

**Los tiempos del presente: una causa contra la inmediatez (el caso de la edición definitiva de *Diario de una princesa montonera* de Mariana Eva Perez)**

**The Times of the Present: A Case Against Immediacy (the definitive edition of Mariana Eva Pérez's *Diary of a Montonera Princess*)**

Alejandra Laera  
(ILA – FFyL, UBA – Conicet / UNSAM)  
[alelaera@gmail.com](mailto:alelaera@gmail.com)

ORCID: 0000-0002-4317-9683

**Resumen**

En este ensayo realizo una lectura crítica de las condiciones y efectos de la inmediatez en cierta producción cultural del presente (entrega al yo, inmersión afectiva, anulación de la distancia crítica) y su relación con la circulación capitalista de la experiencia. A continuación, propongo otras posibilidades narrativas que parten de la inmediatez para construir el presente por medio de procedimientos específicos que reinscriben instancias distanciadoras. Para ello, me refiero en particular a la edición última y definitiva de *Diario de una princesa montonera. 110% verdad*, de Mariana Eva Perez, y la analizo a partir de las nociones de sinceridad y transtemporalidad. Allí, la inmediatez, en lugar de aplanar el presente por acción del aquí y ahora del yo, es trabajada por tensiones compositivas y formales, argumentales y argumentativas, que producen la distancia necesaria para atravesar la afectividad empática y activar preguntas, reflexiones y debates.

Palabras clave: Inmediatez - distancia crítica - narrativa de la segunda generación - *Diario de una princesa montonera*

**Abstract**

In this essay, I analyse the conditions and effects of immediacy –a term conceptualized by authors as Anna Kornbluh- in certain cultural productions of the present (self-surrender, affective immersion, annulment of critical distance), and its relationship with the capitalist circulation of experience. Subsequently, I propose other narrative possibilities that depart from immediacy to construct the present through specific procedures that reinscribe

distance. To do this, I refer in particular to the latest and definitive edition of *Diary of a Montonera Princess. 110% Truth*, by Mariana Eva Perez, and I analyse it with the notions of sincerity and transtemporality. There, *immediacy*, instead of flattening the present through the action of the “here and now” of the self, is worked through compositional and formal tensions, which produce the necessary distance to traverse empathetic affectivity and activate questions and debates.

Keywords: Inmediacy - critical distance - second generation narrative - *Diary of a Montonera Princess*

### **Inmediatez y distancia en las narrativas del presente**

En *Inmediacy*, Anna Kornbluh (2023) le pone precisamente ese nombre al fenómeno que parece caracterizar el estado del arte contemporáneo, o al menos su tendencia creciente: una *inmediatez* que adelgaza la mediación y así licua un concepto clave de la teoría estética moderna que ha sido sostén fundamental de la distancia crítica. Mientras la mediación refiere de modo general al proceso activo de dar sentido a nociones abstractas a través del lenguaje y de imágenes que estimulan indirecta y creativamente el pensamiento, la inmediatez, tal como la describe Kornbluh, es directa y literal, inmersiva y sensorial y también segura de sus efectos.<sup>1</sup>

Si, a partir de las reflexiones de Kornbluh, que van de las artes en su conjunto a los medios masivos y las redes sociales, consideramos esta tendencia en sede literaria, ese “es lo que es” (It is what it is) propio de la inmediatez tiene como rasgo irreductible mantener al lenguaje como medio específico e instancia de representación. De allí que la inmediatez sea tan evidente en aquellos relatos basados en la inmersión sensorial, la intensidad y la identidad, en los relatos, especialmente, que proponen un estado de presencia directa, una entrega total. ¿No es acaso toda una zona de la literatura del yo la que tiende a dismantelar la construcción ficcional de la narración, los personajes, la trama, a favor de la “manifestación de lo visceralmente afectivo” (Kornbluh 2023, 10)? Proximidad y urgencia, junto con autocontrol, sensatez y transparencia. En la narrativa

---

<sup>1</sup> Estos son los tres ejemplos muy distintos pero igualmente contundentes que toma como punto de partida Kornbluh (2023): la exitosísima *Experiencia Van Gogh* de arte inmersivo; la también famosa performance-instalación de Marina Abramovic *The Artist is Present*, y los activos digitales encriptados de diseño, como el grupo de imágenes *Everydays* del artista Beeple, que se encuentra entre las cotizaciones más altas del mercado del arte en los últimos años.

contemporánea, y en sintonía con otras manifestaciones culturales y artísticas que producen creencia, la inmediatez (del “es lo que es” a una suerte de “soy lo que soy”) implica una cuestión de espacio pero también de tiempo: el presente.

El diseño particular del presente con el que contribuye la literatura que apuesta por la inmediatez subsume en él todos los tiempos y ablanda o disimula lo que tiene de construcción. Como si hubiera un nuevo “grado cero” ya no dado por la escritura sino por quien escribe, con sus concepciones diferenciales de la literatura (la que buscaba lo neutro, la que explota lo afectivo).<sup>2</sup> En definitiva, la narración literaria como documento de vida: inmediato, directo, sincero, genuino, produciendo una creencia y una empatía tal que pone en suspenso el juicio crítico (¿cómo juzgar con parámetros específicos el relato de una tragedia personal o familiar, la confesión de una intimidad extrema, la exposición brutal de un yo atravesado por el dolor, la violencia o la vergüenza?). Desde ya, y esto lo subrayo, no se trata de cuestionar la narración contemporánea de la experiencia o historia de vida en sí misma (sería abstruso a la luz de la importancia sustancial de la narrativa documental periodístico literaria desde finales del siglo XX y en lo que va del siglo XXI)<sup>3</sup>, sino, por un lado, su conversión en recurso, el hecho de apelar directamente a ella como lo dado y lo inmediato, tendiendo al borramiento de procedimientos y posicionando al yo en un primer plano en tanto garante casi exclusivo de la narración en un aquí y ahora. Por otro lado, a la vez, se trata de señalar la pérdida, si no de su carácter disruptivo, rasgo que podría achacarse a una concepción modernista de la literatura, sí del carácter liberador que pudo tener en su momento de emergencia en la contemporaneidad, cuando el reinado pleno de la literatura y

