

Literatura argentina y pasado reciente

Relatos de una carencia

Martina López Casanova

...ra. La intimidad por la
compañía obligada de otros re-
clusos, también militares.

Después de diez años de pri-
sión domiciliaria, el ex dictador

... por la ap... más que
... sion domici...
... Jorge Rafael de Videla man...
... el 10 de... de... fami...
... fuentes del Servicio Peni-
... tendario Federal (SPF), Videla
... alojado en el pabellón C, un
... módulo de tres habitaciones con
... dos... Videla. La, una cocina
... con... y una sala de estar con
... tele... sor. Es un ámbito más que
... austero... es el cuarto que Videla
... comparte sólo hay una mesa de
... luz... un pequeño campo o. El
... guardarropas es como... No... los
... cinco militares que están deteni-
... dos en ese pabellón.

... El ex teniente general... fue
... de... en la... del
... lo... que
... vez lo...
... andas en...
... se... sus ropas,
... entos... rega... y libros
... para pasar sus días.

... lee, ve televisión, interactúa
... con los otros presos", relata...
... las fuentes consultadas, a...
... sor... rendidas del "carácter s...
... tario" de Videla. En estas dos

LAS VIEJAS

... manas, s...
... familiare...
... esposa, A...
... sus hijos...
... los domi...
... en el Ejé...
... las form...
... siempre...
... lenguaje...
... "régime...
... cir, el re...
... horarios...
... previstos...
... al exterior...
... tener ce...
... Tamb...
... ra una r...

25 años
25 libros

Literatura argentina y pasado reciente

Relatos de una carencia

Veinticinco años, veinticinco libros

El ciclo político inaugurado en Argentina a fines de 1983 se abrió bajo el auspicio de generosas promesas de justicia, renovación de la vida pública y ampliación de la ciudadanía, y conoció logros y retrocesos, fortalezas y desmayos, sobresaltos, obstáculos y reveses, en los más diversos planos, a lo largo de todos estos años. Que fueron años de fuertes transformaciones de los esquemas productivos y de la estructura social, de importantes cambios en la vida pública y privada, de desarrollo de nuevas formas de la vida colectiva, de actividad cultural y de consumo y también de expansión, hasta niveles nunca antes conocidos en nuestra historia, de la pobreza y la miseria. Hoy, veinticinco años después, nos ha parecido interesante el ejercicio de tratar de revisar estos resultados a través de la publicación de esta colección de veinticinco libros, escritos por académicos dedicados al estudio de diversos planos de la vida social argentina para un público amplio y no necesariamente experto. La misma tiene la pretensión de contribuir al conocimiento general de estos procesos y a la necesaria discusión colectiva sobre estos problemas. De este modo, dos instituciones públicas argentinas, la Biblioteca Nacional y la Universidad Nacional de General Sarmiento, a través de su Instituto del Desarrollo Humano, cumplen, nos parece, con su deber de contribuir con el fortalecimiento de los resortes cognoscitivos y conceptuales, argumentativos y polémicos, de la democracia conquistada hace un cuarto de siglo, y de la que los infortunios y los problemas de cada día nos revelan los déficits y los desafíos.

Martina López Casanova

Literatura argentina y pasado reciente

Relatos de una carencia



Universidad
Nacional de
General
Sarmiento

López Casanova, Martina

Literatura argentina y pasado reciente : relatos de una carencia.
- 1a ed. - Los Polvorines : Univ. Nacional de General Sarmiento ; Buenos Aires : Biblioteca Nacional, 2008.

112 p. ; 20 x 14 cm. - (Colección "25 años, 25 libros" ; 18)

ISBN 978-987-630-047-6

1. Estudios Literarios. I. Título
CDD 801.95

Colección "25 años, 25 libros"

Dirección de la Colección: Horacio González y Eduardo Rinesi

Coordinación General: Gabriel Vommaro

Comité Editorial: Pablo Bonaldi, Osvaldo Iazzetta, María Pia López, María Cecilia Pereira, Germán Pérez, Aída Quintar, Gustavo Seijo y Daniela Soldano

Diseño Editorial y Tapas: Alejandro Truant

Diagramación: Alejandro Truant

Colaboración: José Ricciardi

Ilustración de Tapa: Juan Bobillo

© Universidad Nacional de General Sarmiento, 2008

Gutiérrez 1150, Los Polvorines. Tel.: (5411) 4469-7507

www.ungs.edu.ar

© Biblioteca Nacional, 2008

Agüero 2502 (C1425EID), Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Tel.: (5411) 4808-6000

www.bn.gov.ar | bibliotecanacional@bn.gov.ar

ISBN: 978-987-630-047-6

Prohibida su reproducción total o parcial por cualquier medio de impresión o digital en forma idéntica, extractada o modificada, en castellano o en cualquier otro idioma, sin autorización expresa de los editores.

Impreso en Argentina - *Printed in Argentina*

Hecho el depósito que marca la ley 11.723

¿Qué nos faltó para que la utopía venciera a la realidad?
¿Qué derrotó a la utopía? ¿Por qué, con la suficiencia pedante
de los conversos, muchos de los que estuvieron de nuestro lado, en
los días de mayo, traicionan la utopía?
¿Escribo de causas o escribo de efectos?
¿Escribo de efectos y no describo las causas?
¿Escribo de causas y no describo los efectos?
Escribo la historia de una carencia, no la carencia de una
historia.

Andrés Rivera.
La revolución es un sueño eterno (1987)

Introducción

¿Qué ha pasado con la literatura argentina en los últimos veinticinco años? Aquí nos proponemos, en términos muy generales, *rondar* esta cuestión, y, en términos un poco menos generales, revisar qué ha pasado con la narrativa literaria en el período democrático que abarca estos veinticinco años. Siendo la narración, dentro del campo más amplio de la literatura, el dispositivo básico para construir ficciones, elegimos ese dominio para mostrar algunos de los modos en los que la ficción reflexiona sobre lo real –considerado, transitoriamente, de manera amplia– y lo evalúa. A continuación presentamos un panorama de la narrativa en el período que nos convoca, para establecer, seguidamente y en relación con aquél, un recorte de problemáticas y de textos al que nos abocaremos luego. Pensamos que el *panorama* permitirá, por un lado, un acercamiento al tema tal como lo plantean algunas lecturas de la crítica, y, por el otro, la configuración de un marco de diálogo para insertar la nuestra, relativa tanto al recorrido de textos como a los aspectos que en ellos destacaremos.

Un panorama

En otro aniversario, el vigésimo de su fundación, y en el marco del “Mes de las Letras”, el Centro Cultural Rector Ricardo Rojas realizó entre el 4 y el 18 de marzo de 2004 un ciclo de mesas redondas, del cual resultó el volumen *Lo que sobra y lo que falta en los últimos veinte años de la literatura argentina*; en él se reúnen las distintas exposiciones que tuvieron lugar en aquella ocasión. Habían sido convocados –informa la “Nota del editor”– “narradores, poetas, dramaturgos y críticos de la generación intermedia y con distintos presupuestos estéticos y orígenes”, para reflexionar “sobre lo ocurrido en las últimas dos décadas en cada uno de los dominios de la literatura argentina”. La celebración de los veinte años del Rojas se sumaba a la de los veinte años de democracia

conmemorados en diciembre del año anterior: éstas eran las dos coordenadas desde las que se invitaba a abordar el tema.

En aquella oportunidad, Sylvia Sáitta expresaba al comienzo de su intervención “cierta incomodidad” frente a la cuestión, incomodidad que en parte compartimos y que reconoce dos causas: la falta “de una perspectiva histórica que facilite la distancia con respecto a un campo literario cuyos actores son tan cercanos y cuyas polémicas son, en buena medida, las mismas que atraviesan el campo literario de hoy”, y el hecho de que la etapa en cuestión no constituye un ciclo homogéneo, sino “un período cuya densidad dio lugar a diferentes debates literarios y polémicas estético-ideológicas”. Tras señalar tales problemas, Sáitta anuncia su propósito de realizar primero un breve recorrido por los últimos años de narrativa argentina, para centrarse después en lo que considera, en 2004, “sobra y falta”. Jalona, entonces, su recorrido en tres momentos siguiendo criterios que tienen en cuenta aspectos literarios, culturales y políticos.

El primer momento se ubica entre diciembre de 1983 y, aproximadamente, 1987. Escritores y críticos reflexionaban en esos tiempos cuáles serían (o deberían ser) “los modos en que la literatura participaría de la reconstrucción de una cultura” devastada por la dictadura. Respecto de este marco, Sáitta retoma hipótesis de otros dos críticos, Beatriz Sarlo y José Luis de Diego, y afirma que:

1. Jorge Luis Borges preside el sistema literario que se construye en los primeros años de democracia. Como sostiene Sarlo, Borges había dejado de ser leído ya en los 70 desde la perspectiva “contenidista” propia de la década anterior, para ser leído desde la teoría literaria, es decir, atendiendo al trabajo que la obra del autor realiza con otros textos. La reubicación de Borges implica, además, el desplazamiento de Julio Cortázar.
2. El hecho de que la relectura de Borges lo posicione en el centro del sistema hace que los rasgos de su estética se vuelvan predominantes en la narrativa de este “primer momento”. Sus marcas son: i) la desconfianza en la representación mimética de la realidad; ii) el rechazo del recurso de las motivaciones psicológicas de los personajes para

- hacer creíble o verosímil las historias; iii) la apropiación de otros textos a través de, por ejemplo, la cita y la parodia.
3. La reubicación de Borges se produce sobre la base de las operaciones críticas y literarias de varios actores, entre los que Ricardo Piglia ocupa un lugar preponderante. Pero Piglia no reposiciona sólo a Borges en el centro de la escena sino también a Roberto Arlt; de esta manera, quiebra la disyunción en la que tales autores solían ser pensados: *o* Borges leído por *Sur* –la revista y el grupo de intelectuales constituidos en torno a la figura de Victoria Ocampo– *o* Arlt leído por *Contorno* –la revista y el grupo de intelectuales entre quienes estaban los hermanos Ismael y David Viñas–. Piglia recupera a ambos, les suma la figura de Macedonio Fernández y desplaza a Cortázar. La revista que acompaña tal operación es *Punto de vista* –cuya publicación se inicia en 1978 bajo la dirección del psicoanalista Jorge Sevilla–, como proyecto del grupo formado por Beatriz Sarlo, Carlos Altamirano y el mismo Piglia.
 4. El lugar central de Borges permitirá que “tanto Piglia como Juan José Saer, los dos escritores faro de los ochenta, postulen una nueva teoría de los vínculos entre literatura y política, o literatura y realidad”. Saítta retoma aquí las hipótesis que José Luis de Diego postula en *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo?* y sostiene que “Piglia y Saer retiran a la literatura de la política –concebida como en los años setenta–, para reafirmar en cambio el carácter político de la literatura en su especificidad literaria [...] se abandona el planteo de que la literatura puede modificar la realidad pero también la idea de que la literatura puede prescindir de la realidad”. La clave respecto de la posibilidad de representarla es la incertidumbre que genera.

La segunda etapa corresponde al surgimiento de un nuevo grupo generacional, hacia 1987, “en un campo literario ya consolidado y en un momento político signado por el fracaso”. Saítta cita un artículo que Martín Caparrós publica en 1993, titulado

“Mientras *Babel*”: “Diciembre del 87. La inflación escalaba tasas patrióticas, el alfonsinismo caía en el vacío y los militares se pintaban la cara de colores negros”. El nuevo grupo se presenta en dos sectores antagónicos y esto les permite adquirir “gran visibilidad tanto en los circuitos académicos como en los medios masivos”. De un lado, los jóvenes “experimentalistas” de *Babel. Revista de libros* (1988) dirigida por Martín Caparrós y Jorge Dorio; del otro, los “narrativistas”, editados por “Biblioteca del Sur” de Planeta dirigida por Juan Forn. Saítta confronta las estéticas de ambos grupos y señala que, mientras los primeros propugnan la ruptura con el pacto de mimesis del realismo, los segundos buscan elaborar con el lector un pacto de representación mimética basado en el imaginario del público televisivo. Para estos últimos, los referentes más cercanos son Osvaldo Soriano y Antonio Dal Masetto; para aquellos, César Aira, Alberto Laiseca, Marcelo Cohen y Juan José Saer. La universidad y la crítica literaria legitiman a los “babélicos”; la industria editorial, el periodismo y el mercado, a los “planetarios”. ¿Quiénes constituyen uno y otro grupo? Por un lado, Guillermo Saavedra, Daniel Guebel, Luis Chitarroni, Alan Pauls, Sergio Chejfec, Charlie Feiling, Sergio Bizzio y Matilde Sánchez están, con Caparrós y Dorio, en *Babel*; por otro lado, Guillermo Saccomano, Marcelo Figueras, Rodrigo Fresán, con Forn, en “Biblioteca del Sur”. Pero no será con ninguno de estos grupos que se cuestione la centralidad (que más bien se confirma) de Saer y Piglia en el sistema literario, sino con César Aira, que viene a proponer una escritura “despreocupada por el verosímil” y una vasta producción que “satura el mercado con la edición de dos o tres novelas por año”.

El tercer momento comienza a mediados de los 90, después de que Carlos Menem asume su segunda presidencia. En el nuevo orden cultural resultante de los procesos de globalización económica y de las políticas neoliberales impulsadas desde el comienzo del menemismo, surge —señala Saítta— una política editorial de *bestsellerización*, caracterizada por “la difusión de una narrativa destinada a la circulación internacional, a la que se denomina *world fiction*. Esta *world fiction* es artificialmente fabricada, es un producto comercial destinado a una difusión amplia, según criterios y recetas

ya experimentadas”. Saítta anuda esta tendencia a los “planetarios” e indica como modelo del *nuevo estilo internacional* una antología de relatos hispanoamericanos, *McOndo*, publicada en 1996 por los autores chilenos Alberto Fuguet y Sergio Gómez, en la que aparecían relatos de Juan Forn, Rodrigo Fresán y Martín Rejtman. En esta línea, la revista *V de Vian* (que aparece en 1990, dirigida por Sergio Olguín) se constituye en el eje del antiacademicismo proclamado por la nueva postura, y abre otro frente de legitimación frente al de la universidad y la crítica académica, a la que denuncian como *acartonada*. Además, sigue oponiéndose a *Babel*, ya que muchos de sus integrantes eran universitarios. “Mientras que Ricardo Piglia, David Viñas y Rodolfo Walsh son las figuras clave del canon literario que arma la revista, los interlocutores son Fresán, Forn, Saccomano y, principalmente, Elvio Gandolfo, que funciona como la contracara de Aira”. El grupo se consolida con la aparición, en 1996, de *Radar*, suplemento de *Página/12*, editado por Juan Forn e integrado por Miguel Russo, Claudio Zeiger y Sergio Olguín: “una literatura pensada en estrecha relación con los medios masivos y con el mercado encuentra un lugar propio de autoconsagración y de legitimación pública”.

Llegado este punto, la autora advierte algunas carencias en la literatura y en la crítica literaria *actuales*. Básicamente, podemos destacar dos: la pérdida de conexión entre literatura y sociedad, vínculo a través del cual la literatura generaba polémicas estéticas e ideológicas, y la falta de audacia de la narrativa y de la crítica, que se han vuelto voces mutuamente complacientes. Frente a estos problemas, Saítta apuesta a algunas novelas aparecidas *en los últimos años* que proponen la restauración de “un diálogo que se ha perdido, y que se colocaría por fuera de las antinomias narración versus experimentación, mercado versus política”. Aunque concede que no es el único, arriesga que el corpus más significativo en este sentido lo constituyen, quizás, las nuevas narrativas del horror de la última dictadura, y lista ejemplos: *Villa* (1995) y *Ni muerto he perdido tu nombre* (2003) de Luis Gusmán, *Nadie alzaba la voz* (1994) de Paula Varsavsky, *Las Islas* (1998) y *El secreto y las voces* (2002) de Carlos Gamerro, *Calle de las Escuelas n° 13* (1999) de

Martín Prieto, *Los planetas* (1999) de Sergio Chejfec, *La experiencia sensible* (2001) de Fogwill, y *Dos veces junio* (2002) de Martín Kohan. Además del corpus, Saítta presenta su lectura: esas novelas, aparecidas en los 90 y en los primeros años del nuevo siglo, “abandonan el relato cifrado para apostar a la construcción de una trama y una vuelta a los procedimientos del realismo”.

Narrar los años del terrorismo de Estado e intentar comprender la historia fue una de las preocupaciones clave de la literatura argentina de los 80. En un artículo publicado en *Punto de vista* en 2006, Beatriz Sarlo afirma que la pregunta central de los 80 fue, justamente, ¿cómo la ficción entiende la historia?, en un momento en que todavía se había escrito poco sobre la dictadura y en que la literatura pensó que podía tomar ese vacío para sí. Luego, la autora marca una distancia, que permite observar una diferencia entre la narrativa de los últimos años y la de la década del 80: si bien reconoce que la pregunta sobre la historia no se ha borrado, advierte que ya no es, en 2006, un eje de la ficción argentina. En cambio, detecta en ella el peso del presente “no como enigma a resolver sino como escenario a representar”. Es así como Sarlo identifica dos líneas: la de la novela “interpretativa” de los 80 y la de la novela “etnográfica” actual. Esta disyunción conceptual le permite armar un panorama de la *actualidad* a partir de los 90 diferente del que presentaba Saítta, quien trabajaba sobre la base de la oposición *innovación literarial mercado*, con estéticas y grupos de escritores. Es importante aclarar que Sarlo no está proponiendo una ruptura entre las distintas décadas a partir de contabilizar más o menos novelas de un signo u otro, ubicadas antes o después, sino el reconocimiento del peso de “una línea etnográfica” en la narrativa actual.

Una vez que advierte desplazada la pregunta eje de los 80 sobre el pasado, Sarlo se dedica a describir los rasgos de esa línea de la narrativa en la que se representa el escenario del presente; en síntesis, esos rasgos son: 1. “El abandono de la trama”: la autora señala a César Aira (también Saítta presentaba su escritura como “despreocupada por el verosímil” –podríamos agregar– realista) y a Daniel Guebel, desde su primera novela *La perla del emperador*, de 1991, como *maestros* en el manejo de este recurso. 2. “El registro

plano”, que aparece extremo en algunos “ejercicios recientes”: Sarlo explica, como ejemplo, que los “diálogos de *¿Vos me querés a mí?*, de Romina Paula, presentan exactamente todo lo que el lector aseguraría que esos personajes dicen en la vida real, si fueran personajes de la vida real”; la autora menciona también el caso de *Nadie alzaba la voz*, de Paula Varsavsky. 3. “El narrador sumergido”, creado por Washington Cucurto, quien trabaja “la hipérbole de la lengua baja”: Cucurto “coloca su literatura en un más allá populista. Digamos un populismo posmoderno [...] y no da al narrador una lengua distinta en nada a la de sus personajes”. 4. La presencia de “nuevas tecnologías”: Sarlo ilustra este rasgo con *La ansiedad*, de Daniel Link, “novela que consiste en *prints* de correos electrónicos y sesiones de *chat*, cartas y fragmentos de Kafka y Thomas Mann...”. El artículo concluye con la afirmación de que esta literatura que representa el presente hace ingresar modelos genéricos de “no escritores” y su clave consiste en la “captación de procedimientos con los que sólo hacen literatura los escritores cultos. Por esta razón el proceso formalmente puede equipararse al de la captación y representación de la oralidad, aunque los discursos tecnológicos sean escritos”.

Ahora bien, el artículo nos interesa aquí, fundamentalmente, en dos aspectos. Primero, en él la narrativa se organiza con criterios diferentes de los que proponía Saítta. Esto permite no sólo tener un panorama de qué tendencias literarias han ido surgiendo sino también de algunas (y distintas) perspectivas y reflexiones de la crítica que las observan y describen. Por nuestro lado, más adelante, iremos retomando o discutiendo algunas de las afirmaciones a las que dan lugar uno y otro modo de enfocar la cuestión. En segundo lugar, nos interesa el interrogante que se abre con el artículo de Sarlo: ¿qué relación tiene con el pasado de la última dictadura la literatura que sigue hablando de él después de los 80? Es evidente, como plantea Sarlo, que ya no será la de la inmediatez que tuvo en esos años. Pero ahora el tema es: si en los 80 se trataba de saber, de entender lo que había sucedido en un pasado por demás reciente, ¿de qué se trata, *después de saber*, el abordaje literario a un pasado ya menos reciente y ampliamente reconstruido, analizado y evaluado por distintos discursos?

Por su parte, Carlos Gamerro –escritor incluido tanto en el corpus de “las nuevas narrativas del horror de la última dictadura” que rescata Saítta como en el que plantearemos para nuestro trabajo– también participa de las mesas de debate del Rojas. Si el texto de Saítta que resumimos nos presenta un panorama general de la ficción literaria desde 1983 hasta 2004 configurado a partir de la tensión entre *innovación* y *mercado*, y si el artículo de Sarlo nos permite, a partir de la disyunción *historia/etnografía*, confrontar sus criterios con los que maneja Saítta para diseñar el lugar que ocupa, después de los 80, la narrativa que vuelve sobre la última dictadura, los puntos que destacaremos de la intervención de Gamerro abren un par de cuestiones del *panorama*.

Gamerro dice: “*Faltan padres*. En la Argentina, mi generación tiene la particularidad de ser más huérfana que parricida. Los escritores con los que nos podríamos haber peleado fueron asesinados por los militares, o murieron jóvenes –Walsh, Conti, Di Benedetto, Puig, Copi, Osvaldo Lamborghini, Perlongher–, a lo que se sumó el retraso temporal de no haber podido empezar a leer a la mayoría de ellos hasta 1983”. Esta última observación aporta el dato de que el año 1983 trae cambios en el campo literario también en lo que se refiere a la reapertura de una circulación del material. En este sentido, en “La ficción antes y después de 1976”, publicado en el número que la revista *Ñ* dedica a los treinta años del golpe militar del 76, Sarlo explica las causas del lugar que alcanza la figura de Rodolfo Walsh en el comienzo del período democrático: “La recolocación de Walsh después de 1984 tiene tanto que ver con la ideología (la reivindicación y el homenaje a los militantes asesinados) como con el giro que en la universidad tienen los estudios de literatura argentina”. En el mismo artículo, Sarlo observa que la difusión masiva, en la apertura democrática, de la “Carta Abierta a la Junta Militar” que Walsh había escrito en 1977 hizo que el texto se convirtiera “en una pieza de la consagración póstuma de su autor, consagración que no replica el lugar que tenía en los años setenta sino que lo magnifica de modo inesperado en aquel entonces, sobre la base de cambios políticos pero también sobre la base de cambios en los gustos literarios, cuando el *non fiction* deja de ser un género

del periodismo para convertirse en un género de la literatura”. Así, Gamero y Sarlo ponen de manifiesto, de distinto modo y con diferentes intenciones, el problema de los criterios de periodización de la historia de la literatura: ¿cómo se establecen los cortes?, ¿qué se considera dentro de un período: lo que se publica, lo que se escribe, lo que se vuelve a leer de otro modo...? Y además: ¿en qué medida los cambios en el terreno de la política implican cambios en ese circuito que constituyen escritura, publicación, lectura y relectura en el mundo literario?

Retomemos a Gamero y sus declaraciones sobre los “padres”: “Los únicos de peso que nos han quedado son Saer y Piglia. Saer está en su punto justo: ni sobra ni falta. Y es bueno poder tener un padre vivo”, podía decir Gamero, satisfecho, en 2004. “Piglia, en cambio, es tío de todos pero padre de nadie. De hecho me tienta dedicarle una categoría propia”. Y en efecto, lo hace. Reconoce, en principio, *Respiración artificial* como novela clave de los 80, pero advierte que es un modelo estéril para escribir otras, ya que traería confusiones peligrosas a quienes la tomaran como referente: con su exhibición de saberes de teoría literaria, la “niña mimada de la Facultad de Filosofía y Letras y aldeaños” haría creer a los jóvenes estudiantes que “poniéndole personajes a su parcial ya tienen una novela”.

Estas consideraciones expresan más la voz del *escritor* que la del *crítico*, y esta perspectiva completa de algún modo el alcance del panorama que nos hemos propuesto exponer. Efectivamente, tanto sus apreciaciones generales —donde la voz del escritor se exhibe en el reconocimiento de los padres de su generación— como “la categoría propia” que dedica a Piglia —donde aparentemente se ocultaría la voz del escritor para dar lugar a la del crítico— vienen a situar su propia producción literaria en relación con los escritores que lo preceden, particularmente, con los autores faro de los 80 (según leíamos en Saítta), Saer y Piglia. Surge el crítico frente a la narrativa que se ocupa del *pasado* y la reconfigura como “reflexión” sobre un pasado más amplio que el que aparece en “la nueva narrativa del horror” destacada por Saítta y que el que es objeto del planteo de Beatriz Sarlo. Gamero se pregunta, como crítico: “¿Falta reflexión sobre el pasado más o menos reciente (los setenta, la dictadura, la guerra

de Malvinas, la primera democracia, el menemismo)?”, e inmediatamente contesta otra vez como escritor: “¡Ni ahí! Yo, por ejemplo, casi no escribo de otra cosa”.

