

UNIVERSIDADE FEDERAL DE
RONDÔNIA

CENTRO INTERDISCIPLINAR
DE ESTUDO E PESQUISA DO
IMAGINÁRIO SOCIAL



REVISTA LABIRINTO
ANO XVI
VOLUME 25
(JUL-DEZ)
2016
PP. 376-391.

PERCEPCIÓN, MEMORIA Y GÉNERO. UNA ZONA DE ARTICULACIÓN ENTRE LITERATURA E HISTORIA

PERCEPÇÃO, MEMÓRIA E GÊNERO. UMA ZONA DE ARTICULAÇÃO ENTRE LITERATURA E
HISTÓRIA

MARÍA ELENA FONSAIDO

Universidad Nacional de General Sarmiento - Buenos Aires - Argentina
malenafons@yahoo.com.ar

RESUMO

Com motivo dos quarenta anos do golpe de Estado produzido na Argentina em 1976, Golpes. Relatos y memorias de la dictadura constituí un ejercicio colectivo de memoria. Nesse livro, a seleção de gênero constitui-se no espaço de interseção entre história e literatura, já que o gênero se converte em uma zona de articulação entre a temporalidade recuperada e a maneira de se inserir em uma determinada tradição literária.

PALAVRAS-CHAVE: Memória; Gênero; Literatura; História.

RESUMEN

A propósito del aniversario de los cuarenta años del golpe de estado que se produjo en la Argentina en 1976, Golpes. Relatos y memorias de la dictadura se constituye en un ejercicio colectivo de memoria. En este libro, la selección genérica se constituye en el espacio de intersección entre historia y literatura, ya que el género se convierte en una zona de articulación entre la temporalidad recuperada y la manera de insertarse en determinada tradición literaria.

PALABRAS-CLAVE: Memória; Género; Literatura; História.

INTRODUCCIÓN

A propósito del aniversario de los cuarenta años del golpe de estado que se produjo en la Argentina en 1976, los investigadores Victoria Torres y Miguel Dalmaroni propusieron a veinticuatro narradores la escritura de textos que evocaran “el trauma colectivo que nunca más dejará de interpelarnos” (2016, p. 10). El criterio con el que decidieron la convocatoria es etario: “convocamos a escritoras y escritores argentinos [...] nacidos entre 1957 y 1973 (años más, años menos)” (p. 10)ⁱ. Según la socióloga Elizabeth Jelin, “las memorias individuales están siempre enmarcadas socialmente. Estos marcos son portadores de la representación general de la sociedad, de sus necesidades y valores. Incluyen también la visión del mundo, animada por valores, de una sociedad o de un grupo” (2002: 20). Por lo tanto, el resultado es mucho más que la suma de percepciones individuales. Lejos de esto, el libro aparece entonces como un modo valioso de reconocimiento de la manera en que aquellos niños y adolescentes de ayer procesaron y aún intentan procesar los sucesos traumáticos de la sociedad argentina de la segunda mitad del siglo XX. Porque también de acuerdo con la propuesta de Jelin, es la memoria la que le da un sentido al pasado.

De este modo, el libro *Golpes. Relatos y memorias de la dictadura* se constituye en un colectivo ejercicio de memoria. Los editores son conscientes de que la memoria infantil o adolescente, que es aquella sobre la cual trabajan estos escritores, puede resultar un material incómodo, ya que puede aparecer cruzado “por la imaginación, los sueños y las

pesadillas, por los recortes del olvido o las insistencias de percepciones, matices, matices, perfumes o ruidos imborrables” (2016, p. 10). Sin embargo, a ella acudenⁱⁱ. Por esto, este libro puede resultar un excelente ejemplo para considerar tres cuestiones: cómo un grupo de niños y de adolescentes percibieron la violencia y el horror que les tocó vivir; cómo recuperaron estas percepciones a partir de un ejercicio de memoria; de qué manera lograron darle forma escrita a partir de la utilización de diversos géneros y procedimientos literarios.

La factura de este libro se corresponde con el momento que está atravesando la literatura argentina respecto del gran tema de cómo narrar la historia reciente. Frente a una década del 80 que señaló el hueco que se estaba produciendo en la sociedad y / o privilegió el rescate del testimonio de la víctimaⁱⁱⁱ; y a una década del 90 que expuso el horror de manera cruda^{iv}; la distancia temporal que da el nuevo siglo busca construir la representación desde otros puntos de vista, en este caso, el de los niños.

El subtítulo del libro, *Relatos y memorias de la dictadura*, habilita a los autores a la representación a partir de relatos que no tengan directa relación con su biografía o su memoria personal. Sin embargo, voy a detenerme en los textos que corresponden al segundo grupo, en tanto la pregunta que dispara mi trabajo es, precisamente, cuáles son las estrategias de la escritura para moldear la memoria, de qué modo la escritura toma elementos del recuerdo para contestar a la gran pregunta que se hacen los escritores argentinos del siglo XXI: cómo narrar la dictadura. Mi análisis se centra entonces, en aquellos

textos escritos en primera persona de los cuales se desprenda algún elemento autobiográfico que relacione a los personajes con los autores empíricos^v. Si bien entiendo que la memoria no es privativa de la primera persona, en este caso, el tono y la perspectiva que da la distancia desde la cual los escritores se miran, niños o adolescentes dentro del espacio de la dictadura, resulta un elemento crucial a la hora de armar la narración.

A este punto agregaré el uso de diferentes géneros literarios que los escritores realizan a la hora de escribir las percepciones infantiles recuperadas por la memoria^{vi}. La elección de estos géneros plantea una estrecha relación con el tipo de percepción evocada, al tiempo que propone la necesidad de una estructura literaria que permita construir y moldear lo recordado. En este libro, la selección genérica aparece como el espacio de intersección entre historia y literatura, ya que el género se convierte en una zona de articulación entre la temporalidad recuperada que se quiere representar y la manera de insertarse en determinada tradición literaria.