---

<sup>2</sup> La alusión remite al ensayo de Roland Barthes de 1953, *El grado cero de la escritura*, en el cual entre la lengua (que reúne en el presente toda su historicidad y es común y horizontal) y el estilo (que es personal, una necesidad individual, ritualizante, metafórico, vertical) el ensayista francés ubica a la escritura, a la que define como un “acto de solidaridad histórica” en el que yace el compromiso, la responsabilidad, la intencionalidad. El “grado cero” de la escritura es aquel que busca un no-estilo, una suerte de “grado hablado de la escritura” que anticiparía el estado homogéneo de la sociedad en el cual el lenguaje es indicativo y sin modalizaciones, una lengua básica y universal, no literaria. En esa suerte de transparencia que habría en la escritura despojada de todas las capas que forman el estilo es donde encuentro, en el cambio de época (aspecto que lo lleva a Barthes, precisamente, a su teorización), que es el yo, despojado de las mediaciones implicadas en el lenguaje, los estilos, la escritura, la distancia de tiempo y espacio, el que se impone ya no buscando como horizonte social lo neutro y universal sino el puro afecto como horizonte inmediato, presente e individual; en ese estadio del yo es donde emerge el estilo que, como dice Kornbluh (2023, 14), paradójicamente se imagina a sí mismo como “no estilo” (unstyled).

<sup>3</sup> Doy apenas algunos ejemplos señeros y bien diferentes dentro de la narrativa argentina del siglo XXI en los que el yo se expone al documentalismo y es problematizado con diversos recursos en el umbral entre la historia de vida narrada y la vida propia: *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia* (2003) de Cristian Alarcón, *Baroni: un viaje* (2007) de Sergio Chejfec, *Black out* (2016) de María Moreno, *Magnetizado* (2018) de Carlos Busqued.

las artes modernas estaba en crisis al mostrar sus propios límites, cuando la necesidad cierta de repotenciar la sensorialidad, la emocionalidad y la afectividad hizo tambalear una distancia crítica en la escritura y la lectura, esto es: una mediación tanto de los procedimientos de orden formal y conceptual como de los juicios de valor estéticos, específicos, literarios.

En todo caso, el objetivo, antes que reponer sin más las mediaciones, es explorar las posibilidades de la mediación que no retrotraen a una concepción modernista de la literatura, a la vez que ensayar la escritura y los procedimientos que le otorgan densidad al presente en el que se encuentran el yo que entrega parte de su vida y el lector o la lectora que se entrega a su lectura (dicho de otro modo: una densidad, y esa sería la mediación, entre lo que se narra, como si el trozo de vida se confiara al lector, y lo que este lee, como si así accediera a la experiencia narrada). Pero, prioritariamente, el objetivo es atender al contexto mayor de la inmediatez, a su trama de causas, consecuencias y efectos, proceder a su desnaturalización.

A esta altura, es preciso que revele lo que Kornbluh declara abiertamente en su libro y en lo cual se funda el cuestionamiento total que hace de la inmediatez algo que advertíamos pero cuya afirmación la influencia de modas y agendas nos inhibía: la respuesta a las presiones y resistencias sobre la mediación radica en los puntos en común que esta tendencia del arte tiene con las dinámicas de producción y circulación capitalistas en el siglo XXI. “La inmediatez gobierna tanto el arte como la economía, la política tanto como la intimidad” (Immediacy rules art as well as economics, politics as much as intimacy). Como puede notarse, si bien la inmediatez abarca varias esferas, su lógica es la del capitalismo demasiado tardío, el “too-late capitalism” que, partiendo de la teorización seminal de Fredric Jameson sobre el “late capitalism” (1991), Kornbluh retoma y redobla para describir su estilo actual y analizar, precisamente, todos los rasgos que producen inmediatez.<sup>4</sup> Pero

---

<sup>4</sup> Si bien Frederic Jameson (1991: 75) enfatiza la “diferencia radical que existe entre el punto de vista que considera al posmodernismo como un estilo (opcional) entre otros muchos posibles, y el que trata de entenderlo como la dominante cultural de la lógica del capitalismo tardío” optando antes por la perspectiva histórica que por la estilística, la propuesta de Kornbluh puede leerse, de todos modos, como una actualización punto por punto del texto de Jameson sobre la base conceptual ya no del posmodernismo (que implica, justamente, una suerte de periodización) sino de la inmediatez (a la que acompaña un estilo); no solo retoma la lógica del capitalismo tardío sino también la cuestión fundamental de la distancia crítica, entre otras categorías. Ahora bien, específicamente en cuanto al estilo, si retomamos la noción propuesta por Barthes (2023) en *El grado cero de la escritura* e iluminamos con

esa perspectiva abarcadora lleva a una afirmación aún más temeraria, porque no solo señala a la literatura y las artes sino también a la teoría crítica como subsidiaria de la economía propia del capitalismo actual: “la inmediatez anima incluso a la teoría crítica contemporánea que ahora se acerca demasiado a sus objetos, abrazando las lógicas dominantes en lugar de desarticularlas” (inmediacy animates even contemporary critical theory that now sides too close to its objects, embracing rather than disarticulating dominant logics) (2023: 9). Profundizando así lo que advertí al comienzo acerca del adelgazamiento de la distancia crítica respecto de sus objetos o fenómenos, podemos identificar una zona de la crítica literario cultural entregada al fenómeno que describe, autoinhibida de sus funciones de discernir, analizar y eventualmente valorar en términos relativamente específicos, en pos de la descripción de funcionamientos, del comentario teórico y/o de la valoración afectiva.

Frente a este diagnóstico de corte teórico, que implica en sí mismo una valoración, no pretendo emitir juicios que de algún modo repondrían el gesto modernista o moderno que considero prácticamente agotado desde la última década del siglo XX y cuya confrontación produjo obras notables; tampoco sumar ejemplos locales a los casos que da Kornbluh para fundamentar su teoría, ni hacer un análisis situado de las condiciones histórico-políticas y económico-culturales que condujeron en la Argentina contemporánea a asentarse en la inmediatez a la vez que producirla por medio de ciertos objetos artísticos y literarios. En cambio, me pregunto si solo este relevamiento de rasgos y tendencias es lo que surge de la inmediatez que domina el presente o si no hay más posibilidades aunque sean menos frecuentes y detectables a primera vista. De esa pregunta proviene mi interés por pensar otros modos de construcción del presente en los que a partir de la inmediatez producida con la narrativa documental del yo se lleva a cabo, por medio de ciertos procedimientos, un tratamiento denso del tiempo que permite visualizar distintamente el pasado y el futuro mientras se pone en perspectiva el yo, quedando así habilitada la reemergencia de una distancia crítica diferente a la conocida, más flexible, más dúctil.