Un recorte

Decíamos al comienzo que nuestro deseo, en términos muy generales, es el de *rondar*, y no el de responder, la cuestión de qué ha pasado con la literatura argentina en los últimos veinticinco años. La pretensión –desbocada, ilusoria– de responder esto en las pocas páginas que siguen se volvería, ella misma, el anuncio de un fracaso. Nuestro recorte, entonces, se define, no sólo por el período que signa la colección que integra este volumen, sino también por el conjunto de textos literarios que pondremos en foco. Para su selección tuvimos en cuenta dos criterios. El primero permite relacionar los textos con el período considerado no sólo por el hecho de que su publicación corresponde a ese tiempo (en términos político-culturales, el de la democracia), sino porque en ellos, en las ficciones que presentan, se manifiestan distintos modos de pensar y, al mismo tiempo, de construir el *mundo anterior* contra el cual es posible distinguir y celebrar estos años de democracia: el mundo del terrorismo de Estado. El segundo criterio (en relación con el anterior) reconoce y confirma la ubicación de los problemas relativos a que la literatura se ocupe más o menos del pasado reciente, a cómo lo hace y a partir de qué interrogantes, como problemas del campo de los estudios literarios, más allá de que otros discursos sociales también los aborden. En este sentido, retomamos las inquietudes expuestas por Saítta y Sarlo sobre la periodización y las tendencias de la narrativa que, de diversas maneras, vuelve su mirada hacia ese pasado y, al hacerlo, parece indicar que tal pasado permanece de algún modo superpuesto al presente.

En síntesis, nos interesa observar cómo la voz o, mejor, las voces de la narrativa en democracia *dicen* lo real de aquel otro tiempo, entendido esto como un tipo de intervención estético-política en la que un tiempo –digamos– *presente* interpela a otro –digamos–

pasado, en la medida en que lo *representa*. Desde esta perspectiva, una representación es una construcción. Imaginamos este recorte, entonces, como la posibilidad de confrontar no sólo las distintas representaciones del pasado sino también las lógicas desde las cuales la literatura de *cada presente* realiza esa construcción: representar el pasado desde un aquí y un ahora implica también (siempre) decir, en la literatura misma, las coordenadas estético-ideológicas desde las cuales se constituye la representación. Así recogemos, entonces, el interrogante que abría el artículo “Sujetos y tecnologías” de Sarlo: ¿cuál es la relación que la literatura va teniendo con el pasado del terrorismo de Estado, después de los 80, cuando la pregunta eje de cómo la ficción entiende la historia (según observaba la autora) ha sido desplazada? Con respecto a esto intentaremos mostrar que la narrativa sobre el tiempo del terrorismo de Estado producida después de los 80 ostenta en sí misma –de diferentes modos– el impacto de ese pasado.

Tomaremos el núcleo de las *nuevas* narrativas del horror de la última dictadura, que rescata Saítta, pero variarán los títulos: agregaremos a su propuesta de 2004 algunos textos que aparecieron posteriormente y, además, como en nuestro caso estamos considerando esta línea desde 1983, el corpus incluirá también las *viejas* narrativas del horror que surgieron en el comienzo del período democrático. Asimismo, al establecer el corte 1983-2008, nuestro corpus no responderá a la lectura de la autora: ella había afirmado que las novelas que listaba (publicadas entre mediados de los 90 y 2003) “abandonan el relato cifrado para apostar a la construcción de una trama y una vuelta a los procedimientos del realismo”. En cambio, nosotros enfocaremos el lugar del realismo y sus sucesivas crisis como parte de la cuestión. Es decir: si nos preguntamos cómo la narrativa literaria va diciendo lo real del pasado del terrorismo de Estado desde 1983 hasta la actualidad, el interrogante (es claro) afecta también las condiciones de verosimilitud.

Pensar estas relaciones supone tener en cuenta otra más abarcadora o –si se quiere– más teórica: la que entablan *mundo real* y ficción. Este vínculo entraña, en primer lugar, un problema complejo en su propia base: no sólo se trata de pensar cuál es ese vínculo

y cómo se establece sino, además, de asumir una postura frente a los polémicos conceptos de *realidad*, *verdad* y *ficción*. Aun cuando se acepta (como aceptamos) que algunos datos del contexto de producción (o *mundo real*) son imprescindibles para encontrar las claves de lectura de una ficción, el problema teórico del vínculo entre uno y otra permanece. En este sentido, las dos ideas que siguen funcionarán como nuestros supuestos o puntos de partida generales.

1. La ficción –literaria, en nuestro caso– puede concebirse como *efecto* de un tipo de construcción textual cuyos pactos de producción y de lectura, determinados cultural e históricamente, no son ni absolutamente autónomos ni absolutamente explicables desde fuera del ámbito literario. Este modo de pensar la ficción permite aproximarnos tanto a una concepción del denso vínculo entre *texto* y *mundo* que lo suponga inscripto en esos pactos, como a una posible historización de la literatura, que dé cuenta de las transformaciones de esa misma relación, subyacentes en la construcción variable de la ficción.
2. La relación entre ficción literaria y realidad es indirecta y, por lo menos, doble, porque se define, por un lado, en aquellos pactos y, a la vez, en la mediación constituida por el sistema de operaciones lingüísticas, retóricas y textuales sobre el que la ficción se monta. Tales operaciones o procedimientos hacen al género discursivo desde el texto particular, pero, además, se inscriben en el mundo cultural, o mejor: son parte de él.

Siguiendo estas ideas –además de sostener la necesidad de tener conocimiento del mundo histórico en el que la literatura se produce y circula nueva o renovada–, nos proponemos centrar la atención en el modo en que cada texto define el vínculo entre ficción y realidad. Para esto hay que observar la manera particular en que cada texto participa de los códigos de la ficción y el punto de cruce entre el presente de la escritura y/o publicación (es decir, el *entorno*, del que los textos son parte activa) y el pasado representado. Indagar cómo se construye tal o cual visión del pasado

implica analizar qué procedimientos narrativos se ponen en juego en esa construcción. No interesa, entonces, la transparencia que permita volver a una presencia original (y mucho menos medir la supuesta efectividad de cierta pretensión de la verosimilitud realista), sino qué decide mostrar el texto y cómo lo hace y, a la vez, cómo queda exhibido su presente en ese modo de construir la narración. En cuanto al vínculo entre realidad y ficción literaria, hacemos nuestro el planteo de Juan Martini: “La literatura no es la realidad aun cuando aluda o remita a ella”. En cambio, la literatura es “*otra* realidad”: ésa, irreductible, que la escritura funda. Martini especifica que, en esa otra realidad que el autor ha creado, “la alusión o remisión al contexto histórico o social no puede hacerse más que mediante una tergiversación, es decir, forzando el lenguaje hacia sus extremos”. Nos interesa remarcar que Martini afirma esto en una reunión de intelectuales convocada por Raúl Sosnowski y llevada a cabo en la Universidad de Maryland en diciembre de 1984, es decir, al cumplirse un año de la asunción del presidente Raúl Alfonsín. La reunión de Maryland es un claro ejemplo y un episodio clave en la serie de discusiones sobre qué había pasado con la cultura durante la dictadura y qué proyectos podían diseñarse desde los inicios de la democracia, propias de ese “primer momento” que reconocía Saítta en el campo literario (y, en términos más generales, cultural) entre 1983 y 1987. El planteo de Martini se encadena con la operación de Piglia que, como dijimos, combinaba la tradición borgeana y la arltiana.

Retomando nuestra propuesta, podríamos decir que los hilos que sostienen nuestra lectura toman la forma de tres preguntas guía: 1) ¿cómo varía la relación que la literatura de la democracia va estableciendo con el tiempo del terrorismo de Estado?; 2) ¿cómo se ve esa variación en el modo de representarlo?; 3) ¿cómo esa variación incluye en sí misma el punto de vista propio del tiempo de la escritura? La perspectiva crítica adoptada entiende la representación o construcción literaria evaluadora del pasado como un acontecimiento a la vez estético y político del mundo en el que se produce. Este enfoque permite pensar, entonces, dos tiempos puestos en tensión desde el campo literario hacia el campo de la historia, y no al revés.

La selección y organización de los textos se basa en tres ejes temáticos en torno a los cuales armamos algunas configuraciones narrativas. La primera parte está pensada en relación con la representación literaria de *la represión* perpetrada durante los años del terrorismo de Estado. Consideraremos la violencia represiva en su doble faceta política: en lo que se refiere a la lucha de clases y en lo que se refiere a la lucha de géneros. Presentaremos, entonces, de manera articulada, un grupo de textos que construyen distintas evaluaciones sobre estos aspectos: *La rompiente* (1987), de Reina Roffé; *Los fantasmas* (1990), de César Aira; *Fondo negro. Los Lugones. Leopoldo, Polo y Piri* (1997), de Eduardo Muslip; *La aventura de los bustos de Eva* (2004), de Carlos Gamerro y *La devoradora* (2007), de Graciela Ballesterero.

En la segunda parte, la configuración de textos se dispone en torno al eje temático de la *traición* relativa a sujetos y conflictos del tiempo del terrorismo de Estado. La intención es aproximarnos al modo en que ese tópico cifra algunos sentidos en un conjunto de relatos publicados entre 1993 y 2007. El punto de partida es observar en ellos cómo se construyen las figuras del *traidor* y del *héroe* en relación con los personajes femeninos y las posiciones del narrador. Igual que en la primera parte, nos planteamos aquí leer la recreación del tópico de la traición como un espacio en el que se cruzan cuestiones de clase y de género. Los textos que seleccionamos son *Lo imborrable* (1993), de Juan José Saer; *Museo de la revolución* (2006), de Martín Kohan; “La colaboración” (2007), de Juan Martini, y *La casa de los conejos* (2007-2008), de Laura Alcoba.

Por último, el eje que constituyen las representaciones literarias de la *guerra de Malvinas*. En primer lugar, tendremos en cuenta la línea que se establece entre dos novelas tópicos de la crítica sobre la narrativa que se ocupó de esta guerra: *Los Pichy-cyegos*, de Rodolfo Fogwill (la escritura del título varía en distintas ediciones; citamos la que corresponde a Ediciones de la Flor, 1983), y *Las islas* (1998), de Carlos Gamerro. Después, propondremos un contraste entre ellas y otras dos novelas, pensadas como polos de otra línea: *Cuerpo a tierra* (1983), de Norberto Firpo, y *Ciencias morales* (2007), de Martín Kohan. Intentaremos dar cuenta de algunas divergencias y algunas

tendencias comunes en el modo de contar, comprender y evaluar el acontecimiento Malvinas.

En cada una de las tres partes del libro hay un centro constituido por esas series de textos recién mencionadas, pero las configuraciones se expanden hacia otros textos literarios y críticos, con dos propósitos: ampliar el corpus de cada eje dentro del período que nos ocupa y establecer algunos vínculos con textos anteriores, con los que el *presente* también dialoga. En la mayor parte de los casos, nuestras observaciones están acompañadas por referencias a los argumentos: estas últimas tienen el objeto de ser anclaje de las primeras.

Finalmente, en las conclusiones, volveremos sobre el epígrafe de este libro, tomado de la novela *La revolución es un sueño eterno* (1987) de Andrés Rivera. Allí, Juan José Castelli, “el orador de mayo”, advierte que escribe “la historia de una carencia”. La cita de Rivera será un punto de partida para indagar qué carencias aparecen al menos en una parte de esta narrativa que no deja de reflexionar sobre el pasado.

Represión: cuestión de clase y de género. El protagonismo del cuerpo

“Primero mataremos a todos los subversivos, luego mataremos a sus colaboradores, después a sus simpatizantes, en seguida a los que permanecen indiferentes y finalmente mataremos a los tímidos”, había dicho en 1977 el general Ibérico Saint-Jean, gobernador de la provincia de Buenos Aires. Organizadas en un ciclo que comienza con José López Rega durante la derechización del gobierno peronista en 1974, y convertidas en mecanismo central de la dictadura que le sigue, tanto las acciones ejecutadas en términos de *represión ilegal* como las que se anunciaban más o menos oficialmente fueron la base de un Estado que se constituía en terrorista. El engranaje que se ponía en movimiento con el objetivo de desarticular toda oposición real y toda oposición posible (y futura) era justamente el de una represión que consistía en exterminar, hacer desaparecer, torturar y paralizar a partir de la generación del terror.

Pasemos al terreno de la lengua: ¿Cuáles son los significados de *reprimir* y de *represión* que registra el *Diccionario de la Real Academia Española*?

reprimir.

1. Contener, refrenar, templar o moderar. [Se indica que puede usarse también como verbo pronominal: *reprimirse*.]
2. Contener, detener o castigar, *por lo general desde el poder y con uso de la violencia*, actuaciones políticas y sociales.

represión.

1. Acción y efecto de represar [o represarse].
2. Acción y efecto de reprimir [o reprimirse].
3. Acto o conjunto de actos, *ordinariamente desde el poder*, para contener, detener o castigar con violencia actuaciones políticas o sociales.
4. En el psicoanálisis, proceso por el cual un impulso o una idea inaceptable se relega al inconsciente.

Dos observaciones. La primera. En el caso de *reprimir*, el significado 2 presenta entre comas una aclaración (que destacamos) encabezada con la frase “por lo general”. ¿Qué se aclara allí? ¿Qué cosa ocurre “por lo general” (es decir, *la mayor parte de las veces pero no siempre*)? Que la represión venga del poder y que se use la violencia para ejercerla. En el caso del significado 3 de *represión*, las comas encierran otra aclaración (también destacada), en la que se explica sólo en parte lo mismo que en la anterior: “ordinariamente” —es decir, “por lo general”— se reprime desde el poder, pero (a diferencia de lo que proponía el significado 2 de “reprimir”) el uso de la violencia es aquí la única posibilidad de ejecutar el castigo represivo; es decir, la violencia no es algo que *suele darse* sino algo que se liga de manera directa (o que es inherente) al castigo de la represión. ¿Una fluctuación en el significado? Por otro lado, ¿es posible pensar una represión que no provenga *del poder*? La segunda observación: el significado 4 de *represión* pasa del terreno político al del psicoanálisis.

En los diccionarios se registra lo que Mijail Bajtin denominó la “palabra neutra de la lengua”, diferente de la dimensión que la palabra adquiere en el enunciado. Las palabras tienen *significados* propios de la lengua (los que aparecen en el diccionario), pero adquieren la plenitud del *sentido* en los usos concretos, en los enunciados ajenos o propios que se generan como intercambios. Así, en la circulación actual es fácil ver que la palabra *represión* ha fijado su sentido en el de *represión ilegal*, *represión violenta* del (terrorismo de) Estado. La evaluación social que porta la palabra parece ya inseparable, para nosotros, de aquella experiencia en la que se inscribe el anuncio de Saint-Jean.

Por otra parte, la divulgación del psicoanálisis y la importación de algunos gestos (como moda) del movimiento *hippie* en los años sesenta y primeros setenta proponen otro sentido, también dominante, de la palabra *represión* en el sentido de *represión sexual*. En esta línea, la expresión que en aquel contexto queda asociada —más como descalificación que como diagnóstico— es la de *reprimido* (pero sobre todo, *reprimida*) *sexual*.

Esta acepción se entrecruza con el significado político relativo al discurso de la lucha de clases. La represión violenta del Estado se

ejecuta en el cuerpo social e individual; la dupla *liberación* o *represión sexual* cruza el campo de la política para los jóvenes de la época, como un juego de oposición entre *moral burguesa* y *revolución*. Revolución política/revolución sexual: revolución encarada, especialmente, desde la perspectiva del varón heterosexual. El conflicto deja sus marcas en el cuerpo. Hasta aquí los ecos de la palabra ajena, según Bajtin. En términos de *palabra propia*, un texto excepcional (en más de un sentido) respecto de cómo la literatura cifraba estas cuestiones es *El fiord* (1969), de Osvaldo Lamborghini: un autor clave, uno de los *padres que faltan*, según expresaba Gamerro en el debate del Centro Cultural Rojas.

Las preguntas son –ahora, para nosotros– de qué modo la *palabra propia* de un grupo de novelas producidas en estos últimos veinticinco años representa la *represión violenta, política y sexual*, y qué marcas dejan allí las distintas perspectivas desde las que se escriben. La serie está conformada a partir de dos líneas. La primera línea se diseña sobre la relación *represión – punto de vista de un sujeto femenino – entorno de producción*; está pensada a contrapelo del orden cronológico en el que las novelas fueron publicadas: desde *La devoradora* (2007), de Graciela Ballesterio, a *La rompiente* (1987), de Reina Roffé. La segunda línea recorre el vínculo *represión – construcción del verosímil – entorno de producción*, y reúne *Los fantasmas* (1990) de César Aira; *Fondo negro. Los Lugones. Leopoldo, Polo y Piri* (1997) de Eduardo Muslip, y *La aventura de los bustos de Eva* (2004) de Carlos Gamerro.

De *La devoradora* a *La rompiente*: la represión en reversa

La devoradora comienza con la referencia a un pedido de un personaje a la narradora: Ele (su pareja, sabremos después) le ha pedido a Laura que le hable de un hombre del pasado, Razmeri. El pedido en estilo indirecto se contrapone con la respuesta en estilo directo:

Otra vez ha vuelto a pedirme que le hable de Razmeri.
Qué sentido tiene remover en el pasado, le digo.

El diálogo se ubica en la narración del presente de Laura y Ele, es el punto cero del relato-marco que convoca a la narración requerida, la del pasado de Laura y Razmeri. Por otro lado, en este comienzo, la respuesta sin raya de diálogo parece iniciar una digresión sobre el relato consciente de sí (“qué sentido tiene...”). En relación con esto, a lo largo del texto, las *digresiones* sobre cómo narrar y sobre qué vínculo habría entre relato y *hechos reales* pasan a ser *reflexiones* centrales constituidas también como tema del texto, que ya no es, entonces, sólo la suma del tema de la situación *actual* y del de la historia de los 70, sino además (y esto es lo que pretendemos destacar) la reconstrucción misma del pasado, como proceso que hace de bisagra de ambos planos temporales. El diálogo continúa entretejido a la respuesta/reflexión de Laura: “Necesito saberlo todo, dice [Ele]”. El *todo* que Ele quiere saber se concentra en un punto: “¿Mataste a Razmeri?”

A partir de acá la novela se vuelve “casi un policial”. Esto se observa en dos niveles. Uno es el de la construcción de la historia: además del enigma de si Laura mató o no a Razmeri, se presentan otros elementos propios del policial negro: el ámbito urbano como ciudad *devoradora*, el peso del dinero, el alcohol, la violencia, el sexo... Con respecto al policial clásico, se realiza un cambio para nada menor: la razón omnipotente para resolver el enigma es reemplazada por la debilidad de la memoria y por la imposibilidad de que el relato sea transparente. Esto incide en el segundo nivel, el del discurso de la narradora:

debo estar prevenida para evitar que mi tendencia a la novelería me haga hablarle de una mujer que pudiera parecerse a mí sin ser yo, como si se tratara de la historia de otra, de una novela, casi un policial

En este marco del policial híbrido —que Laura querría evitar— aparece la representación del pasado (la dictadura, el comienzo de la democracia) y el presente (contemporáneo al tiempo de escritura y publicación de la novela): Buenos Aires con patrullas que reprimen, oscuridad y miedo (cuando la *inseguridad* era producida por el

Estado); la censura a los medios sobre noticias como la del descubrimiento de fosas comunes, la carta de Willy que circula fotocopiada entre amigos (guños que permiten leer alguna alusión a la carta de Walsh a la Junta), los periódicos que se cierran; bares y restaurantes que marcan las diferencias de clase; la Plaza de Mayo y las Madres; “el vientito de la democracia que prometía”; la *desnutrición infantil* y la *inseguridad* (las de *ahora*) tal como las presentan los medios. La pobreza *real*, encarnada en mendigos *reales*, atraviesa la ciudad y las épocas. Más allá de las limitaciones del recuerdo y de la palabra para reconstruirlo, el pasado tiene una contundente *dimensión real* que lo hace ser, en sí, inmodificable: “Qué pena que no sea posible cambiar el pasado”. Las modificaciones se dan inexorablemente y de manera más o menos voluntaria en su reconstrucción y comunicación: “Cómo podré evitar [...] que mi memoria quiera transformar lo que ha sucedido y falsearlo en lo que hubiera querido que fuese”.

Volvamos a la pregunta que cifra el enigma: la pregunta da pie a que Laura dé una respuesta directa: *sí o no maté a Razmeri*; o a que despliegue un relato frente al interrogante implícito de *qué pasó con Razmeri / qué tuviste que ver con su asesinato*. Pero como el enigma debe resolverse por medio de la débil y tramposa memoria y del armado de un relato de lo reprimido, lo que se obtendrá –se anuncia– será una “versión deformada”, “una ficción”. Estos problemas se ligan a las reflexiones de la narradora sobre cómo contar.

Qué podría contarle, cómo podría contárselo. [...] Lo que sea que pudiera decirle ya no sería aquello que he vivido, sino una versión deformada, una ficción.

Cualquier cosa que yo pudiera decirte podría ser verdad o podría ser una deformación, una ficción creada por mi memoria. O por mi desmemoria, le digo.

A pesar de la conciencia del problemático vínculo entre *relato*, *ficción*, *realidad* y *verdad*, la narradora teme que, de no hacerse cargo de su papel, las fantasías de Ele *deformen lo que realmente sucedió*: “Pero dejar que [Ele] imagine cosas que no han sido, que deforme

con su fantasía lo que sucedió, puede resultar mucho más peligroso que entregarle el paquete de mi secreto.” En el vaivén de sus contradicciones, Laura se resiste a narrar y advierte a Ele que el *presente debería bastarle*; el problema es que el presente alberga el pasado como el diálogo contiene su relato: Laura ve *ahora* moscas del pasado, “Delirium tremens. Bichos de la memoria [...] Las moscas del cadáver de Razmeri”.

Pero ¿quién es Laura? Una mujer de unos cincuenta años, que *confiesa* o *denuncia*: “La sombra de Razmeri *me ha perseguido* durante treinta años invalidando toda felicidad posible, toda libertad verdadera.” (Los destacados son siempre nuestros.) El movimiento pendular *confesar/denunciar* abierto en el lugar común de *la sombra del pasado que persigue* (como culpa o como pasado traumático en el que Laura fue víctima de Razmeri) es el elemento que organiza el relato. La oscilación —puesta en una respuesta narrativa cuyo objetivo, se supone, es revelar el enigma— mantiene en tensión distintas posibilidades: la culpa de haber cometido *realmente* el asesinato, de haber deseado matar a Razmeri, de haberlo deseado; la inocencia *real* o fantaseada. En suma, el deseo y las consecuentes culpa y represión.

La conciencia del propio deterioro, que se afirma en la curva del “arco de la vida” y que alerta sobre un posible olvido definitivo, el miedo a que el “falso olvido” *devore* el *recuerdo reprimido*, ese *secreto que habría que dejar salir*, y el diálogo, al que obliga el reclamo de Ele, son los puntos sobre los que se sostiene la intención de contar qué pasó. Alguien quiere oír la historia que otro se resiste a relatar: parece un punto muerto del diálogo. Sin embargo, sirve como un mecanismo adecuado para poner en marcha un relato definido como la dificultosa reconstrucción de una historia por parte de una reprimida voz. En *La devoradora*, esa voz contará —como quiera y como pueda— una versión que poco va a aclarar *lo que se necesita saber*.

Entre Laura y Ele hay un juego especular: “Le digo que lo suyo se ha vuelto una obsesión”. Si leemos esto en serie con “la sombra de Razmeri me ha perseguido durante treinta años”, se hace difícil separar la obsesión de Laura de la que sería de Ele. El *desdoblamiento* aparece de manera explícita en las reflexiones de la narradora:

jamás llamo a Ele por su nombre [...] ha preferido simplificarlo con la inicial ele, obviando la segunda inicial eme, para no parecerse a una marca de cigarrillos.

Ele. Yo, que me llamo Laura, qué sería entonces en el juego de las simplificaciones. Soy acaso Ele también. Es como si Ele asistiera a mi multiplicación y al mismo tiempo a mi desdoblamiento.

hablando de mí para quién ¿para Ele o para mí misma?

¿Y quién es Razmeri? Un músico de jazz de los setenta, pianista, que arrasa al público joven tanto con la música como con el enorme cuerpo. El deseo que Razmeri despierta (en la narradora, en el público) se nutre de ese doble vigor; el cuerpo de la narradora es un “cuerpo en llamas” “por la penetración feroz de la música de Razmeri [...] los lobos del deseo que acechan en la oscuridad para devorarme”. Pero, además, Razmeri es “un cazador”, “un depredador” que tortura sexualmente a sus presas. Y es un ayudante de *los servicios* que aprovecha para hacer desaparecer también a quienes lo acusan de plagiar la música de otros, cosa que –aunque el resultado lleva al éxtasis– efectivamente hace. Razmeri encarna el terror y, a la vez, el deseo.

Aquí las palabras *represión* o *reprimir* adquieren sentido en el cruce del terrorismo de Estado y del psicoanálisis en una novela “casi policial”: delito, enigma, culpa, terror, relato reprimido: ¿confesión, denuncia, descargo? El cruce remite, en este caso, a la diferenciación entre lo público y lo privado: la culpa de la narradora no surge sólo ante el deseo sexual (como represión de género) sino también ante el hecho de haberse quedado en el terreno de lo privado, cuando se requería compromiso político.

Navegaba [...] *reprimiendo mi deseo*, obediente a los dictámenes de una moral que con la mano derecha se preparaba para rociar de agua bendita las manos de la muerte, mientras con la otra seguía empecinada en el no pecarás.

