

Testimonios: la comprensión y la culpa

Ilaria Magnani

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CASSINO E DEL LAZIO MERIDIONALE

ABSTRACT

After 35 years from Argentina's last military *coup*, memory, according to Assmann, is shifting from individual to cultural. In literature this means to continue "speaking the unspeakable" (Reati), which, from WW 2 onward, is a key-point of literary production associated to repression. In this paper we analyze some recent works from a cultural (Sarlo, Vezzetti) and imaginary (Durand, Bachelard) perspective aiming to demonstrate the existence of a new category of testimonies.

Keywords: Argentina, dictatorship, memory, literature, testimony

Han pasado treinta y cinco años del golpe militar argentino, plazo en el que la memoria pasa de recuerdo personal a cultural (Assmann) variando sus formas. En ámbito literario significa seguir esforzándose en "nombrar lo innombrable" (Reati), tema que desde la segunda posguerra marca la producción vinculada a situaciones represivas. El análisis de algunas obras recientes desarrollado en la base la lectura cultural (Sarlo, Vezzetti) y de las formas del imaginario (Durand, Bachelard) indica una sustancial coherencia y la presencia de la nueva categoría de los testigos.

Palabras claves: Argentina, dictadura, memoria, literatura, testimonio

Durante mucho tiempo fui tratando de ver qué hacía la literatura argentina con los '70, como una necesidad de lector que había pasado por esos años. ¿Qué hace la ficción, qué puede hacer la literatura con esa experiencia tan dura y tan única? Durante mucho tiempo la literatura argentina, previsiblemente, pudo hacer muy poco. Si bien ahora hay mucha literatura que se ocupa de los '70, me parece que hay historias nada épicas de esos años – jóvenes que se encuentran y desencuentran, se enamoran, se desenamoran, se alejan y se vuelven a cruzar – que todavía, por algún motivo, no están contadas en la literatura. Como un afán más doméstico, historias menores.

Así se expresa la crítica y escritora argentina Graciela Speranza (<http://blog.eternacadencia.com.ar/?p=10716#more-10716>) en una entrevista posterior a la salida de su novela *En el aire* (2010).

Un interrogante substancial, el suyo, que invita a reflexionar sobre las formas y los estilos de la representación de “la *experiencia social* de la irrupción de la violencia y el terrorismo de Estado en la Argentina” (Vezzetti, 2009, p. 11) considerada en relación con el tiempo que nos separa de los años de la última dictadura. Han pasado treinta y cinco años del golpe militar del año 1976, un período que, en las ciencias sociales, excede una generación, es decir el plazo en el que la memoria pasa de recuerdo personal a cultural, y necesita un cambio en sus formas en consideración también de la paulatina desaparición de los actores de una etapa histórica¹. En el caso específico, esta desaparición pasa de expresión eufemística a definición, trágicamente realista, de una forma de represión. Los eventos dramáticos de esa etapa y el específico giro subjetivo de una corriente de la crítica – como lo define Beatriz Sarlo – marcan el “reordenamiento ideológico y conceptual de la sociedad del pasado y sus personajes [...] sost[eniendo] gran parte de la empresa reconstructiva de las décadas del sesenta y setenta” (Sarlo, 2005, p. 22). De este posicionamiento ideológico surge la profusión de obras testimoniales sobre los años del Proceso. Al respecto, Sarlo evidencia los muchos cuestionamientos teóricos que el género despierta subrayando los límites involuntarios, pero no por eso marginales, de la utilización emotiva y acientífica de la memoria, para terminar proponiendo una salida al problema de la reconstrucción del pasado que se aleja de la narrativa testimonial para conducir hacia la ficción: “La literatura, por supuesto, no disuelve todos los problemas planteados, ni puede explicarlos, pero en ella un narrador siempre piensa desde afuera de la experiencia. Como si los humanos pudieran apoderarse de la pesadilla y no sólo padecerla” (*ivi*, p. 166).

Acotando, entonces, el discurso al ámbito literario, cabe señalar que la narrativa rioplatense sigue adheriendo a la consigna de la imposibilidad de narrar los horrores de la perversión humana que – desde la segunda posguerra – marca la producción vinculada a distintas situaciones represivas. En 1992, Fernando Reati se interrogaba sobre la manera de “nombrar lo innombrable” en el homónimo ensayo, en el que analizaba la producción narrativa de la época dictatorial poniendo de relieve la elección metafórica de los escritores en el convencimiento que solo el símbolo y la metáfora de una diégesis no mimética de los hechos pueden dar cuenta de los aspectos más oscuros de la historia humana. En los años siguientes, los autores no han modificado su camino, pero han tenido

¹ “en el recuerdo cultural cuarenta años marcan un umbral epocal, o sea el momento en que el recuerdo vivo es amenazado por la declinación y las formas del recuerdo cultural se vuelven problemáticas” (Assmann, 1997, p. VII, traducción mía).

que confrontarse con el paso del tiempo, cuyo primer resultado es el cambio de focalización: ésta ya no coincide con la de víctima/verdugo/testigo presencial, es decir alguien contemporáneo a los hechos, sino con la de quien – fuera cual fuese su papel – desde el hoy mira al pasado. En la escritura reciente prima, como es de imaginar, la categoría de los testigos, que abarca dos clases generacionales que podríamos definir de ‘descendientes’ y de ‘coetáneos’.

Entre las obras de la última década, por ejemplo, remiten al primer grupo las novelas: *El secreto y las voces* (2002) de Carlos Gamerro, *Tres mosqueteros* (2007) de Marcelo Birmajer y *Lengua madre* (2010) de María Teresa Andruetto; al segundo: *Purgatorio* (2008) de Tomás Eloy Martínez, *La culpa* (2010) de Antonio Dal Masetto, *En el aire* (2010) de Graciela Speranza, los cuentos “Ranelagh” y “Forasteras” (*Corrientes* 2010) de Cristina Iglesia y *Una mancha más* (2011) de Alicia Plante².