Se podrá ver, entonces, cómo los diferentes escritores acuden a tradiciones de la literatura occidental, como el relato de iniciación o el cuento de terror, con desvíos y marcas propias de la situación histórica que se quiere representar^{vii}. En el caso del cuento de terror, la marca será un énfasis en lo siniestro; en el caso del relato de iniciación, el desvío será la ausencia de aprendizaje de un modelo determinado. Otro grupo incursionará en un género propiamente argentino (borgiano), el cuento-ensayo. La adaptación que harán estos autores pasará por la autorreferencialidad, que convertirá al ensayo sobre otros

autores en un modo de reflexión sobre la propia obra en cuanto al tema de la dictadura. Por último, otro de los escritores propondrá un género nuevo, al que llamo relato conjetural, para narrar los avatares de la historia reciente, como un modo de proponer que, aun desde las formas, hay que buscar nuevas maneras de contar lo que pasó^{viii}.

EL RELATO DE TERROR

Afirma el escritor y crítico Ricardo Piglia (2000, pp. 113-4):

El poder también se sostiene en la ficción. El Estado es también una máquina de hacer creer. En la época de la dictadura, circulaba un tipo de relato 'médico': el país estaba enfermo, un virus lo había corrompido, era necesario realizar una intervención drástica. El Estado militar se autodefinía como el único cirujano capaz de operar, sin postergaciones y sin demagogia. Para sobrevivir, la sociedad tenía que soportar esa cirugía mayor. Algunas zonas debían ser operadas sin anestesia. Ese era el núcleo del relato: un país desahuciado y un equipo de médicos dispuestos a todo para salvarle la vida. En verdad, este relato venía a encubrir una realidad criminal, de cuerpos mutilados y operaciones sangrientas. Pero al mismo tiempo la aludía explícitamente. Decía todo y no decía nada: la estructura del relato de terror.

Es decir, que si hablamos de géneros, uno de los que impone la dictadura es el relato de terror: decir todo y no decir nada. Dos son los textos de la colección que retoman esta estructura: “Réplica en escala” de Paula Tomassoni y “Calmar la sed” de Sergio Olguín.

En su trabajo sobre “Lo siniestro”, Sigmund Freud (1919), luego de examinar diferentes definiciones posibles del término y sus correspondientes ejemplos literarios, arriba a algunas conclusiones que interesan a este trabajo: en primer lugar, propone y confirma su hipótesis de que “lo unheimlich, lo siniestro, procede de lo heimisch, lo familiar, que ha sido reprimido” (p. 11); en segundo lugar, separa lo siniestro vivencial de lo siniestro ficcional; en tercer lugar, propone que lo siniestro surge con mayor potencia de lo reprimido que de lo superado. De este modo, “lo siniestro en las vivencias se da cuando complejos infantiles reprimidos son reanimados por una impresión exterior” (p. 12). Los dos textos de Golpes que se inscriben en esta coordenada, cumplen con estas tres premisas: manifiestan el horror producido en el ámbito de lo familiar, se moldean en la ficción y se constituyen en muestras de un momento infantil no superado.

Al igual que la historiadora Laura Lenci, Paula Tomassoni (2016) recurre al procedimiento de cronología invertida. El modo más sencillo de darle un sentido a los acontecimientos: mirarlos desde el final. Así, presenta tres apartados: Mil nueve ochenta y dos, Mil nueve setenta y nueve y Mil nueve setenta y seis, que se corresponden respectivamente

con la decadencia, el clímax y el comienzo de la dictadura. Los tres momentos narran tres hechos nimios en la vida de la niña Paula: un desfile en la ciudad de La Plata en el que participan todos los clubes de patinadoras; la vuelta del cumpleaños del tío, en la cual el padre que manejaba dobla accidentalmente en contramano en una calle; un paseo en calesita con los padres. En apariencia, los sucesos normales que pueden pasarle a cualquier niña, la cotidianeidad de los que no participan en los grandes hechos.

Pero esto es solo la apariencia. En cada uno de los minirrelatos, aparece un suceso extraordinario, que se relaciona directamente con la dictadura. Al desfile en el que participan todos los niños patinadores, va el general Bignone, el último presidente de facto. Se celebra el centenario de la fundación de la ciudad, y todo debe resultar perfecto. La narradora protagonista, sumamente identificada con su papel de líder de su escuadra, desespera cuando advierte que Eugenia, casualmente la única nena que no había tenido una mamá que la maquillara, la única a quien le había traído el “sanguchito de queso” su abuela, no levanta el brazo al pasar por el palco presidencial. Para desesperación de Paula, Eugenia no saluda al presidente, lo que rompe la uniformidad.

En la segunda secuencia, a la vuelta del cumpleaños en casa de los tíos que repetían “viva peróncajero” como una oración al devolver el mate o al frotar al hijo enfermo, el padre de la narradora toma equivocadamente una calle en contramano. Inmediatamente, el reflector, la orden de bajar del auto, los soldados de armas largas, los niños dormidos empujados al piso

del coche, el temblor en las piernas del padre. La secuencia termina con la narradora acostada en su cama, “a salvo, abrazada a la bolsa de agua tibia, sin poder dormir” (p. 37).

Finalmente, el primero desde el punto de vista cronológico. El paseo a la calesita se ve inquietado por el hecho de que el padre estaciona el auto en un lugar prohibido. Se trata de un domingo, día en el cual la prohibición, teóricamente, no existiría. Cuando el padre deja a los niños con su madre para estacionar el auto en otro lugar, mientras la niña da vueltas sobre un caballo de madera, el local de juegos baja vertiginosamente el portón de metal. Afuera, “los tiros, como golpes de lata. Lentos, pero parejos como martillazos. Le pregunté a mamá dónde estaba papa” (p. 41).