Un oleaje de violencia soterrada y feroz pronto empezaría a diezmar sistemáticamente a miles de mentes frescas y pensantes,

mientras yo, flotando alegremente en la ingenuidad de mi balsa de libros y de música, no podía darme cuenta de lo que se gestaba porque a mi alrededor nadie hablaba de justicia social, ni de lucha, ni de represión, y las noticias eran cuidadosamente desvirtuadas por los diarios y la radio.

Sólo me preocupaba que la vida me estuviese resultando sexualmente compleja y penosamente ávida. Mi cuerpo y mi mente intentaban escapar de la contención familiar, escapar de una manera compulsiva, irracional. Necesitaba desesperadamente la libertad para conocer a Razmeri, tenerlo cerca, respirarlo [...] algún día [viajaría a la] gran ciudad ilimitada [...] y yo estaría sola para devorar a mi antojo todo lo que tuviera para ofrecerme”.

Por último, Razmeri es un vínculo literario, una cita múltiple y combinada. Es Johnny Carter, el saxofonista de “El perseguidor” (1969), de Julio Cortázar; así como en el cuento de Cortázar no se sabe quién persigue (si Bruno, Johnny o ambos), en la novela de Ballestero, Laura, Razmeri, la ciudad, la música, la escritura, devoran y son devorados. Además, Razmeri es un Aleph (“El Aleph”, 1949, de Jorge Luis Borges) que reúne atributos opuestos (por ejemplo, los del “príncipe y el ogro”) y cuya música se traga las músicas de etnias diversas y las composiciones de otros: “Era tal la fusión de ritmos y combinaciones melódicas, que era evidente que no operaba en él una sola geografía sonora identificable, sino la de la Tierra entera”. En esta línea conviene tener en cuenta el significado de *razmeri*, palabra rusa: tamaño, dimensión, extensión espacial, y a la vez, dimensión y medida temporal.

En el discurso de Laura también se mezclan las palabras de otros, de los libros que ha devorado. Devorar es, entre otras cosas, leer y volver propio lo que se lee. “Sospecho que alguien ha escrito algo parecido, pero cómo saberlo, mi cuerpo ha ido asimilando todos los libros que he devorado”. Un artículo plantea, le comenta Ele, que la gula es “la necesidad de asimilar el universo por la vía digestiva”. *Devorando* se consigue lo que no se tiene y se logra (el) todo, el Aleph: todas las músicas, todas las escrituras, todos los tiempos y los lugares, el relato...

Si pensamos la *asimilación* como apropiación de textos, la novela de Ballestero se relaciona con “Emma Zunz” (1949), de Borges, otro relato *casi* policial. *La devoradora* sería su reverso: en el cuento de Borges, el narrador reflexiona sobre cómo contar y cómo hacer creíble o verosímil la historia de Emma; en la novela de Ballestero, Laura funciona como una Emma que tomara el lugar del narrador y reflexionara sobre cómo contar su propia historia treinta años después de haber matado a Loewenthal. Además, Laura sería una Emma filtrada por la ambigüedad de la resolución del enigma que se lee en *La pesquisa* (1994), de Juan José Saer, y por la propuesta que Ricardo Piglia realizó en su producción literaria y defendió en su producción crítica. En una entrevista de 1980, Piglia dice:

Lo básico para mí es que esa relación con los otros textos, con los textos de otro que el escritor usa en su escritura, esa relación con la literatura ya escrita que funciona como condición de producción está cruzada y determinada por las relaciones de propiedad. Así, el escritor enfrenta de modo específico la contradicción entre escritura social y apropiación privada que aparece muy visiblemente en las cuestiones que suscitan el plagio, la cita, la parodia, la traducción, el pastiche, el apócrifo. ¿Cómo funcionan los modos de apropiación en literatura? Esa es para mí la cuestión central.

Ballestero lleva esta estrategia hacia la pregunta de cómo dar testimonio del pasado más terrible (el de Razmeri, el de la dictadura, el de la culpa). Esta pregunta es un tópico en la narrativa literaria que viene exhibiendo la preocupación sobre cómo contar y sobre la dificultad de reconstruir el pasado (el que sea) en un relato, y, a la vez, es una marca propia del entorno de la escritura de *La devoradora*, en el que la construcción de la *memoria* por algunos de los discursos de las ciencias sociales pone énfasis en el *yo* como fuente privilegiada o, a veces, única. De algún modo, el planteamiento que Ballestero realiza en términos de ficción tiene su correlato en el que Sarlo ha presentado en su libro *Tiempo pasado*. Cerca de las observaciones de Sarlo, Laura se pregunta: “Cuántos testimonios se precisan para armar una verdad más o menos exacta, sin las deformaciones del recuerdo”.

La devoradora narra el pasado de los 70 apropiándose de la palabra *represión* en el sentido de *castigo violento ejercido por el poder sobre los jóvenes en el terreno político y sexual*. Encarnada la violencia en la desmesura del músico atroz, la represión sexual recae, fundamentalmente, sobre lo femenino y el relato se enfoca desde allí. Finalmente, la novela conforma una tradición literaria apropiándose de textos clave (es posible encontrar en ella, como vimos, ecos de Borges, Cortázar, Saer y Piglia, entre otros). Desde esa estética, interpela a otros discursos sociales que se ocupan de la dictadura a través de la reconstrucción de la memoria.

¿Qué aspectos de *La devoradora* permiten ponerla en serie con la narrativa de *perspectiva feminista* (es decir, escrita desde un punto de vista femenino que se constituye y se define diferente en la polémica con la perspectiva patriarcal) de la segunda mitad de los 80? Tomamos *La rompiente*, de Reina Roffé (1987), para intentar alguna respuesta. El primer elemento que aparece como rasgo común es el hecho de que *La rompiente* se organiza alrededor de la dupla de dos voces. Hay una segunda voz (en primera persona) que retoma el relato de una voz anterior (en segunda persona): “Anoche leí su diario”. La segunda voz rescribe la historia: “usted dijo...”; parecería encarnar al lector (cualquier lector, en principio; una *lectora*, después) que rescribe al leer y otorga sentido. Pero esta acción se contrapone con algunas afirmaciones que se diseminan a lo largo del texto y que, como en *La devoradora*, también se vuelven reflexiones:

Nada tiene sentido, me dije y extrañé el mar [...]

Si el tamaño de su alma o de los movimientos de su alma coincidían siempre o casi siempre con lo que manifestaba alguna línea escrita, el deseo como la felicidad y la desdicha eran una invención.

La novela se propone como una lectura y un comentario de la literatura misma, para lo cual el juego de las voces cumple la función clave. Parece una biografía rescrita (“Volvamos a su biografía”) cuyo hilo no es sólo la vida de un personaje sino la de varios, la

de los que forman *el grupo*. El personaje femenino que escribe/lee una novela, una fragmentaria biografía, planea siempre una huida, hasta del cuerpo. El cuerpo femenino, como la literatura y el canon que marcan *lo que hay decir*, habían sido escritos tradicionalmente por otros. Frente a esa primera escritura responde la novela con una segunda voz femenina (feminista: es decir, no la del estereotipo heredado sino la que se construye frente a él), que se inscribe en la intención de huir de la repetición.

Para separarse de la mirada, de la voz y la ley masculinas, se crea el juego de espejos entre las narradoras en un diálogo que permite *sacar* este relato de la narración que atiende al estatuto de las personas gramaticales. La lectura y transcripción operan sobre la novela-cuerpo muerto: “Yo, fácil, caigo en la trampa y sigo leyendo –contando y recontando la misma novela– como si fuera un cirujano en plena disección de un cuerpo; hasta me da la ilusión de que el muerto, después de tantos cortes, respira otra vez”. Voz y cuerpo femeninos, marcados por el otro, están en principio clausurados.

El segundo elemento que permite establecer un vínculo con *La devoradora* tiene que ver con la representación de la *represión*. En 1976 Roffé publicó *Monte de Venus*, que fue inmediatamente prohibida por “inmoralidad”. En el prólogo a *La rompiente* la escritora retoma este episodio para sostener que la represión y la censura políticas funcionan al modo de las represiones más consolidadas de la perspectiva masculina impuesta como única voz.

Por último, la novela de Roffé hace como la de Ballesterio un gesto de homenaje a las generaciones literarias anteriores, pero con una intención más polémica. El gesto permite también el distanciamiento y una nueva mirada de la propia circunstancia y significación:

Me decía que las pretensiones de su generación han descendido considerablemente con respecto a varias generaciones anteriores. Apeló usted a un personaje que se resarcía pensando en algo así: “me calienta París”, mientras cruzaba una histórica plaza para ver un histórico Presidente. ¿Descendieron?, quién sabe; lo cierto es que usted no está en París.

Las “generaciones anteriores”, vinculadas con algunos principios de las vanguardias y la lucha de clases, ocupan ya el lugar de lo legitimado. En los 80, la novela de Roffé pone el acento en la búsqueda de la propia voz como cuerpo-texto-escritura de un sujeto femenino nuevo. El texto, entonces, presenta el contexto político elípticamente: la dictadura militar, el exilio como viaje al *país de lengua desconocida*, la desaparición del Profesor como signo del terrorismo de Estado que amenaza en lo no dicho. Esta construcción es posible desde la voz femenina que, a partir de volver sobre sí, *se separa* del marido, del lugar y del lenguaje ajeno. El sujeto puede leer, revisar, para no repetir la visión –o *lo dado*– del cuerpo femenino. En esta línea puede narrar el cuerpo de Boomer, sin un dedo, una *falta* que es *carencia*, y reprocharle en una escena en la que él cumple con el rol supuestamente *típicamente femenino* de encerrarse en el baño y amenazar con matarse: “Sos peor que una mujer”. Él responde aceptando y a su vez transgrediendo la ley: “Soy como si fuese una mujer y como una mujer me voy a matar”. El sujeto dual de *La rompiente* puede escapar del sinsentido en la tarea de escribir su voz y de rescribir su cuerpo, que es el cuerpo de su escritura. El placer, imposible para el “cuerpo muerto”, se vislumbra en esa relación íntima de voces femeninas que conforman el sujeto mismo y se leen, se miran, se dicen.

Finalmente, en ambas novelas se reconocen las marcas del presente desde el que se escriben y representan el pasado. Roffé se posiciona en el sistema literario en un rediseño del lugar de las distintas generaciones; además, da cuenta de cómo el cambio del entorno político de los 80 ha transformado las condiciones de lectura. En el marco de la transición democrática, se han instalado algunos discursos ya consolidados en los lugares de los cuales regresan escritores e intelectuales exiliados: Europa, México... Uno de esos discursos corresponde al de la perspectiva de género. Como contrapartida, en esta etapa –que Saítta reconocía como segundo momento signado por el fracaso político– se va desplazando el discurso de la lucha de clases. Ballester, por su parte, también interactúa con las voces de escritores faro del recorrido de Saítta, *devoradas* en la lectura, es decir, *incorporadas* a su escritura. Desde allí y desde el guiño hacia

otros discursos que hoy se ocupan de la construcción de la memoria, Ballestero convierte también en tema del relato su problemática específica: cómo narrar el terrible pasado.

Aira, Muslip y Gamberro: represión y verosímil

A diferencia de lo que hicimos con Ballestero y Roffé, ahora sí mantendremos en nuestra lectura el orden cronológico de la aparición de las novelas (*Los fantasmas*, 1990, de Aira, *Fondo negro*, 1997, de Muslip, y *La aventura de los bustos de Eva*, 2004, de Gamberro), a fin de poner en serie una línea de construcción del *verosímil* en relación con la representación de la represión violenta, política y sexual. Es importante aclarar que no estamos denominando *verosímil* a *lo posible* en el realismo, mucho menos en la realidad, sino a aquello que cualquier estética configure como posible en los parámetros de su propia lógica ficcional; este significado del término difiere del que se registra en la bibliografía crítica que retomamos.

Represión en el reverso

¿Por qué incluir *Los fantasmas* en esta serie, si esta novela no enfoca la representación del pasado de la última dictadura ni directamente ni a través del relato de su compleja reconstrucción desde un tiempo posterior? Aira escenifica —como proponía Sarlo en un artículo ya referido— el tiempo del entorno en el que se escribe la novela (la segunda mitad de los 80) y sólo a través de algunos indicios. El pasado inmediato aparece en un acotado sistema de alusiones y referencias muy puntuales, diseminado en esa escenificación no mimética del presente. La construcción global parece descansar sobre algunos puntos que permiten el pasaje desde el mundo del presente hacia distintas líneas ubicadas en su reverso. Esto tiene su correlato en el nivel de la verosimilitud. No hay (como también señalaba Sarlo) ninguna preocupación por lograr una verosimilitud realista sino más bien una intención expuesta de reemplazarla por

otra, similar (al menos por momentos) a la que vuelve creíble para el soñador lo que sucede en sus sueños. Los *puntos de pasaje* permiten la construcción de un verosímil en tensión y la representación del presente y del pasado está signada por él. Esto es lo que pondremos en serie con las novelas seleccionadas de Muslip y de Gamarro, de modo de marcar continuidades y diferencias.

Escrita, dijimos, en la segunda mitad de los 80 (la fecha de cierre es “13 de febrero de 1987”), *Los fantasmas* representa el entorno a través del registro de la vida cotidiana de los personajes, del lugar de la televisión, la división del trabajo, la configuración de *los otros*; es en este aspecto que adquiere algún rasgo de la novela etnográfica, que Sarlo, como ya vimos, observa como tendencia en la narrativa desde mediados de los 90. Por otra parte, Sarlo señala el “abandono de la trama” como característica de gran parte de la narrativa *nueva* y, particularmente, reconoce en César Aira “un maestro” de esta estrategia. En *Los fantasmas*, la trama, en vez de ser abandonada, se confirma sobre el final. Sandra Contreras advierte, en *Las vueltas de César Aira*, que el “subrayamiento del fin” evidencia la recuperación del relato en la literatura de Aira, que enfatiza el interés sobre *cómo termina la historia* y, además, exhibe un vínculo entre novela y cuento.

Decíamos que el relato se define como tal sobre el cierre: la Patri es invitada por los fantasmas a su “fiesta de Réveillon” (cena de fin de año), pero para poder asistir deberá “estar muerta”. La invitación condicionada es el primer suceso y se completa con el segundo, que es la decisión que la muchacha toma al respecto.

El espacio representado es un edificio “en obra” que, por momentos, parece una ruina. El edificio queda diseñado entre lo que está y lo que falta, por indicios que preparan el final: *fronteras, límites, bordes*, y su contraparte: *vacíos, pozos, centros, huecos...* Es un 31 de diciembre, límite del calendario y fecha contractual de la entrega de los pisos terminados: como esta entrega no se produce, se abre el tiempo de la *demora*. El mundo cotidiano corresponde a personajes que están separados en términos de clases, géneros, nacionalidades en las que se destacan los chilenos y los argentinos: los *copropietarios* de clase media-alta, acompañados por sus decoradores, concurren esa mañana a ver y medir la propiedad que todavía

no existe; los obreros viven en su rutina; las mujeres se ocupan de los quehaceres domésticos, a los que se agregan los preparativos de la fiesta de fin de año; los niños de los ricos juegan en la estructura edilicia bajo el cuidado de sus padres, temerosos ante el peligro de que caigan al vacío; los niños de los pobres andan entre los huecos como hábito. En ese edificio viven el obrero Raúl Viñas y Elisa Vicuña, su mujer, con la Patri (hija adolescente de Elisa) y los niños de la pareja. Además, habitan el edificio y deambulan por él los fantasmas, desnudos, tan *reales* y tan corpóreos “como hombres de verdad”. No son los fantasmas del gótico: *aceptados* por los Viñas, no asustan pero abren, para el lector, una dimensión en la que todo cabe. Primera tensión: *lo real cotidiano* y los fantasmas.

Frente a las acciones cotidianas, se alzan las ideas de los personajes, sobre todo, las de Elisa y la Patri. Estas mujeres de clase baja piensan y conversan sobre la base de un capital simbólico que no correspondería, en un verosímil realista, a su nivel educativo: manejan supuestos, conocimientos y registro propios de —algo así como— sociólogas feministas. Ésta es la segunda tensión.

En el cruce de ambas tensiones, en la distancia irónica que suponen, surge la pregunta de si no es posible detectar en la escritura supuestamente “despreocupada por el verosímil” que veía Saítta, más bien una preocupación metódica por *forzar* (en términos de Martini) distintos verosímiles para proponer otro. Tanto el sueño de la Patri como el conjunto de cuentos de fantasmas que los Viñas se relatan en la noche de fin de año (en especial, el que refiere la Patri) funcionan como reproducciones minúsculas de la novela: son, como señala Facundo Nieto, sus *puestas en abismo* y están armadas sobre la analogía (figura típica del razonamiento de la Patri) y sobre la entonación irónica de la novela. El cuento que narra la joven sería, según ella dice, uno de Oscar Wilde, en el que sucede lo mismo que en la novela de Aira; pero la protagonista es una princesa y el ámbito, un castillo. Wilde no ha escrito ese cuento. En esta línea, podría pensarse que la novela es una especie de revés respecto de *El Fantasma de Canterville*: en lugar de un fantasma en “Canterville Chase” (adonde va a vivir la familia del embajador norteamericano), una legión de fantasmas argentinos en un edificio

en obra situado en Buenos Aires y habitado por una familia obrera de chilenos; en vez de que el fantasma quiera morir ayudado por Virginia Otis (la hija adolescente del embajador), la Patri debe (y quiere) morir para asistir a la fiesta de los fantasmas... Así como *El fantasma...* parodia el relato gótico y lo da vuelta para contraponer norteamericanos e ingleses en términos de contraposición de verosímiles literarios y culturales, *Los fantasmas* revierte no sólo la representación realista de los conflictos de clase y de género sino también la literatura fantástica.

También se desmontan otros discursos. Veamos cómo se realiza esto en el sueño de la Patri. La muchacha sueña con “el edificio en la cima del cual dormía [...] tal como se mostraba ahora [...] en obra”; a partir de la similitud entre *edificio real* y *edificio soñado*, se abre una larga reflexión sobre la relación entre sueño y realidad. El sueño se construye como un ensayo, articulado con mínimos gestos de narración que no alcanzan a responder *qué soñó la Patri*. Más bien parecería una disquisición soñada que permite pensar —a partir de la analogía arquitectónica y del recorrido analítico, en clave antropológica, sobre el sentido que tiene la vivienda en distintas culturas— las diferencias de clase y las de género, y la función de la literatura en relación con ambos territorios. Esta perspectiva da lugar, dentro del sueño del personaje, a *ficciones antropológicas*, como por ejemplo la que se basa en el deseo (o en el *sueño de algunos antropólogos*) de constatar la construcción de una comunidad sin centro. En relación con esas ficciones, en la búsqueda de lo primitivo y en su contraste con las civilizaciones avanzadas, en las pugnas de clases y de géneros, la literatura se define con una serie de posibilidades en un discurso académico-ensayístico plagado de ironía:

Lo no-construido es característico de las artes que exigen para su realización el trabajo pago de gran cantidad de gente, la compra de materiales [...] El caso más típico es el cine [...] Con las demás artes, en mayor o menor medida, pasa lo mismo. Pero podría pensarse *un arte en el que las limitaciones de la realidad tocaran su mínimo, en el que lo hecho y lo no-hecho se confundieran, un arte instantáneamente real y sin fantasmas. Quizás existe y es la literatura.*

En este sentido, a su vez, todas las artes tienen una base literaria, fundida en su historia y su mito. La arquitectura no es una excepción. En las civilizaciones avanzadas, o por lo menos, sedentarias, el edificio necesita de la colaboración de varios gremios [...] En las culturas nómades la vivienda la hace una sola persona, casi siempre la mujer. En estos casos lo social es extensión simbólica inevitable, se da en la disposición de las viviendas del campamento. *Con la literatura pasa otro tanto: hay obras en las que el autor se vuelve, por contracción simbólica, la sociedad entera, y escribe con la colaboración real o virtual de todos los especialistas de la cultura; otras obras son hechas por el hombre (que para la ocasión se vuelve mujer) solo, sin ayuda, y entonces la sociedad queda significada por la disposición de los libros propios y ajenos, por sus aparición periódica, etc.*

Ahora bien, [hay] sociedades donde lo no-construido prevalece de manera casi pura, por ejemplo, entre los aborígenes australianos, esas “viejas de provincia” según Lévy-Strauss. Sin construir nada, los australianos se limitan a pensar y soñar despiertos con el paisaje en el que viven hasta hacer de él, a fuerza de cuentos, una compleja “construcción” significativa [...] es la ciudad mental como la Dublín de Joyce [...] *La arquitectura no-construida, ¿será la literatura?*

Además de estas reflexiones, el sueño de la Patri incluye la clave de construcción de la novela, que ya habíamos mencionado: el juego entre líneas y puntos pasajes.

Los elementos de la geometría australiana son tan simples como eficaces: el punto y la línea, nada más. En sus andanzas por los páramos y bosques están representados respectivamente por la parada y el itinerario [...] Pero hay algo muy especial aquí: *por el punto [...] el hombre puede, como la aguja de la costurera, pasar al otro lado*, al lado del sueño, y entonces la línea cambia de propiedad: el itinerario alimenticio se vuelve itinerario mítico [...] el pasaje por el punto se da a cada momento, pues no hay

puntos privilegiados (como han supuesto los investigadores que eran los pozos de agua: éstos son sólo el modelo del punto de pasaje [...]).

El sueño profuso de la Patria recorre sistemas primitivos para volver después al momento de los pueblos agricultores en los que comienza a pesar la acumulación de bienes y la gestión de las desigualdades sociales; allí la arquitectura pasa de ser mítica a ser “real”, mientras que las construcciones, paradójicamente, se vuelven “mundo artificial” en el que se funda el status. Se analiza la función del *potlatch* colectivo (ceremonia en la que el más poderoso hace regalos a los otros) como manifestación artística temporaria y como mecanismo de regulación de las riquezas; el *potlatch* es antecedente de la *fiesta* a la que se asiste por invitación y el sueño es la forma más acabada de este proceso porque es la fiesta unipersonal. Finalmente, el edificio del sueño se deshace por un viento que lo dispersa en fragmentos y vuelve a armarse varias veces de diversas formas. Una de sus partículas llega al ojo abierto de la Patria, quien puede ver allí, en su “microscopía”, “una casita completa”. Todo remite a la novela, por eso decimos que el sueño funciona como su puesta en abismo. Los “pozos de agua” (modelo de todos los puntos de pasaje) tienen su versión en el edificio en obra: hueco de la pileta, hueco del ascensor, vacío del balcón sin barandas. ¿Cuáles son los puntos que permiten pasar del orden del discurso al orden histórico del presente y del pasado?

El tiempo de la historia se ubica en términos realistas con una referencia al “austral”, moneda que –hacia fines del 1985, mientras gobernaba Raúl Alfonsín (1983-1989)– reemplazó al peso argentino: Elisa “le dio un austral” a Abel para que pagara la lavandina. Lo mismo ocurre con el lugar: el edificio está ubicado con exactitud en un punto de Buenos Aires: “José Bonifacio 2161”. Pero el pasaje al orden político represivo se da a través de sugerencias, asociaciones, inferencias en *indicios puntuales*, en los que –no como burla sino como distancia– está presente la ironía. Mencionamos tres.

1. Un rasgo de un personaje secundario.

Abel Reyes, un joven chileno, sobrino de Raúl Viñas [...] Tenía quince años pero aparentaba once. Era flaco, feo, desgarrado, y llevaba el pelo muy largo [...] era tan ingenuo, por joven y por extranjero, que no se dio cuenta de que los argentinos de pelo largo eran los de la clase baja, y entre estos, los condenados a no salir de ella [...] De haber estado en Chile le habrían hecho una entrevista en la televisión, o, lo más probable, lo habrían metido preso.

El pelo largo: una moda que, como todas, es marca de clase y, por lo tanto, de época. El narrador caracteriza al personaje y el rasgo lo ubica en un mundo que el lector contemporáneo a la escritura y a la publicación del libro reconoce como próximo. Se suma el segundo punto: a causa del pelo largo, en Chile “habrían metido preso” al chico; en Buenos Aires, no. El lector también puede reconocer, en esta alusión, la referencia indirecta a su entorno: la represión de la dictadura de Augusto Pinochet (1973-1990) y el contraste con el gobierno democrático de la Argentina. Si bien se trata (por decirlo de alguna manera) de una represión de *detalle* (ir preso por el pelo largo no es igual que ser torturado o desaparecer), no deja de ser, al mismo tiempo, una especie de *punta de iceberg*: si se puede ir preso por el pelo largo, qué podría suceder en casos de mayor transgresión. Esta lectura de la represión entra en serie con la que se sugiere cuando (como al pasar, en un comentario *banal* o *lugar común* —expresión de la ideología—) el narrador contrapone lo que efectivamente hicieron los padres del muchacho y lo que podrían (y *deberían*) haber hecho; allí también se realiza un contraste sugerido y paródico entre *Estado de derecho y de razón* (que ya se observa represivo por los argumentos que presenta) y un *Estado terrorista* (basado en la amenaza):

Los padres, gente humilde y decente, habían tenido la mala ocurrencia de oponerse con razonamientos; si lo hubiesen amenazado [...] el chico se habría sometido a las tijeras de entrada. Pero no, empezaron a decirle que parecía una mujer, un delincuente; y una vez que se metieron por ese camino no encontraron salida.