² Propongo aquí una breve síntesis de los textos indicados, para facilitar la comprensión del presente trabajo a de los que no los conozcan. *El secreto y las voces* cuenta la vuelta de Fefe, el protagonista, al pueblo de su madre y sus abuelos, donde transcurrió los veranos de su infancia, con el propósito de escribir – a veinte años de los hechos – una novela sobre la desaparición de Darío Ezcurra, uno de los habitantes. Fefe se entrevista con los vecinos del pueblo recogiendo testimonios. Aunque intenten eludirlo, sus interlocutores van dibujando un secreto compartido: Darío Ezcurra fue eliminado por el jefe de policía local obedeciendo las órdenes de sus superiores y con el acuerdo de todo el pueblo. Al final Fefe descubre haber investigado su propia historia ya que comprende que es el hijo natural de Ezcurra y que se encontraba en el pueblo al momento de su desaparición.

Tres mosqueteros reconstruye la historia de tres amigos del barrio de Once – apodados “los tres mosqueteros” – entre años ‘50 y los ‘70. Dos de ellos, adolescentes prodigio, ocupados tanto en el estudio de la filosofía judía como en la política, irán acercándose a la organización de Montoneros, el tercero y único sobreviviente del trío, Elías Traúm, intentará alejarlos de aquello que cree una muerte segura. Veinte años más tarde, en los ‘90, Traúm regresa a Buenos Aires, desde Israel, para cerrar cuentas con su pasado y tiene la ocasión de conocer a un periodista más interesado en el pasado que en su presente y narrarle toda la historia.

Lengua madre propone la experiencia de una joven mujer que regresa a Trelew, una ciudad de la Patagonia, de su exilio voluntario en Munich para desarmar la casa de su madre, que acaba de morir. Como ésta le había rogado en su última conversación, la joven consulta la caja de documentos que le ha dejado, donde encuentra cartas y fotos reunidas a lo largo de los años, a través de las cuales la hija reconstruye la vida de su madre, la de su abuela y la suya propia, transitando por las complejas relaciones filiales de tres generaciones de mujeres de la clase media en los años de la dictadura, y al mismo tiempo reflexionando los temas de la migración familiar, el exilio y el insilio que han afectado el país.

Purgatorio cuenta la historia de una pareja de cartógrafos, Emilia Dupuy y Simón Cardoso, detenido y desaparecido en el invierno de 1976 por los militares golpistas. Treinta años más tarde, Emilia se paraliza al oír la voz del marido, en New Jersey, donde se ha trasladado para alejarse de su país. Parece que su vida matrimonial pueda reanudarse, pero para Simón el tiempo no ha transcurrido y él sigue fijo en su juventud. En su reconstrucción del pasado, Emilia revela al narrador su personal tragedia familiar y la de la nación entera.

La culpa narra el viaje de César a un pueblito brasileño, siguiendo el trayecto hecho diecisiete años antes con Lucía, su pareja, quién, unos meses después del regreso a Buenos Aires y de la separación, se convertía en una de las primeras víctimas del golpe militar. César emprende el viaje buscando encontrar el alivio que perdió tras el hecho y purgar el sentimiento de culpabilidad que no lo abandona.

En el aire cuenta el viaje de ida y vuelta, de Londres a Nueva York, de Bruno, un ilustrador argentino. En las horas vacías del vuelo, se demora en unas fotos que ha recibido de su madre poco antes de embarcar, que representan las obras de un herrero italiano, maestro de su padre. Las imágenes convocan escenas dispersas de la historia familiar y las sombras de la historia argentina reciente permitiendo reconstruir la causa del voluntario exilio del protagonista: la muerte de la hermana menor – matada por error por un grupo de tarea – que el padre atribuye al posicionamiento político de Bruno y de sus amigos.

Para acompañar el dato intuitivo de una escueta definición se podrá especificar que en la categoría de los ‘coetáneos’ caben aquellas personas que a la época del golpe militar y en los años de la dictadura eran adultas o al menos capaces de comprender los acontecimientos en acto; integran, en cambio, la categoría de los ‘descendientes’ cuantos no habían nacido aún en ese tiempo o eran demasiado niños para entender los sucesos. Si en ambas categorías la necesidad de comprender lo acaecido dispara la reflexión, en las novelas adscribibles a los coetáneos, va acompañada con frecuencia por cierto sentimiento de culpabilidad del testigo.

Cabe además definir a qué horizonte nos referimos al establecer la pertenencia a la categoría de ‘descendientes’ y ‘coetáneos’. ¿A los autores o bien a los protagonistas?, ¿a la realidad extradiegética o al universo narrativo? Al respecto es interesante considerar que, en relación con el pequeño *corpus* seleccionado, no existe realmente una disyuntiva y los dos enfoques arrojan el idéntico dato: autor y protagonista se ubican en el mismo ámbito generacional, probablemente por el inevitable bagaje de autorreferencialidad que acompaña casi universalmente a la producción narrativa, en particular la contemporánea³.

Huelga decir que el esfuerzo de rememoración excede la pura dimensión generacional; en caso contrario, todo estudio se revelaría basado en un esquema vacío porque demasiado vinculado a un enfoque puramente temporal; sabemos en cambio que el recuerdo se genera como respuesta a las preguntas del presente y a sus necesidades. En algunos casos éstas se desprenden del dolor personal, pero en la mayoría de las veces la rememoración surge de la voluntad de oponerse a la ley del olvido, pregonada en la época de Menem y que tantos ejemplos ha tenido y sigue teniendo también en Europa. Baste con pensar en la España de la transición y en la Italia de las últimas décadas, con sus correlatos literarios, ya sea destinados a corroborar el olvido, a contrarrestarlo – como sucede en la España actual – o a resignificar el pasado negando las contraposiciones que lo animaron, como en Italia.

Mirando a la Argentina actual y a esta escritura que, aunque con múltiples enfoques, no deja de mostrar su acusada vinculación con la historia, aun sin insertarse explícitamente en el ámbito de la Novela Histórica, es posible modificar la consabida afirmación de Borges según la cual los países de más reciente formación manifiestan un arraigado sentimiento de la historia, y revertir la marca elitista de la aseveración que se centra en la coincidencia de sucesos

“Ranelagh” reconstruye la desarticulación de una célula de opositores al régimen militar a través del recuerdo de uno de los integrantes sobrevividos y “Forasteras” cuenta la brevísima vuelta al pueblo de procedencia de dos mujeres que, para salvarse de la represión militar, se fugaron a Brasil, donde se radicaron definitivamente.