El padre de la narradora vuelve indemne. La patrulla de soldados que había sorprendido la infracción simplemente los escolta. La hijita de la mujer desaparecida que no saluda no es advertida por nadie más que por la narradora. Como repite para autoconvencerse el padre de la narradora “estamos todos bien” (p. 41). Los tres episodios que narra Tomassoni simplemente transmiten, en réplica a escala el terror de las no-víctimas, la sensación constante de que el peligro está presente y es eludido por caprichos de la fatalidad: “Entonces dormimos, tranquilos, como que no éramos una familia que estaba destinada a desaparecer” (p. 42).

La estructura del relato de terror es retomada en su vertiente siniestra: no pasa nada, pero todo puede pasar; vivimos en la normalidad, pero la anormalidad asecha. La niñez se ve interrumpida por sucesos que no pueden explicarse en el

momento; sucesos que necesitan una narración, porque es “la manera en que el sujeto construye un sentido del pasado, una memoria que se expresa en un relato comunicable, con un mínimo de coherencia” (Jelín, 2002, p. 27, destacado en el original).

El relato de Sergio Olguín es breve y la anécdota, nimia. El narrador, un niño que ha quedado solo mientras su madre hace las compras del día, escucha el timbre de su casa y se levanta de la cama. En la puerta, un soldado le pide un vaso de agua. El niño, asustado, le ofrece lo pedido. Otro soldado se acerca y la acción se repite. El niño, una vez calmada la sed de los soldados, mira desde la terraza y ve que “a lo largo de la cuadra, de una mano y de otra, hay soldados frente a todas las puertas” (p. 136). El personaje no entiende lo que pasa, y el narrador no lo aclara: está solo en medio de un operativo. La fragilidad del niño narrador solo se expone en la repetición de una frase: “*no me animo* a decirle la excusa que me enseñó mi madre” (p. 135); “*no me animo* a dejarla ni abierta [la puerta] ni tampoco cerrarla ante la cara del soldado” (p. 136); “*no me animaba* a volver a espiar al living” (p. 137, destacados míos).

Olguín no avanza más. El relato de terror lo aportan los adultos, los intra y los extradiegéticos: la madre del niño y los lectores. El final del cuento le proporciona al narrador “la segunda sorpresa de esa mañana” (p. 137): ve cómo a su madre le tiemblan las manos mientras enjuaga los vasos. La mirada asustada del niño, que percibe que algo está mal con lo que pasa y por eso no se anima a nada, se completa con la mirada de la madre, que sabe lo que pasó pero tiene mucho más claro lo que

podría haber pasado. A esto se suma la mirada del lector contemporáneo, que, leyendo el cuento desde el momento actual, inserta la anécdota trivial en el marco de la historia.

De este modo, tanto Tomassoni como Olguín plantean variaciones del género de terror aplicado a la dictadura. Si para Piglia el secreto era decir todo y no decir nada, en estos dos casos la estrategia es contar todo lo que pasó, sucesos poco heroicos, manteniendo a la sombra lo que podría haber ocurrido, que siempre se eleva como una amenaza. Lo que les ocurre a los narradores tiene una gravedad menor que lo que podría haberles ocurrido, pero lo que podría haberles ocurrido se sostiene a lo largo del tiempo como una pareja siniestra. La mirada adulta del escritor recupera la sensación de lo ominoso que vivió de niño. Su ámbito familiar: un paseo en calesita, darle agua a quien la pide, se ve contaminado por un miedo que no pudo ser superado. En estos casos, la memoria se duplica en dos pasados: lo que pasó es solo un modo de haber eludido lo que no pasó. Lo que no pasó también queda en la memoria, y toma la forma de amenaza que no termina, de la sombra aterradora que siempre acompañará los recuerdos de la infancia.

EL RELATO DE INICIACIÓN

El relato de iniciación en su forma de novela o *bildungsroman*, ha sido muy estudiado. Desde el canónico estudio de Mihail Bajtín, “Novela de educación y su importancia en la historia del realismo” (1979); hasta la investigación de José Luis De Diego, quien se centró en la

literatura argentina (2006), este género presenta una estructura que ha interesado a críticos y a escritores.

Sin entrar en los detalles de una forma tan rica, que ha provocado tanta bibliografía, consideraré solo algunos elementos. Para empezar, no se trata en estos casos de novelas, que presentan una larga serie de pruebas y un modelo (sea positivo o negativo) al cual el héroe debe acceder, sino de breves cuentos. No aparecen en los cuentos estas pruebas ni la llegada al modelo. Lo que sí se narra es lo que Kurt Spang considera la esencia del género: “el encuentro del hombre con la sociedad, con las instituciones, pero en el efecto de maduración que produce en la persona” (1996, p. 126). En su *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Angelo Marchese y Joaquín Forradellas (2000, p. 44). se expresan en el mismo sentido: “en la novela contemporánea la formación del héroe se realiza por medio de una dura relación con la sociedad burguesa, llena de disidencias y heridas, de la cual el héroe puede salir espiritualmente maduro, aunque esa madurez pueda conducir a su destrucción”

En el caso que nos ocupa, el choque no es simplemente con una sociedad burguesa, sino con una sociedad totalitaria, que ha llevado la represión a los recodos más íntimos de la vida familiar y personal. Lo que Spang denomina “encuentro” y Marchese y Forradellas “dura relación”, son en estos textos choques brutales de la niñez con una realidad que la aniquila. Acorde con su procedencia y con las diversas traducciones, varios son los nombres que el género admite: relato de formación, de aprendizaje, de educación, de iniciación (De

Diego, 2006, p. 15). Opto aquí por nombrarlo “relato de iniciación” porque en los casos que analizo se trata realmente de eso: del comienzo de un nuevo modo de mirar el mundo a partir del quiebre que representa para los personajes la comprensión cabal de la situación en la que viven, comprensión que da fin a su infancia. Dos son los escritores que recurren a formas desviadas de este género: Juan José Becerra, en su cuento “El beso de Videla” y Federico Jeanmaire en “24”.