2. Dos palabras con doble sentido en una misma frase parentética: “parrilla” y “habían desaparecido”.

[en el asado de los obreros] era como si aflorasen los fantasmas. Les llenaban los vasos de vino a fantasmas conocidos. (Los verdaderos habían desaparecido desde hacía un buen rato; todos los días desaparecían cuando subía el olor a la carne de la parrilla, como si éste les fuera adverso.)

La palabra ajena “parrilla” carga ecos, en términos de Bajtin, del pasado del terrorismo de Estado (pasado, por cierto, muy reciente respecto del tiempo de escritura de la novela y de los testimonios de los sobrevivientes): remite a la mesa en la que se tendía a la víctima para torturarla con la aplicación de la picana. Estos ecos se reavivan con “habían desaparecido”, que también abre el juego en dos líneas: la de superficie, relativa a los fantasmas que “aparecen/desaparecen”, y la del *otro lado*, correspondiente a la desaparición de personas.

3. La referencia al Estado como garantía.

Elisa y su hija conversan a partir de un comentario que la madre hizo después de que la Patri contara el cuento de los fantasmas que invitan a participar de su fiesta a una princesa. La conversación se entabla sobre la virilidad de los fantasmas del cuento (que ha sido puesta en duda) y la madre reflexiona (como una socióloga feminista) sobre la condición de virilidad en general: sus diferentes manifestaciones en varones chilenos y argentinos, su relación con gestos, conductas, modas y dinero. Elisa piensa en otro modo de virilidad: la *primitiva* (no la popular, aclara), “vale decir la desestatizada”. Preferir esta virilidad podría acarrear un peligro para las mujeres:

Podríamos llegar a la conclusión de que las mujeres estamos condenadas a lo primitivo, al salvajismo. ¿Y no sería peligroso eso? *¿No es el Estado, después de todo, una salvaguarda, una especie de garantía, que aun remitiéndonos al fondo de la escala, impide que desaparezcamos?* Las mujeres, dijo la Patri, nunca van

a desaparecer. Hija, respondió vivamente la madre, eso es precisamente lo que está en duda.

A través de esta referencia al Estado se cruza *al otro lado*, al pasado del terrorismo de Estado pero entendido como una probabilidad del futuro, y de la cuestión de género, a la lucha de clases. Para que cada punto pueda leerse como pasaje, es necesario que todos ellos se ubiquen en un sistema armado como un verosímil forzado, que remite a *El fantasma de Canterville*, de Wilde (un Wilde que había sido ya un referente para Borges en la batalla contra el realismo). El último pasaje corresponde al cruce de líneas de la Patri “en un instante” (las doce del 31 de diciembre), en el salto del “borde” “al vacío”, de la fiesta de fin de año a la de Réveillon (la de los fantasmas). En francés, a *réveillon* le corresponde el verbo *réveilloner* (cenar en Noche Buena o en Noche Vieja) pero, en su origen, comparte la raíz con *réveiller*, que significa despertar, despertarse. Si la fiesta tiene como modelo el sueño (“fiesta unipersonal”) y las doce de la noche y el salto al vacío constituyen el *punto de pasaje*, pasar al reverso, morir, se vuelve –en esta asociación de palabras– despertar. ¿Despertar de qué sueño y a qué realidad?

En el nombre del padre

En el subtítulo de la novela de Muslip aparecen las tres generaciones de los Lugones, pero sólo dos de ellas se mencionan en la primera página a través de la referencia a los nombres inscritos en las placas de los ataúdes de la bóveda de Recoleta: “*Juana González de Lugones, Leopoldo Lugones (hijo), Leopoldo Lugones*”. Desde el principio, entonces, se sabe que se leerá una historia de personajes muertos en el presente eje de la novela. Por su parte, Pirí, la nieta de Lugones, está sentada en “un banco de plaza ubicado a quince, veinte metros de la entrada” del cementerio. Un grupo se lleva el féretro de Lugones para un homenaje “de cuerpo presente” que ha organizado la Sociedad Argentina de Autores en el cuarenta aniversario de la muerte de su fundador. Una anciana, Emilia Cadelago,

amante de Lugones, se dirige hacia Pirí y ambos personajes entablan un diálogo que enmarcará el recorrido por la historia de los Lugones y del país desde la última noche de 1895.

El encuentro de las mujeres está fechado el 18 de febrero de 1978: el pasado reciente de la dictadura es el presente de la novela que Muslip escribe en la segunda mitad de los 90 y que se publica en el 97. El tiempo está ubicado, con precisión, en un determinado día. En la última página, el breve texto en cursiva que cierra la novela como epílogo informa sobre lo sucedido el día anterior: “*Pirí fue secuestrada el 21 de diciembre de 1977 de su departamento en Buenos Aires, y vista por otros cautivos en un campo clandestino de concentración. Fue asesinada en un traslado masivo el 17 de febrero de 1978.*” Se replantea así, desde el final hacia delante, toda la lectura: Pirí también está muerta al comienzo de la novela pero su nombre no aparece en ningún ataúd: es una desaparecida. Y, tal vez como tal, un fantasma.

Se trata, entonces, de una saga familiar y política, en retrospectiva, a través del diálogo de dos mujeres *clandestinas*: una amante y el fantasma de una desaparecida. Eduardo Muslip elige no sólo la literatura para narrar la historia sino, específicamente, un *diálogo clandestino* como encuadre fantástico. ¿De qué modo se articula el verosímil que, desde este ángulo, da entrada al pasado histórico-político? ¿Qué lugar se asigna a ese pasado respecto de la vida familiar, más allá de los datos sobre la actuación pública de los Lugones? Es decir, ¿qué hace la literatura con eso, qué agrega y cómo? Para intentar dar cuenta de algunas de estas cuestiones, nos centraremos en tres puntos: la presencia de la historia política, la construcción de la saga familiar y la propuesta de ficción de la novela.

1. La presencia de la historia

El recorrido por la historia se ajusta a la biografía familiar novelada y se arma con la intercalación de documentos (fragmentos de discursos de Lugones, de crónicas, de cartas...). Leopoldo Lugones: primero, anarquista o socialista; después, intelectual orgánico de Roca. Polo: Jefe de la Policía de Uriburu, torturador. Pirí: militante montonera, asesinada por la última dictadura.

La teosofía de Lugones sostiene la idea de que las partes del conflicto social son constantes de lo que se entrelaza como una *tradición de espíritus*: los hombres encarnan espíritus de hombres anteriores. En este sentido mantiene una línea que Emilia rescata bajo pena de la ironía del autor textual: “Siempre creyó que un grupo de elegidos iba a llevar al país a... Simplemente cambió de idea acerca de quiénes eran los predestinados”. En 1903, en la construcción del Mirador, Lugones establece el linaje frente a Horacio Quiroga:

—Estos hombres son los mismos que ciento cincuenta años atrás trabajaron en las reducciones jesuitas [...] encarnamos a aquellos hombres. Siento que nos habita su espíritu. Aunque [...] somos hoy la versión degradada de aquellos conquistadores: tenemos su deseo de saber, de poder, pero ya no creemos demasiado en lo que a ellos los respaldaba: la fuerza, la religión.

En París, frente a la escena de la represión policial, Lugones explica a Polo:

—Los de uniforme [...] son de la policía y el ejército. Los otros son revolucionarios, gente resentida y violenta. Unos cuantos bochincheros y gritones, a los que has de ver y oír todavía muchas veces en tu vida.

Pirí toma la idea de la historia como repetición. Siempre se estaría en las mismas escenas, con las mismas partes en conflicto. Pero el fantasma de Pirí reformula la teoría de los espíritus de Lugones: ella es un *fantasma-persona* (mucho más corpóreo aun que los fantasmas de Aira, y definido como tal recién al final), relativo a la izquierda de los 70. No es un espíritu, es más bien un cuerpo exhausto.

Por otro lado, la represión es el eje de las imágenes de la historia narrada, y éste será el nexo entre vida privada, familiar e historia nacional. Pirí discute los comentarios de Emilia, el punto de vista desde el que arma la trama Lugones; a través de esa discusión, Pirí encadena una serie de acusaciones que trenzan lo familiar y lo político:

–No hay un paso tan grande entre ser policía y torturador [por Polo, su padre]. Usted defiende a mi abuelo... [quien, según Emilia, no creyó que Polo hiciera “cosas tan terribles” en la Policía de Uriburu”].

–No lo estoy defendiendo.

–Bueno pero él tenía que defender a su hijo... después de todo, estaba defendiendo también a Uriburu. Él apoyó el golpe, él fue parte... defendiendo a mi padre, defendía también el golpe, a Uriburu, a los militares.

[...]

–Y dejó de defenderlo cuando [Polo] empezó a intervenir en la relación entre usted y mi abuelo.

Si Lugones defiende al hijo y entonces defiende el golpe de Uriburu y “a los militares” (o al revés: defiende a Uriburu y entonces defiende a su hijo), Pirí lucha contra los militares y, por lo tanto, contra Polo, su padre, el torturador. En lugar de lucha de clases, lucha generacional, familiar: el enfrentamiento entre hija y padre, en los 70; la *encarnación*, en Polo, de una de las dos caras políticas de Lugones contra la otra, en los 30. Así se configura la lucha política desde esta perspectiva de los 90, y esto permite articular la historia nacional como saga familiar.

2. Una biografía familiar

La saga se constituye sobre el lazo familiar sostenido por dos pares de factores en tensión: identificaciones y rechazos; educación y azar. El punto de partida son las contradicciones políticas de Lugones y, como correlato, la doble vida del “hombre más fiel de Buenos Aires”. La escritura acompaña sus distintas facetas: artículos, discursos, cartas de amor... El recorrido por la historia familiar se despliega sobre una serie de puntos de inflexión, que están fechados. El primero corresponde al 31 de diciembre de 1895 y exhibe el cruce de un límite: Lugones viaja en tren a Buenos Aires y pasa allí el fin de año; el tren frena de golpe en el momento del brindis: “la botella y las copas cayeron al suelo y estallaron”, las manos de

Lugones sangran (más tarde, esto entrará en serie con la sangre y el semen con los que marca una carta a Emilia, y con otros vidrios rotos y otra sangre como signos de los conflictos de poder). Buenos Aires es la ciudad que *siempre cambia*, según dice el ocasional compañero de viaje. Lugones también cambiará; del joven Lugones de Córdoba, perfilado en el comentario de la mujer que viaja en el tren:

- Este joven ha hecho espantosos escándalos en Córdoba
 [...] A sus suegros no les gustan nada sus ideas.
 [...]

 –¿Es usted socialista?
 [...]

 – ¿Anarquista?

al intelectual orgánico de Julio A. Roca; en un episodio fechado en 1900, José Ingenieros discute con Lugones y lo increpa: “Tal vez no te vaya mal con él. [...] Quién te dice: hasta podés ser el Virgilio del roquismo... Podés hacer odas a las vacas, sonetos a la exportación de trigo...”.

Frente a las preguntas de la mujer del tren, Lugones contesta: “Soy dueño de mis ideas y de mis actos”. El hijo, Polo, aparece, en principio, contrapuesto a aquella figura que se dice *en dominio*. Emilia le cuenta a Pirí:

- Leopoldo siempre decía que Polo fue un ser débil... Que podía ser presa de... –Emilia hablaba como si le costara, o como si temiera la censura de su interlocutora– de espíritus malignos.

Más adelante, el narrador referirá directamente las palabras de Lugones, pronunciadas en 1931, ante quien pregunta por su hijo en una reunión:

- Es... –la voz era casi inaudible– mi hijo es un esbirro de... de otros... de otras fuerzas [...] está manejado por espíritus menores. Siempre lo estuvo. Y se ve impulsado a repetir actos negativos, y cada vez peores.

Pero respecto de un padre que cambia de postura y se acomoda con el poder, Polo podría ser, más que su contraparte, la realización de su cara más terrible. Cuando Polo descubre la relación entre Emilia y Lugones enfrenta a su madre y las identificaciones se exhiben más fuertemente que las diferencias:

—Y no camines así! Parecés... [...] un animal enjaulado, a punto de atacar a alguien. ¡Andate! Sos igual a tu padre [...]

Una sombra de temor cruzó la mirada desquiciada de Juana. Permanecieron observándose unos segundos —las expresiones de ambos eran curiosamente parecidas—.

Con respecto a Pirí, Polo marca la distancia. Cuando ella le pregunta —en un episodio ubicado en 1970— por la causa del suicidio del abuelo y sostiene su derecho a saber invocando los lazos de parentesco, Polo la ubica *por fuera* de la familia:

— [...] Serás su nieta, y mi hija, pero sos otra cosa. Desde que naciste sos otra cosa [...] ¿Algún periodista, mi hijita, le habrá ofrecido dinero por los secretos de su abuelo?

La pretensión de Polo de que Pirí sea “otra cosa” puede leerse en línea con el modo en que lo definió su padre, “un esbirro”; los “espíritus menores” parecerían encarnar en “algún periodista”: para Polo, Pirí es tan “débil” (captable, comprable y, entonces, tan peligrosa) como él lo era para su padre. En ese mismo encuentro, Polo adivina que Pirí quiere fumar (“se porta como los presos”, le dice). A través de la referencia al cigarrillo se establece una cadena de pequeños enfrentamientos generacionales:

—Sí, tiene razón. Quiero un cigarrillo ¿Así que los dejaban fumar? [...]

—Sí, podían fumar [...] Su abuelo odiaba el cigarrillo.

—También la abuela. Decía que traía gérmenes. Que el polvo, la suciedad era pura ceniza de cigarrillo que volaba por la ciudad [...]

—Siempre la suciedad. No hacía más que hablar de la mugre.

Contra la obsesión de la madre por la limpieza, la tortura del *tacho* con excrementos a la que Polo somete a sus presos: “¡No me toques! Olés mal, estás... sucio. Sucio. ¡Fuera de aquí!”, le había dicho Juana en el episodio que mencionamos más arriba. Polo, irónico, retoma el tópico de la pureza cuando recomienda a Pirí: “Vaya [...] Y mire el lago, y no el barro del fondo [...] Si revuelve el fondo...”.

A la suma de identificaciones y rechazos, es decir, a las contradicciones en las relaciones especulares de padres e hijos, se agregan la educación y el azar. Lugones alza a Polo niño para que éste pueda ver por la ventana del hotel cómo la policía reprime a unos manifestantes anarquistas en París; Clara, la mujer de Roca, dice:

–Ese niño no debería estar mirando eso [...]

–Es parte de su educación –cortó con dureza el padre.

[...]

Polo volvió a sus soldados de plomo. Se quedó frente a éstos, con aire ausente, sin mover las piezas.

Inmediatamente se pasa –volviendo antes al diálogo de 1978– a la “primera víctima” de Polo y luego a la escena en la herrería, en la que el hombre encarga sofisticados instrumentos de tortura. Pirí explica el hecho de que su padre haya alcanzado los cargos públicos que ocupó más en relación con su abuelo que con el apoyo de la Liga Patriótica: “De todos modos, sin mi abuelo él no habría sido nada.”

Como contrapartida de la contundente secuencia *educativa* y del peso del legado, la escena en la que Carlos responde a la pregunta de Pirí sobre si piensa que ella *hace bien las cosas* en relación con su hijo Alejandro (que más tarde se suicidará como su abuelo y su bisabuelo): “No te preocupes. Aunque hagas las cosas mal, pueden salir bien. Y viceversa”. De igual modo, Capdevila intenta tranquilizar a Lugones en “1931”:

–No debe sentirse tan mal por lo que haga Polo. No creo que los padres seamos tan responsables de cómo resultan nuestros hijos. Los educa más el mundo, o el azar, que nuestras intenciones [...] Peor sería que fuese un anarquista, o... no sé.

Lo “peor” era la opción de *Lugones joven* y es la que realiza Pirí, que ha sido educada bajo la tortura de su padre.

En el tren de 1895 viajaba a Buenos Aires, además, una muchacha que se enamora de Lugones sin que él se entere; su presencia, sabremos, también indica un límite que el hombre va a cruzar: la joven enamorada de Lugones seguirá su trayectoria pública y sus escritos, y más tarde tendrá una hija, Emilia, que estudiará literatura y será amante del escritor. Ya anciana, esa antigua amante que habría podido ser su hija, dialoga con el fantasma de la nieta recién asesinada.

3. El verosímil

La represión es la pauta educativa que trenza las relaciones especulares en el encuadre familiar; la transgresión, su complemento. La familia, como institución y como recorrido generacional, es el terreno político y no un índice de él. El verosímil se vuelve fantástico, como dijimos, a partir de la nota final que corrige la lectura del diálogo entre Pirí y Emilia. En cursiva, ese texto hace serie con múltiples fragmentos que van insertándose como la línea documental a lo largo de la novela: fragmentos de artículos y discursos de Lugones, de crónicas del diario *Crítica*, del *Nunca Más*, de cartas de Lugones a Emilia, de Pirí a Rodolfo Walsh... La cursiva trae la historia a la novela; sin embargo, es justamente el texto final en cursiva —ése que cierra con la noticia de la muerte de Pirí no sólo la novela sino la secuencia de su tortura y su sueño idílico en el Tigre— el que da la clave fantástica y clandestina (habíamos dicho también) del diálogo y del relato que se constituye desde él.

El fondo negro no funciona solo como mecanismo cinematográfico de corte de escenas sino como telón de fondo (y como el *fondo barroso del lago, al que conviene no revolver*, según Polo). ¿Qué hay en él?

Fondo negro, rápidas y fugaces líneas horizontales de luz blanca. El sonido rítmico del tren. La ventanilla enmarcaba el paisaje nocturno que observaba Leopoldo Lugones, un joven...

Recortes del espacio por medio del contorno de distintos marcos: ventanilla del tren; ventana del hotel de París; del salón de la Liga Patriótica, por donde cae la prostituta asesinada; ojos de buey del barco en el que Polo quiere escapar; bordes del ataúd de Lugones en una fotografía, como un marco dentro de otro... Por esos recortes se ve el tiempo y la historia se narra elípticamente sobre el supuesto de un lector que la conoce (“Conozco la historia”, dirá Pirí frente al relato de Emilia). Si en el plano retórico las imágenes dispersas del pasado son como las líneas fugaces que ve Lugones en el fondo negro que recorta la ventanilla, materialmente los fragmentos intercalados en cursiva son esas líneas. Y si a los “lugares vacíos los ocupan los fantasmas”, los *textos que aparecen* trayendo la historia adquieren el carácter fantasmal de las líneas blancas sobre el fondo negro. Un pasado tan fantasmal y, a la vez, tan presente, material y, por lo tanto, asible como las letras y como Pirí.

La novela enfoca el pasado nacional, más que con conciencia histórica, con conciencia política sobre el terreno familiar, si bien en distintos momentos tal conciencia política parece abandonarse. En relación con esto, dos citas de una carta de Pirí a Walsh (que está en Cuba), de enero del 69: “estoy triste. ¿Por qué en vez de hacer la revolución social no se hace una Gran Revolución Sentimental?”, escribe la nieta de Lugones como cierre de una hoja en la que brevemente ha intentado hablar de penas amorosas. Luego Pirí sacará de la máquina de escribir esa hoja para poner otra; en ella se refiere a “un libro de Bayer” sobre el naufragio de “La Rosales” ocurrido a “fines del siglo pasado o por ahí”, del que, sospechosamente, sobreviven solo los oficiales (“No sé si seguir, o suponer que ya conocés la historia”): este naufragio ha estado rondando a los personajes, situándolos, desde Lugones hasta este momento de la novela. Pirí parece querer borrar lo personal de la primera hoja, con lo histórico, lo político, de la segunda. Sin embargo lo íntimo vuelve y se habla de la soledad. Sobre lo que parece ser el cierre de la carta, la nieta de Lugones *informa* a Walsh:

Aquí por ahora no hay revolución pero sí hay gente que la sueña eternamente, lo cual no sé si nos hace más felices pero

que sin duda nos da un aire melancólico que nos vuelve día a día más interesantes.

Se retoma, entonces, la tristeza personal que se escribía en la primera hoja y ahora se derrama con cierta sorna sobre el sueño de la revolución. *La revolución es un sueño eterno*, de Andrés Rivera (de donde hemos tomado el fragmento que funciona como epígrafe de este libro) se publica en 1987: no es un referente que pueda leerse en la carta de Pirí del 69, pero sí, claro, en la novela de Muslip del 97. En la tristeza de amor, en el reclamo o la propuesta de una Gran Revolución Sentimental y en esta alusión de Muslip (no de Pirí) a la novela de Rivera leemos el borde de la conciencia política militante y el espacio de lo íntimo en una especie de pugna en la que resuena una cansada continuidad.

En el nombre del hijo

En un artículo publicado en 2002, María Teresa Gramuglio confronta las novelas que vuelven sobre la represión del terrorismo de Estado con las novelas sobre la guerra de Malvinas, y advierte que mientras éstas han rehusado no solo el registro heroico, sino incluso el tratamiento grave de su asunto, aquéllas no presentan ni “picaresca ni grotesco en los relatos de los secuestros, las desapariciones, la tortura, los campos de concentración”. Señala el que aparentemente sería el único caso en el que “un escritor se ha atrevido a intentar un tratamiento lúdico de un asunto vinculado con la dictadura [...] cuando ya estaba firme la serie de medidas que terminaron por asegurar la impunidad a la mayoría de los que integraron el aparato del terrorismo estatal. En *Calle de las Escuelas N° 13* (1995, publicada en 1999), Martín Prieto trama una punición imaginaria, el sueño inconfesable de la justicia por mano propia, mezclando sin reverencia alguna dos motivos que ostentan antecedentes literarios bien visibles: el grupo justiciero que adopta el funcionamiento de una célula clandestina (*Libro de Manuel*, de Cortázar) y la venganza planeada como un juego de pistas literarias que conducirá a un torturador

a la trampa (“La muerte y la brújula”, de Borges)”. Tras analizar cómo funciona el humor en el relato y cuáles son, a diferencia de la pregunta que Sarlo señalará como eje de los primeros 80, las preguntas que esta novela de Prieto plantea sobre el pasado, Gramuglio se dedica a *Villa* (1995), de Luis Gusmán. La autora señala que Gusmán cambia su estética vanguardista en esta novela en la que pasa a usar procedimientos realistas, y observa que “construye así un verosímil estricto para una historia inverosímil: la novela de formación de un personaje despreciable que narra su propia historia”.

La aventura de los bustos de Eva, de Carlos Gamerro, se publica dos años después del artículo de Gramuglio. Teniendo en cuenta esto, es posible leer una relación de contraste entre esta novela y las dos observaciones de Gramuglio que hemos citado. Por un lado, Gamerro vuelve sobre el pasado de la acción de Montoneros y la represión del 75, rechaza el registro heroico y rehúsa el tratamiento grave de los acontecimientos que narra. Por otro, la historia inverosímil del despreciable personaje no se arma a través de procedimientos realistas más o menos convencionales sino de la lógica del disparate, como sucede también, ya veremos más adelante, con *Las islas*, otra novela del autor. Los tiempos de la historia narrada coinciden con los de *Villa*, aunque Gusmán abarca también el comienzo de la dictadura. *La aventura...* presenta una filiación explícita con el Quijote para sostener, en este caso, la parodia de relatos heroicos sobre el pasado de la militancia montonera y del terrorismo de Estado. Tres elementos se destacan en esta construcción:

1. El anuncio de una “invektiva contra”

Como en la novela de Cervantes, hay en la de Gamerro un “Prólogo” de gran peso porque adelanta el punto de vista y los procedimientos desde los cuales se construye. En primer lugar, este prólogo ubica en 1991 a Ernesto Marroné, el protagonista, en el día en que “descubrió al volver a su casa del Country Los Ceibales [...] el poster del Che Guevara colgado en la pared del cuarto de su hijo adolescente”. Este descubrimiento lleva al personaje a la decisión de hablar sobre “su pasado guerrillero” con la conciencia de que

el relato debe armarse “contra el hombre del póster, en defensa y protección de su hijo”; Cervantes revelaba en su prólogo que escribía una “insectiva contra los libros de caballerías”: en ambos casos el relato surge contra otro. ¿Contra qué, exactamente, se armará la revisión del pasado en la novela de Gamero? “El hombre del póster” indica más que al Che histórico a una representación de él, resignificada o vaciada de sentido en los 90 respecto de lo que había significado la misma imagen en los 70. Marroné, anacrónico como Quijote, no advierte el cambio y entiende el póster, todavía, como una convocatoria a la lucha armada, y se ve en la necesidad de conjurarla por medio de un relato “en contra”. Esa noche Marroné no duerme y contempla “como en una pantalla vacía [...] la película que para él había comenzado dieciséis años atrás, la tarde en que fue convocado por primera vez [...] al subterráneo complejo de oficinas [...] el búnker de Tamerlán”. En segundo lugar, mediante esta presentación del punto de partida, el prólogo ubica al lector en un marco *desacralizador* desde el cual se va a revisar y relatar el *pasado de la propia militancia*: comienzos de los años noventa, el country y el supuesto peligro que representaría, para el hijo, el póster del Che. La novela integra prólogo y relato enmarcado desde la perspectiva distanciada de los primeros años 2000.