Para explorar esas otras posibilidades de la inmediatez en el presente, que exceden la pura afectividad, la protección del pasado y la garantía del yo, y que, por

---

ella lo que señala Kornbluh, podemos pensar que la inmediatez entendida como estilo es también, entonces, personal, individual, afectada e incluso ornamental aunque, como ya señalé, paradójicamente se imagina a sí misma como no estilo.

lo pronto, no se dejan subsumir por la circulación capitalista de contenidos y emociones, por el procesamiento capitalista de la experiencia, por la lógica capitalista actual de lo que todavía puede reconocerse como un mercado de bienes culturales, quiero detenerme en un caso especial. Me refiero a la edición última, y en principio definitiva, de *Diario de una princesa montonera*, de Mariana Eva Perez, cuyo subtítulo es *110% verdad*. Allí, el yo que enuncia no aplanar el presente con su inmediatez, sino que lo construye transtemporalmente con capas y secuencias de pasado, fracciones e iluminaciones de futuro, con simultaneidades y desvíos. Allí, es la inmediatez, por las tensiones compositivas y formales, argumentales y argumentativas a las que se la somete, con las que se la trata, la que densifica el presente y produce la distancia necesaria para atravesar la afectividad empática y activar preguntas, reflexiones y debates por fuera del libro y a futuro.

### **Causa presente: *Diario de una princesa montonera***

El recorrido es singular: en diciembre de 2009 Mariana Eva Perez, hija de dos detenidos desaparecidos durante la última dictadura militar en la Argentina, abrió un blog llamado *princesamontonera* en el que empezó a subir periódicamente entradas misceláneas vinculadas con lo que denominó el “temita”, desde su experiencia en la militancia hasta sueños pesadillescos con los captores de sus padres. Esas entradas fechadas en el blog compusieron el texto que publicó en 2012 con el nombre *Diario de una princesa montonera* en la editorial Capital intelectual, en general dedicada a producciones vinculadas con el pensamiento político, económico y sociológico. La recepción del libro fue bien diversa ya que incluyó a los medios, a la crítica literaria y a los investigadores, pasando a formar parte, aunque de un modo particular por tratarse de un texto de corte documental, de la narrativa de la memoria histórica relacionada con la generación de los hijos.<sup>5</sup> En 2021, Mariana Eva Perez aumentó su *Diario de una princesa montonera* con dos partes agregadas a la original: “La fiesta modesta (2011-2015)”, sobre los años vividos en Alemania en los que hizo un doctorado en literatura dedicado a las producciones teatrales y performáticas sobre el tema de los desaparecidos en dictadura, y “Mi propio

---

<sup>5</sup> El conjunto de la narrativa de la generación de los hijos incluye textos diversos entre los que se cuentan novelas como *La casa de los conejos* (2008; original en francés 2007) de Laura Alcoba, *Los topos* (2008) de Félix Bruzzone y *Una muchacha muy bella* (2013) de Julián López.

Nürnberg (2016-2018)”, en el que narra el retorno a la Argentina con su marido y su hijo y el desarrollo del juicio de lesa humanidad que emprendió por la desaparición de sus padres; a continuación y a modo de cierre, hay un epílogo fechado en 2019. El libro, que mantiene el subtítulo *110% verdad*, fue publicado por Planeta, uno de los grupos editoriales más fuertes comercialmente en el país, y para su cubierta fueron seleccionadas tres opiniones de impacto vertidas en ocasión de la edición original, que lo legitiman por la vía de la crónica, la ficción y el ensayo: en la tapa, la de Mariana Enríquez, y en la contratapa, las de Martín Kohan y María Moreno.

A lo largo de los años, desde el interés que suscitó el blog hasta la contundencia de la edición definitiva que sacó al *Diario de una princesa montonera* de una suerte de circulación de culto por el espacio original de la primera publicación en libro, las lecturas se fueron sumando o bien en el ámbito de los estudios sobre el pasado reciente, la memoria y la posmemoria, o bien en relación con las nociones de duelo y trauma, o bien en el campo en el que la narrativa autobiográfica se interseca con la crónica política o produce autoficción (Blejmar 2016, Mandolessi 2016). En los fragmentos elegidos para reproducir en la cubierta del libro, de hecho, Enríquez dice que de los textos amó “su desenfado, su pudor con el ‘temita’ –ser hija de desaparecidos– al mismo tiempo que exponían el trauma”, mientras Kohan se refiere a la importancia de la inclusión pionera del humor para la constitución futura de “nuestra memoria”, y María Moreno focaliza en los procedimientos al plantear la conversión del diario íntimo en reality político. Como no podía ser de otra manera, el libro de Mariana Eva Perez impacta en tanto novedad dentro de lo que se reconoce como producción literaria de la segunda generación, que aun siendo muy diversa presenta ciertos rasgos comunes que permiten identificarla, como la particular reconfiguración de la relación entre lo público y lo privado (Blejmar y Fortuny 2013), según la cual se difuminan las fronteras entre ambos espacios no por fusión sino por la revalorización de lo íntimo y la definición de un nuevo modo de intimidad (Mandolessi 2016).<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Mandolessi hace una historización conceptual de público y privado: asocia lo público con lo político que otorga ciudadanía (en tanto espacio de debate, discusión, deliberación), por un lado, y por otro, señala su superposición con la sociabilidad (dada por un intercambio fluido entre extraños o casi extraños); en cuanto a lo privado, destaca el hecho de que aparece en esta narrativa como el ámbito que se resigna o pretende ser resignado frente al interés público, y define también el nuevo modo de la intimidad propia del diario a partir de la noción de “intimidad mediada” (propuesta en un ensayo de 2007 por Reinaldo Laddaga). ya que la voz pasó primero por el espacio social público del blog. En cuanto a la configuración de la intimidad en tiempos de la dictadura militar, una interesante vuelta de tuerca que gira alrededor de la apropiación de niñxs la da Mónica