El cuento de Jeanmaire es un texto breve que no se aparta de la mirada del niño. El narrador relata lo que pasó el 24 de marzo de 1976, cuando, apesadumbrado con la idea de que su madre descubriera que había ensuciado su delantal blanco el día anterior, escucha que ella, medio dormida le dice “que no sabía si iba a tener clases, que había habido un golpe” (p. 195). El narrador no tiene conciencia clara de lo que pasa, y decodifica desde sus posibilidades: “Un golpe. No sé. Capaz que se cayó. O fue papá. O se cayó la señora directora o una de las maestras” (p. 195). Su única preocupación consiste en que su madre no descubra la mancha del delantal, por lo cual no indaga demasiado y la deja semidormida.

Una vez en la escuela, el cartel pegado que confirmaba que no había clases, dispara la felicidad de los niños: “Era miércoles, pero parecía domingo” (p. 196). La decisión que toman es ir al parque del pueblo a jugar a las escondidas y a gozar de la libertad imprevista: “daba la impresión de que esa mañana alguien se había golpeado y el mundo entero estaba tan dormido que no podían explicarlo” (p. 196). El narrador jamás se aparta del registro elegido. El juego de la escondida se narra

con el vocabulario técnico apropiado. Pero esa narración de pronto asume otra connotación. Mientras todos se esconden y uno los busca, “resultaba imposible imaginar que *uno librara para todos*” (p. 197, destacado mío). El juego se transforma en una visión reducida de lo que estaba pasando en el país: “fueron cayendo de a uno, o incluso de a dos”; “al rato, solo faltaba Gonzalo. Mariano lo buscaba y lo buscaba. Pero nada [...] Nadie lo había visto. Había desaparecido” (p. 197). El compañerito del narrador se ofusca tanto que deja de buscar. Ya no tiene gracia lo que hace Gonzalo, eso de seguir escondido. La última oración del cuento, marca el fin del juego y, al mismo tiempo, el fin de la infancia: “Y no jugamos más” (p. 197).

Por su parte, el cuento de Becerra presenta una complejidad mayor, en lo que a la perspectiva del narrador se refiere. Si bien narra minuciosamente lo ocurrido el 15 de octubre de 1977 en la ciudad de Junín, la mirada sobre los hechos siempre es doble: la del niño inocente y la del escritor adulto.

Becerra ubica su relato en el marco de las festividades que se realizaron en Junín en la sede de la sociedad rural, con motivo de la visita del presidente de la nación de ese momento, Jorge Rafael Videla. El cuento expone su propia metodología: “Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento... Perdón, se me mezcla lo mío con lo de los demás” (p. 90). La cita de García Márquez remite a la doble mirada: adulto/ niño; presente/ pasado; evaluación / rememoración. El narrador rescata lo sucedido “como un recuerdo filtrado por la niebla que se levanta cuando uno cruza su memoria un poco a ciegas” (p.

90). Pero, a diferencia del texto de Jeanmaire, cuenta con un aparato ideológico para descifrar lo ocurrido. Si bien en su calidad de niño de una ciudad de provincia se siente “afuera de la historia” (p. 87), en tanto adulto recurre a elementos que le ayuden a entender lo que pasó: “Para saber un poco más qué otras cosas me ocurrieron ese día, cada vez más largo a medida que pasa el tiempo, leo una investigación de Evangelina Máspoli publicada en 2011 por la Universidad de La Plata” (p. 87, destacado en el original). Apoyado en esta investigación, rememora su impresión de los discursos que pronunciaron en su ciudad aquel día los “próceres de lesa humanidad” (p. 88): funcionarios, estancieros, generales.

Todo lo descripto es solo marco del hecho motor del cuento: a la salida de la municipalidad, Videla “de golpe arremetió con saludos pedófilos para no se le achacara gelidez. Me besó” (p. 89). El niño Becerra, que porta la bandera porque el lobby de las maestras de Lengua le ganó al de las maestras de Matemática, recibe “ese beso repugnante, pero hermoso cuando sucedió” (p. 90). Nuevamente la doble visión del narrador: el niño siente que lo ha besado el presidente de la república; el adulto sabe que lo besó un genocida.

Solo dos elementos le quedan al narrador como residuo de la anécdota: las preguntas respecto de qué es el poder y qué es la infancia. Como se ve, no se trata de una serie de pruebas, ni del acercamiento a un modelo elegido. Se trata de un solo hecho que quiebra la infancia y que abre la perspectiva hacia otros rumbos: “De la infancia se puede decir que no es nada, que es lo que no pasó, que es una ficción de vapores en el aire.

Citando a Videla: que no está viva ni muerta. Está desaparecida” (p. 91)^{ix}.

El cuento de Jeanmaire, sin violar la mirada del narrador, se abre a la interpretación por parte del lector de la metáfora del juego terminado. El cuento de Becerra, se lee a sí mismo y se interpreta. El poder del dictador Videla es tan atroz que puede contaminar y aniquilar la infancia. En los dos textos, el peso de la palabra desaparecido recupera toda su gravedad. La desaparición del amiguito del niño Federico, sinécdoque de lo sucedido a toda una generación, y la potencia sostenida del beso perverso, son los dos modos brutales que hacen desaparecer la seguridad de la infancia, al tiempo que inician a los narradores / personajes en la inseguridad de crecer en ese momento histórico.