2. El personaje

Marroné se propone un objeto en 1975: los Montoneros, secuestradores del empresario Tamerlán, exigen a cambio de su liberación que se ponga un busto de Eva Perón en cada una de las oficinas de la empresa, noventa y dos en total; el protagonista querrá ocuparse de conseguirlos y convertirse en héroe de la empresa. La historia se construye como una *aventura* en la que en algún momento Marroné se vestirá de obrero de una yesería, se convertirá por error en Montonero (como don Quijote se convierte en caballero por escarnio), recordará su origen de clase baja a pesar de haber sido criado por una familia de clase media-alta y soñará con Eva Perón como su dama, heroína y actriz de fotonovela, caricatura e ilusión de *Evita montonera*, infinitos simulacros de prostitutas a las que

Marróné habrá de confundir con Eva del mismo modo que Quijote las confunde con damas... Por otro lado, así como Quijote se había construido bajo el modelo del *Amadís de Gaula*, entre otros libros de caballerías, Marróné se construye a imagen de lo que lee en el espacio tan privado como poco sublime del baño: una bibliografía para convertirse en empresario exitoso, *Cómo ganar amigos e influir en las personas*, de Dale Carnegie; *Sit Your Boss on Your Knees*, de Raymond Schneck; *El samurai corporativo...* El personaje se arma como lector; Gamarro retoma así una de las “Líneas del Quijote” que Saer rastrea en la literatura occidental moderna.

3. La aventura

Desde el título, la novela se asocia a la “aventura” que asalta al caballero en el camino (para encontrar aventuras es que *sale* don Quijote, como sus modelos le indican). En las novelas de vagabundeo, el tiempo de la aventura consiste, dice Bajtin, en la contigüidad de los momentos cercanos sacados de la unidad del proceso temporal. Uno de los referentes de este modo de armar el mundo del relato es la novela picaresca, que permite mostrar la heterogeneidad espacial y social del mundo y que presenta la contracara del universo heroico de los libros de caballería. Bajtin también se refiere a la novela de pruebas que se centra en el héroe y en sus virtudes puestas de manifiesto al pasar las pruebas que entrañan las aventuras. La novela de Gamarro parodia la literatura heroica sobre la militancia y, para ello sigue de cerca, justamente, la parodia que proponía Cervantes y que incluía también rasgos picarescos. Georg Simmel afirma que lo propio del concepto de aventura y lo que la distingue de todos los fragmentos de la vida es la posibilidad de que algo aislado y accidental responda a una necesidad y abrigue un sentido”. En el caso de Gamarro, es esta idea propia de la modernidad la que parecería ponerse en duda. Hay dos tiempos, como dijimos: el que corresponde a 1975 y el de 1991. El primero corresponde a la aventura revolucionaria; el segundo es el momento de narrarla y podría encarnar la otra aventura, la de las expectativas empresariales del menemismo. Ninguna es más que un tenso disparate

desde la perspectiva paródica de esta novela de los primeros años del 2000. Si la aventura es siempre el tiempo de la excepción, el prólogo se encarga de aclarar que “la historia de Marroné, lejos de ser excepcional, era más bien la historia de toda una generación abocada hoy [¿los 90?] a borrar las huellas de un vergonzante pasado con el mismo ahínco que antes había dedicado a la construcción de un utópico futuro”.

En su intervención en el debate de marzo de 2004 sobre *Lo que sobra y lo que falta en los últimos veinte años de la literatura argentina*, Gamberro decía –ya lo mencionamos– “*Faltan padres*. En la Argentina, mi generación tiene la particularidad de ser más huérfana que parricida. Los escritores con los que nos podríamos haber peleado fueron asesinados por los militares, o murieron jóvenes”. Parecería que *La aventura...* permite un discurso polémico, antes que contra los padres que faltan (de hecho, de algunos de ellos –por ejemplo, de Lamborghini– recupera importantes rasgos), contra quienes quedan de esa generación y se abocan a borrar las huellas de lo que les resulta un vergonzante pasado; de este modo, la novela no sólo parodia el discurso literario heroico de la militancia sino su lugar en el discurso hegemónico de los noventa. Cervantes provee la parodia irreverente para dar testimonio del derrumbe del discurso del pasado y descubrirlo, en otro orden, vuelto una ficción.

Entonces...

La representación de la represión podría tener un punto de inflexión doble en los 80: la apropiación de la perspectiva de género que se lee en *La rompiente*, de Roffé, y el forzamiento de varios verosímiles bajo la entonación irónica en *Los fantasmas*, de Aira. Ambas inflexiones inauguran tendencias que se mantienen. Por un lado, *La devoradora*, de Ballester, mantiene el juego doble de voces femeninas para relatar el pasado, perspectiva que asumen asimismo algunas narradoras jóvenes para contar la represión en el cuerpo femenino o travestido, como hace Gabriela Cabezón, por ejemplo, en “La hermana Cleopatra”. Por otro lado, *Fondo negro*, de Muslip, además

de instalar el diálogo entre mujeres clandestinas como marco del relato, rescribe y conjuga la presencia de varios géneros en tensión: la novela histórica, el fantástico, etc. La tendencia a asociar fantasmas y desaparecidos se sigue leyendo en novelas de publicación reciente como *77* (2008), de Guillermo Saccomano, que *se apoya* explícitamente en “La pata de mono” de William W. Jacobs.

Con respecto a la relación entre el momento en que se escribe y el pasado que construye cada novela, *La devoradora* pone en duda la posibilidad de la reconstrucción del pasado a través del recuerdo y del relato y eso le permite entrar en diálogo con los actuales estudios sociales de la memoria, *Fondo negro* transforma la historia política nacional en una lucha generacional, y Gamberro se atreve a contar por fuera de cualquier tono heroico o grave, a través del humor propio del disparate, lo que sería la historia de una generación cifrada en la historia ridícula del deleznable Marroné. En esta línea de desmitificación de distinto grado pueden leerse otros relatos como, por ejemplo, “El cuadro” (2006), de Marcelo Birmajer, que vuelve la referencia al pasado casi un relato de alcoba, o el episodio de la profesora que se desmaya cuando un alumno de la universidad le dice “Yo me cago en los desaparecidos” y luego es pisoteada por todos los estudiantes que salen en tropel a pelearse con el que ocasionó el desmayo de la docente, episodio que los personajes de *El bailarín de tango* (2003), de Juan Terranova, comentan con la misma frivolidad que atraviesa todo el diálogo que mantienen por teléfono. Por un lado, las circunstancias, los discursos de los distintos entornos y las transformaciones de las tradiciones literarias muestran sus huellas en las estéticas de la serie; por otro, se observa la entrada de un nuevo punto de vista que podría responder a una tensión generacional y que permite concebir *otro pasado* y otro discurso para construirlo.

La traición: versiones de un pecado original

Como parte de un vasto conjunto de estrategias, la literatura argentina también recrea el tópico del *traidor* y del *héroe* para narrar el terrorismo de Estado. Estos actores subyacen en una díada siempre en tensión, aun cuando se ponga el foco más en uno que en el otro, aun cuando la figura del héroe esté semioculta o borrada. ¿Cómo se cuenta, o se vuelve a contar, la traición? ¿De qué manera, en cada texto, la recreación del tópico replantea y resuelve en retrospectiva o se distancia de la pregunta eje en los 80 sobre cómo la ficción entiende la historia? ¿Qué relación hay entre esos modos de resolverla y los contextos de producción? En principio, partimos de la idea de que, a través de la reelaboración de la díada *traidor/héroe*, la narrativa da cuenta, revisa y fija posición acerca del horror del pasado reciente desde una textualidad que involucra y exhibe la propia subjetividad, autoral y colectiva, inscriptas ambas en el entorno en el que se escribe. Pero para acercarnos a algunas respuestas (o a otras preguntas) más puntuales, enfocaremos algunas particularidades del conflicto de la traición que son significativas en el recorte sobre el que estamos trabajando: la función del personaje femenino asociado a la díada y la función del punto de vista desde el que se narra la traición.

En efecto, como señala Gramuglio, dentro de la llamada *literatura testimonial* se destaca un caso particular: la aparición de “algunas figuras inquietantes que no han dejado de alimentar el imaginario de la ficción, como la de la montonera irresistible que enamora a sus torturadores y se enamora de ellos”, contra las auto-representaciones de heroísmo juvenil. Si bien la figura de la montonera es un caso paradigmático, los personajes femeninos que entran en el catálogo de las traidoras irresistibles conforman una galería mayor. Intentaremos aproximarnos al modo en que ese tópico cifra algunos sentidos en un conjunto de textos publicados entre 1993 y 2007, no sólo para observar de qué manera el tópico de la traición cifra el pasado sino también –conforme al objetivo general que nos hemos propuesto para todas las lecturas que realizamos en este

libro— para observar las marcas del momento desde el cual ese pasado se mira en cada caso. Los textos que seleccionamos son, como ya anunciamos, *Lo imborrable* (1993), de Saer, *Museo de la revolución* (2006), de Kohan, *La casa de los conejos* (2007-2008), de Alcoba, y “La colaboración” (2007), de Martini, que asumen estrategias diferentes frente al relato de la traición perpetrada en el marco del terrorismo de Estado de la dictadura y en el momento previo que la anunciaba, el de la Triple A. Puntualmente, indagaremos en ellos cómo se construyen las figuras del traidor y del héroe.

Figuraciones del traidor y del héroe

Podríamos tomar dos cuentos de Borges como alternativas clásicas —y muy anteriores al período que nos ocupa— de la relación traidor/héroe: “La trama” (en *El hacedor*, 1960) y “Tema del traidor y del héroe” (en *Artifícios*, 1944). En el primer caso, las figuras componen un par indivorciable que repite la escena de la traición (específicamente, el parricidio) no sólo en la “Historia” sino, sobre todo (y es esto lo que parece importar más en el cuento de Borges) en las variantes literarias que recogen “el patético grito” de César cuando ve el rostro de Bruto entre los de sus asesinos; Shakespeare y Quevedo configuran la serie (o la *trama* de esas variantes) en la que Borges también se inserta a partir de retomarla. Pero el narrador no sólo vuelve a contar la escena de César sino que presenta la repetición del parricidio clásico en el sur de la provincia de Buenos Aires, en el siglo XIX, cuando un gaucho cae asesinado a manos de su ahijado. En el segundo caso, el traidor y el héroe se unifican en un mismo personaje, Kilpatrick, y el carácter inseparable de aquellos papeles complementarios adquiere de este modo un más marcado sesgo trágico: no se trata ya de figuras cuyo vínculo es condición misma de sus existencias sino de que la heroicidad y la traición son instancias del mismo sujeto.

Mucho antes, Borges había retomado no tanto la Historia (como en “La trama”) sino más bien a Sarmiento, en el poema “El General Quiroga va en coche al muere” (1925). Las referencias a

la “cordobesada ladina” y al hecho de que “una de las puñaladas lo mentó a Juan Manuel” vuelve a ubicar la escena de la traición en la muerte (*aleccionadoramente*) trágica del caudillo que, *soberbio*, la busca y la desafía (“quiso entrar en la sombra”, “Yo que he sobrevivido a millares de tardes [...] no he de soltar la vida en estos pedregales”). Por otra parte, y en relación directa con nuestro recorte, al mismo tiempo que se preguntaba “quién de nosotros escribirá el *Facundo*” en *Respiración artificial* (1980), Ricardo Piglia identificaba la literatura paranoica, la que se organiza bajo la amenaza del complot, con la literatura de (sobre) la dictadura.

Como señala Héctor Schmucler, la traición, en tanto explicación de la historia —y sobre todo de las derrotas personales y colectivas—, constituye un pivote desde el relato bíblico, con la figura de Judas. Con respecto a la traición femenina, el imaginario latinoamericano se funda en la figura de la Malinche, la ya mítica amante de Hernán Cortés. Frente a la extensa tradición que se construye sobre su base, parte de la literatura se propone socavarla. Libertad Demitrópulos, por ejemplo, presenta en la mayor parte de su producción una estética al servicio de la deconstrucción del estereotipo femenino, y de la propuesta del relato de historias de mujeres sobre la base de protagonistas de rasgos heroicos. Sobre su novela *Río de las congojas* (1981), Nora Domínguez afirma que el “texto lee la época de la conquista en clave peronista y al peronismo desde la tragedia que implicó el accionar del terrorismo de Estado”. En esta novela, el personaje de María Muratore, amante de Garay, da vuelta el estereotipo de la Malinche y se vuelve *madre elegida* por todos en el relato mítico que arman las generaciones siguientes sobre la base de la memoria fundamental de otro personaje femenino, Isabel Descalzo. Así, María se mezcla por momentos con la figura de Eva Perón, que, a su vez, puede leerse en consonancia con la de la biografía novelada de Demitrópulos, *Eva Perón*, publicada en 1984: una heroína que obtura la posibilidad de leer en clave de fracaso la acción del peronismo armado de los 70 y que o bien deja abierta la posibilidad del regreso o bien se construye como presente en el relato que no cesa.

Con respecto a la traición achacada a los sobrevivientes de la última dictadura, Ana Longoni se pregunta en qué medida puede

haber contribuido cierta literatura –entre la ficción y el testimonio– a fortalecer y difundir la condena a los sobrevivientes del terrorismo de Estado, arriesga que esa literatura pone en texto “las dificultades colectivas para procesar la derrota que infringió el terrorismo de Estado a las organizaciones armadas que alcanzaron un desarrollo inédito en la cresta de la movilización popular de los años 60/70” y explica el rechazo social al sobreviviente en la medida en que ellos expresan algo terrible, que muchos preferirían no reconocer: “que la mayoría de los desaparecidos fue sistemáticamente asesinada”. Por otra parte, Longoni observa que mientras el desaparecido (entendido como mártir inocente o como héroe) “no puede –en tanto desaparecido– correrse del sitio en que ha sido colocado”, el sobreviviente, en cambio, “aparece en este esquema como un héroe caído; se vuelve en esta lógica binaria la contracara del héroe: un traidor, y esa posición borrona su condición de víctima”. Para analizar estas cuestiones, la autora aborda en su libro la lectura de “tres textos que comparten el hecho de encarar un proyecto de escritura literaria sobre la base de la materia prima de testimonios de otros”: *Recuerdo de la muerte* (1984), de Miguel Bonasso; *Los compañeros*, de Rolo Diez, publicada en México en los 80 y reeditada en La Plata en 2000, y *El fin de la historia* (1996), de Liliana Heker. Longoni pone en el centro de su atención la diferencia que aparece en la construcción de las imágenes de *traidores* y *traidoras*.

Por nuestra parte, intentaremos leer en qué medida los textos que seleccionamos retoman y transforman las distintas alternativas de concebir la traición política expuestas en este apartado, en las figuras femeninas que presentan.

***Lo imborrable* (1993), de Juan José Saer: el núcleo de la traición**

A poco de comenzada la lectura de *Lo imborrable*, aparece una frase a la que se vuelve reiteradas veces: “en estos tiempos, casi todos son todavía reptiles”. La imagen se presenta como “Una metáfora” (según, además, anuncia un subtítulo) a la cual, después de algunas

líneas, el narrador descifrará como “metáfora de mis contemporáneos”: así, la metáfora se vuelve alegoría. El mundo de *sus contemporáneos* remite a 1979 o 1980, es decir, al mundo de la última dictadura. En esa imagen alegórica, entre los “casi todos reptiles”, algunos “pocos, muy pocos, aspiran a pájaro [...] entre lo que reptan, babea, acecha, envenena [...] alguno empieza a transformarse, a ver con extrañeza que le crecen plumas [...] y que puede, si quiere, dejar atrás todo eso, echarse a volar. Desde el aire, [...] puede ver de qué condición temible proviene”. Lo que reptan “desgarra, mata, muere [...] sin escrúpulos y quizá sin odio, asumiendo, en la naturaleza y hasta en el deber ni siquiera pensado o deseado, la defensa, la multiplicación, la persistencia, el territorio de la especie reptil”.

El hecho de que la metáfora alegórica del tiempo, es decir, del mundo —en el que el mismo narrador personaje, Carlos Tomatis, se desplaza— esté desde el comienzo *poniendo en aviso* al lector de que reptiles y pájaros, si bien son dos clases de seres simbólicamente opuestos, provienen de una misma condición reptil, y el hecho de que el mundo alegórico se cifre en estos opuestos de origen común, exhibirían cierta clave de los personajes y del conflicto, al menos como hipótesis o expectativa. Otra clave está en el “todavía” que aparece en la metáfora (“casi todos son todavía reptiles”), ya que posibilita entender que la distancia entre el tiempo de la historia y el tiempo del armado del relato le confiere al narrador algún tipo de saber sobre un futuro que, en más de un sentido, podría construirse *por encima* del “territorio reptil”.

En el mundo reptil del terrorismo de Estado el conflicto es el de la traición, del complot. Jorge Fornet explica así el concepto del complot en Piglia:

A partir de la terrible experiencia de la dictadura militar habían comenzado a aparecer dentro de la obra de Piglia referencias al complot y a la paranoia. Él descubrió en la tradición una nueva veta política; de ahí que la idea de complot fuera surgiendo de modo paulatino en la ficción, los ensayos y las entrevistas hasta cuajar en *La ciudad ausente* [1992]. Para Piglia el complot sería una de las formas mediante las cuales se ejerce el poder y que, además, podría encontrarse como *leitmotiv* en la historia nacional.

En este sentido –y también en la lectura que Daniel Lvovich realiza de la representación del consenso que tuvo la dictadura–, en *Lo imborrable* todos (incluso los que aspiran a ser pájaros) pueden engañar, delatar, entregar... Por eso, más que en diádas, los personajes se disponen en triángulos que multiplican la escena. Primer triángulo: Tomatis (el narrador), Alfonso y Vilma Lupo. Alfonso aparece ante Tomatis como una especie de doble, del que busca despegarse; si bien ambos están apenados/anegados en *el agua negra que los traga*, dice Tomatis: “a pesar de haber entrevistado en él [...] mi propia cara, no ser enteramente él no me compromete mucho”. Por otro lado, Vilma (pareja de Alfonso –aunque el narrador no lo sabe hasta el final, y, entonces, tampoco lo sabe el lector–) y Alfonso configuran “un dispositivo” del que Tomatis se siente excluido. Finalmente, Vilma y Tomatis son amantes. Si Tomatis lo traiciona, Alfonso –como doble– le devuelve en espejo la imagen del traicionado. Segundo triángulo: Walter Bueno –autor del best seller *La brisa en el trigo*, ya muerto–, Blanca –la esposa muerta de Alfonso– y Alfonso. Como correlato, se mueven los tres personajes de la novela de Bueno: los amantes y el marido engañado. La mujer es Alba (Blanca en la vida “real”) con algo de Galatea –como Vilma en su pálida desnudez–, una Bovary degradada. Más triángulos: Tomatis, sus mujeres y otros/otras. Por último, el triángulo familiar: Tomatis, Alicia –su hija– y Haydée, sombra de su madre. En este triángulo, Tomatis siente “remordimientos” con respecto a que su hija haya quedado en manos de su ex suegra: ¿ha traicionado, entonces, a la niña abandonándola allí? ¿La ex suegra y la ex esposa tejen un complot en su contra, que él acepta dejando a la hija en manos de esas peligrosas mujeres?

En estos esquemas, la traición parecería afectar sólo la esfera privada, pero lo personal y lo político conviven en la vida cotidiana y las pequeñas o grandes traiciones de los reptiles se yuxtaponen. Un nexos claro entre ambos campos es Walter Bueno, escritor oficial de la dictadura. Tanto Alfonso como Tomatis detestan su novela: Tomatis la deshace en un artículo al que concibe como “un mensaje velado que le mandábamos los que, por conocerlo bien, sabíamos al dedillo las *traiciones* que debió cometer” y, por

ese trabajo crítico, Alfonso admira a Tomatis y lo convoca para trabajar en Bizancio, su editorial.

En principio, Bueno es un traidor en los terrenos de lo político y lo literario a la vez: ¿podría ser de otra manera?, ambos campos constituyen uno. Después se lo entrevisté traidor también en el terreno personal-sexual, es decir, en el terreno (mal) supuestamente privado. Bueno es el referente del amante de su propia novela y Alfonso, el del marido traicionado; Bueno es un traidor porque ha recibido de Alfonso la hospitalidad franca.

El otro nexo que reúne lo privado y lo político constituye retrospectivamente el centro del relato: consiste en la entrega de la Tacuara por parte de Haydée, convencida u obligada por su madre. La Tacuara es una vecina “revolucionaria” de veinticinco años, con quien Haydée tiene una relación signada por el cariño y la protección, desde la infancia de la muchacha. Un día busca refugio en casa de Haydée porque un grupo del general Negri merodea la casa paterna, cuando ella va hacia allí a visitar a su pequeño hijo. Haydée es conminada por su madre a hacer salir a la joven, con el argumento de proteger a Alicia: “por la nena”, le dice. Efectivamente, la Tacuara sale, es secuestrada y desaparece. Cuando Haydée le cuenta lo ocurrido a Tomatis, ella rehúye su mirada, se culpa, él la castiga; luego, ella también lo culpará a él... Recordemos que, además, el protagonista siente remordimientos por dejar que su hija quede con su ex mujer y su ex suegra. Una cadena de mayores o menores traiciones y castigos encuentra su vértice en este episodio. Otro indicio que refuerza la conexión entre mundo privado y mundo político y, especialmente, entre Alicia y la Tacuara aparece, por ejemplo, cuando Tomatis le reprocha a Haydée su negativa ante el pedido de él, que ha llegado tarde, de ver igualmente a su hija: “No les basta [a Haydée y a su madre] con haber sido cómplices de un secuestro [...] Tenían que ejecutar uno directamente”.

Tomatis y Haydée se separan cuando ella le cuenta cómo ha desprotegido y entregado a la Tacuara. La culpa es aquí el correlato de las traiciones políticas. Haydée es la mujer a quien más ha deseado el narrador; la idea que rige después de la confesión es sólo la pregunta *de cómo es posible*:

poco a poco empecé a entender lo que me decía, sin decirme a admitirlo todavía, cuando de golpe ocurrió lo increíble, lo incalificable, y que me cuelguen mil veces si me lo esperaba, si ahora mismo que me acuerdo puedo soportarlo y si hay la más mínima posibilidad de que pueda olvidármelo algún día: la diosa lacano-vuittoniana cayó de rodillas sobre la alfombra [...].

Que me cuelguen si hubiera podido prever que, después de cuarenta años de derivar, incierto pero viviente, debatiéndome en las redes del tiempo fútil y el espacio irrisorio, iba a encontrarme una madrugada de diciembre forcejeando en la cocina [...] y enteramente vacío, o pétreo, o desertificado por dentro, en el centro de un mundo hirviendo de reptiles a mi alrededor.

En todos los planos, la traición implica siempre la ruptura de un pacto explícito o sobrentendido: la Tacuara es traicionada por quien se suponía iba a protegerla; el narrador es traicionado en el hecho de haber creído que Haydée era otra cosa. De igual manera aparecen los “habitantes de la ciudad, *conscientes* de la amenaza que representan aquellos por los que *pretenden sentirse protegidos...*”: la tragicidad y la ironía (o casi lo patético de la paradoja) se muestran sobre todo allí.

Por otra parte, de la figura del héroe queda el hotel “El Conquistador” con su correspondiente silueta “gigante de neón verde”, cuya presencia es “amenazadora y muda”. ¿En quién confiar, entonces, en el mundo de los reptiles? ¿En la Tacuara, “capaz de mandarnos al pelotón de fusilamiento el día que por desgracia el poder hubiese caído en sus manos” (aunque nada de esto –se aclara– justifique entregarla)? ¿En el hombre común cuando es “justamente lo que [...] tiene de común de lo que hay que desconfiar”? Como uno de los ejemplos de las posibles traiciones del hombre común, Tomatis plantea que “el comerciante que nos hace una rebaja especial porque nuestros hijos van a la misma escuela [puede ser] un soplón de la policía”.

Ésta es la condición política de un mundo de reptiles visto en retrospectiva: todos los acuerdos en cualquier ámbito de la vida pueden traicionarse. Ahora bien, “estos tiempos” en que “casi todos

son todavía reptiles”, es decir, esta “metáfora de mis contemporáneos” tiene esa posibilidad propia de la deixis de señalar (también) el mundo político argentino contemporáneo a la escritura de la novela, es decir, el que corresponde al gobierno de Carlos S. Menem. Es desde allí que la novela de Saer parecería estar dando cuenta de que la heroicidad (o al menos alguna mínima lealtad) ha sido transformada en una ficción. Y la traición es una escena que se repite en una trama de triángulos múltiples.

***Museo de la revolución* (2006), de Martín Kohan:
deseo de la revolución**

En *Museo de la revolución*, de Kohan, la historia narrada se arma en torno a dos tiempos, dos escenarios. Por un lado, el *pasado*: 1975, Córdoba; Rubén Tesare, joven militante, es secuestrado en una misión ya que una muchacha a quien acaba de conocer y con quien tiene una apasionada relación sexual lo *entrega*. Y por otro lado, el *presente*: 1995, México; Marcelo, editor, busca encontrarse con Norma Rossi —exiliada en los años 70— para recibir de ella un ensayo político del joven desaparecido. El puente entre el pasado de la represión de la Triple A y el presente menemista es el personaje femenino: aquella muchacha que entregó a Tesare no es otra que Rossi, cosa que Marcelo y el lector sabrán recién sobre el final de la novela. La traidora relata al editor, veinte años después, la historia del militante secuestrado; el modo en que ella conoce a Tesare le hace presuponer a él, a Marcelo, que, además del ensayo político, la mujer también tiene en su poder un diario personal del joven. El editor va interesándose más en ese supuesto diario que en la reflexión política del ensayo; paralelamente, también va deseando a la mujer que relata.

