y prueba física incontestable de la veracidad del relato que nos presenta.<sup>18</sup>

### Público y privado

Volviendo a los términos binarios del canon historiográfico, podemos observar también una distinción tajante entre lo público (léase: lo político) y lo privado (léase: lo emotivo, sentimental, y por qué no, lo femenino). Este es un tópico habitual de repudio a los documentales que “no toman seriamente” los temas abordados. En *Papá Iván*,<sup>19</sup> no es infrecuente ver una reacción de rechazo ante el enfoque elegido por la autora María Inés Roqué al reconstruir el asesinato de su padre Juan Julio “Iván” Roqué. En su película, la directora intercala testimonios de los compañeros de

<sup>15</sup> Macón, Cecilia, “Los Rubios o del trauma como presencia”, en *Punto de Vista*, núm. 80, diciembre de 2004, pp. 44-47.

<sup>16</sup> La fusión del sonido de la parte animada con aquél de las imágenes de archivo, ya notada más arriba, cumple una función similar: es aquello que nos recuerda, nos asegura, que todo lo que escuchamos hasta ahí es verdad; ocurrió realmente.

<sup>17</sup> Véase nota 8.

<sup>18</sup> Al respecto, véase Bernini, Emilio, ob. cit., respecto de los documentales que llama “de vanguardia política argentina” y/o “moderno”.

<sup>19</sup> *Papá Iván*, dirección de María Inés Roqué, México/Argentina, 2004.

su padre, incluido quien habría sido su delator, con relatos ofrecidos por la madre acerca de la experiencia de separación de su pareja, decidida a partir del paso a la clandestinidad de Juan Julio “Iván” Roqué.

Sostener que estos fragmentos (o aquellos en los que Roqué intenta explicar, con su voz en *off*, su sensación íntima luego de concluida esta búsqueda) *despolitizan* el tema es posible solamente si se considera que la política se da solo en dos lugares reducidos y específicos de la sociedad: las instituciones públicas (*el oficialismo*), por un lado, y el activismo en determinadas agrupaciones (*la oposición*, armada o no), por el otro. Ahora bien, esta noción de lo político toma gran relevancia si la analizamos a la luz de los aportes de Chantal Mouffe y su noción de “hegemonía”. De acuerdo con la autora,<sup>20</sup> tanto las instituciones públicas como la mayoría opositora pertenecen a una determinada postura hegemónica: es decir, adhieren a un conjunto de ideas que en cada momento son las dominantes en el sector. Pensar entonces que la política se realiza solamente desde el gobierno o desde la oposición mayoritaria (pero nunca desde el ámbito de *lo privado*), redundaría en que, o ella se ejercita adhiriendo a las ideas dominantes en ese momento, o no es política. Lo que se hace por fuera de la hegemonía, así, serían emociones, psicología; como mucho, sería moral. En cualquier caso, no es debatible, y no está *a la altura de las circunstancias* como registro para referir a ciertos momentos que son considerados políticos por antonomasia debido a su fuerte contenido de lucha hegemónica (como es el caso de la década de 1970 en la Argentina). El *afuera* (lo emocional, lo íntimo, lo cotidiano) no puede dialogar con *el adentro* (lo político *en serio*), ni referirse a él. El pasado puede sólo ser presentado en los términos impuestos por lo hegemónico: no por nada lo hegemónico es, precisamente, el lugar desde el que se definen los significados y lo simbólico vigente en cada sociedad.<sup>21</sup>

### Los usos del pasado

Un último punto fundamental a tener en cuenta respecto de este tipo de posturas, es la idea de los usos que pueden darse al pasado en el presente. Tal como nota White en su análisis del llamado “pasado práctico”, cierta historiografía profesional<sup>22</sup> ha considerado que el tra-

<sup>20</sup> Mouffe, Chantal, *En torno a lo político*, Buenos Aires, FCE, 2007.

<sup>21</sup> Véase Chantal Mouffe, ob. cit., así como también Chantal Mouffe y Ernesto Laclau, *Hegemonía y estrategia socialista*, 1ª edición, Buenos Aires, FCE, 2006.