EL CUENTO-ENSAYO BORGIANO

*En su libro *Borges y los clásicos* (2016), Carlos Gamerro define así la forma genérica mezcla de relato y de crítica literaria: “el género que Borges no inventó pero sí llevó a su máxima expresión, y que llamaré, por llamarlo de alguna manera, el cuento-ensayo: un texto que tiene la forma de ensayo crítico o de nota biográfica, y que se diferencia de estos apenas en que trata sobre autores y obras ficcionales” (p. 123, destacados en el original). El texto paradigmático del género es “Pierre Menard, autor del Quijote”, que anticipa toda la obra de Borges y expone su concepción de lo literario. Comenta Gamerro que este género en sus comienzos desorientó a los*

lectores, quienes buscaban infructuosamente datos de los autores objetos del ensayo, sin percatarse de la “trampa” borgiana del autor inventado. Con el tiempo, el escritor publica estos textos en sus libros de cuentos, hecho que Gamarro califica como “la aceptación por parte de Borges de las reglas del *fairplay*” (p. 124). Sin embargo, este *fairplay* nunca es del todo confiable tratándose de Borges, dado que, entre otras combinaciones, también adjudica obras inexistentes a autores reales.

Es en la tradición de este género tan particular que se inscriben Eduardo Berti y el propio Gamarro al evocar sus memorias de la dictadura. Los dos cuento-ensayos son “Golpes” de Berti, y “El murmullo” de Gamarro. Como buenos herederos de Borges, también ellos instalan variantes en el género: la “nota biográfica” no se referirá a autores inventados, sino a ellos mismos como escritores. De modo tal que el género servirá para hilvanar un relato (la evocación) y, al mismo tiempo para reflexionar sobre su propia escritura en lo referido al tema dictadura^x.

El texto de Berti, que repite el título de todo el libro, tiene una estructura que podríamos llamar “poética”. En efecto, se articula en cinco partes que podrían funcionar como estrofas de un poema. Cada una de esas partes, a su vez, tiene cinco momentos que sostienen una coincidencia casi simétrica con cada párrafo y que se repiten en cada parte, como para respetar la forma de cada estrofa. Estos cinco momentos combinan el relato con la crítica literaria.

El primer momento, que inaugura cada parte, es relato y comienza siempre de la misma manera: “Mi padre vino a casa y dijo...” Lo que dice el padre del narrador siempre tiene que ver con el afuera del momento: Isabel Perón no termina su mandato, todos saben que se viene el golpe, se espera la palabra de un político de la oposición que finalmente no dice nada importante.

El segundo momento es la autocrítica literaria y siempre comienza diciendo: “Quise contar en mi novela *La sombra del púgil...*” El autor se refiere a su novela de 2008: “Quise contar en mi novela *La sombra del púgil* lo que era tener 11, 12, 13 años durante la dictadura y vivirla a través de los silencios, los miedos, las evasivas, las dudas o los cuchicheos de los padres” (p. 145). A lo largo de todo el texto, esta novela aparece como el texto frustrado, aquel en el cual se quiso y no se pudo contar lo que quería decirse.

Frente a la realidad que trae el padre al hogar y frente a la decepción de la novela, aparecen los buenos recuerdos, los consuelos, siempre encabezados por la frase que da comienzo al tercer momento: “Por suerte estaban...”. Y aquí el rock funciona como el otro lado de la balanza, lo que impide que todo sea horror: Almendra, Pedro y Pablo, Charly, los grupos en cuyos recitales la gente cantaba “Se va a acabar / se va a acabar / la dictadura militar”^{xi}.

Después de este respiro de optimismo, el cuarto momento vuelve al escritor al contexto. Entonces aparecen los “Me acuerdo de...”, en lo que se mezclan caóticamente programas de televisión que elogiaban a la dictadura, revistas

casi clandestinas que la criticaban, el Mundial del 78, el conflicto con Chile, la guerra de Malvinas, el episodio recurrente del auto que se para por un desperfecto técnico en un lugar prohibido, la voz del locutor de la radio uruguaya que decía lo que en la Argentina no podía decirse. Como un documental (“mis recuerdos de la dictadura son en blanco y negro” (p. 149)), el trasfondo contextual engloba el cuento-ensayo y aprisiona los recuerdos del narrador.

El quinto momento, el único que aparece caprichosamente y sin plan alguno, acompaña el momento de optimismo que tiene la marca del rock, sutura el fracaso de narrar el horror en la novela propia y se plantea como una redención posible del contexto asfixiante. En cada estrofa del cuento-ensayo, el narrador plantea una “Idea: escribir...” La escritura aparece aquí como el modo posible de procesar lo ocurrido, porque todas las ideas tienen que ver con escrituras sobre la dictadura: escribir una lista de recuerdos colectivos de la época (lo que el mismo libro que incluye el cuento-ensayo está haciendo); escribir una “ucronía” que cambie el resultado de la guerra de Malvinas; reescribir el *Nunca más* sin repetir ni un verbo ni un sustantivo ni un adjetivo^{xii}; escribir una novela que, al modo de Tarantino, establezca justicia poética desde la ficción y entregue al represor Alfredo Astiz a las leyes europeas; y, por fin, el deseo de canonización del escritor argentino: “escribir un texto en prosa acerca de la dictadura con la forma obsesiva y envolvente de una sextina”^{xiii}. Dentro de esta variable, otra de las “ideas” sería escribir la dictadura con la forma de “josefina”: “Una josefina es una variante de la sextina.

En ella, cada estrofa pierde un verso. Idea: escribir un poema sobre los desaparecidos con la forma menguante de la josefina” (p. 148). La forma métrica como significante de la pérdida^{xiv}.