En esta novela, entonces, lo privado y lo político se conectan, se superponen, pero a partir de estrategias bien diferentes de las que ponía en juego Saer en *Lo imborrable*. En los episodios de 1975 narrados en *Museo...*, la conexión entre lo privado y lo político se pone de manifiesto, en primer lugar, en el hecho de que, por su

propia seguridad y la del grupo, los compañeros de Tesare le habían prohibido que siguiera viéndose con Gabriela, su novia montonera; el joven está molesto con esta indicación, aunque la acata; en segundo lugar, el encuentro y la relación de Tesare con una muchacha desconocida, al llegar a Córdoba, implica la desobediencia a la orden recibida de pasar inadvertido en su misión. En ese territorio yuxtapuesto de lo político y lo personal, más específicamente, en el campo de lo sexual, se perpetra la traición.

Las escenas eróticas de cada uno de los hombres con Norma Rossi *joven o mujer madura* reúnen no sólo la cuestión personal con la cuestión política sino también pasado con presente. Dice Kohan en una entrevista realizada por Ángel Berlanga:

Yo le veo a esa calentura de Tesare un signo político, más que de virilidad; él, en cambio, pretende que eso puede ser un asunto puramente personal. Los textos teóricos de Lenin y Trotsky sobre la vida cotidiana que se citan en el libro son fenomenales e indican que una verdadera teorización revolucionaria abarca también la vida cotidiana. Trotsky, incluso, considera que hasta que no habite una transformación radical en el cotidiano la revolución como tal no ha terminado de instalarse, de producirse.

Dos observaciones sobre la cita anterior. La primera: habría que ver detenidamente si, como propone Kohan, la *calentura* de Tesare es “un signo político, más que de virilidad” o si la pasión política está representada en la *calentura* (exclusivamente) masculina casi como equivalencia. La segunda: no sólo la *calentura* de Tesare puede leerse en esos términos sino también la del mismo Marcelo. Eso permite que la traidora sea quien entregue el legado de pasiones políticas (o revolucionarias) de un varón a otro. Al funcionar como nexo entre los hombres y los tiempos, la traidora detenta también rasgos heroicos: no se trata de una figura heroica que también traiciona, como Kilpatrick en el cuento de Borges, sino de una traidora del pasado que en el presente de la novela cobra el brillo de la heroicidad justamente por legar a través del cuerpo la pasión revolucionaria, masculina.

Desde esta perspectiva, Rossi es al pasado lo contrario de un museo. Sin embargo, desde una perspectiva que tenga en cuenta la representación literaria de museos en la tradición que Piglia arma relejendo y rescribiendo a Macedonio Fernández en *La ciudad ausente*, Rossi funcionaría como el museo que guarda el deseo de la revolución y, a la vez, como la máquina que lo reproduce. Como figura doble, no sólo salva del olvido a Tesare y a su tiempo sino que también permite alguna continuidad de ambos en Marcelo y en los 90. En efecto, Marcelo no *entrega* el ensayo de Tesare a la editorial para una posible publicación sin importancia, sino que se apropia del pasado y se pone a escribir, tal vez, la novela. Quizás esto sea lo que responda el interrogante que el narrador se plantea al final de la historia sobre su actitud hacia Norma: “Me pregunto por qué razones no alcanzo a odiarla. Por qué no la estoy insultando ahora”.

Más allá de estos tiempos representados, el 75 de la Triple A, el 95 del menemato, la novela se publica en 2006. En estos tiempos de reedición de los juicios a los represores, la necesidad de *volver a tener* la pasión política se inscribe en el deseo de la ficción.

Veamos dos casos en los que el narrador se construye femenino. Uno es el caso de *La casa de los conejos*, de Laura Alcoba, y el otro, el del relato de Juan Martini, “La colaboración”, que integra el volumen *Rosario Express*.

***La casa de los conejos* (2007/ 2008), de Laura Alcoba: por la nena**

La novela de Laura Alcoba presenta la particularidad de que su primera edición, de 2007, es en francés, en la editorial Gallimard, y que luego es traducida al castellano por Leopoldo Brizuela, para la segunda edición, de 2008, en Edhasa. Nos abocamos a la lectura de su versión traducida. El relato del pasado de la clandestinidad familiar, entre 1975 y 1976 –hasta que la madre y la narradora-niña salen del país para establecerse, finalmente, en Francia–, se arma a partir del presente casi simultáneo al momento de la escritura, después de que la narradora/autora vuelve a La Plata y visita las ruinas de la

casa de aquel tiempo. La narración está presidida por una especie de prólogo-carta dirigido textualmente a Diana, en el que Alcoba, primero, *da explicaciones* sobre por qué ha dejado pasar tanto tiempo para contar la historia, y además, sobre el final “confiesa”:

Pero antes de comenzar esta pequeña historia, quisiera hacerte una *última confesión*: que si al fin hago este esfuerzo de memoria para hablar de la Argentina de los Montoneros, de la dictadura y del terror, desde la altura de la niña que fui, no es tanto por recordar como por ver si consigo, al cabo, de una vez, olvidar un poco”.

Estos dos actos de habla –uno, el de dar explicaciones a lo que sería la supuesta demanda de Diana (“Te preguntarás, Diana, por qué dejé pasar tanto tiempo”), y el otro, el de la confesión de que *se cuenta para olvidar*– ubican la anunciada narración en *otro lugar*, casi opuesto, respecto del que toma la voluntad de la reconstrucción de la memoria desde las acciones de las organizaciones de familiares de desaparecidos, y de derechos humanos. También se ubica en otro lugar respecto de la intención de otra zona de la literatura, signada en los 80, que se propuso construir lo que *no podía ni debía olvidarse*. En el hecho de dejar escrito el testimonio (y entonces, a pesar de la intención declarada por la primera persona, construir memoria) se juega en *La casa...* algo así como una acción terapéutica liberadora del peso del pasado. Y por eso la prologuista se siente obligada a dar explicaciones y a confesar. Pero la confesión no termina de ocultar un gesto acusatorio que después se confirma en el desarrollo de la historia. En el prólogo, lo que está por narrarse se presenta como

aquella locura argentina, todos aquellos seres arrebatados por la violencia. Me he decidido [a contar la historia] porque muy a menudo pienso en los muertos, pero también porque ahora sé que no hay que olvidarse de los vivos. Más aún: estoy convencida de que es imprescindible pensar en ellos. Esforzarse por hacerles, también a ellos, un lugar. Esto es lo que he tardado en comprender, Diana. Sin duda por eso he demorado tanto.

Justamente, Diana Teruggi –a quien va dirigido el texto y a quien se dedica el libro– está muerta. Se trata de la militante en cuya casa (la de los conejos) vivió un tiempo la narradora niña con su madre. Diana es una joven embarazada, bajo cuyo cuidado la niña se cobija cuando siente miedo, cuando falta su madre abocada a la militancia. Cae cuando la casa es atacada a causa de que alguien los ha *entregado*; su hija ya ha nacido y es secuestrada, y en el viaje de visita en 2003, la narradora se entera de que la abuela de aquella niña, Chicha Mariani, sigue buscándola. A Diana, decíamos, Alcoba le plantea que ha comprendido que es *imprescindible* hacerle un lugar también a los vivos y que escribe para olvidar.

¿Por qué hablamos de “gesto acusatorio”? Porque la novela no solo obedece *al deseo de olvidar* sino *al derecho de acusar haber sido desatendida*. La voz de la niña que narra los episodios “desde su altura” exhibe el mundo de acecho al que la exponen más los padres militantes que el terrorismo de Estado. La niña reclama una casa: “Tengo la impresión de que ella [su madre] no ha comprendido bien [...] lo que yo quería era la vida que se lleva ahí adentro. Padres que vuelven del trabajo a cenar [...] Padres que preparan tortas los domingos [...] Una madre elegante”. Es decir, el lugar para los vivos que la prologuista adulta declara imprescindible ante la destinataria muerta.

Por un lado, la casa de los conejos esconde un *embute*, un escondrijo donde funciona una imprenta monotonera. “¿Vos querés saber quién los traicionó?”, pregunta Chicha a la narradora. Fue el mismo “Ingeniero” que había diseñado el *embute*: “Cayó preso, y se mostró dispuesto a colaborar”. El Ingeniero había construido el *embute* siguiendo la lógica de Dupin en *La carta robada*, de Edgar A. Poe: escondiéndolo en su evidencia. “Pero no, no puede ser posible que un cuento de Poe haya servido de arma en la guerra sucia”. El Ingeniero era un hombre que atraía a la niña, a quien ella admiraba, mientras él la había maltratado más de una vez.

Lo deplorable de la traición se monta, en la novela de Alcoba, en un argumento semejante al que, justamente, le da la madre a Haydée en *Lo imborrable*, de Saer. Dice Alcoba: “Fue el Ingeniero entonces. ¿Pero había sido desde siempre un infiltrado o se había quebrado en la tortura? Fuera como fuese, sabía que una nena de meses

vivía ahí...” Un argumento propio del consenso civil que apoyó la dictadura, frente al que para Tomatis –como señala Daniel Lvovich en “La dictadura en Saer”– “no existe retorno posible”. Tomatis ha dicho de este argumento “el pretexto infame de que lo hacía por la nena, por mi propia hija”. Alcoba da vuelta la valoración porque tiene no el lugar de Tomatis sino el de la nena (que ha dejado la casa poco tiempo antes de que fuera arrasada y que podría haber estado allí, como la hija de Diana), pero después de treinta años.

Por otro lado, *La casa de los conejos* esconde, entonces, un reclamo de una hija a los padres militantes vivos, a la madre –sobre todo– que no atendió su necesidad de *un lugar*: la casa con techo rojo y jardín; pero, proyectando los argumentos de un culpable a otro, la *culpa* puede ponerse en el Ingeniero y la carta ser dirigida a una muerta que funcionó (y parece seguir funcionando) como doble de la madre. El planteo de Laura parecería volverse casi una acusación generacional, pero para poder armarse retoma el replanteo que gran parte de la generación *acusada* propone sobre sí. Ese replanteo encarna, por ejemplo, en la voz de Julia Gandini en *La ciudad ausente*: “Vivíamos en el fanatismo político [...] Tuvimos que pasar por una hecatombe para darnos cuenta del valor de la vida y el respeto de la democracia”; pero el narrador de *La ciudad...* no convalida esa voz sino que define a Julia como quien “repetía la lección como un lorito [...] Era una arrepentida”.

***La colaboración* (2007), de Juan Martini: otro replanteo**

Por último, pasamos al relato de Martini, “La colaboración”. El título parecería anunciar la historia desde el lenguaje y el punto de vista de los represores, aunque quien “colabora” es la protagonista que narra su historia: “Ahora tengo medio desdibujada cómo era la escena... me empezó a pegar y a decirme que me convenía hablar, que no tenía escapatoria [...] que ellos tenían una política de recuperación de alguna gente, de la gente que colaboraba con ellos”. Meme sitúa el comienzo de su militancia en el 69 y a partir de ahí arma su relato

como un *testimonio*: su participación posterior en Montoneros, sus *caídas* en poder de las fuerzas represivas, la relación con la familia conservadora, con el padre militar... Su breve exilio después de pasar un tiempo en Devoto... Su regreso en el 75 al país y a la militancia... Ha vivido su secuestro en el 76, a los 19 años, estando embarazada, como si hubiera sido una película –dice– en la que se desarrolla la puesta en escena de los hombres que la atacan, “de civil, disfrazados”. Paralelamente Meme narra cómo la Organización va desarmándose. Todo esto permite saber, además de su versión, quién es la detenida que “colabora” con los represores en la ESMA. Con el Gato –“un hombre atractivo, con cara de hijo de puta”, que le plantea la colaboración– “se dio una relación muy fuerte”, anticipa. Meme se da cuenta de las contradicciones del hombre con respecto a lastimarla o no, y comienza a montar una escena de colaboración, más bien una simulación, según se empeña en aclarar.

El encuentro con Norma Arrostito, a quien la protagonista suponía muerta en un tiroteo, precede al encuentro con otra prisionera –jefa de Meme– que le recomienda colaborar: “existe la posibilidad de sobrevivir”. En cambio, nada se dice sobre lo que le transmite Arrostito: “Yo también estoy aquí –me dijo, y me dijo un par de cosas más.” Así, enmarcada entre la explicación de Meme sobre su colaboración simulada y la escena con la prisionera que quiere convencerla de colaborar, la aparición de Arrostito importa en la medida en que no se dice lo que este personaje le transmite a la protagonista. ¿También colabora o sólo simula hacerlo para sobrevivir y resguardar a otros militantes? Citando otras fuentes, Ana Longoni informa que la colaboración de algunos cuadros montoneros podía encubrir estrategias para proteger a otros militantes o contactos de la Organización, ejemplifica, justamente, con el caso de Arrostito, y explica que la fundadora de Montoneros (a quien Bonasso “no cuestiona como traidora ni mucho menos” en *Recuerdo de la muerte*, novela en la que Longoni observa cómo son construidas como sospechosas o acusadas de traición las mujeres sobrevivientes de la ESMA) “propuso al Comandante Chamorro dar una conferencia de prensa llamando a los militantes a desertar de la Organización y detener la guerra”. Longoni prosigue y aclara que los marinos “se negaron porque la deserción hubiera dificultado la captura de los militantes”.

Meme declara, en su relato: “no canté a mis subordinados”. Más adelante se habla del *ministaff*: un grupo de montoneros (“que habían sido cuadros importantes”) detenidos “hacia unos meses y que se habían identificado con los militares, gente que colaboró *con ellos total y absolutamente*, y que entregó todo lo que una persona puede entregar, lo que te preguntaban y lo que no”. Una vez liberada, Meme dice con respecto a Arrostito: “Hoy a mí me gustaría haber sido un poco más fuerte, un poco como ella [...] que nunca transó”; la protagonista muestra que, en contraposición, ella *ha transado*. Inmediatamente se vuelve a narrar la escena con Arrostito dentro de la ESMA... y luego se apela a la palabra de los otros: “Pero todo el mundo dice que Norma Arrostito no colaboró”.

Por otro lado, también es importante el hecho de que Meme sea la hija de un militar: “Mi situación se había puesto jodida porque sabían que era hija de un general [...] *En este sentido* yo era una traidora. Pero tenían contradicciones [...] yo podía ser la hermana de uno de ellos”. Las ambigüedades, las contradicciones de todos, los cruzamientos de lealtades y deslealtades, entre otros recursos, relativizan la categoría de *traidora*: “Esos vínculos fueron más comunes que lo que se cree”; Mora “cayó en la misma época que yo, hija de otro general y todo eso, un caso parecido al mío pero más importante”: se enamora de Astiz. Asimismo, la relación padre-hija, el vínculo inexplicable con el represor –“siempre me pregunto por qué con ese tipo y no con otro”–, con sus propias lealtades, más que volver política la vida privada marcan el espacio político con complejos gestos de la vida individual de las personas (como ocurre sobre todo con Tesare en la novela de Kohan). Teniendo en cuenta esto, es posible releer el título “La colaboración” ya no como definición dada desde la perspectiva y el lenguaje del represor sino desde la posibilidad de replantear estos personajes femeninos que aparecían contrapuestos a la heroicidad. Y desarmar la entidad de absoluto de la traidora implica desarmar la contrapartida, también absoluta, dada en la figura del héroe. De algún modo, Meme es, ante todo, la heroína que logra sobrevivir en las condiciones de la ESMA.

Entonces...

Los textos elegidos presentan variaciones en el modo en que narran y entienden el pasado reciente en torno, más que de la *traición*, de la *traidora*. Respecto de esta figura, el tópico clásico parecería construirse –dicho muy esquemáticamente– o bien a partir de la historia fundacional de la Malinche o bien a partir de la imagen –igualmente mítica– de la madre. La novela de Kohan y el relato de Martini presentarían sus diferentes representaciones a partir de la complejización de la primera figura; mientras que la novela de Saer y la de Alcoba, de modo casi contrapuesto, tienen en cuenta la segunda: ambas mujeres-madres son *traidoras* pero por actuar de forma diametralmente opuesta. La riqueza de Saer se evidencia en el despliegue del lenguaje que, por un lado, concentra la traición imborrable en el personaje de la mujer que más ha deseado Tomatis y que entrega a la Tacuara para defender a su propia hija a instancias de su propia madre, y, por otro lado –o mejor, al mismo tiempo–, *reparte* las culpas en un mundo de reptiles que señala, incluso, el del momento de producción de la novela.

En relación con los entornos de producción, entonces, las variaciones entre los textos seleccionados podrían disponerse en un arco, desde el punto de mayor descreimiento, encarnado por *Lo imborrable*. En el medio del arco, se ubicaría la novela de Kohan en el deseo de recuperar la pasión política desde el 95 representado, cuando la misión del protagonista era sólo conseguir un ensayo –que a nadie interesaba demasiado– de un joven desaparecido en el 75. El objeto cambia y se vuelve pasión a partir del mismo cuerpo de la *traidora* que ahora brinda testimonio. Pero es claro que la novela otorga el deseo para su personaje desde 2006 y no desde 1995. En el otro extremo del arco, dos alternativas bien actuales para las perspectivas femeninas en la narración. Por un lado, la que Alcoba asigna a la voz narradora de *La casa...*, más autobiográfica que testimonial, más propia de diario íntimo que de autobiografía, ya que no puede salir del *yo* de la niña que acusa y reclama. De manera contrapuesta, la voz narradora de la colaboracionista que propone Juan Martini puede relativizar las categorías de *héroe* y *traidor* (y sobre todo, *traidora*)

para que el pasado sea reinterpretado. En cuanto a la relación con otros textos, resuenan fundamentalmente Borges y Piglia junto a otros discursos sociales que vienen replanteando la cuestión durante los últimos años desde los bordes de la literatura, y esto impacta en el alejamiento de la representación realista en la novela de Saer y de Kohan. Martini, por su parte, retoma el género del testimonio y lo ficcionaliza. En *La casa...*, en cambio, los formatos de la carta y del diario ubican la historia narrada en la experiencia de la narradora-protagonista-autora; esto redonda en un verosímil más apegado a las intenciones del testimonio que a las literarias.

Malvinas: ¿una historia “fuera de escena” o un relato “fuera de lugar”?

La guerra de Malvinas participa –junto con la represión ilegal y la evaluación de *traidores* que reciben, de parte de algunos sectores, los detenidos sobrevivientes de la dictadura– del conjunto de ejes que hemos elegido para revisar el modo en que la narrativa literaria ha ido representando, desde distintos encuadres ideológicos y estéticos al mismo tiempo, el terrorismo de Estado. A fin de proponer una lectura, entonces, sobre los modos en que esta guerra aparece representada, seleccionamos dos pares de novelas, que integran dos líneas de representación. El primer par está conformado por *Cuerpo a tierra*, de Norberto Firpo –publicada en diciembre de 1983, un año después de la guerra y en la apertura del gobierno de Raúl Alfonsín–, y *Ciencias morales*, de Martín Kohan –publicada recientemente, en noviembre de 2007–. Además de los elementos que las distancian, incluido el tiempo en el que cada una aparece, hay ciertos puntos en común que permitirían pensar en una tendencia que persiste en el modo de contar, comprender y evaluar el acontecimiento Malvinas. El segundo par comprende otras dos novelas, tópicos de la crítica sobre la narrativa que se ocupó de esta guerra: *Los Pichy-cyegos*, de Rodolfo Fogwill –publicada en el mismo año que *Cuerpo a tierra*, 1983–, y *Las islas*, de Carlos Gamerro, de 1998. Dado que ambas novelas son hitos ya instituidos de la representación de Malvinas, pensamos oportuno considerarlas algo así como parámetros canónicos con los cuales podría confrontarse la línea Firpo-Kohan. Entendidas como parámetros, la novela de Fogwill y la de Gamerro constituirán la entrada para la lectura de *Cuerpo a tierra* y *Ciencias morales*.

Los Pichy-cyegos y *Las islas*

Según se indica al final de la novela, *Los Pichy-cyegos* se escribe entre el 11 y el 17 junio de 1982, es decir, en un breve lapso

simultáneo, y que apenas sobrepasa, el final de la guerra. Ese mínimo y afebrado tiempo de la escritura permitió registrar en el relato una evaluación contemporánea del conflicto construida “de espaldas” (como dice Fogwill en el prólogo de la edición de Interzona) a la guerra misma y en contra del estilo en que ésta se realizó y se narró tanto en el discurso de la prensa mayoritariamente oficialista (“Alborozo ciudadano por la reconquista de Malvinas”, primer título de tapa de *La Nación* del 3 de abril) como en el discurso de la prensa que se definía independiente (en una nota editorial de la revista *Humor*, “Las Malvinas, la justicia y la crítica”, se dice: “El acto de recuperación [de las islas] debe ser valorado como hecho de afirmación nacional, irreprochable en su esencia”).

La novela de Fogwill no pone el foco en el acontecimiento de la guerra —que la ciudadanía aplaudía porque juzgaba *heroica*— sino en un espacio recortado, la *pichicera*, donde algunos soldados pretenden sólo sobrevivir. El contraste se propone, además, con el imaginario del mundo de los 70, que todavía gravitaba, en el que *morir por las ideas* tenía —al menos para muchos— un valioso sentido; y, por otra parte, con el discurso escolar patriótico sobre las *Malvinas argentinas*, con el que todos nos hemos formado. Es posible pensar que la lectura del momento de la publicación (diciembre de 1983, comienzo del gobierno alfonsinista) podía retomar tales perspectivas a la vez que matizarlas o superponerlas a aquella estimulada por las expectativas de algún tipo de reparación para la generación de los jóvenes ex combatientes (o militantes) y sus familias.

La novela se divide en dos partes de ocho capítulos cada una. Un narrador en tercera persona enfoca a uno de los soldados, Quiquito, para relatar desde ese punto de vista la historia de los *pichis*, numeroso grupo del que el soldado forma parte y del que será el único sobreviviente. Este grupo arma y constituye una sociedad secreta en una cueva subterránea, en Malvinas, para sobrevivir al estilo de los “pichiciegos”, “mulitas” o “peludos”. Para lograrlo, el grupo se recorta del escenario de la guerra (es decir, deserta dentro del campo de batalla) y edifica un mundo en el que rige la lógica del trueque en un mercado clandestino que incluye a los ingleses: ese mundo recortado es la *pichicera*.

En el capítulo 7 de la primera parte, una voz en primera persona interrumpe el relato:

–¿Y vos Quiquito, *creés que yo creo* esto que me contás? –le pregunté.

–Vos anotalo que para eso servís. Anotá, pensá bien, después sacá tus conclusiones –me dijo. Y yo seguí anotando.

La historia leída hasta ahí, del narrador en tercera que enfocaba a Quiquito, se vuelve ahora una versión elaborada del relato del personaje, a manos de otro que encarna esta primera persona: ¿un Fogwill sociólogo que recrea el testimonio del ex combatiente en una novela? La cita de arriba permite abrir en un nuevo nivel la expresión varias veces repetida en el relato del narrador en tercera persona y en las voces de distintos soldados cuando se presentan sus conversaciones: “parece mentira”. Para los soldados, *parece mentira* lo que les está ocurriendo en Malvinas y en la pichicera. Para la primera persona que interpela a Quiquito, la cuestión tiene otro alcance: ¿qué voz será capaz de volver creíble el relato de “aquella guerra que quedará por siempre sin explicación”? ¿El testimonio del sobreviviente en sí, la historia o la sociología citándolo, o la literatura, que rescribe y verosimiliza lo que no se puede creer? La respuesta, por supuesto, es obvia: estamos leyendo una novela.

También se cuele en las charlas de los soldados la asociación entre los muertos en la guerra y los muertos por la represión: estos otros muertos tampoco son creíbles. La conversación se arma en un contrapunto repetido; una voz afirma que Videla ha matado a tantos y otra lo pone en duda:

–Videla dicen que mató quince mil –dijo uno, el puntano.

–Quince mil... ¡no puede ser!

–¿Cómo Videla? –preguntó el Turco: dudaba.

–Sí, Videla hizo fusilar a diez mil –dijo otro.

–Salí, ¡estás en pedo vos...! –dijo Pipo.

–¿Qué pedo! ¡está escrito! –hablaba el puntano– en un libro en la parroquia de San Luis está. ¡Quince mil!

Es la literatura, dijimos arriba, la que rescribe y verosimiliza lo que no se puede creer; pero en este caso, lo hace exhibiendo el problema de cómo narrar y hacer creíbles esos “hechos graves [que] están fuera del tiempo”, como reflexionaba el narrador de Borges en “Emma Zunz”. En una entrevista que Horacio González y Christian Ferrer realizan en 1996 a Nicolás Casullo, para *El ojo mocho*, Ferrer da la clave de la relación entre la novela de Fogwill y el entorno de su publicación: “Es muy significativa esa novela [*Los Pichy-cyegos*], en relación con el momento de su edición. La palabra pichicera bien podría ser una homofonía de la ‘pecera’ de la ESMA. Los pichis negocian con unos y con otros, están inmersos en estrategias de desertión, traición, trastocamiento de identidades”. Desde esta perspectiva, *Los Pichy-cyegos* cifraría no tanto una representación de la guerra sino de las estrategias de sobrevivencia durante la represión del terrorismo de Estado.