Como ya señalé y se habrá podido advertir, mi abordaje no va en esa dirección, que cuenta con oportunas intervenciones críticas acerca de su novedad (Kohan 2014) y con estudios sumamente valiosos sobre sus aportes a la memoria histórica desde la literatura (Blejmar y Fortuny 2013, Blejmar 2016, Mandolessi 2016, entre otros). En cambio, si me interesa el *Diario de una princesa montonera* es porque parece ofrecer una textualidad privilegiada para encontrar allí la primera persona más potente para producir inmediatez en el presente a partir del pasado personal. Hija de detenidos desaparecidos, criada, desde casi los dos años, por sus abuelas, con una vida atravesada por el dolor y el trauma provocados por la dictadura cívico militar, militante y querellante en el juicio por la desaparición de sus padres... ¿Qué más verdad que la de ese yo que escribe su diario para el blog, lo publica en el libro, lo amplía en la última edición? ¿Cómo no creer en esa “princesa montonera” que se abre y se entrega a sus lectores? ¿Qué mayor empatía que la provocada por ese lugar de enunciación? No solo se trata de la inmediatez disponible en la pura afectividad, en la entrega a los sentimientos y los sentidos propios del documentalismo familiar de la hija sobre los padres, sino de la inmediatez constitutiva del diario personal en tanto género que revincula lo público y lo privado. Inmediatez del yo, del relato, del formato y su soporte. Pero todavía más: ¿por qué esa inmediatez del *Diario de una princesa montonera*, recargada en la versión definitiva con dos extensas partes agregadas que no compusieron un nuevo libro sino que aumentaron el original, reconstituyéndolo, y que publicó ya no Capital Cultural sino una editorial como Planeta, con todo su ritmo de publicación y puesta en circulación, no estaría en sintonía con los flujos inmersivos y sensoriales del capitalismo contemporáneo, entregada por completo a él? Precisamente, si me interesa el *Diario de una princesa montonera*, entonces, es porque no lo está. No, al menos, en el sentido en el que Kornbluh lúcidamente revela (¡devela!) que sí lo están ciertos objetos culturales entregados a una inmediatez que no puede ser otra cosa que inmediatez del capitalismo demasiado tardío. En cambio, la última edición de *Diario de una princesa montonera* es un caso especial para revisar los modos de construir presente sobre la base de la inmediatez pero convirtiéndola en un material al que se trata mediante procedimientos que la desnaturalizan, la entregan a la

---

Szurmuk con su noción de cartografías de la intimidad que permite mapear en el conurbano bonaerense los espacios de reclusión de niños, conocidos como “hogares” (Szurmuk 2021), y que podría proyectarse también sobre ciertas zonas del libro de Perez.

familiaridad tanto como le infringen extrañamiento, la abren a los afectos a la vez que la someten a los argumentos de la razón. Son los procedimientos que *median* entre la inmediatez y sus efectos: no son estrategias, no son imposturas, no son artificios.

En ese sentido, y siguiendo otra línea argumental, diría que las teorizaciones de Kornbluh sobre la inmediatez no me llevaron a engrosar los ejemplos que la validan (que son abundantes y sobre los que también me podría explayar), sino a interesarme en el caso que, contando con todos los atributos necesarios para la inmersión afectiva, la empatía con la primera persona, la licuefacción del valor específico, la docilidad en su circulación capitalista, los reconvierte en su propia *causa: una causa que es tan política como literaria*. Y lo hace porque, a la vez que brinda los afectos públicos y privados del yo en el diario, los entrega a una dimensión temporal que, entre el 2010 en el que se fecha la primera parte y el 2019 del epílogo de la edición definitiva, produce una mediación que inevitablemente conlleva una distancia crítica con el yo que enuncia y con los argumentos que sostiene, sometidos así a sucesivas revisiones ya sea para su corrección o reafirmación. La inmersión afectiva que suscita está acompañada por un denso tamiz temporal que, lejos de domesticar, legitimar o seleccionar a los afectos, logra, según propongo, construir un presente que no es el de la mera inmediatez del yo documentalista, con las consecuencias ya mencionadas, sino que está hecho de capas de pasado que operan transtemporalmente en el mismo proceso de composición de *Diario de una princesa montonera* y que se ponen en juego por medio de procedimientos específicos.

### **Sinceridad en el banquillo y sueños de justicia poética: el 10%**

Desde su primera edición, entre los recursos que podemos identificar en *Diario de una princesa montonera* el que más llamó la atención general fue el humor, que recorre un arco que va del juego impreso en las palabras (militonta por militante, militoncia por militancia) a la descripción desenfadada de los rituales (fechas emblemáticas, ceremonias políticas) o el chasco como remate de una anécdota (familiar, jurídica, académica), pero que, como señaló de entrada Martín Kohan (2014), funciona para hacer de la risa el complemento del dolor, no para

desentenderse de él sino para asumirlo, asimilarlo y procesarlo. En pos de mi argumento, lo que me interesa del humor, en todo caso, no es tanto la risa, ya que no podemos reírnos *con* la Princesa montonera, ni menos *de* la Princesa montonera, como ella sí está en posición de hacerlo por su condición de hija (o “hiji”, como llama, en otra torsión lexical, a los hijos de desaparecidos), sino la distancia crítica que introduce en el texto sobre sí misma y ciertos usos de la memoria histórica reciente. Quiero decir: el humor que practica la narradora no provoca risa en quien lee, sino que desnaturaliza lo que parecía dado, y sobre todo, lo dado por correcto, y activa el juicio doblemente suspendido de la causa: suspendido en el pasado histórico porque la posición tomada respecto del tema tratado ha sido afirmada discursivamente y ha sido ritualizada, y suspendido en el presente literario por la empatía con la primera persona documental que sigue en lucha para lograr justicia.

La distancia frente a lo dado se da tanto mediante el humor, con sus procedimientos, como por medio de otros procedimientos que la ponen bien en evidencia, como el desdoblamiento del yo en la primera persona (que refiere a Mariana Eva Perez) y la tercera (la Princesa montonera) o el uso de asteriscos para nombrar (a la propia M\*, al hermano recuperado G\*, a la fundación \*\*\*). Este tratamiento del “temita”, que distingue a *Diario de una princesa montonera* de otros relatos documentales o autoficcionales de la generación de los hijos, se redobra en la edición definitiva por la densidad temporal que involucra y nos lleva a desnaturalizar por completo lo dado y lo sabido. Y esto se debe a que nos hace detenernos, acompañar a la narradora en sus preguntas y hacemos las nuestras, poniendo incluso en cuestión la empatía con la princesa montonera de la edición original porque, a lo largo del tiempo, ella misma ha cambiado. No se trata de encontrar nuevas o diferentes respuestas a las preguntas sobre el pasado, el presente y lo que vendrá, sino de llegar de otro modo a ellas, con otros argumentos, siguiendo un camino que puede tener derivas, desvíos o atajos, un camino que hace de la inmersión un medio antes que un objetivo.