Una mancha más narra la investigación, informal, sobre la muerte de un hombre en una isla del Tigre, cerca de Buenos Aires, hasta descubrir que la víctima había chantajeado un antiguo vecino del barrio de su infancia tras haber descubierto que éste había adoptado el hijo de una joven desaparecida gracia a la amistad con militar. Éste, avisado por el chantajeado, asesina a ambos para evitar toda posible vinculación de su persona con los hechos pasados.

³ Si bien la novela de Alicia Plante parece a primera vista plantearse como una excepción a esta “regla”, ya que el personaje que dispara la acción es un ‘descendiente’, hay que considerar que éste no constituye otra cosa que un expediente narrativo para abrir paso a la cuestión de la responsabilidad/complicidad pasada (de hecho este personaje muere por obra del militar al que había – indirectamente – chantajeado), mientras que la tarea de investigar el homicidio y con éste los sucesos pasados que lo han causado queda a cargo de ‘coetáneos’. Es decir que aun en este caso la pertenencia generacional del autor coincide con la de los personajes principales de su novela.

familiares y etapas salientes de la historia patria, rasgo que Borges se ha preocupado en subrayar en su obra. La extensa inclusión de ciudadanos de todo sector social puede leerse como la dramática democratización de los paradigmas de construcción de la identidad nacional, conllevada por la historia reciente: un protagonismo cruento que hoy reverbera en la conciencia contemporánea de la obligación de la memoria, necesaria para edificar una historia incluyente.

Si bien los textos enumerados anteriormente no son de ninguna manera un inventario fehaciente de la producción sobre el tema, sino una simple muestra, es evidente que no será posible detenerse ni siquiera sumariamente en cada obra. Quisiera entonces subrayar los elementos recurrentes de los contenidos, los recursos formales de mayor interés y, finalmente, dedicar unas consideraciones a algunos de los símbolos y arquetipos utilizados.

Los contenidos

El primer rasgo común de estos textos se cifra en el motivo de la búsqueda, interpretada en toda la extensión de su campo semántico: del sondeo interior de las vivencias del protagonista a la investigación histórico-intelectual de los hechos, hasta llegar a la pesquisa policial. Las acepciones no son alternativas y a veces la acción se desliza paulatinamente de una a otra categoría (como en el caso de Gamerro, Andruetto y, en cierta medida, Iglesia) para demostrar cómo estas no son sino facetas de un fenómeno único. El protagonista se encuentra en la condición de dejar aflorar el pasado reprimido (Dal Masetto, Andruetto, Iglesia), considerar bajo una nueva luz elementos de la vida diaria sobre los que no ha reflexionado anteriormente (Plante, Gamerro), encarar – animado por interrogantes inéditos – lo que le llega del pasado (Birmajer, Eloy Martínez, Speranza). La comprensión de los sucesos y de las actitudes de sus actores representa la mayor necesidad expresada por estos textos. Tal vez la manifestación más completa y profunda de tal posicionamiento se pueda encontrar en Andruetto, en cuya novela se vuelve a estructurar, elemento tras elemento, la relación entre una madre y la hija, las dos víctimas, en diferente medida, de la violencia social. La recuperación del vínculo entre las dos mujeres transita del nivel personal al familiar y al social:

aunque crea estar leyendo la historia familiar, aunque crea estar descubriendo la vida de su madre, lo que lee es la descripción de una época: la juventud de sus padres y la historia de su país en la hora de su nacimiento (Andruetto, 2010, p. 154).

El procedimiento – afectivo y cultural a un tiempo – se desarrolla *in absentia*, después del fallecimiento de la madre. Un aspecto, éste, que expresa la necesidad de relacionarse con la presencia de lo ausente como elemento portador de significado, ejemplificación de la idea derridiana del espectro que marca toda vinculación con el pasado: “On n’hérite jamais sans s’expliquer avec *du spectre* et, dès lors, avec *plus* d’un spectre. Avec la faute mais aussi l’injonction de *plus d’un*” (Derrida, 1993, p. 46). La herencia procedente de la confrontación con el espectro se configura como transmisión de saberes y tradiciones, aceptación conciente de un bagaje cultural interpretado, seleccionado, acogido, elaborado y resignificado, en abierta contraposición con el concepto de apropiación automática e irreflexiva: “Las cartas son una partitura y ella una intérprete que

las vuelve comprensibles” (Andruetto, 2010, p. 199). Justamente la labor selectiva de la protagonista, necesaria para la adquisición de la herencia, mientras permite traspasar, renegociado, el núcleo de significado de la experiencia de una generación a la siguiente, garantiza la recomposición social además que familiar.

El tema de la búsqueda se resuelve literariamente en dos soluciones que muestran interesantes vínculos con otros aspectos de la producción cultural argentina contemporánea. Una sigue la vertiente del género policial, tempranamente representado en el país rioplatense, donde ha tenido un desarrollo floreciente, históricamente superior al de las demás naciones latinoamericanas (Lafforgue, 1990; Lafforgue – Rivera, 1996), y que, en los años de la dictadura o en los inmediatamente posteriores, ha manifestado su versatilidad y eficacia en la narración de la violencia institucional (Lagmanovich). La producción actual no mantiene solo la riqueza de estas ficciones sino que consolida la peculiaridad de su desenlace, caracterizado por la ausencia de una solución oficial del evento delictivo. Si ya Narcejac (1975) había evidenciado el multiplicarse de desenlaces en los que la solución del enigma no iba seguida por la condena del culpable, poniendo de relieve la anulación de la perspectiva catártica del género, de inspiración positivista, en la producción argentina contemporánea tal vez sea la impunidad de los militares golpistas y sus adeptos lo que motiva el rasgo estructural: la investigación reconstruye lo acaecido con la agudeza típica del género, pero la solución intelectual no sabe garantizar el restablecimiento de la justicia, cuya simbólica balanza sigue irremediabilmente desequilibrada.