Por su parte, *Las islas*, de Carlos Gamerro, se escribe y se publica en los 90. Como en *Los Pichy-cyegos*, el protagonista es un ex combatiente, pero también un “veterano” y un “sobreviviente”: las diferencias semánticas y pragmáticas de estas palabras se entrecruzan en la construcción del personaje y del mundo en el que se halla. Pero, a diferencia de la novela de Fogwill, en la de Gamerro este personaje es el narrador en primera persona de una historia que se desarrolla en 1992, a diez años de la guerra de Malvinas. Felipe Félix es convocado para lo que parece ser una entrevista laboral –en un clima y con códigos ciertamente extraños– por Fausto Tamerlán, un empresario cuyo imperio se erige en dos torres de vidrio ubicadas en Puerto Madero. En efecto, Tamerlán le encarga a Félix la misión de eliminar de los archivos de la SIDE datos de posibles testigos de un asesinato que habría cometido su hijo; para ello Félix deberá apelar a sus habilidades de *hacker* y a sus contactos con veteranos de Malvinas. Entrará a un mundo secreto de confabulaciones delirantes y paranoicas entre represores y veteranos que, en la medida en que historizan y pronostican invasiones sionistas, planean recuperar las islas. En este mundo de seres fantasmales en varios sentidos, “el señor Tamerlán es [en términos de su guardaespaldas psicoanalista] el superhombre”: tiene el poder de reconocer su deseo y de elegir

realizarlo. “Para eso nos hemos hecho racionales”, explica el psicoanalista; algo así como *un Edipo que decide su destino*, descifra Félix. O algo peor: la figura del padre que ignora toda Ley porque es quien la inventa y la impone en un delirante y extremo uso del poder y la violencia. De alguna manera, en este personaje resuena el Loco Rodríguez de *El fiord* (1969), de Osvaldo Lamborghini.

Tamerlán es el que, además, ya en el primer capítulo, interrumpe la intención del narrador-protagonista de narrar algo de aquella guerra:

- El detector de metales –lo vi consultar apenas un comando incorporado a un brazo de su sillón– indica un objeto extraño en su cabeza. Muéstrémelo.
- No puedo. Está adentro.
- Aclare.
- Un pedazo de casco. Un casco de soldado. Un recuerdo...
- Ya hablaremos de sus recuerdos en otra ocasión –me cortó.

Y más adelante, en el mismo capítulo:

- En la guerra... –comencé.
- No tengo tiempo para *teleteatros* –interrumpió [...]–. Además, *eso no fue una guerra*. En una guerra de verdad se hacen y se pierden fortunas. Si fuera tan fácil –continuó sin avisarme que nunca había abandonado el tema inicial [entrar en los archivos del SIDE]– ya lo habríamos hecho nosotros. No se puede entrar por la red. Hace falta ir personalmente. [...] Ahora sí, hábleme de su guerra y quizás lo escuche. Sé que no ha perdido sus contactos.
- Hace diez años que no...
- Hace dos años hubo una epidemia de sumas que se esfumaban de los cajeros automáticos. [...] Pero todo se arregló en secreto y nadie fue a la cárcel.”

Al narrador de la novela no le resulta fácil como personaje narrar Malvinas. Esto se ve también en el diálogo con Gloria. La mujer tiene huellas del pasado para narrar: las que deja la tortura; las

hijas mogólicas (Malvina y Soledad) concebidas con su torturador (un ex combatiente) y nacidas el 2 de abril. Félix estalla:

—¿Te creés que tenés el monopolio del sufrimiento? Cuando tenía diecinueve años me mandaron a Malvinas, me hirieron en la cabeza y estuve un año *sin poder hablar*. Claro ya sé, no se compara con lo tuyo. Estoy muy bajo en el ranking. No tengo derecho a quejarme.

En otros términos, mucho más distanciados y humorísticos, puede encontrarse un planteo parecido en “Vení llorado”, un cuento de Eduardo Belgrano Rawson publicado en 2008. En este cuento no se habla de Malvinas sino, en clave cómica y hasta paródica, de la necesidad de contar problemas, pesares... y el poco lugar que esto tiene para realizarse. En el cuento de Belgrano Rawson, la tía del narrador se manifiesta “harta de poner la oreja para las tragedias ajenas, sobre todo a partir del Cacerolazo”.

En *Las islas*, entonces, el problema no es —como en *Los Pichy-cyegos*— cómo volver creíble el relato de una guerra sin explicación, sino cuáles son el espacio, la voz y el lenguaje para narrar Malvinas: *una guerra que no fue tal*, en palabras de Tamerlán, una guerra que aún está librándose en el delirio que descubre el narrador. Tal vez, más que plantear una serie de preguntas, la novela de Gamberro esté confirmando que el dispositivo propicio para organizar el relato de la guerra (y hasta para *recuperar* las islas) es el que se constituye como una máquina literaria hiperbólica capaz de narrar y captar el *disparate* en su propia lógica. Tal dispositivo incluye y trabaja en una puesta en abismo de diversos lenguajes, relatos y representaciones: 1) el *videogame* que Félix debe realizar para Verraco (su ex jefe en combate) para poder entrar a los archivos de la SIDE; 2) la maqueta que minuciosamente construye Ignacio (otro ex combatiente) con un empeño realista delirante que a la vez *negocia* con el deseo de modificar algunos datos en beneficio de la representación de *los amigos juntos*; 3) el infinito espacio virtual de internet... Por un lado, es el lenguaje novedoso de la tecnología de los 90 el que permite armar el dispositivo de la ficción literaria que

evalúa el pasado de la guerra y el presente de los veteranos en los 90 como *disparates*; por otro, la novela funciona como un simulacro que incluye otros: en el fondo del juego absurdo y siniestro, la *guerra que no fue*, la que sigue librando un batallón, la que hay que realizar... Los simulacros permiten jugar con las alternativas: subvertir la regla básica de que el pasado no puede ser modificado y entonces ganar la guerra; detener el tiempo en el 30 de abril, en la victoria; construir un mundo contrafáctico en el que se realicen todas las fantasías, ya que, en términos del psicoanalista-guardaespalda del empresario, “*para eso nos hemos hecho racionales*”.

El primer rasgo en común que presentan *Los Pichy-cyegos* y *Las islas* –además de que las dos novelas construyen visiones de la guerra de Malvinas– es que ambas (una en el borde de la dictadura y el comienzo de la *transición democrática*, y la otra en los 90 menemistas) exhiben, con distintos procedimientos y en distintos aspectos, el problema de su narración. Otro rasgo en común es el lugar que ocupan en la crítica local. Se las ha leído tanto en su interrelación como en serie con otros textos. ¿Qué lecturas y qué lugar en la narrativa que habla de la dictadura le ha asignado la crítica a *Los Pichy-cyegos* y a *Las islas*? Veamos dos lecturas cercanas:

Una es la de Beatriz Sarlo, quien, como ya hemos dicho, señala que la literatura y la crítica de los 80 se planteaban el mismo interrogante clave: ¿cómo la ficción entiende la historia? Para Sarlo, la literatura tomó el lugar privilegiado para preguntarse acerca de la dictadura ante la escasez, en aquel momento, de otros discursos que se ocuparan del tema. La autora configura en este marco una serie de textos orientados por ese interrogante: *Respiración artificial*, de Piglia, *Nadie nada nunca* y *Glosa*, de Saer, *En esta dulce tierra*, de Rivera, *El vuelo del tigre*, de Daniel Moyano y *La casa y el viento*, de Héctor Tizón; también menciona a los autores leídos en clave de exilio o de represión, entre ellos Juan Martini y Antonio Dal Masetto. Inmediatamente declara “incólume” a la obra de Saer y “fuera de sistema” a *Los Pichy-cyegos*. ¿Por qué, según Sarlo, esta novela de Fogwill queda fuera de sistema? La autora suspende la explicación y pasa a los 90 a través de la serie *Villa*, de Gusmán, y *Las islas*, de Gamberro, constituida sobre la base de la *variación* que se lee en ellas sobre el modo de representar el

pasado. Con respecto a *Las islas*, Sarlo observa que “Gamerro muestra (creo que por primera vez) lo *disparatado* como modelo de relato para un acontecimiento reciente”. Más adelante, Sarlo establece la diferencia entre la representación del *presente* (que aparecería en las novelas actuales consideradas “lo nuevo” de la literatura argentina) y la representación interpretativa del pasado, predominante en los 80: justamente el modo en que esta disyunción se combina en *Los Pichy-cyegos* es lo que la ubica fuera del sistema de la literatura de los 80 que se preguntaba por la historia. Para Sarlo, la de Fogwill es una novela tan interpretativa (que ve la historia como enigma a resolver) como etnográfica (que reconstruye su presente no como enigma sino como escenario a representar).

En 2002 –pocos años antes de la aparición del texto de Sarlo–, María Teresa Gramuglio había situado *Los Pichy-cyegos* y *Las islas* como exponentes clave de la literatura sobre Malvinas. En esta línea, sostenía que Fogwill “imaginó la guerra como una picaresca *underground* de sobrevivencia que erosionó por anticipado cualquier épica futura”, y luego enlazaba con *Las islas*:

Quince años después, Carlos Gamerro volvió sobre Malvinas [...] Su narrativa no abandonó la representación antiheroica de la guerra, que extendió a sus secuelas en los veteranos. Pero no se centró exclusivamente en ella, sino que la conectó con el pasado –con el más inmediato de la dictadura que la inició, con el más lejano de la formación de mitos de la nacionalidad– y con una posguerra grotesca y a la vez siniestra, en la que un motivo clásico de la ciencia ficción, la existencia y (la persistencia) secreta de redes implacables de autoritarismo militar-industrial, se mezcla con el más actual de una subcultura familiarizada con los lenguajes de la tecnología y la droga.

Y proseguía:

Las novelas sobre la guerra de Malvinas no solamente han rechazado registros heroicos, sino que hasta han rehusado el tratamiento grave de una catástrofe que, con el mismo desprecio

ciego por la vida humana que la dictadura aplicaba para reprimir, expuso a cientos de jóvenes indefensos y los llevó a la muerte. No ocurre lo mismo con las novelas que vuelven sobre la represión. No hay picaresca ni grotesco ni farsa en los relatos de los secuestros, las desapariciones, la tortura, los campos de concentración.

Como vimos antes, Gramuglio escribe esto dos años antes de que Gamberro publicara *La aventura de los bustos de Eva*, novela en la que sí se deja de lado el tono serio para el relato de la acción militante en los 70 y la represión de la Triple A. Teniendo en cuenta nuestra lectura y la de la crítica, podríamos decir que *Los Psychi-cyegos* y *Las islas* constituyen los extremos de un arco que implica, como parte fundamental de la representación de Malvinas, la reflexión de cómo y con qué voz contar una guerra *increíble por inexplicable; que no fue, que todavía es, que pretende ser...* Es decir, una guerra que no puede ser heroica porque se arma por fuera de la lógica de causalidad y por fuera de la lógica del tiempo.

Cuerpo a tierra y Ciencias morales

Pasamos ahora a la serie que componen *Cuerpo a tierra*, de Firpo, y *Ciencias morales*, de Kohan. Como en el caso de las novelas de Fogwill y de Gamberro, las de Firpo y Kohan también pueden pensarse en los dos puntos extremos de otra línea temporal que va desde 1983 a 2007: a diferencia de la serie anterior, que cerraba con *Las islas* en la fecha de su publicación, 1998, la línea Firpo-Kohan llega a nuestro presente.

El título de la novela de Firpo está seguido por un subtítulo. Intentamos reproducir abajo la disposición gráfica que ambos presentan en la tapa de la segunda edición (Galerna, 1984):

Cuerpo a tierra
Buenos Aires 1982. La represión. La guerra.
Una historia de infamias y crueldades.

El subtítulo adquiere una forma semejante a la de un *sumario*, un tipo de resumen en el que se destaca lo que se consideran proposiciones temáticas fundamentales del texto resumido, pero no se establecen relaciones ni de conexión ni de jerarquía entre ellas: es como un inventario, un *punteo* de frases. La única relación que muy posiblemente indica un sumario es la que corresponde al orden del tratamiento de los temas. Decimos que el subtítulo de Firpo adquiere una forma semejante a la de un sumario en la medida en que se presenta como una aparente lista de temas; sin embargo la *lista* se distribuye de manera significativa. En una misma línea, aparecen, en primer lugar, la referencia al contexto: “Buenos Aires 1982”, que ancla la historia que se va a leer; en segundo lugar: “La represión” y luego “La guerra”. Tres frases, pero las dos últimas presentan una construcción paralela (artículo más sustantivo) que las pliega y las constituye en *otra cosa* respecto de la localización espacial y temporal que se anuncia en primer término. Tal diferencia podría explicarse así: primero, la ubicación de la historia en la mención al *escenario*; después, los temas que se desarrollarán se anuncian como paralelos o equivalentes: “La represión”/“La guerra”. En relación con esta primera línea, la orden que opera como título, “Cuerpo a tierra” –*la orden* que indica *el orden* del campo militar–, se sitúa en lugar y fecha y luego abarca o *afecta* los dos temas anunciados. Más abajo, la segunda línea del subtítulo retoma globalmente el listado anterior, lo contiene, lo resume y lo evalúa: “Una historia de infamias y crueldades”. La evaluación que esta última frase carga y explícita está ya presente tanto en “Cuerpo a tierra” y en “La represión” como –implícitamente– en las relaciones que todas estas frases entablan entre sí. Esto se traslada a “La guerra”, frase que, por sí misma, no cifra ninguna evaluación. Por último, “Una historia de infamias y crueldades” hace referencia a la *historia* argumento de la novela y a la *historia* de los referentes anteriores: “Buenos Aires 1982. La represión. La guerra”.

¿Pero cómo se organiza la *historia* en la novela de Firpo? Retomando la disyunción “historia/etnografía” que concebía Sarlo para diferenciar dos tendencias en el modo en que la literatura representa el mundo, podemos decir que el escenario aparece en Firpo

tanto como un enigma a resolver cuanto como el objeto mismo de la representación. La historia abre en Buenos Aires “menos de veinticuatro horas” después de la manifestación del 30 de marzo de 1982 contra el gobierno militar de Leopoldo F. Galtieri en los ciernes de la entrada en Malvinas, y concluye con la derrota de la guerra el 14 de junio. Por un lado, no se indaga qué pasó (o qué está pasando) con Malvinas, más bien se registran discursos (de Galtieri, de Luciano B. Menéndez, frases de la época, consignas, en fin... *el que no salta es un inglés...*). Pero, a la vez, hay una mirada interpretativa de la historia sobre los primeros años de la dictadura, en la investigación que el investigador desarrolla sobre la desaparición de su hermano. Siguiendo el esquema de Sarlo, este doble juego de representación del escenario porteño durante Malvinas y de búsqueda de explicaciones sobre la represión de la dictadura pondría a la novela de Firpo en el mismo tipo de “zona intermedia” en que podía ubicarse a *Los Pichi-cyegos*.

Lo interesante es ver cómo se da ese entrecruzamiento. El narrador-personaje es un periodista y escritor que sigue la tradición de los investigadores del policial negro de los 70. Este personaje es tan cercano a Firpo como lo es a Fogwill el personaje que rescribe el testimonio de Quiquito en *Los Pichy-cyegos*. El narrador de Firpo planea escribir una novela cuya acción se ubique –según le cuenta a su amigo– entre el 8 de diciembre de 1977 y el 6 de septiembre de 1979. Dos fechas precisas: la primera corresponde al día en el que “una brigada de delincuentes paramilitares secuestró a varias personas en la puerta de una iglesia de Once al Sur, y nunca más se tuvo noticias de la mayoría de ellas. En esa redada cayó Alice, una de las monjas francesas”; la segunda fecha remite al día en el que “se instalaba en Buenos Aires la Comisión Internacional de Derechos Humanos, dependiente de la Organización de Estados Americanos... Por entonces, cuando el *slogan* de los argentinos era *Los argentinos somos derechos y humanos*, el país empezó a tomar real conciencia de la gravedad del problema de los desaparecidos y de los abusos perpetrados por las fuerzas de represión”. En el medio, la referencia al Mundial del 78. En cambio, la historia que leemos en *Cuerpo a tierra*, dijimos, se ubica –también con fechas

muy precisas— pero en el tiempo de Malvinas, con la referencia entremezclada o paralela al Mundial del 82.

En el plano de la historia narrada se justifica que el personaje no pueda escribir la novela que pensaba porque un grupo parapolicial lo secuestra y se queda con sus apuntes de periodista, base de la escritura de la novela (“algo así como quinientas carillas abarrotadas de nombres propios, fechas, citas de lugares, la historia de insensateces menudas que quizás no llenarían una página de libros de clase de estudiantes del año 2000”). Pero el hecho de que el proyecto de escribir esa novela sobre los años más duros de la represión y dedicarla “a tantos periodistas desaparecidos” sea parte de la historia permite el contrapunto entre la *novela que no fue* y la novela que el lector sí puede leer: *Cuerpo a tierra*. La traslación del tiempo de la historia de la supuesta *primera* novela al de la segunda, es decir, narrar el 82 en vez del período 77-79 no implica dejar afuera la represión: la encontramos tanto en el tema de novela *que no se pudo escribir* como en la historia del narrador personaje que investiga cómo murió su hermano desaparecido, en la de su propio secuestro por esa investigación, en que sea torturado y se le quiten los papeles con sus notas para escribir la novela: la causa por la cual no fue escrita está en la represión del 82. Entonces, la traslación desplaza la represión desde el punto de vista de las fechas corridas, del cambio de escenario, pero no en el relato de las acciones. La guerra, en cambio, queda centrada en el tiempo pero *fuera de lugar*, en el sentido de que los personajes y las acciones narradas se ubican en Buenos Aires. El relato de la guerra *ingresa* por la palabra que se pronuncia y se escucha en esos días: el discurso mediático y político, las conversaciones exaltadas... el relato del fervor patriótico... En otros términos, se sigue hablando de la represión en primer término pero el escenario no es el del 77 al 79 sino el del 82. El acontecimiento de Malvinas —como decíamos— *ingresa* por un relato *no central*, no directo: el relato del narrador solo puede centrarse en cómo se vive en Buenos Aires, cómo se busca a los desaparecidos y cómo sigue la represión. La guerra, como el Mundial, es un relato que viene de otra parte y que *acá* despierta pasiones heroicas que el narrador retoma y evalúa desde la ironía, el escepticismo y la herida.

El escenario aparece en Firpo –habíamos dicho– como un enigma a resolver del pasado: cómo murió el hermano desaparecido, y como objeto mismo de representación donde se registran las huellas de lo que sucede en otra parte, Malvinas. A esto se accede sólo indirectamente, de costado, a través de relatos de otros. Hay algo más: un enigma relativo a la separación del protagonista: los amigos quieren saber por qué y el narrador rehúye la explicación. En el punto oculto, una infidelidad insospechada que desencadena un brutal castigo.

Pasemos a la novela de Martín Kohan, *Ciencias morales* (2007). La historia ocurre en un ámbito cerrado al que llegan ecos de lo que pasa afuera. El mundo acotado es el del Colegio Nacional de Buenos Aires y *el de afuera* es el de Buenos Aires en 1982, y todavía más allá, el de Malvinas. Como en la novela de Firpo, la referencia al pasado reciente es la misma: el tiempo de Malvinas. Pero los mundos representados se construyen de muy distinta manera en las dos novelas: si la historia de Firpo circula por la ciudad entre la pensión, los bares, la redacción de la revista, y la plaza, la historia de Kohan se decide por un recorte que le permite (¿como a un aleph?) cifrar la historia política del país: “el colegio ya era lo que estaba destinado a ser: un selecto resumen de la nación entera”. En parte, tal historia política se jalona en los conflictos entre Buenos Aires y el interior a través de las acciones y de los nombres de Bartolomé Mitre, fundador del colegio; Juan Manuel de Rosas, que lo cerró; el paso por el colegio de hombres del interior (por ejemplo, el tucumano Juan B. Alberdi) y el intento de quienes no pudieron entrar (por ejemplo, el sanjuanino Domingo F. Sarmiento). La novela entronca con *Juvenilia*, cuya tradición retoma y después desmonta en el cambio de escenario: ahora el colegio se abre también para las mujeres. El Nacional es así un ámbito que alberga en clave, enlaza y condensa los conflictos del afuera (políticos, étnicos, regionales y de género) en lo que sería una tradición de la historia nacional que implica su correlativa tradición literaria.

El narrador en tercera persona conoce el colegio desde adentro y elige a la joven preceptora María Teresa. Este personaje se construye, más que por lo que hace (que no es poco), por cómo arma sus pensamientos. El narrador la sigue allí, de cerca. Así como el colegio

cifra la historia nacional, el pensamiento de María Teresa —en su forma y en su contenido, como no podría ser de otra manera— se despliega como clave del pensamiento de la época en la que la historia se sitúa: fines de la dictadura, en el momento de la guerra. Lo interesante es que el pensamiento de María Teresa no se ocupa más que de lo que pasa en el colegio, pero lo que pasa allí —nos ha dicho el narrador desde un comienzo— es ni más ni menos que la historia nacional, y el pensamiento de María Teresa, sus obsesiones, sus objetivos y su modo de actuar condicen con un consenso civil —más allá de los acuerdos entre militares y cúpulas de la Iglesia, empresarios, etc.—, el consenso que el ciudadano común otorga a la dictadura. Y en este caso, el de una joven inserta en un colegio y en una historia, que, en sus bases, es de varones. ¿Algo habrá cambiado en esa tradición con la entrada de las mujeres al colegio formador de la clase dirigente, o, todavía, el problema que su ingreso implica refuerza las ideas más excluyentes, las ideas de “antes”? La historia nacional en la novela de Kohan también tiene que ver con esto, porque esto es también una cuestión política.

aquel colegio [el del pasado] era un colegio solamente de varones. Sin compararse, tan sólo dejando fluir el pensamiento, María Teresa advierte qué tan distinta es su tarea como preceptora en las condiciones existentes en los tiempos que ahora corren. No se compara, no supone que ella pueda parangonarse con el prestigio de aquellos hombres ilustres del pasado; simplemente permite, en su difusa distracción de mirada perdida, que una idea se deslice y se asocie a otra idea, que a su vez se desliza y vuelve a asociarse, y en esa deriva se imagina cómo habrá sido el colegio en su versión más homogénea y armónica, la del otro siglo, la del otro tiempo.

En esta cita nos importan dos cosas. La primera, la descripción del modo en que se arma el pensamiento del personaje, porque es en su seguimiento que el narrador construirá la historia que quiere contar: la historia de María Teresa dentro del colegio, la historia de la familia de María Teresa —su otro (segundo) ámbito— y las noticias

que allí llegan sobre el hermano –que podría ir a Malvinas porque es concripto– a través de la televisión que la madre siempre mira para saber del hijo, y de algunas cartas muy breves que el hermano envía. La segunda cosa que nos importa de la cita es cómo el narrador que sigue y registra el pensamiento de María evidencia que la apertura del colegio a las mujeres quiebra la armonía. Así, cuando la preceptora piensa en “cómo habrá sido el colegio en su versión más homogénea y armónica, la del otro siglo, la del otro tiempo”, no sólo expresa el consenso con la historia heroica de los *hombres ilustres* sino el consenso con el hecho de que la historia heroica es de varones: más que una inclusión positiva, la entrada de las mujeres es un quiebre en la armonía. María Teresa asume hasta el delirio las normas de un *colegio ideal* que se precia de exigente y disciplinado, cuyo punto culminante fue la desaparición de muchos de sus estudiantes durante la dictadura. Este personaje confundido se convierte hasta lo impensable en vigilante de que *todo sea como debe ser* y tendrá su castigo en el orden (¿oculto?) que organiza ese mundo que ella misma quiere sostener. El día en que las autoridades del colegio deciden que los alumnos y el personal no salgan por la puerta de Bolívar, como se hace habitualmente, sino por la de Moreno, sin explicar por qué, el narrador relata: “Tampoco ella sabe con precisión qué es lo que está pasando, aunque se desenvuelve con la resolución de los que sí saben. Tampoco ella tiene las ideas claras”. El consenso del que hablamos se da así, en una alineación compartida que se sostiene casi por decisión propia.

En su camino, será el obelisco –llamativamente– el que le traiga el recuerdo de su hermano, del que bastante después el lector sabrá que será trasladado del cuartel de Villa Martelli a Azul, al sur pero no tanto. En efecto, el hermano envía, a ella y a su madre, postales de Buenos Aires. La historia de la guerra cobra así otro punto que la descentra del relato: el lugar desde el que el hermano escribe se estampa en una postal de turistas que registra un paisaje porteño. Pero esto no se dice todavía. Al día siguiente, el señor Prefecto habla frente a los alumnos de la historia del colegio en relación con la historia de la *patria*. El narrador lo *retransmite*: “la historia de la Patria y la del colegio son una y la misma cosa [...] Cuando la Patria

lo requiere, no hay respuesta más pronta ni más segura que la que puede brindar un alumno del colegio”. Y luego, en estilo directo, la palabra del Prefecto: “Les pido que lo piensen. Especialmente ahora.” ¿Ahora qué? ¿La guerra? Habrá que esperar al capítulo “Juvenilia” para que la historia se dedique al relato de la guerra: un relato armado desde acá y con indicios más que con acciones. La guerra se cuenta sin que se pueda contar. Es una historia censurada, vale lo que no se dice (y nadie en el colegio sabe que María Teresa tiene un hermano). Las postales de Buenos Aires que manda el hermano desde el cuartel ponen en vilo la distancia. ¿Quién está lejos? Y repiten la frase “No logro compenetrarme”. No hay relato. Otra postal, más adelante, desde Azul, indica un traslado en dirección al Sur. La madre llora por lo que vendrá después, en una dimensión de irrealidad que encuentra su forma más acabada en lo que sucederá con María Teresa en el colegio.