<sup>22</sup> Se trata, desde ya, de un cierto sector de la historiografía profesional: aquel surgido con la profesionalización de la disciplina en el siglo XIX, que se esforzó en ser un fin en sí mismo para poder constituirse como ciencia independiente, y hoy perdura en ciertas posturas conservadoras dentro de la profesión.

bajo historiográfico se ve desmerecido cuando se le anexan “utilidades prácticas”, tales como la búsqueda de respuestas acerca de problemas presentes, o la constitución de identidades comunitarias. Su propósito debe ser, en cambio, el reporte directo y científico acerca de los eventos fijados en el pasado: todo el resto es, por supuesto, *ideología*.

¿De dónde deriva esa necesidad de *fijar* el pasado, de mantener al objeto de la historia —y con él, a la disciplina misma— impoluto de cualquier contaminación? No se trata de una defensa inculdicable de *La Verdad*, dado que lo que se defiende es un tipo específico de verdad: aquel producido por la academia historiográfica.<sup>23</sup> En busca de una respuesta, tal vez nos sirva remitirnos a la hipótesis que White ofrece respecto de la formación de los *Estados Nación*, cuna de estas pretensiones de pureza de la historiografía tradicional:

*A partir de mediados del siglo diecinueve, los estudios históricos tendrían sólo la tarea de estudiar lo que ya había sucedido, lo que ya había terminado y no podía ser deshecho, lo que yacía en una cómoda fijeza más allá del horizonte de la percepción en el pasado, y lo que podía ser conocido con certeza porque ya no podía no ser lo que era. Todo esto fue asumido para disipar los miedos y ansiedades de un origen incierto y los temores de una mezcla corruptiva de sangre, géneros y esencias.*<sup>24</sup>

Se trataba de preservar la “pureza de la línea de sangre”<sup>25</sup>, la de la Nación, y la de la historia.

Paradójicamente (y perversamente, podríamos agregar), este es el mismo proceso que se da en muchas de las críticas acerca de los relatos del pasado reciente argentino. Recordemos cómo el INCAA se expide acerca del proyecto de Albertina Carri: “El proyecto es valioso [porque, nos recuerda Kohan, Carri es hija de desaparecidos] y pide, en este sentido, ser revisado *con un mayor rigor documental*. La historia plantea el conflicto de *ficcionalizar* la propia experiencia cuando *el dolor puede nublar* la interpretación de hechos lacerantes”. Cualquier alusión al pasado debe ser tratada con rigor documental (esto es: seguir los cánones del género); la ficcionalización es un recurso desesperado de quien *no logra*, por su historia personal, llegar a la objetividad descable; el do-

lor *nubla* el trabajo historiográfico. En este caso, como en tantos otros documentales que refieren al pasado argentino reciente, se oye una y otra vez la muletilla: “la memoria de los muertos debe ser respetada”. Este *respeto* es concebido indefectiblemente como preservación, léase embalsamamiento, del pasado, de *su verdad*.

En muchos casos, las críticas a estos nuevos modos de apropiarse del pasado no provienen de las esferas políticamente conservadoras, sino de las mismas personas que imaginaron un cambio posible en la década de 1970 y que en la actualidad quisieran ser referentes culturales de quienes pensamos en un cambio posible. Y he aquí la paradoja: la misma imaginación que en nuestros días ellos pretenden *suprimir* de los relatos aceptables acerca del pasado, es la que en la Argentina de esa década les permitió *imaginar* una realidad diferente, aquella que hoy debemos narrar respetando el canon.

<sup>23</sup> Explica White, respecto de ciertos representantes de la historia tradicional: su “compromiso no [es] con la verdad en general, sino hacia el tipo específico de verdad producido por la investigación y la escritura histórica” (“El posmodernismo y las ansiedades textuales”, en Hayden White, *Ficción histórica...*, ob.cit., Buenos Aires, Prometeo, 2010, p. 158).

<sup>24</sup> *Ibíd.*, p. 167.

<sup>25</sup> *Ibíd.*