La otra vertiente, lejos de la curiosidad lúdico-intelectual que anima el género policial, se encamina hacia la búsqueda emocional llevada a cabo por los descendientes para reconstruir el vínculo emotivo familiar. *Lengua madre*, de Andruetto, manifiesta aquí cierto parecido con una película algo anterior, *Los rubios* (2003), de Albertina Carri. En ambos casos predomina la necesidad de reconstruir el afecto parental, aun cuando la hija no comprenda la elección de la militancia o manifieste indiferencia o incluso hostilidad hacia el mundo de los padres. Mientras en el film, aun presentándose como la reconstrucción socio-política de los años de la dictadura, resalta desde el principio la necesidad individual que lo anima, la novela empieza con lo que parece un puro conflicto generacional interpersonal para abrirse a la interpretación y al esfuerzo de comprensión de una etapa histórica y del compromiso ideológico de una generación entera.

Estas consideraciones ponen de relieve el segundo rasgo común de los textos mencionados: la relación conflictiva entre generaciones, sea como acontecimiento central de la narración, sea como aspecto secundario. El conflicto con el padre (solo en el caso de Andruetto la incompreensión se manifiesta entre madre e hija) es evidente metáfora de la relación problemática con la autoridad, recuperable en el ámbito familiar pero insalvable en lo político, sobre todo en el caso del autoritarismo militar. Como es de esperar esta narrativa rehúsa la representación propuesta por la Historia Oficial para rescatar una verdad destilada a través de la memoria personal. Una actitud que no se limita a episodios vinculados al Proceso, sino que incluye otros acontecimientos, poniéndose como evidente denuncia del falseamiento que atraviesa la narración de ciertos fenómenos sociales y políticos centrales en la historia nacional. Gamberro propone una ejemplar metaforización narrando las vicisitudes del mosaico destinado a cubrir la bóveda de la iglesia del pueblo teatro de la acción y

recordar su origen – de la fundación en época de la colonia al floreciente desarrollo de la etapa inmigratoria, pasando por la conquista del desierto –, y de cómo no sólo no llega nunca a terminarse sino que pierde paulatinamente los elementos que lo componen hasta ir a parar a una piscina, coincidiendo casi – por tipología de espacio y ubicación – con el lugar donde fue desaparecida la víctima. El episodio representa la evidente parábola del hundimiento de un pasado incómodo y de la necesidad de bucear en ello para rescatar la historia verdadera del país.

En la misma novela es posible identificar otro punto común de la producción literaria que hoy narrativiza la relación con el pasado dictatorial: el común sentimiento de responsabilidad. En el caso específico no se puede hablar de culpabilidad, pero sí de la más general sensación de haber estado involucrado en los acontecimientos, como el protagonista que, al investigar sobre la desaparición de un joven en el pueblo donde iba a veranear en casa de los abuelos, descubre paulatinamente que no solo él estuvo en el pueblo el día de la desaparición y presenció a los eventos sucesivos – olvidados o reprimidos –, sino que ese joven no era sino su padre natural. El descubrimiento del protagonista sobre sus orígenes indica a las claras cómo todos han desempeñado un papel en ese pasado. Dicho sentimiento de responsabilidad puede leerse como la enmienda tardía por la tácita conformidad que la sociedad civil proporcionó al proyecto militar, la misma solapada adhesión que trasluce por debajo de la teoría de “los dos demonios” (Vezzetti, 2009, *passim*).

Basándonos en la reflexión propuesta por Agamben a partir de los dos términos presentes en latín para definir al testigo: el *testis* “el que se pone como tercero (**terstis*) en un juicio o en una disputa entre dos contendientes” (1998, p. 15) y el *superstes* “el que ha vivido algo, ha atravesado hasta el final un acontecimiento y puede, por consiguiente, proporcionar su testimonio” (*ibidem*), podemos decir que los protagonistas de estas novelas no responden ni al modelo del *testis*, el que asiste sin estar involucrado, ni al del *superstes*, el “testigo integral” como lo define Primo Levi. La cadena de imposibilidades de dar testimonio, que el filósofo releva en la shoá, se mantiene vigente en el mecanismo de la desaparición, pero la distancia temporal desliza el papel del testigo hacia una extensa área gris, exenta del dramatismo de la víctima como de la pureza del extraño, dejando sentado que nadie es ajeno al pasado que oprime el país, que se hace presente con vínculos y caminos inesperados. La novela de Gamerro es particularmente elocuente al respecto y pone de relieve la dimensión colectiva de la responsabilidad: muestra cómo en el pueblo todo el mundo supo y hasta fue consultado sobre la oportunidad de deshacerse del personaje incómodo y engreído. Por su actuación o por su silencio todo el mundo es responsable. Dal Masetto expresa la misma circunstancia describiendo la sensación que atormenta al protagonista de su novela como

una gran culpa colectiva que abarcaba a todos, que sobrevolaba los edificios, se metía en las casas, en las camas, en los sueños. No había nada que no estuviera manchado en la ciudad. Ni en el resto del territorio. Una ciudad y un territorio condenados, humillados, pasivos, que siempre disponían de un poco más de espacio para lo macabro. Un mundo hundiéndose más y más hacia adentro de la culpa. También a él le tocaba su parte [...] Estaba aprisionado. Estaba sucio (2010, 14-15).

Los recursos formales

La unidad temática se acompaña a la coherencia de los recursos formales: tras la crisis de las grandes narraciones y de los sistemas filosóficos de aliento universal, la escritura parece admitir solo cuentos mínimos y narraciones surgidas de la yuxtaposición de detalles fatigosamente reinterpretados. La estructura narrativa hace énfasis en la fragmentación de la experiencia, que reverbera en el discurso, y la reconstrucción de la memoria surge de la compleja composición de los múltiples fragmentos que se ofrecen al protagonista. Teóricos como James Young y Marianne Hirsch (en Sarlo, 2005, p. 125 y sigg.) han indicado en éste un rasgo típico de la “posmemoria”, si bien Sarlo pone en tela de juicio la afirmación observando que “todo discurso sobre el pasado [se define] también por su radical incapacidad para reconstruir un todo” (*ivi*, p. 135). Dentro de dicha segmentación del saber, la adquisición de los datos abarca procedimientos distintos, de la reunión de indicios de corte policial a la elaboración de recuerdos y pensamientos ajenos (como la caja de anotaciones, fotos, cartas, telegramas, folletos legada a la hija en la novela de Andruetto). Por consiguiente, la construcción metanarrativa, hipertextual y heteroglósica de las ficciones desautoriza toda visión monolítica del pasado, dejando paso a la subjetividad como única posibilidad de desentrañar lo acontecido. Es un carácter que reverbera en la abundancia de detalles que conforman la narración, un aspecto que si por un lado está en la base de la elección genérica – como en el caso de la escritura policial – por otro lado remeda la narración testimonial pura, en la que la atención a los pormenores se propone reforzar la estructura narrativa y corroborar su autenticidad (cf. Sarlo, 1997). En palabras de Sarlo