Quiero pensar, en ese sentido, en dos cuestiones para mí centrales del libro de Mariana Eva Perez que, claves de la inmediatez, se han analizado teóricamente siempre en relación crítica con la primera persona y con la temporalidad capitalista: la sinceridad y el sueño. *110% verdad*: el 10% no es un hipérbaton ni un chiste ni

un exceso de verdad que la desmiente. El 10% es por un lado, en mi lectura, lo que hace precisamente que la sinceridad sea un proceso genuino y no artificio, mientras el sueño opera como resistencia al ritmo del capitalismo demasiado tardío del presente, y por otro, al ser más que el 100% de verdad, el 10% es la ficción que hace, de la verdad, literatura.

En su ensayo “La producción de sinceridad”, Boris Groys (2014: 37-47) describe el proceso por el cual, con la estetización de esferas extrartísticas (en particular la política), habilitada y estimulada por los medios, el diseño es aplicado por los artistas ya no en la producción de imágenes sino en la producción de sí mismos, con el problema que conlleva: “el problema grande del diseño no es cómo diseño el mundo exterior sino cómo me diseño a mí mismo o, mejor, cómo me relaciono con el modo en que el mundo me diseña”. (39) <sup>7</sup> En esa evaluación estética a la que todos y todas estamos sujetos en cuanto realizamos un autodiseño que se pone en circulación en la esfera de la política o del arte con la lógica de la cultura de masas y del espectáculo (40), a la que tenemos que agregar en los últimos años la de las redes, surge una suerte de paradoja: si bien el diseño hace que el objeto luzca mejor, genera la sospecha de que hay algo que ocultar tras él y que lo que se oculta es negativo; al seducir por estetizante, el diseño genera la sospecha de ocultar algo desagradable (en el objeto, en lo real) (41). De allí, afirma Groys, la necesidad de crear un efecto de sinceridad y de confianza, una producción de sinceridad que, generada primero en la esfera política estetizada para producir creencia, una vez vuelto el autodiseño a la esfera del arte, alcanza a artistas (41) y a, podemos agregar acá, escritores. Groys desmonta esta producción de sinceridad del diseño y el autodiseño a partir del modernismo, que habría despojado espacio y objetos para reducir la sospecha de lo oculto y llegar a una suerte de “grado cero” del diseño (42) que incorpora artificialmente la grieta entre lo que se ve y lo que se estaría ocultando y esperamos que se revele en toda su sinceridad.<sup>8</sup> Sin embargo,

---

<sup>7</sup> En este ensayo, en el que avanza en su teorización sobre el diseño de una autopoética de los artistas, Boris Groys (2014: 37-47) explica la transformación de las relaciones entre arte y política desde el momento en que el político deja de precisar del artista para su diseño público dado que él mismo genera un gran número de imágenes captadas y a la vez producidas por los medios al cubrir sus actividades y ponerlas en circulación de un modo más efectivo que el del arte contemporáneo. Esa estetización de la política por la vía del autodiseño, agrega, alcanza a los propios artistas, que hacen de sí mismos una obra de arte: “el artista deja de ser un productor de imágenes y se vuelve él mismo una imagen” (39).

<sup>8</sup> Reaparece acá, por un camino teórico muy diferente, la noción de “grado cero” que propuse para pensar la inmediatez y sus variantes, el “grado cero” como horizonte imposible y finalmente como artificio de un no estilo que rápidamente se convierte en un estilo más o cualquiera entre otros.

afirma Groys, en las actuales condiciones (que, insisto, las redes han profundizado desmesuradamente en los últimos años, posteriores a la escritura de ese ensayo) el efecto de sinceridad ya no se crearía al refutar las sospechas y mostrar el despojamiento espacial y personal como momento de honestidad, sino, por el contrario, confirmando que, en efecto, hay algo que ocultar, hay secretos que se develan. Esa es la producción de sinceridad: frente a un mundo de puro diseño, la revelación de una catástrofe, un estado de emergencia, una manipulación, un crimen, una crisis global (42-43). Por eso, en el caso de escritores y artistas, de esas nuevas celebrities, la mayor producción de sinceridad del autodiseño está dada por la autorrevelación y la autodenuncia (43).

Si bien acá la argumentación de Groys toma otro camino (que lo lleva a revisar la las valoraciones del espectador sobre una obra y cómo en el arte participativo implican su propia autocrítica estética, ética, política), quiero detenerme en ese mismo punto en el que la producción de sinceridad del artista, y por extensión del escritor o la escritora, provoca una confianza y una creencia que revierten en la valoración afectiva de la obra de esos escritores, para pensar sus implicancias en la relación reconfigurada entre arte/literatura y política. Para decirlo más explícitamente: si la revelación de prácticas o sentimientos secretos o vergonzantes provocan en cada lector/a una confianza en el/la escritor/a y por yuxtaposición una valoración afectiva de su obra, que no son entendidos como una estrategia de autodiseño sino como un encuentro con aquello del orden de lo personal que estaría fuera del mercado cultural, una inmersión en la intimidad de esos escritores que se confiesan ante el público, entonces la producción de sinceridad es también producción de inmediatez. Y si aceptamos, con Kornbluh, que la inmediatez forma parte de la lógica cultural del capitalismo contemporáneo, entonces la producción de sinceridad no es solo una estrategia de autodiseño en pos de aumentar la valoración, sino que es un pliegue más propiciado por el capitalismo y la circulación capitalista de los afectos. La superposición, la mezcla entre inmersión afectiva, valoración estética, autopoética empatizadora y circulación capitalista es impresionante, pero si le agregamos la dimensión política estamos ante un callejón en el que el arte y la literatura, así como la discusión sobre el arte y la literatura, parecen ya no tener cabida. Una vez más, no se trata acá de sumar ejemplos a esa lista, con el riesgo de incentivar interpretaciones que solo pueden

leer el cinismo en quien escribe (¿¿todos quienes son sinceros mienten en el mismo acto?!). En cambio, se trata de pensar cómo *Diario de una princesa montonera* ejerce otro modo de la sinceridad y que, por lo mismo, reconfigura la relación literatura y política haciendo del propio autodiseño (Mariana Eva Perez es y no es la princesa montonera) un prodimiento. El autodiseño no es así una práctica artística literaria sino un procedimiento narrativo específico de la literatura.