El segundo texto que trabaja el cuento-ensayo, el de Carlos Gamerro (2016), tiene como eje uno de los grandes temas recurrentes en lo que a la dictadura se refiere: saber / no saber. Es decir, el texto tematiza uno de los complejos más evidentes de la sociedad argentina posdictadura, que implica la aceptación de que hubo un grado de consenso social para que los hechos históricos se dieran como se dieron^{xv}. El relato intenta sostener esta hipótesis: “Lo que importa, creo, no es dictaminar si ‘nadie sabía’ o si ‘todos sabían’, sino examinar las incontables posiciones que se encontraban entre estos dos extremos e interrogarlas en concreto: quiénes sabíamos, qué sabíamos, en qué momento nos enteramos, qué hicimos después de enterarnos” (2016, p. 81).

A partir de esta postura, Gamerro evoca sus años de adolescente en un privilegiado colegio inglés que replicaba los slogans (“limosnas verbales” (p. 79)) productadura. El cuento-ensayo relata qué pasó “el día en que supe” (p. 80).

El colegio, el microcosmos del escritor, reproduce el macrocosmos de la situación política y social. Pero al mismo tiempo permite las filtraciones. A la institución llegan revistas publicadas en Europa que desnudan lo que tapaba el discurso hegemónico del momento. Cuando en una clase de biología, profesora y compañeros se crispan por lo que consideran calumnias del exterior, el narrador escucha “un murmullo” (p. 80). El murmullo proviene de Roberto, “un compañero al que

muchos admirábamos por su calma fuerza y su casi ilimitada bondad” (p. 80). En medio de las expresiones alteradas de los otros, Roberto “murmura, casi para sí: ‘Pero es verdad. Esas revistas dicen eso porque es verdad’” (p. 80).

La respetada figura de Roberto produce el quiebre en el narrador: “supe que la gritería histórica, quizá desesperada, era un formidable ejercicio colectivo de negación, y ese solitario murmullo era la voz de la verdad” (p. 80). Este momento de revelación es conectado por el escritor con su novela *El secreto y las voces*, de 2002, en la que todo un pueblo repite el “formidable ejercicio colectivo de negación”. Afirma Gamarro en el cuento-ensayo: “La novela entera, podría decir, nació de esa mañana de 1978” (p. 82)^{xvi}.

El relato de 2016 recrea la amarga historia de Roberto. Después de haber vislumbrado la verdad que se ocultaba a todos, va al exilio, se convierte en adicto, lo devuelven al país, es internado en un neuropsiquiátrico y, cuando logra salir tras negarse a seguir tomando psicofármacos, es atropellado por un tren: “Quizá no haya sido suicidio, nos decíamos en el entierro” (p. 82). Como Primo Levi, Roberto paga un alto costo por su lucidez.

El texto de Gamarro (2016) implica volverse sobre su propia obra a partir de un momento crucial. También es una propuesta del modo en que puede funcionar la literatura en momentos en los cuales las voces se unifican peligrosamente: “Ese desafío en voz baja, ese pensamiento dicho para nadie que corrió el riesgo de perderse pero no se perdió; siguió resonando en las novelas y ensayos que escribí desde entonces” (p. 83).

Berti y Gamarro (2016) recrean el género borgiano y lo vuelven sobre su propia obra. Si Borges explicitó en esa forma fomentada por él, entre otros temas, las amplias relaciones entre literatura y contexto; los dos autores contemporáneos plantean la relación concreta de la literatura con la dictadura. En la primera década del siglo XXI, el planteo no será ya el compromiso de la literatura referido a los sucesos históricos, sino la autodefinición que la propia literatura adopta en esos momentos. A través de los dos cuentos, la escritura aparece como una posibilidad infinita y formal de seguir diciendo la dictadura, como un “murmullo” que se opone al vocerío hegemónico.

EL RELATO CONJETURAL

Martín Kohan es un autor que ha trabajado con la historia argentina como material en numerosas ocasiones. Desde la parodia a los discursos de la doxa en su cuento “Muero contento” (1994), la satírica reflexión sobre San Martín, el héroe nacional de *El informe* (1997), hasta sus emblemáticas novelas sobre la dictadura, *Dos veces junio* (2002) y *Ciencias morales* (2007), la historia ha funcionado en sus textos como punto de partida, como objeto de reflexión, como un discurso que es absorbido por la lógica literaria.

El breve cuento con el que participa en *Golpes* se denomina “Crónica detallada del 24 de marzo de 1976”^{xvii}. Kohan titula a su cuento con el nombre de un género discursivo: “Crónica”. Desde mi punto de vista, el texto pertenece a un

modo de narrar propio de este autor en su tratamiento de la historia: lo que, a falta de mejor nombre, denomino relato conjetural. Este modo de construir el referido histórico, se asienta en una tradición argentina: la que crean Macedonio Fernández y Jorge Luis Borges^{xviii}.

El relato conjetural reemplaza la narración del hecho histórico por la narración de lo que podría haber ocurrido o por lo que debería haber ocurrido. Este deber ser que se impone a lo fáctico funciona en el cuento de Kohan como un modo de recomponer una memoria fallida. El texto se propone como “crónica detallada”, aunque al final el narrador confiese: “No me acuerdo de cómo fue, para nada. No por ser demasiado chico, porque de días anteriores sí me acuerdo y muy bien [...] pero este ha quedado en blanco, perdido o entreverado, en mi frondosa memoria de la infancia” (p. 200).

De modo tal que, en este texto, al momento de recuperar la percepción, al momento de acudir a la memoria, el narrador encuentra el vacío. La elección del género de la conjetura, entonces, es un modo de reponer este hueco que el texto se niega a atribuir al mero paso del tiempo: “El día empezó muy temprano (empezó, habrá empezado). Madrugamos (habremos madrugado) [...] La corbata me habrá molestado, el pantalón de franela también (porque siempre molestaban)” (p. 199).