la proliferación del detalle individual cierra ilusoriamente las grietas de la intriga, y la presenta como si ésta pudiera o debiera representar un todo, algo completo y consistente porque el detalle lo certifica, sin tener que mostrar su necesidad (Sarlo, 2005, p. 70).

Sin embargo, en la ficción, este aspecto pasa de elemento epistemológico a herramienta formal y rasgo estructural.

La multiplicación de voces narrativas se acompaña con la libre alternancia de formas extradiegética y intradiegética, aunque cabe observar que, sea cual fuere la elegida, la diégesis siempre persigue un equilibrio entre la voz narrativa preferida y la frecuencia de medios individualizadores: el narrador extradiegético de *Lengua madre*, de Andruetto, se acompaña – como ya he indicado – con la presentación de un vasto repertorio de *memorabilia* personales y familiares que deslizan la sensación de alejamiento, causada por la presencia del narrador omnisciente, hacia la cercanía y la cálida comunicación de la privacidad; al revés, la inclusión de la primera persona de *El secreto y las voces*, de Gamberro, o de la inserción de textos epistolares, se ve matizada por la fragmentación impuesta por los testimonios de los entrevistados y sobre todo por la reconstrucción aséptica de los hechos actuada en los “Intermedios”, espacios de racionalización que interrumpen la creciente empatía del protagonista-narrador con el objeto de su investigación. Igualmente el álgido narrador – al parecer omnisciente – de *Purgatorio*, de Eloy Martínez, se revela testigo del reconocimiento del marido detenido – físicamente inalterado tras muchos años de la desaparición – de parte de su esposa y protagonista de la novela, situación que lo obliga a involucrarse en el absurdo acontecimiento y, si bien no toma

partido en el escenario pirandelliano, no se exime del manifestar su humana adhesión a la vivencia de la protagonista.

Estas narraciones parecen surgir en la frontera entre lo privado y lo público, y articular las dos tensiones. Si el doble estímulo se aprecia en la elección de matizar la voz narrativa, se reafirma y hace patente en la forma metanarrativa y la inclusión de datos extranarrativos, cuya función responde, a un tiempo, a la voluntad de objetivar la experiencia narrada, multiplicando los puntos de vista, y contemporáneamente, proporcionar universalidad a los acontecimientos.

La fragmentación de la diégesis y la inclusión de elementos espurios, ya consideradas y particularmente acusadas en la novela de Andruetto, se presenta con otra forma en *La culpa*, de Dal Masetto, donde se concreta con la inserción de un breve cuento enmarcado, obra del librero del pueblo donde se desarrolla la acción, que cuenta la experiencia de un hombre que vomita llamaradas en respuesta a “la palabra negada” de su vida: palabras calladas por educación, conveniencia, pusilanimidad, tragadas “por obediencia, por especulación, por miedo, por respeto a la jerarquía, por la comodidad de no tener que revisar sus convicciones” (2010, p. 162). La supuesta ajenidad del texto y su carácter apológico permiten enfatizar el sentimiento de culpa que domina la novela y actúa de amplificador y clave de lectura de la obra, de la que metaforiza el núcleo temático.

Análoga función de guía interpretativa de la narración desempaña el capítulo final de *En el aire*, de Speranza. “De vuelta”, este es su título, reúne las consideraciones del protagonista-narrador y la transcripción de unas notas escritas por el ‘maestro’ Sicardi, artista y profesor de herrería, las imágenes de cuyas obras disparan la narración. La prolija trivialidad de las notas autoriza la escritura ficcional anterior con la menuda referencia a la vida cotidiana y la lista de los compradores de las obras de Sicardi refrendan su pertenencia a lo real e histórico ya que en ella figuran personajes célebres de la historia de la economía argentina y de la inmigración italiana, como Vittorio Valdano y Mario Appellus, respectivamente fundador y director de diario *Il Mattino d’Italia*, reconocido medio de información e instrumento de difusión de la ideología fascista entre los inmigrados italianos, (Scarzanella, 2005; Blengino, 2005; Cattarulla, 2005; Magnani, 2006). Los elementos extratextuales corroboran la narración ficticia poniéndola en el terreno de lo concreto; en ambos casos se presentan como verdaderos cuadernos de bitácora para leer y desentrañan los contenidos de las novelas, como si la complejidad temática necesitara de espacios metafóricos que encaminaran la interpretación.

La consabida afirmación de Hannah Arendt sobre la banalidad del mal se presenta como otro rasgo uniformador de estas novelas ya que los autores insertan diálogos o descripciones que, mientras enfatizan la intrascendencia de cierto detalle lo indican como núcleo del drama vivido por los personajes: en la novela de Speranza, el descubrimiento por parte del protagonista de que la destrucción de su vida, de las de sus amigos y la muerte de la hermana – matada por un grupo de tarea – se basaba en el simple parecido entre la casa en el Tigre, que los jóvenes alquilaban para sus vacaciones, y aquella donde se hospedaba una célula terrorista; en el caso de Dal Masetto, la reaccionaria visión del mundo del torpe y grotesco criador de abejas, que manifiesta su entusiasta adhesión a la organización social de esos insectos – de la que aprecia la supina aceptación del orden jerárquico – ejemplifica la actitud de cuantos sostuvieron la dictadura.