Ahora bien: ¿qué es lo que se revela o confiesa en este diario?, ¿dónde radica su sinceridad que no queda subsumida en la inmediatez? Acá es dónde retorna la importancia de la transtemporalidad construida entre 2010 y 2019, porque la sinceridad no es aquello que se revela de sí de una vez por todas y para siempre, que hace público el secreto privado, se trate de su toma de distancia frente a la militancia (por “militancia”, por propaganda política, por ser parte de los “fans del pasado” [Perez 2021: 23]); su crítica abierta a ciertos funcionamientos y operadoras de una organización emblemática como Abuelas de Plaza de Mayo (cuya vicepresidenta fue su abuela materna, en la que ella trabajó de muy joven, de la que se fue con enojo y a la que menciona siempre con asteriscos); los sentimientos como hija que estuvo secuestrada por un día frente a quienes fueron niñxs apropiadxs (por ejemplo, ante la ley 25914 de indemnización [25]). Nada es definitivo en el *Diario de una princesa montonera*; buscaba no serlo en la primera parte y no lo es de ningún modo en la segunda y la tercera. La sinceridad, en vez de radicar en la revelación, en el descubrimiento de una interioridad o intimidad, se produce más bien en cada cambio (de idea, de opinión), transformación (ser militante, dejar de serlo, volver a serlo, elegir la carrera académica e irse a Alemania con trabajo o con una beca, volver a la militancia sin dejar la academia y así...).

La sinceridad no es un acto sino que es un proceso que lleva años, los años de vida y de escritura de vida que hacen que no haya un diseño y por detrás una verdad que ese acto de sinceramiento revelaría. La distinción, la grieta de la que habla Groys al analizar la producción de sinceridad en el autodiseño se diluye, se hace lábil, deja de ser definitoria. El punto culminante de ese modo de la sinceridad está en la relación con el hermano: ¿tanta lucha por recuperar a ese hermano que nació en la Esma cuando su madre fue secuestrada y ahora se pelea con él y encima por una cuestión económica?, podría preguntarse un lector, y el texto avala esa pregunta porque la propia narradora la hace, da vueltas sobre ella, cruza sus

sentimientos familiares con cuestiones de justicia económico simbólica e interrogantes que son a la vez afectivos, éticos y políticos.<sup>9</sup>

La sinceridad es esta exhibición de vaivenes, de dudas sobre cuestiones fundamentales de la memoria histórica argentina que envuelven la vida de esa primera persona que habla de sí en el borde de un contacto particular entre lo privado y lo público, cuestiones nodales en la construcción de un presente que nos atañe a todos. Ni se revela un acto privado (cirugías, masturbación, prácticas sexuales), ni se comparte una intimidad (desamor, violencia intrafamiliar, abandono), ni se confiesa un secreto (crimen, infidelidades, estafa). En *Diario de una princesa montonera* el autodiseño es diseño social y político, y lo oculto no es del orden de lo personal sino del Estado: la producción de sinceridad es la producción de sinceridad de aquellos militares y civiles que diseñaron y ejecutaron un plan de secuestro y desaparición forzada de personas. El 10% extra de verdad del subtítulo se asienta entonces, para mí, por un lado, en los procedimientos de sinceramiento a lo largo del tiempo que, en lugar de buscar una valoración afectiva por empatía, nos inducen a pensar en el presente a partir de capas temporales de pasado que a veces coinciden, a veces se asimilan, otras se cruzan o se niegan entre sí; y por otro lado, a producir una sinceridad afuera del yo que narra, como vía de acceso a la justicia. En ese sentido, el 10% ese que parece exceder o sobrarle a la verdad está construido con procedimientos específicos que apuntan a una interrogación a la vez personal y política que ponen entre paréntesis toda transparencia, a la búsqueda de respuestas en el presente, es decir que desnaturalizan la inmediatez y, con ella, una verdad garantizada exclusivamente por el yo que denuncia.

Cuando hablo de capas temporales e incluso de transtemporalidad, me refiero también a una zona de *Diario de una princesa montonera* que se extiende más allá de la secuencia cronológica del diario entre el 2010 y el 2019.<sup>10</sup> Se trata de

---

<sup>9</sup> Y estas derivas pueden verse también en el cambio de nombre con el que se refiere al hermano en las diferentes versiones del diario: de llamarse "Gustavo" en la primera edición, pasa a ser G\*\*\*, inicial de Guillermo, en la definitiva, nombre que puede chequearse fácilmente buscando el caso en google.

<sup>10</sup> Retomo acá la noción de transtemporalidad que propuse en varias ocasiones para pensar uno de los rasgos compositivos y procedimentales de la novela actual y que en esta ocasión proyecto sobre una narración autobiográfica documental: "Se trata de un conjunto de novelas contemporáneas que despliegan una imaginación narrativa en la que conviven tiempos y temporalidades muy diversas que afectan a sus protagonistas y orientan las tramas y su desenlace. En ella, pasado, presente y futuro se pueden discontinuar, superponer, yuxtaponer, condensar, alternar, ensamblar, diluir... Y en ella, también, puede haber a la vez cronología, anacronismo y heterocronía, continuidades, repeticiones y ciclos, líneas, rizomas y espirales,

la intervención realizada en la secuencia del relato con sueños de la princesa montonera en los que el sueño como representación imaginaria mientras se está durmiendo se confunde con los sueños como deseos o anhelos con ninguna o poca probabilidad de cumplirse. En ese plus con respecto a la cronología en la que estaría depositado el relato de la verdad, están los sueños con toda su carga de transtemporalidad: una temporalidad alternativa que se abre paso y hace elástico el tiempo real, el de la historia que desde el pasado nos trae al presente. Porque esos sueños, con su propia temporalidad, interfieren, intervienen, anacronizan el tiempo presente del relato, a la vez que en ellos mismos se cruzan tiempos diversos del pasado, el tiempo presente y también el que está en el futuro. Doy algunos ejemplos bien diferentes. Uno de los primeros sueños, en el que Gustavo (que después será G\*\*\*) no es su hermano ya que hubo un error en los análisis genéticos; otro, también entre los primeros, en el que se está filmando un documental y la cámara la acompaña a la narradora y protagonista por las salas de hospital en las que están su abuelo y su abuela paternos. La princesa montonera sueña además a veces que volvió a trabajar en \*\*\* (por referencia a Abuelas de Plaza de Mayo), o con otros "hijos" (algunos a los que conocerá después, otros a los que les imagina otra vida), o sueña escenas con su madre o su padre (incluso llega a soñar que ella misma es Paty, su madre). En los sueños se deposita una temporalidad alternativa que socava transtemporalmente la secuencia cronológica del diario. En *El fin de los sueños y el capitalismo tardío*, Jonathan Crary (2015) toma en general la acepción de sueño como acto de dormir y explica su devaluación en el mundo contemporáneo debido a la búsqueda abusiva de productividad y consumo del capitalismo actual, cuyo fin último es el 24/7. Más allá del tono nostálgico, es importante la vinculación de ese objetivo sin sueño del capitalismo tardío 24/7 con la dimensión de lo que denomino transtemporalidad al referirse a los sueños que se tienen al dormir e introducir la noción de espectro. Lo espectral, dice Crary (2015, 46), es "la intrusión o interrupción del presente por medio de algo que está fuera del tiempo y por los fantasmas de lo que no ha quedado borrado por la modernidad, de las víctimas que no han quedado olvidadas, de la emancipación sin cumplir." (46) Es así, en esa relación entre el tiempo cronológico y el tiempo