La crónica “detallada” respeta la regla que se autoimpone: el texto narra lo que seguramente ocurrió a cada momento del día: “(habremos hecho, habrá vuelto, habrá llegado: son todas cosas que deduzco)” (p. 200). Estas deducciones se sostienen sobre el delgado hilo de “es lo que

solíamos” (p. 200). El 24 de marzo de 1976 transcurre en la apacible rutina de la escuela judía (“a la mañana, el castellano [...] a la tarde, el hebreo” (p. 199)). En medio del vacío de lo ocurrido en el día marcado por la historia, el único recuerdo firme es el deportivo: el detalle minucioso de los dos campeonatos ganados por Boca, con la discriminación del oponente y la cancha en la cual se jugaron los partidos^{xix}.

La pregunta que cabría es por qué el narrador olvidó precisamente ese día. Después de haber relatado lo que cree que ocurrió, la voz narradora colige: “ya estaba funcionando a pleno, en mi casa, en mi familia, en mi entorno, en mí, esa máquina tan poderosa, tan aceitada, tan decisiva: la de hacer que la vida y sus rutinas siguieran siempre adelante, como si tal cosa, como si nada” (p. 200).

En este punto, el cuento de Kohan se cruza con la seguridad de no ser “una familia destinada a desaparecer” del texto de Tomassoni, con el temblor de las manos de la madre del narrador en el cuento de Olguín, con la fiesta que el niño Jeanmaire cree disfrutar por el feriado imprevisto, con el dilema del saber/ no saber del cuento de Gamerro. Recoge también el planteo literario de Berti, al proponer una nueva forma de narrar las ideas y la doble mirada del niño que vive y del adulto que evalúa de Becerra. El cuento de Kohan es una de las muestras más acabadas de cómo la sociedad argentina deglutió el hecho sin digerirlo, de cómo se intentó interponer la pantalla del como si frente a una realidad inaceptable. Por otro lado, el relato conjetural plantea la necesidad de encontrar un nuevo modo de narrar, que debe inventarse para poder dar cuenta de lo ocurrido.

Narrar la conjetura es uno de los modos que encuentra la literatura para narrar lo inefable.

CONCLUSIONES

Los historiadores Daniel Lvovich y Jaquelina Bisquert proponen diferenciar historia y memoria. Desde su punto de vista, la primera tiene como fin explicar, comprender e interpretar el pasado. La segunda se propone legitimar, honrar y condenar a partir de la rememoración (2008). Los cuentos de *Golpes. Relatos y memorias de la dictadura* se postulan como un ejercicio de esta legitimación, esta honra y esta condena. A partir de la propuesta de sus editores, la compleja relación entre el discurso histórico y el literario, encuentra en este libro una de sus inflexiones más interesantes.

Los cuentos considerados incorporan estas memorias a través de la gramática del género literario. La colección presenta, entre otras, cuatro modalidades: el cuento de terror, el relato de iniciación, el cuento-ensayo y el relato conjetural, cuatro formas que la literatura encontró para moldear la percepción recuperada.

Haciendo uso de esta gramática, el relato de terror resulta el molde adecuado para captar la percepción del niño o del adolescente que no tiene cabal idea de su situación; el relato de iniciación relaciona la vida íntima con el contexto que a veces la determina; el cuento-ensayo autocuestiona el sentido de la literatura y el relato conjetural expresa la necesidad de encontrar

nuevas formas literarias para la narración de los hechos históricos.

Estos textos presentan el esfuerzo que los escritores realizan desde la literatura por procesar lo ocurrido. Sin olvidar la tradición genérica que los inscribe en la literatura argentina, los desvíos que realizan les permiten subrayar la permanencia de lo siniestro en una sociedad dañada; evaluar el modo en que la dictadura aniquiló las distintas etapas de la vida de los sobrevivientes; reflexionar sobre el sentido de la propia obra en ese contexto o proponer nuevas formas para el relato de estos sucesos. El motor de la historia dispara la necesidad de la escritura, el horno de la literatura la concreta.

BIBLIOGRAFÍA

BECERRA, J.J. “El beso de Videla”. En: **AA.VV. Golpes. Relatos y memorias de la dictadura**. Edición y prólogo de Victoria Torres y Miguel Dalmaroni. Buenos Aires: Seix Barral, 2016.

BERTI, E. “Golpes”. En: **AA.VV. Golpes. Relatos y memorias de la dictadura**. Edición y prólogo de Victoria Torres y Miguel Dalmaroni. Buenos Aires: Seix Barral, 2016.

DE DIEGO, J.L. “La novela de aprendizaje en Argentina”. En: **La verdad sospechosa**. Ensayos sobre literatura argentina y teoría literaria. La Plata: Al Margen, 2006.

FREUD, S. “Lo siniestro”.
En: <https://www.ucm.es/data/cont/docs/119-2014-02-23-Freud.LoSiniestro.pdf>

GAMERRO, C. **Borges y los clásicos**. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2016.

GAMERRO, C. “El murmullo”. En: **AA.VV. Golpes. Relatos y memorias de la dictadura**. Edición y prólogo de Victoria Torres y Miguel Dalmaroni. Buenos Aires: Seix Barral, 2016.

GLOWINSKI, M. (1989). “Los géneros literarios”. En: ANGENOT, Marc et al. **Teoría literaria**. México: Siglo XXI, 1993.

JELIN, E. (2001). **Los trabajos de la memoria**. Madrid: Siglo XXI, 2002.

JEANMAIRE, F. “24”. En: **AA.VV. Golpes. Relatos y memorias de la dictadura**. Edición y prólogo de Victoria Torres y Miguel Dalmaroni. Buenos Aires: Seix Barral, 2016.

KOHAN, M. “Crónica detallada del 24 de marzo de 1976”. En: **AA.VV. Golpes. Relatos y memorias de la dictadura**. Edición y prólogo de Victoria Torres y Miguel Dalmaroni. Buenos Aires: Seix Barral, 2016.