Símbolos y arquetipos

Las novelas con trasfondo testimonial enfocan pulsiones básicas del ser humano en su existencia individual y en la estructuración de su vida social. El carácter fundacional y primigenio de las emociones evocadas conlleva a menudo la necesidad de una expresión simbólica así como la alusión a arquetipos los cuales, por su carácter mismo “representan el punto de conjunción entre lo imaginario y los procesos racionales” (Durand, 2009, p. 62). Me limitaré aquí a considerar unos ejemplos relativos a las novelas de Speranza y Dal Masetto, ya que esas obras acentúan el interés por “un afán más doméstico [e] historias menores” evocado al principio de mis reflexiones. En ambas narraciones el dramatismo de la violencia pasada trasluce por momentos, desde los recuerdos de la cotidianidad, desde la nimiedad de la vida diaria y compartida.

Dal Masetto cuenta la experiencia de César quien, decidido a repetir el recorrido hecho diecisiete años antes con la joven compañera, posteriormente desaparecida, llega al pueblo de la costa de Brasil que habían visitado. El hombre intenta recuperar la ilusión del primer viaje y sobre todo cerrar cuentas con el sentimiento de culpabilidad por no haber sabido encarar la situación de violencia y defender a la joven.

El autor introduce al protagonista en el acto de cruzar un puente, por el cual ingresa a Brasil acompañado por los fantasmas de su pasado; atraviesa atormentado por una presencia invisible, proyección del malestar reprimido: “No escapaba de nadie, nadie lo perseguía, pero lo fue acosando la sensación de que alguien o algo venía detrás de él y que en cualquier momento una mano se le apoyaría sobre el hombro” (Dal Masetto, 2010, pp. 9-10). El puente se manifiesta como evidente símbolo de unión (entre dos países como entre dos etapas existenciales del protagonista) sin poder escamotear la peligrosidad del tránsito propuesto, del vacío capaz de engullir quien enfrenta el cruce. A este componente pavoroso remite el cuento infantil recordado por César que, bajo el nombre tranquilizador de fábula, evoca la legendaria prohibición a volverse atrás del mito de Eurídice o del episodio bíblico de la esposa de Lot: símbolo de una autoridad amenazante, de fuerzas que, de las profundidades infernales, afirman su poderío en la superficie. A lo largo de los acontecimientos, el mito pierde su incumbencia – quiero recuperar aquí el significado etimológico del *incumbere*: algo que grava sobre y que es inminente – y el gesto de mirar atrás se torna emblema del camino, positivo y necesario, hacia la comprensión del pasado que se asimila y supera solo examinándolo y penetrándolo. El puente vuelve, entonces, a ser trámite, conjunción, vía que sobrepasando las profundidades del inconsciente permite explorar el territorio sin despeñarse. Al final de su recorrido César reconsidera el significado del mito pensando que “ ‘Quizá sea al revés quizás haya que mirar atrás’ ”, consciente de que no se puede avanzar sin ahondar en el pasado y, al mismo tiempo, que el conocimiento, aunque necesario no puede redimir, mas solo ayudar a sobrellevar la ‘incumbencia’. Por eso el protagonista sabe que “Más allá de esa mancha de claridad lo esperaba la ruta y el regreso al mundo oscuro y culpable del que había venido y al que pertenecía” (*ivi*, p. 214).

Si el puente nada hace por esconder sus potencialidades amenazadoras dejando ver las profundidades por las que atraviesa, de forma análoga, el arquetipo del pájaro marca la novela mostrando una inesperada ambivalencia: declinado en valor ctonio, que remite al caos primigenio y a la angustia causada

por la inestabilidad de lo real (Durand, 2009, p. 79), y en el anhelo a la elevación, la sublimación y la aspiración mística (*ivi*, p. 156).

La llegada de César al pueblo va acompañada por el vuelo de un pájaro cuya sombra recae sobre el hombre cuando alcanza su destino y lo abruma sin que él pueda/quiera mirar directamente al animal. La visión coincide con la aparición de un joven uxoricida quien emerge repentinamente de la espesura que rodea el pueblo, manchado de sangre y con un cuchillo en la mano. A continuación, homicida y pájaro se asoman a la mente de César. Entonces el expediente de la excitación alcohólica del protagonista permite combinar los dos elementos atribuyendo nuevamente al animal, y de manera más explícita, la capacidad de señalar a cuantos están vinculados a actos de violencia y expían esa culpa:

“¿Quién sos, pájaro? ¿Qué estás viendo? ¿Me ves a mí, nos ves a los dos, ves al otro espiándome?” Hubiese querido encontrarse con ese muchacho. [...] Pensó: “el fugitivo imposibilitado de escapar, atado por la sangre y por la culpa.” (Dal Masetto, 2010, p. 187)

Sangre y culpa son la mancha que, a los ojos del protagonista, pesa sobre la sociedad argentina y de la que él se hace personalmente cargo. La imagen del pájaro vuelve por tercera vez al final de la novela, cuando el protagonista ha sabido completar su recorrido mnemotécnico y dejado reflotar las imágenes del pasado reprimido. Aquí el animal ya no es sombra ni visión, sino puros despojos:

Vio los restos de un pájaro que el mar había traído y del que apenas quedaban las alas y el esternón rosado. Se sentó cerca de aquellas alas inútiles y se quedó mirando cómo la espuma las cubría y las abandonaba (*ivi*, pp. 211-12).

Esta aparición convence a César que “había cumplido con el objetivo de su viaje” (*ivi*, p. 212) y lo alienta a sumergirse en el mar en un baño lustral que, mientras remite a un bautismo que abre las puertas a una nueva etapa de la existencia, alude inequívocamente a los cuerpos de los desaparecidos abandonados a las aguas del Río de la Plata. Mas el océano deposita a César en la orilla para que emprenda “el regreso al mundo oscuro y culpable [...] al que pertenecía” (*ivi*, p. 214). El doble significado atribuido a la figura del pájaro remite a la ambivalencia del arquetipo, perfectamente ejemplificada en la novela. El valor ctonio del animal se manifiesta en la sutil amenaza de su primera aparición, donde el ave es mensajero de componentes subconscientes, temores subterráneos y del bagaje de culpas y sentimientos conflictivos. Lo reprimido aparece como elemento de intimidación que el hombre percibe sin saber desentrañar su significado. Alude a lo subterráneo la hipotética capacidad de ver o intuir lo que se vincula a la violencia, mientras que los despojos llevados por las olas indican la fallida potencia de verticalidad del pájaro como símbolo de ascensión. No por casualidad se conservan las alas del animal, verdadero centro simbólico capaz de mantener su valor a pesar de la mutilación del cuerpo ya que, como muestran muchas representaciones, las alas no preservan su ubicación anatómica sino que ofician de propulsor desde cualquier parte del cuerpo: es el

caso de Hermes, cuyas alas se presentan en los pies⁴. Sin embargo si las alas saben mantener intacto su poder ascensional, en las circunstancias indicadas, la condición de despojo manifiesta la negación y la ineficacia de la función simbolizada.