---

homogeneidad y heterogeneidad." (Laera 2023). Si bien la noción de transtemporalidad tiene un uso restringido en la narrativa autobiográfico documental, la inclusión de los sueños en *Diario de una princesa montonera* amplía la productividad de su uso.

espectral de los sueños, que quiero leer la transtemporalidad como un procedimiento que opera a la vez en la composición del texto y en la historia relatada.<sup>11</sup>

En *Diario de una princesa montonera* los sueños se precipitan a medida que el diario del 2010 avanza, son episódicos en la parte dedicada a la vida en Alemania y apenas hay un algunos en la última parte consagrada al juicio. Pueden ser extensos o breves, llenos de desvíos y saltos o casi verosímiles, y son tan variados que difícilmente se les pueda atribuir una función nítida, porque hay sueños que responden a una suerte de lógica paranoico conspirativa y otros a una lógica compensatoria reparadora, y hay muchos en los que habría que recurrir al psicoanálisis freudiano para una interpretación que supera con creces lo literario, como seguramente lo habrá hecho la propia Mariana Eva Perez con su analista, a quien nombra en algunas ocasiones. Acá tocamos un punto constitutivo del valor testimonial del *Diario*: ¿son verdaderos estos sueños?, ¿ha soñado Mariana Eva Perez, su autora, estos sueños que nos comparte? En tal caso, nos estaría compartiendo no solo la cotidianeidad y los pensamientos del ámbito privado en el diario, sino esos restos de subjetividad en crudo, el espacio más íntimo del sujeto (Mandolessi 2016, 133). Asumamos, por el pacto de verdad que entablamos con el diario y con el *Diario*, que son verdaderos: si en términos de relato lo son en un 100%, la transtemporalidad produce ese 10% sobrante, que es fundamental porque estamos hablando de una narrativa de la memoria histórica que insiste en la búsqueda de justicia con efectos potenciales en el futuro. Pero esa transtemporalidad no debe reducirse al ámbito de los contenidos para pensar la función de los sueños en el doble plano de una política de la memoria y una política de la inmediatez, sino atender a los recursos y procedimientos, a la construcción del relato.

Desde el título, “princesa montonera” abre un espacio ligado a otro tiempo: esa temporalidad paralela de los cuentos de hadas en el que lo maravilloso no se toca nunca con lo real, un mundo cuyo tiempo no es secuencial, progresivo, cronológico, sino el tiempo del “había una vez”, tan anterior como infinito y eterno.

---

<sup>11</sup> En cuanto a lo espectral en la producción de Perez, basta asistir a *Antivisita. Formas de entrar y salir de la ESMA*, el recorrido performático por espacios que no son la ESMA pero que la evocan y que llega al grado mayúsculo de llevar a cabo una sesión de espiritismo con el público. Mariana Eva Perez, que también es doctora en literaturas románicas e investigadora, no solo es responsable de la dramaturgia sino que participa como performer junto con la directora Laura Kalauz y el antropólogo Miguel Algranti.

¿Cómo no incluiría sueños, entonces, este diario de princesa? Este peculiar diario de una princesa, entonces, no puede sino incluir sueños. Solo que no se trata de cualquier princesa sino de una princesa montonera, con lo cual los sueños participan también de otro campo de sentido: el de la transformación total, el cambio del orden mundial, los sueños revolucionarios que suponen una tabula rasa con el pasado y un nuevo inicio.<sup>12</sup> Como lo señala Rüdiger Safranski (2017) al referirse al tiempo del comienzo (para lo cual retoma una zona de la conceptualización de las temporalidades históricas propuesta por Reinhart Koselleck), “queremos deshacernos de lo que nos ata hacia atrás, a la propia historia, a la propia tradición, a mil cosas en las que estamos enredados. Pero ¿cómo logra uno este gesto soberano de dejar algo atrás, sin permanecer encadenado a ello? Es bastante difícil, de ahí la enorme seducción de los sueños y fantasías de un nuevo comienzo” (25). En la historia moderna, la transformación total y la idea de revolución marcan un modo de experimentar el tiempo como corte con el pasado y nuevo comienzo, que si bien no aparece tematizado ni valorizado en el libro de Mariana Eva Perez es, de todos modos, uno de los telones de fondo de la historia narrada.

Podemos, por lo tanto, ver desde el título que *Diario de una princesa montonera* anuda diversos sentidos del sueño en los que parece anunciarse el modo en el que la temporalidad del sueño y el tiempo cronológico afectan transtemporalmente todo el relato. Es en este punto donde cabe agregar otra vuelta de tuerca que ata a la dimensión compositiva de la novela: así como la primera incluye cada vez más y más sueños horadando por completo el tiempo cronológico, ensanchando la franja transtemporal alternativa a la del tiempo en el mundo real de la vigilia, y la segunda parte distribuye unos veinte sueños casi aleatoriamente, la tercera, la del retorno a la Argentina con el marido y el hijo, transcurre en la cronología que sigue el juicio a los captores militares y civiles de los padres desaparecidos. Hay en esa parte final, la de la verdad y la justicia, apenas seis sueños. El primero está en la segunda entrega y es doble: “Dos sueños