¿Qué huellas podemos encontrar en esta novela, del mundo en el que ha sido escrita? Por un lado, es posible ubicarla entre otras, editadas en los últimos años, que vuelven a mirar el pasado reciente con insistencia: *La devoradora* (2007), de Ballester; algunos relatos de *Rosario Express*, de Martini; algunos relatos de *Ver para leer* (2008), compilados por Sasturain; *Cartas profanas. Novela de la correspondencia entre Santucho y Gombrowicz* (2008), primera novela de Juan Mattini; *77* (2008), de Saccomano, *A quien corresponda* (2008), de Caparrós, para nombrar algunos ejemplos. Parecería que esta literatura –lejos de proponerse como el discurso que se hace cargo de entender el pasado frente al casi vacío que dejaban otros discursos, como en los 80– se ocupa de revisarlo y de mostrarse como punto de vista que lo reevalúa desde un presente que evidentemente deja huellas en la escritura. En Kohan, la elipsis que cae sobre Malvinas podría estar dando cuenta del desbalance en el que cae la guerra en la revisión del pasado histórico en general, esto es: no hay tanto trabajo hecho sobre Malvinas como sobre la represión.

Entonces...

Hemos leído dos series de novelas. Una formada por *Los Pichy-cyegos*, de Fogwill, y *Las islas*, de Gamberro, en una línea temporal que va de 1983 a 1998; otra formada por *Cuerpo a tierra*, de Firpo, y *Ciencias morales*, de Kohan, que va de 1983 a 2007. En ambas series hay un desplazamiento que pone en juego los problemas de narrar la guerra: quién narra lo inexplicable, con qué lenguaje se narra el disparate de Malvinas, que alcanza también a los veteranos y al mundo de los 90, cómo se relata y cómo se vive Malvinas en el escenario de Buenos Aires de 1982, y cómo no se habla (o cuán poco se habla) de Malvinas hoy. Dar cabida a estas cuestiones quiebra las pretensiones de la representación mimética.

La literatura exhibe en sus modos de narrar no sólo representaciones del referente sino el punto de vista del presente de la escritura. La representación de la guerra en estas líneas cruzadas exhibe —más que una presencia original, anterior— una ausencia de voz, de lógica, de apropiación de la historia. Se trata, como dijimos, del relato de una guerra fuera de tiempo o de lugar. Podríamos agregar, se trata de *lo otro* por definición y, en este sentido, lo que no puede comprenderse.

Conclusiones para abrir

Hemos intentado componer y recorrer algunas configuraciones narrativas alrededor de los tres ejes clave de la literatura que, en los últimos veinticinco años, ha vuelto a contar el terrorismo de Estado. Esos ejes conciernen a la representación de la represión, de la traición y de la guerra de Malvinas. El modo de narrar estos núcleos referidos a la última dictadura o a su antesala de la Triple A no se desvincula de las estéticas de los años anteriores, pero se transforma sobre su base a partir de cuestiones internas y externas al campo literario. Una de las preguntas que nos planteábamos en la introducción era la de si los cortes de la historia política podían corresponder a los de una historia de la literatura. La respuesta no admite posiciones extremas. Habrá que observar qué ocurre con la relación entre un punto de inflexión política en particular y la producción, la circulación y la recepción de los textos. En general, podríamos decir que algunos cambios en la vida política no sólo inciden en el campo literario sino que se vuelven, dentro del propio campo, instancias de reflexión para pensar sus rasgos y su funcionamiento en un *antes* y un *después*. En el caso de la celebración de los aniversarios de esta democracia que ahora cumple veinticinco años, escritores, críticos y editores se han detenido a revisar qué había ocurrido en la literatura durante cada uno de esos lapsos. Ejemplo de esto es la compilación de artículos que publicó el Centro Cultural Ricardo Rojas como resultado del debate realizado en el vigésimo aniversario de su fundación y de la asunción del presidente Alfonsín: *Lo que sobra y lo que falta...*, al que ya nos referimos. Por otra parte, la conmemoración del aniversario del golpe militar de 1976 funciona como instancia de reflexión complementaria a la anterior, es decir, también constituye la oportunidad de pensar el mundo literario y cultural desde entonces. Un ejemplo es el número 129 de la revista *Ñ, Clarín: A 30 años...*, del que también ya hemos hablado. En estos casos en los que la fecha se vuelve un momento de revisión del quehacer literario (entre otros), los cortes de la historia política ostentan un perfil de parámetro o criterio *mixto*, esto es, que puede ser pensado, en distintos niveles, como externo e interno a la vez.

En estos últimos veinticinco años, una parte importante de la narrativa argentina sigue volviendo sobre el pasado del terrorismo de Estado y se define en esa vuelta como literatura de la democracia, o mejor: de una democracia que todavía amenaza con quebrarse. Los modos en que se construye el pasado se ajustan a los presentes desde los que se escribe. En este sentido, la literatura también dialoga con distintos discursos sociales del entorno de producción y hasta se apropia de ellos. Pero lo que aparece como una de las novedades más evidentes en el último tiempo es que la representación de la historia por parte de la voz de los jóvenes de los 70 (entendido esto como una simplificación generacional que nos resulta útil aquí) contrasta con la de los jóvenes de la generación de los hijos, en la línea de quienes no retoman las banderas de sus padres. En el cine, por ejemplo, un claro exponente de esto es el documental *Los rubios* (2003), de Albertina Carri.

¿Qué tienen en común los textos revisados? Entre otras cosas, todos ellos instalan una demanda, un deseo, una denuncia, una culpa: es decir, en su doble sentido: una falta. Relatarla es relatar el costado presente de ese pasado, es decir, construir el impacto del pasado en la falta de hoy. ¿Es la falta de la tan demorada justicia reparadora lo que resuena? ¿La falta de padres en la literatura para los escritores de la generación intermedia? ¿La de los hijos y los nietos que aún reclaman las Madres y las Abuelas, o la de los padres que los hijos no tuvieron? Seguramente, todo eso. Pero replanteemos la cuestión —como habíamos anunciado— a partir del epígrafe de nuestro libro:

¿Qué nos faltó para que la utopía venciera a la realidad?
 ¿Qué derrotó a la utopía? ¿Por qué, con la suficiencia pedante
 de los conversos, muchos de los que estuvieron de nuestro lado,
 en los días de mayo, traicionan la utopía? ¿Escribo de causas o
 escribo de efectos? ¿Escribo de efectos y no describo las causas?
 ¿Escribo de causas y no describo los efectos?

Escribo la historia de una carencia, no la carencia de
 una historia.

En *La revolución es un sueño eterno*, de Rivera, es Juan José Castelli quien reflexiona sobre las cuestiones de poder y sus consecuencias en relación con los hechos fundacionales de 1810. La primera pregunta, “¿Qué nos faltó para que la utopía venciera a la realidad?”, cierra con una respuesta que se proyecta sobre la condición de la propia escritura: desde la perspectiva jacobina, Castelli observa el fracaso del proyecto de mayo y advierte: “Escribo la historia de una carencia”. Por su parte, la novela de Rivera permite extender esa historia sobre otros proyectos revolucionarios, incluido el de los años 70. ¿De qué modo se aproximan lo que “nos faltó” y la “historia de una carencia”? ¿Qué relación hay, en términos generales, entre *falta* y *carencia*? En algunas ocasiones, estas palabras significan lo mismo; en otras, no: la falta puede o no indicar una carencia, no lo hace si remite a algo o a alguien que *sólo no está* o a aquello que *queda por hacer*. La carencia, en cambio, se refiere a lo que se supone *debería tenerse pero no se tiene*. *No estar/no haber* frente a *no tener*. En la frase “¿Qué nos faltó”, la falta sí apunta a una carencia, aunque la presenta de manera más difusa que como va a aparecer en el final del fragmento, donde la palabra *carencia* se explicita y se constituye en clave. Ubicadas en un caso al comienzo, en una pregunta, y en el otro en el cierre, en una respuesta, las expresiones “nos faltó” y “carencia” recorren, desde la incógnita hasta su revelación, la certidumbre de que algo no se tuvo y no se tiene. Nos detendremos ahora en las carencias que los textos seleccionados construyen como tales.

En relación con la representación de la represión, podemos considerar un arco que va desde la falta del dedo de Boomer en *La rompiente* y las puntuales alusiones a los desaparecidos en *Los fantasmas* hasta la falta de conciencia sobre lo que ocurría en el pasado y de memoria para reconstruirlo en *La devoradora* y la falta de un pasado heroico y un presente consecuente en la novela de Gamberro. En ese recorrido, la ausencia de *lo que habría que tener o haber tenido* es aquello que, entre tantas otras cosas, la literatura viene a decir. Lo que no se tiene es —en términos de Rivera— o un *efecto* de la represión (un cuerpo cercenado, la voz silenciada, un fantasma) o una *causa* de la *derrota* (la inconciencia, las fallas de la memoria: carencia de recursos; la lógica de la picaresca: carencia

de virtud). En el centro, con la referencia a la revolución que “por ahora no hay” pero que *es soñada eternamente*, y que, como sueño, “nos vuelve día a día más interesantes”, en la carta de Pirí, Muslip reescribe en *Fondo negro* –con otra clave– la carencia por la que se preguntaba Castelli en la novela de Rivera.

Es fácil pensar la segunda parte de este libro, correspondiente a la representación de la traición, en relación con la tercera pregunta del epígrafe: “¿Por qué, con la suficiencia pedante de los conversos, muchos de los que estuvieron de nuestro lado, en los días de mayo, traicionan la utopía?” Las variantes de la traición femenina que se leen en los textos vistos cifran la *causa* de la *derrota* colectiva y personal (en *Lo imborrable*, por ejemplo) o funcionan como *efecto* de la represión (en “La colaboracionista”), es decir, como signo de la derrota misma, cuando salvar la propia vida se vuelve la única opción heroica. En el fragmento de Rivera, la traición queda asociada a la historia de la carencia que Castelli escribe. En los textos seleccionados la carencia se proyecta sobre la lealtad que no tuvieron *los pedantes conversos*, sobre la opción de lealtad que les faltó a *quienes estuvieron de nuestro lado*, sobre el deseo de revolución que se vuelve deseo de la traidora que relata (en *Museo de la revolución*), sobre la madre que traiciona justamente con su ausencia (en *La casa de los conejos*). Estas alternativas quiebran la unidad que la pregunta de Castelli proponía para concebir a los traidores.

Por último, en los textos que narran la guerra de Malvinas, la carencia afecta al *espacio mismo* de la guerra (que queda fuera de escena) o al del relato (que queda *fuera de lugar*). Ambas carencias llevan a otra: la falta de sentido, y las tres indican tanto *causas* como *efectos* de la derrota.

Finalmente, la narrativa que vuelve al pasado del terrorismo de Estado puede combinar recursos del realismo con otros que quiebran sus intenciones, frente a la certeza de que ni el lenguaje alcanza para lograr un relato que capte aquella realidad (ni otra) ni esa limitación importa. La meta no es tal captación sino construir el pasado en alguno de los aspectos en que este se percibe en cada presente, con los recursos de una literatura que también se define ante su propia historia.

Bibliografía

- Bajtín, Mijail (1998) *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI.
- Blanco, Oscar (1997) “Sobre *Fondo negro*, de Eduardo Muslip”, inédito.
- Berlanga, Ángel (2006) “La teoría de la revolución abarca la vida cotidiana”, entrevista a Martín Kohan, *Página/12*, 21/8.
- Caparrós, Martín (1993) “Mientras *Babel*”, *Cuadernos Hispanoamericanos* N° 517-9.
- Contreras, Sandra (2002) *Las vueltas de César Aira*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- Dalmaroni, Miguel (2004) *La palabra justa. Literatura, crítica y memoria (1960-2002)*, Santiago de Chile, Ril.
- Domínguez, Nora (1993) “Un mapa hecho de espacios y mujeres”, en Spiller, Roland (ed.) *La novela argentina de los años 80*, Frankfurt, Vervuert.
- (2008) “Los tiempos de Eva Perón”, en www.unsam.edu.ar/home/material/dominguez.pdf, consultado el 15-5-08.
- De Diego, José Luis (2003) *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)*, La Plata, Al Margen.
- (2006) “1976-1989. Dictadura y democracia: la crisis de la industria cultural”, en De Diego, José Luis (dir.) *Editores y políticas editoriales en Argentina 1880-2000*, Buenos Aires, FCE, pp. 163-207.
- Diccionario de la Real Academia Española*, <http://www.rae.es.html>, consultado el 12-2-08.
- Fornet, Jorge (2007) *El escritor y la tradición. Ricardo Piglia y la literatura argentina*, Buenos Aires, FCE.
- Gamero, Carlos y otros (2004) *Lo que sobra y lo que falta en los últimos veinte años de la literatura argentina. Ciclo de mesas redondas del Centro Cultural Rector Ricardo Rojas*, Buenos Aires, Libros del Rojas.
- García, Luis Ignacio (2008) “El legado como exterminio”, *ramona* N° 78, pp. 18-23.
- Gramuglio, María Teresa (2002) “Políticas del decir y formas de la ficción. Novelas de la dictadura militar”, *Punto de vista* N° 74, pp. 9-14.

- González, Horacio y Ferrer, Christian (1996) “Nicolás Casullo: Cuadras y cuadras de gente” *El ojo mocho* N° 7/8, pp. 3-6.
- Jelin, Elizabeth y Longoni, Ana (comps.) (2005) *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*, Madrid, Siglo XXI.
- Kohan, Martín (2000) “Historia y literatura: La verdad de la narración”, en Drucaroff, Elsa (dir.) *La narración gana la partida*, vol. XI de Jitrik, Noé (dir.) *Historia crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires, Emecé, pp. 245-59.
- Lesgart, Cecilia (2006) “Luchas por los sentidos del pasado y el presente. Notas sobre la reconsideración actual de los años 70 y 80” en Quiroga, Hugo y Tcach, César (comps.), *Argentina 1976-2006. Entre la sombra de la dictadura y el futuro de la democracia*. Rosario, Homo Sapiens, pp. 167-98.
- Longoni, Ana (2007) *Traiciones. La figura del traidor en los relatos de los sobrevivientes de la represión*, Buenos Aires, Norma.
- López Casanova, Martina (2000) “La narración de los cuerpos”, en Drucaroff, Elsa (dir.) *La narración...*, cit. *supra*, pp. 183-215.
- (2008) “Malvinas en la literatura: un relato descentrado”, leído en las *Primeras Jornadas de discusión sobre arte, política y sociedad “Representación, representaciones”*, IDH-UNGS, Los Polvorines, 12-13/6.
- (2008) “Variaciones en el relato de la traición: *Lo imborrable*, de Saer; *Museo de la revolución*, de Kohan, y ‘La colaboración’, de Martini”, leído en el *III Congreso Internacional CELEHIS de Literatura “Literatura española, latinoamericana y argentina”*, UNMP, Mar del Plata, 7-9/4.
- Lorenz, Federico (2006) *Las guerras por Malvinas*, Buenos Aires, Edhasa.
- Lvovich, Daniel (2005) “La dictadura en Saer”, en Diab, Pabla y otros, *Del recuerdo a la voz. Homenaje a Juan José Saer*, UNGS, Los Polvorines, pp. 69-75.
- Martini, Juan Carlos (1988) “Especificidad, alusiones y saber de una escritura”, en Sosnowski, Saúl (comp.) *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*. Buenos Aires, EUDEBA.
- Nieto, Facundo (2008) “Apuntes para una lectura de *Los fantasmas*, de César Aira” (ficha), UNGS, Los Polvorines.

- Palermo, Vicente (2004) “Entre la memoria y el olvido: represión, guerra y democracia en la Argentina”, en Novaro, Marcos y Palermo, Vicente (comps.) *La historia reciente. Argentina en democracia*, Buenos Aires, Edhasa, pp. 169-91.
- Piglia, Ricardo (1993 [1980]) *Crítica y ficción*, Buenos Aires, Siglo XX-UNL.
- Prieto, Martín (2006) *Breve historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Taurus.
- Quiroga, Hugo y Tcach, César (2006) “Prólogo. A treinta años del golpe”, en Hugo Quiroga y César Tcach (comps.) *Argentina 1976-2006...*, cit. *supra*, pp. 11-14.
- Romero, Luis Alberto (2006) “La democracia y la sombra del pasado”, en Hugo Quiroga y Tcach, César (comps.) *Argentina 1976-2006...*, cit. *supra*, pp. 15-30
- Saer, Juan José (1999) *La narración-objeto*, Buenos Aires, Seix Barral.
- Saítta, Sylvia (2004) “La narrativa argentina, entre la innovación y el mercado (1983-2003)”, en Novaro, Marcos y Palermo, Vicente (comps.) *La historia reciente. Argentina en democracia*, Buenos Aires, Edhasa, pp. 239-56.
- Sarlo, Beatriz (1983) “Literatura y política”, *Punto de vista* N° 19.
- (1987) “Política, ideología y figuración literaria”, en AA.VV., *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, Buenos Aires, Alianza, pp. 8-11.
- (2005) *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y tiempo subjetivo. Una discusión*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- (2006) “La ficción, antes y después de 1976”, *Ñ* N° 129, 18/3, pp. 16-17
- (2006) “Sujetos y tecnologías. La novela después de la historia”, *Punto de vista* N° 86, pp. 1-6.
- (2007) *Escritos sobre literatura argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Simmel, Georg (1988 [1911]) *Sobre la aventura*, Barcelona, Península.
- Schmucler, Héctor (1996) “Los relatos de la traición”, *La Voz del Interior*, Córdoba, 24/10.
- Sosnowski, Saúl (comp.) *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*, Buenos Aires, EUDEBA, pp. 125-32.

Textos literarios analizados o mencionados, correspondientes al período 1983-2008

- Aira, César (1990) *Los fantasmas*, Buenos Aires, GEL.
- Alcoba, Laura (2007) *La casa de los conejos*, Buenos Aires, Edhasa, 2008.
- Ballestero, Graciela (2007) *La devoradora*, Rosario, Editorial Municipal de Rosario.
- Belgrano Rawson, Eduardo (2008) “Vení llorado”, en Sasturain, Juan (comp.) (2008) *Ver para leer. Diez relatos argentinos*, Buenos Aires, Andrés Bello, pp. 17-19.
- Birmajer, Marcelo (2006) “El cuadro”, en *Las mejores historias de hombres casados*, Buenos Aires, Planeta y en Sasturain, Juan (comp.) (2008) *Ver para...*, cit. *supra*, pp. 27-40.
- Bonasso, Miguel (1984) *Recuerdo de la muerte*, Buenos Aires, Puntosur.
- Cabezón, Gabriela (2006) “La hermana Cleopatra”, en Abbate, Florencia (comp.) *Una terraza propia. Nuevas narradoras argentinas*, Buenos Aires, Norma, pp. 177-82.
- Caparrós, Martín (2008) *A quien corresponda*, Barcelona, Anagrama.
- Demitrópulos, Libertad (1984) *Eva Perón*, Buenos Aires, CEAL.
- Chejfec, Sergio (1999) *Los planetas*, Buenos Aires, Alfagura.
- Diez, Rolo (2000) *Los compañeros*, La Plata, Ediciones de la Campana.
- Firpo, Norberto (1984) *Cuerpo a tierra*, Buenos Aires, Galerna.
- Fogwill, Rodolfo (1983) *Los Pichy-cyegos. Visiones de una batalla subterránea*, Buenos Aires, de la Flor.
- (2001) *La experiencia sensible*, Buenos Aires, Mondadori.
- Gamerro, Carlos (2007 [1998]) *Las Islas*, Buenos Aires, Norma.
- (2002) *El secreto y las voces*, Buenos Aires, Norma.
- (2006) *La aventura de los bustos de Eva*, Bogotá, Norma.
- Guebel, Daniel (1991) *La perla del emperador*, Buenos Aires, Emecé.
- Gusmán, Luis (2006 [1995]) *Villa*, Buenos Aires, Edhasa.
- Heker, Liliana (1996) *El fin de la historia*, Buenos Aires, Alfaguara.
- Kohan, Martín (2002) *Dos veces junio*, Buenos Aires, Sudamericana.
- (2006) *Museo de la revolución*, Buenos Aires, Mondadori-Sudamericana.
- (2007) *Ciencias morales*, Barcelona, Anagrama.

- Link, Daniel (2004) *La ansiedad*, Buenos Aires, El Cuenco de Plata.
- Mattini, Juan (2008) *Cartas profanas. Novela de la correspondencia entre Santucho y Gombrowicz*, Buenos Aires, Continente.
- Martini, Juan (2007) “La colaboración”, en *Rosario Express*, Buenos Aires, Norma
- Muslip, Eduardo (1997) *Fondo negro. Los Lugones. Leopoldo, Polo y Pirí*. Buenos Aires, Solaris.
- Paula, Romina (2005) *¿Vos me querés a mí?*, Buenos Aires, Entropía.
- Piglia, Ricardo (1992) *La ciudad ausente*, Buenos Aires, Sudamericana.
- Prieto, Martín (1999) *Calle de las Escuelas n° 13*, Buenos Aires, Perfil.
- Rivera, Andrés (1998 [1987]) *La revolución es un sueño eterno*, Buenos Aires, Planeta.
- Roffé, Reina (1987) *La rompiente*, Buenos Aires, Puntosur.
- Saccomano, Guillermo (2008) *77*, Buenos Aires, Planeta.
- Saer, Juan José (1993) *Lo imborrable*, Buenos Aires, Alianza.
- (1994) *La pesquisista*, Buenos Aires, Alianza.
- Terranova, Juan (2003) *El bailarín de tango*, Buenos Aires, Deldragón.
- Varsavsky, Paula (1994) *Nadie alzaba la voz*, Buenos Aires, Emecé.

Índice

Introducción	9
Represión: cuestión de clase y de género El protagonismo del cuerpo	25
La traición: versiones de un pecado original	61
Malvinas: ¿una historia “fuera de escena” o un relato “fuera de lugar”?	79
Conclusiones para abrir	97
Bibliografía	101

Otros títulos de
Colección “25 años, 25 libros”

- 1. Cine y políticas en Argentina**
Continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia
Gustavo Aprea
- 2. Controversias y debates en el pensamiento económico argentino**
Ricardo Aronskind
- 3. Rompecabezas**
Transformaciones en la estructura social argentina (1983-2008)
Carla del Cueto y Mariana Luzzi
- 4. La cambiante memoria de la dictadura**
Discursos públicos, movimientos sociales
y legitimidad democrática
Daniel Lvovich y Jaquelina Bisquert
- 5. ¿La lucha es una sola?**
La movilización social entre la democratización
y el neoliberalismo
Sebastián Pereyra
- 6. La nueva derecha argentina**
La democracia sin política
Sergio Morresi
- 7. La Patagonia**
(de la guerra de Malvinas al final de la familia ypefiana)
Ernesto Bohoslavsky

- 8. Mejor que decir es mostrar**
Medios y política en la democracia argentina
Gabriel Vommaro

- 9. Los usos de la fuerza pública**
Debates sobre militares y policías en las ciencias sociales de la democracia
Sabina Frederic

- 10. El peronismo fuera de las fuentes**
Horacio González

- 11. La Iglesia católica argentina**
En democracia después de dictadura
José Pablo Martín

- 12. Masividad, heterogeneidad y fragmentación**
El sistema universitario argentino (1983-2007)
Pablo Buchbinder y Mónica Marquina

- 13. Trabajo argentino**
Cambios y continuidades en 25 años de democracia
Marcelo Delfini y Martín Spinoso

- 14. Argentina digital**
Roxana Cabello

- 15. Democracia y ciudad**
Procesos y políticas urbanas en las ciudades argentinas (1983-2008)
Raúl Fernández Wagner

- 16. Religiosidad popular**
Creencias religiosas populares en la sociedad argentina
Rubén Aldo Ameigeiras

17. De *salario* a *corralito*, de *carapintada* a *blog*
Nuevas palabras en veinticinco años de democracia
Andreína Adelstein e Inés Kuguel

A un cuarto de siglo del inicio del período histórico abierto en 1983, esta colección se propone examinar los cambios producidos desde entonces en la sociedad argentina.

Uno de los temas dominantes de la literatura del actual ciclo democrático en nuestro país es la caracterización del mundo del terrorismo de Estado que lo precedió y la reflexión sobre las maneras de hablar acerca de él. En este libro se discuten las formas en que se trató, en la narrativa argentina de los últimos cinco lustros, la cuestión de la represión, las modulaciones que adoptó el tópico político y literario del traidor y el héroe y las representaciones ficcionales de la guerra de las Malvinas. A lo largo de este recorrido, la autora estudia con especial cuidado los modos de construcción de los personajes femeninos y se pregunta por las distintas formas de carencia que nuestra democracia recibe como legado de los años anteriores.

Martina López Casanova es investigadora-docente del Instituto del Desarrollo Humano de la UNGS, donde dicta Literatura I y II de la Licenciatura en Cultura y Lenguajes Artísticos.



Universidad
Nacional de
General
Sarmiento