Análogo rol ambivalente se rastrea en el símbolo del agua en cuyo reflejo, afirma Bachlard, “nous découvrons une intimité, un être intime, un être profond” (2005, p. 32). Y es de esta potencialidad de reflejar lo profundo que surge, junto al valor vivificante y vital, el elemento abismal, amenazador y nocturno. La ambivalencia de la simbología acuática atraviesa la obra de Dal Masetto – trenzándose además con la ritualidad yoruba de Yemanjá – y aparece en la novela de Speranza haciendo hincapié en el papel de espejo del agua, origen de reflejo y redoblamiento. El escenario acuático del Tigre oficia de espacio del antiguo drama del protagonista, que solo excepcionalmente vuelve a reflotar en el texto, donde el elemento simbólico de la imagen y el doble representan la cifra de la narración. Una imagen que, cuando se hace presente, se impone con todo el peso de su ausencia. *En el aire*, como la novela anterior de Speranza, *Oficios ingleses* (2003), se estructura alrededor de un vacío, que remite a la figura de Ana, la hermana del protagonista y que, según anticipó la autora, será el fulcro silencioso del texto que completará la trilogía. No hay épica en estas novelas sino una mirada privada, un afán íntimo, una visión analítica que sabe mezclar narrativa y ensayo. Ambas tipologías se centran en la imagen, la novela entera se funda en una colección que dispara recuerdos y reflexiones. Para empezar, las fotos de las obras de Sicardi, el maestro de herrería artística y numen doméstico, que abren paso a las vivencias familiares del protagonista; luego la foto del diario, que explica la dramática confusión en el origen de la muerte de Ana; y finalmente las imágenes, descripciones, consideraciones sobre las obras de los artistas plásticos Vija Celmins y Joseph Cornell, y de Jerome Zigler, creador ficticio, pero central en la construcción de la novela. En la trama como en las cuestiones que atienen a la estética de la obra de arte, que ocupan la producción ensayística de Speranza, se hace esencial una variante del tema de la imagen: la relación entre realidad y ficción, articulada a través de la representación del objeto y su doble. Las obras de Sicardi redoblan la naturaleza en la atenta re-proposición de los elementos en los que se inspiran. La muerte de Ana deriva del desventurado parecido de dos chalecos del Tigre, donde uno es el doble militante de la rebeldía solo ideológica del protagonista y sus amigos. La novela misma, *En el aire*, es el doble hipotético de la que Ana pensaba escribir sobre Sicardi, su familia y sus amigos. Doble como arte de redoblar y transfigurar la realidad es la actividad del artista ficticio Jerome Zigler, capaz de eternizar objetos entrañables reconstruidos a través de materiales recuperados de los desperdicios urbanos, con un arte refinado que se finge modesta artesanía. Si la reflexión estética se centra en la relación entre arte y artesanía, la especulación teórica abarca la relación entre realidad y representación artística. La estructura de la novela como los comentarios que la atraviesan ponen en tela de juicio la pretensión de autenticidad de la representación mimética: “¿Quién dijo que la fotografía es garantía de verdad?” (Speranza, 2010, p. 56), se pregunta el protagonista. Pero al mismo tiempo reivindica la vinculación de la inspiración

⁴ Cabe recordar que la función de psicopompo atribuida a Hermes en la mitología reafirma la alusión a las aguas íferas de las alas encontradas en la orilla, asimilando el océano al río Aqueronte y su tránsito ineludible al ingreso al reino de los muertos.

con lo experiencial, pero siempre y necesariamente transfigurada por la elaboración artística, ya sea la escritural como la figurativa. Veamos las que parecen otras tantas declaraciones programáticas de la poética de la autora. Con respecto a la narración hace afirmar al protagonista:

Dice Derek [un escritor amigo del protagonista] que para preservar el misterio, la vibración de la cuerda, hay que reunir las cuentas del rosario sin enhebrarlas. No sé muy bien qué quiere decir con eso pero debe surtir efecto porque ahí están la señora, la chica y el mozo, preservados como una flor seca entre las páginas de un libro, y seguirán estando ahí cuando Derek y yo hayamos olvidado el diálogo de Primrose Hill, y ni siquiera la señora, la chica o el mozo lo recuerden, y cuando nadie, absolutamente nadie, sepa que hay una esquirla de realidad incrustada en un pliegue de la novela (*ivi*, p. 55).

Y en relación con las artes figurativas el protagonista considera:

Ruskin [...] dice que el misterio y la delicadeza son las principales leyes del dibujo. Nada debe verse nunca por completo, sino a través de fragmentos, envueltos en una oscuridad que a primera vista deja reconocer las formas pero después las vuelve confusas, inaprensibles, extrañas (*Ibidem*).

Es desde la delicadeza y la inteligencia de la construcción del producto artístico como doble que la novela de Speranza testimonia sobre las violencias de los '70, eligiendo la cotidianidad e insinuando a través de aparentes nimiedades las huellas del horror.