---

<sup>12</sup> El atributo incluido en el título concentra la ideología y activismo político de la organización de la izquierda guerrillera peronista Montoneros, surgida a fines de 1970 durante la dictadura militar autoproclamada Revolución libertadora, que entre ese año y comienzos del siguiente tuvo al frente a Roberto Levingston. Es esa mención inicial, directa y potente, antes que referencias o alusiones hechas a lo largo del texto, lo que funciona como explicación histórico política del secuestro y desaparición de los padres de la autora, narradora y protagonista, ya que es información conocida que entre los integrantes de montoneros se contó con un altísimo porcentaje de quienes serían secuestrados y desaparecidos en la siguiente dictadura cívico militar, autodenominada Proceso de reorganización nacional, que gobernó de facto desde 1976 hasta 1983.

anticipatorios”, que anuncian la muerte de la abuela paterna que crió a Mariana Eva Perez y el reencuentro pesadillesco con el hermano (277). Los últimos se ubican sucesivamente al promediar el relato y apenas están separados por “Del otro lado del mostrador” (352), en el que se cuenta la acción de acostarse junto con el pequeño hijo que duerme y cuidarlo pese al miedo a la muerte. Se trata de dos sueños políticos: uno con Alfonsín, el primer presidente democrático después del golpe militar, y otro con Patricia Bullrich, que en el sueño es ministra de seguridad de alguien parecido a la presidenta peronista del período anterior, Cristina Fernández de Kirchner, en vez de serlo del gobierno de centroderecha del entonces presidente Mauricio Macri. Imposible no ver en esos sueños finales, a los que sigue la victoria en el juicio, un juego transtemporal que desestabiliza el aquí y ahora de la inmediatez, la seguridad del yo, la inmersión afectiva y hasta las definiciones políticas. Si, volviendo a Crary, en el presente los hombres y las mujeres siguen durmiendo pero el sueño está distanciado de las nociones de necesidad y naturaleza y ha dejado de ser una experiencia para ser visto solo como una función instrumental y fisiológica (2015, 40), Mariana Eva Perez le ha restituido en su diario de princesa montonera una carga de experiencia que funciona como suplemento (el 10% sobrante) de la vida en tiempo real.

\*\*\*\*\*

La construcción del presente de verdad y justicia *con* la literatura, querría destacar, requiere más que la inmediatez, más que la garantía de la primera persona, más que el puro afecto. Requiere, como me propuse mostrar, de una construcción literaria con una composición, unos procedimientos, una especificidad que fortalece, por la vía de ciertas mediaciones y de ciertas instancias de distancia crítica, la verdad de lo que se está contando y de lo que se busca con lo que se cuenta. Desde ya, dejar de lado el tema (nosotros no podemos decir “temita”) del que trata el libro de Mariana Eva Perez sería tan simplificador como apostar en el presente a la pura inmediatez del yo, aquí, ahora. Por eso, no se trata de diluir su contenido en pos de subrayar procedimientos, sino de plantear un presente hecho con capas y transtemporalidades, es decir, con unas ciertas mediaciones que le dan espesor a la inmediatez en la construcción de un presente que no subsume lo

político en la afectividad o lo público en la intimidad o el yo en la transparencia autobiográfica. Ahí, estoy convencida, la literatura contribuye a una *imaginación del presente*, que aspira convertirse en una *construcción del presente*, que no sea plana, inmediata, meramente empática, puramente sensorial e inmersiva. En cambio, sin ninguna melancolía moderna, creo en la necesidad de moverse fluidamente entre la inmediatez afectiva y la distancia crítica para construir un presente que active imaginaciones de un futuro mejor, como lo hace Mariana Eva Perez en su *Diario de una princesa montonera*, en el que la hija se hace hiji gracias a la literatura y eso nos impacta a todas y a todos porque solo en la literatura se puede escribir así y hacer política jugando con las palabras. Nada más cerca de la inmediatez de la que hablaba Kornbluh en su libro sobre el capitalismo *demasiado tardío*, nada más lejos que este modo de escribir haciendo política de la literatura para construir el presente. Con ese espíritu, valga mi propio juego lexical, intenté leer estos textos y convertirlos en mi propia causa crítica.

## Bibliografía

- Barthes, Roland, (2011) *El grado cero de la escritura y Nuevos ensayos críticos*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Blejmar, Jordana, Playful Memories. (2016) *The Autofictional Turn in Post-Dictatorship Argentina*. Liverpool, U.K: Palgrave Macmillan,.
- Blejmar, Jordana y Natalia Fortuny, (2013) "Introduction", en J. Blejmar y N. Fortuny, Revisiting Postmemory: The Intergenerational Transmission of Trauma in Post-Dictatorship Latin American Culture. *Journal of Romance Studies*, 13.3, 1-5.
- Crary, Jonathan, (2013) *24/7. El capitalismo tardío y el fin del sueño*. Buenos Aires: Paidós.
- Groys, Boris, (2014) "La producción de sinceridad", *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra, 27-47.
- Jameson, Frederic, (1991) "La lógica cultural del capitalismo tardío" (1984), *Ensayos sobre el posmodernismo*. Buenos Aires: Imago Mundi.
- Kohan, Martín, (2014) "Pero bailamos". *Katatay. Revista Crítica de Literatura Latinoamericana*, vol. 9, 11-12, setiembre, 23-27.

Laera, Alejandra, (2023) "Narrativa transtemporal". *Transas. Letras y Artes de América Latina*, Unsam, noviembre.

Mandolessi, Silvana, (2016) "Política e intimidad en Diario de una princesa montonera". *Letras Hispanas*, vol. 12.

Kornbluh, Anna, (2023) *Inmediacy or, The Style of Too Late Capitalism*. London-New York: Verso.

Perez, Mariana Eva, (2021) *Diario de una princesa montonera. 110% verdad*. Buenos Aires: Planeta.

Safranski, Rüdiger, (2017) *Tiempo. La dimensión temporal y el arte de vivir* (2015). Buenos Aires, Tusquets Editores.

Szurmuk, Mónica, (2021) "Cartographies of Intimacy. Countermemories of Terror in a Buenos Aires Neighborhood", vol XX, n. 3, Spring/Summer.

Fecha de recepción: 15 de abril de 2024

Fecha de aceptación: 23 de mayo 2024

Licencia  Atribución  
- No Comercial - Compartir Igual  
(by-nc-sa); No se permite un uso  
comercial de la obra original ni de  
las posibles obras derivadas, la  
distribución de las cuales se debe  
hacer con una licencia igual a la  
que regula la obra original. Esta  
licencia no es una licencia libre.