Los abundantes datos documentales que concluyen la novela reafirman la aspiración a la concreción del texto y la coherencia con la poética de los detalles mínimos que lo alienta. Por otra parte esos datos remiten al tema de la inmigración, que parece desarrollarse paralelamente al discurso sobre el Proceso. Es una cuestión que merece ser profundizada, sobre la que solo puedo aventurar unas consideraciones superficiales. Si partimos del dato demográfico, la elevada incidencia de inmigrados y sus descendientes en la sociedad argentina vuelve inevitable que un porcentaje de ellos resulte involucrado en los sucesos de la época, como víctima o como victimario; por otra parte la presión interna impulsó a muchos disidentes a exiliarse actuando una migración que frecuentemente remedaba la de los antepasados. Estas experiencias han hecho aflorar la consciencia de ser nación migrante, que el esfuerzo de integración había borrado como un estigma y ha modificado radicalmente la auto-representación argentina así como la valoración simbólica del papel inmigratorio (Devoto, 1998; Magnani, 2004). Sin embargo cabe subrayar que la pequeña muestra de producción narrativa considerada presenta, en su totalidad, referencias a la migración o – y eso parece más interesante – relaciona la obra de recuperación y racionalización de la memoria con la migración, considerada en su más amplia acepción de tránsito, de la emigración propiamente dicha al viaje. Podríamos afirmar que a la luz de esos textos solo el desplazamiento y la inserción en un nuevo contexto aseguran la redención del pasado.

El rápido *excursus* que he querido recorrer muestra como la necesidad de testimoniar sobre los sucesos de los años del Proceso atraviesa la narrativa argentina contemporánea en todas sus vertientes, eligiendo la cotidianidad y evitando el discurso épico. El apremio testimonial involucra a autores pertenecientes a generaciones distintas, que por lo general se reflejan

cronológicamente en las figuras de los protagonistas testimoniando un malestar que abarca incomprensión y culpabilidad, curiosidad y repulsión. Muestra una coherencia formal y de contenido que sobrepasa las diversas declinaciones temáticas y denuncia que la sensibilidad artística y el debate crítico están al servicio de un trauma personal, social e histórico que la Argentina sigue elaborando.

Bibliografía

- AGAMBEN, Giorgio. *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998.
- ANDRUETTO, María Teresa. *Lengua madre*, Buenos Aires, Mondadori, 2010.
- ASSMANN, Jan. *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*, Torino, Einaudi, 1997 [Tit. orig.: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München, 1992].
- BACHELARD, Gaston. *Causeries (1952-54)*, Genova, il melangolo, 2005.
- BIRMAJER, Marcelo. *Tres mosqueteros*, Buenos Aires, Seix Barral, 2007.
- BLENGINO, Vanni. "La marcia su Buenos Aires («Il Mattino d'Italia»)”, en SCARZANELLA, Eugenia (ed.) *Fascisti in sud America*. Firenze, Le Lettere, 2005. (pp. 205-233).
- CATTARULLA, Camilla. "«Cosa direste a Mussolini se aveste occasione di parlargli?»: Un'inchiesta de «Il Mattino d'Italia»”, en SCARZANELLA, Eugenia (ed.) *Fascisti in sud America*. Firenze, Le Lettere, 2005. (pp. 175-203).
- DAL MASETTO, Antonio. *La culpa*, Buenos Aires, Tusquets, 2010.
- DERRIDA, Jacques. *Les spectres de Marx: l'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paris, Galilée, 1993.
- DEVOTO, Fernando J. "Poblar, civilizar, nacionalizar: el tema de la inmigración en la cultura argentina" en VV.AA., *Argentina, un país de inmigrantes*, Buenos Aires, Ministerio del Interior, Dirección Nacional de Migraciones, 1998. (pp. 63-77).
- DURAND, Gilbert. *Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, Bari, Edizioni Dedalo, 2009 [Tit. orig.: *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, 1963].
- ELOY MARTÍNEZ, Tomás. *Purgatorio*, Buenos Aires, Alfaguara, 2008.
- GAMERRO, Carlos. *El secreto y las voces*, Buenos Aires, Norma, 2002.
- HIRSCH, Marinane. *Family Frames; Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge (Mass), Londres, Harvard U.P., 1997.
- IGLESIA, Cristina. *Corrientes*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora, 2010.
- LAFFORGUE, Jorge. "Narrativa policial en la Argentina: género / parodia / lecturas". *Tuttamerica*, n. 36/37, 1990. (pp. 23-39).
- LAFFORGUE, Jorge – Jorge B., RIVERA. *Asesinos de papel*, Buenos Aires, Ediciones Colihue, 1996.
- LAGMANOVICH, David. "La narrativa policial". Inédito.
- LEVI, Primo. *Se questo è un uomo*, Torino, Einaudi, 2005 (1° ed. Torino, De Silva, 1947).

- MAGNANI, Ilaria. "Lingua e identità. L'orientamento fascista nella collettività italiana in Argentina". *NEOS Rivista di storia dell'emigrazione siciliana*, n. 1, diciembre 2006 (pp. 163-175).
- MAGNANI, Ilaria. *Tra memoria e finzione. L'immagine dell'immigrazione transoceanica nella narrativa argentina contemporanea*, Reggio Emilia, Edizioni Diabasis, 2004.
- NARCEJAC, Thomas. *Une machine à lire: Le roman policier*, Paris, Denoël-Gonthier, 1975.
- PLANTE, Alicia. *Una mancha más*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2011.
- PZ., "El otro cielo". <http://blog.eternacadencia.com.ar/?p=10716#more-10716> [15 abril 2012]
- REATI, Fernando. *Nombrar lo innombrable. Violencia política y novela argentina: 1975-1985*, Buenos Aires, Editorial Legasa, 1992.
- SARLO, Beatriz. "Cuando la política era joven". *Punto de Vista*, n. 58, 1997. (pp. 15-19).
- SARLO, Beatriz. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2005.
- SCARZANELLA, Eugenia. "El fascismo italiano in Argentina: al servicio degli affari", en Id. (ed.) *Fascisti in sud America*. Firenze, Le Lettere, 2005. (pp. 111-174).
- SPERANZA, Graciela. *En el aire*, Buenos Aires, Alfaguara 2010.
- VEZZETTI, Hugo. *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2009.
- YOUNG, James. *At Memory's Edge; Alter-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, Nueva York, Londres, Yale U.P., 2000.

Ilaria Magnani es doctora por la Università de Roma Tre, enseña Literatura hispano-americana en la Università de Cassino. Se ocupa de literatura argentina contemporánea, particularmente de emigración, identidad y memoria.

Contacto: ilariamagnani@libero.it

Recibido: 01/03/2013
Aceptado: 04/04/2013