LENCI, L. “Cronología invertida del 24 de marzo de 1976 (golpe a golpe)”. En: **AA.VV. Golpes. Relatos y memorias de la dictadura**. Edición y prólogo de Victoria Torres y Miguel Dalmaroni. Buenos Aires: Seix Barral, 2016.

LVOVICH, D. “La dictadura en Saer”. En: **AA. VV. Del recuerdo a la voz**. Homenaje a Juan José Saer. Los Polvorines: UNGS, 2005.

LVOVICH, D. y BISQUERT, J. **La cambiante memoria de la dictadura**. Discursos públicos, movimientos sociales y legitimidad democrática. Los Polvorines: UNGS / Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2008.

MARCHESE, A. y FORRADELLAS, J. “Bildungsroman”. En: **Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria**. Barcelona: Ariel, 2000.

OLGUÍN, S. “Calmar la sed”. En: **AA.VV. Golpes. Relatos y memorias de la dictadura**. Edición y prólogo de Victoria Torres y Miguel Dalmaroni. Buenos Aires: Seix Barral, 2016.

PIGLIA, R. **Respiración artificial**. Buenos Aires: Sudamericana, 1980.

PIGLIA, R. (1986). **Crítica y ficción**. Buenos Aires: Seix Barral, 2000.

SPANG, K. **Géneros literarios**. Madrid: Síntesis, 1996.

TOMASSONI, P. “Réplica a escala”. En: **AA.VV. Golpes. Relatos y memorias de la dictadura**. Edición y prólogo de Victoria Torres y Miguel Dalmaroni. Buenos Aires: Seix Barral, 2016.

ⁱ Los autores elegidos, en el orden en que aparecen en el índice, son: Gabriela Cabezón Cámara, Inés Garland, Fernanda García Lao, Paula Tomassoni, Carlos Ríos, Mariana Enríquez, Sebastián Martínez Daniell, Carlos Gamerro, Juan José Becerra, Mario Ortiz, Sergio Chejfec, Esteban López Brusa, Patricia Ratto, Sergio Olguín, Ernesto Semán, Eduardo Berti, Julián López, Alejandra Laurencich, Alejandra Zina, Aníbal Jarkowski, Patricia Suárez, Federico Jeanmaire, Martín Kohan y Laura Lenci

ⁱⁱ La franja etaria coincide también con las edades de los editores, ya que Torres nació en 1968 y Dalmaroni en 1958.

ⁱⁱⁱ Pienso en los ejemplos emblemáticos de la “desaparición” de personajes sin explicación alguna en las novelas *Respiración artificial* de Ricardo Piglia y *Nadie nada nunca* de Juan José Saer, ambas de 1980. O en el testimonio novelado de *Recuerdo de la muerte* (1984) de Miguel Bonasso.

^{iv} Como en el caso de *El fin de la historia* (1996) de Liliana Heker.

^v El costo de esta selección es alto. Perder, por ejemplo, cuentos magníficos como “Actos de habla”, de Mario Ortiz, uno de los textos que con mayor eficacia denuncian la complicidad periodística con la dictadura a partir del ejemplo de *La nueva provincia de Bahía Blanca*; o “La garita” de Gabriela Cabezón Cámara, que ficcionaliza una venganza que se constituye en justicia poética de los hechos de la historia.

^{vi} Al definir el género literario, Michal Glowinski acude al concepto de gramática. A partir de este concepto: “En este sentido, sería ‘gramática’ el conjunto de principios, indicaciones y hábitos que norman un campo determinado del discurso, del polo de la escritura al de la recepción. Los géneros literarios constituyen, pues, una especie de ‘gramática de la literatura’” (1993, pp. 97-8).

^{vii} Para Glowinski, desde el punto de vista de la estructura genérica, las invariantes, que no pueden mutar sin poner en peligro la propia existencia del género, constantemente “cooperan” con las variantes, que lo dinamizan. Esta relación determina el modo de funcionamiento de los géneros literarios (1993).

VEZZETTI, H. “Conflictos de la memoria en la Argentina. Un estudio histórico de la memoria social”. En: Anne PÉROTIN DUMON (dir.). **Historizar el pasado vivo en América latina**. <http://historizarelpasadovivo.cl/downloads/vezzetti.pdf>

NOTAS

^{viii} Solo uno de los textos que componen en libro no es literario. Se trata de “Cronología invertida del 24 de marzo de 1976 (golpe a golpe)”, en el cual la historiadora Laura Lenci utiliza el procedimiento literario de invertir la temporalidad con el fin de demostrar su hipótesis: no se trató de un “golpe”, sino de un encadenamiento de “golpes”, que pueden remontarse por su continuidad a 1930. En su trabajo, Lenci contrapone la aparente anormalidad histórica del golpe de estado con la percepción subjetiva de que el “estado de excepción” fue la norma de su adolescencia.

^{ix} En una de las escasas conferencias de prensa que concedió el ex general Videla cuando era presidente de facto, ante la pregunta de un periodista extranjero respecto del tema del desaparecido, respondió: “Es una incógnita el desaparecido. No tiene entidad. No está. Ni muerto ni vivo. Está desaparecido.” <https://www.youtube.com/watch?v=9czhVmjeVfA>

^x Afirma Jelín: “En el plano individual, los psicólogos cognitivistas hacen la distinción entre el reconocimiento (una asociación, la identificación de un ítem referido al pasado) y la evocación (recall, que implica la evaluación de lo reconocido y en consecuencia requiere un esfuerzo más activo por parte del sujeto)” (p. 23).

^{xi} Durante la dictadura, los compositores e intérpretes del llamado “rock nacional”, ofrecieron un espacio de resistencia a través de la música y las metáforas de sus canciones, que aludían a la situación política. Las referencias del texto aluden a Almendra, que es considerado uno de los grupos fundacionales de este estilo musical, liderado por Luis Alberto Spinetta y conformado por Edelmiro Molinari, Emilio del Guercio y Rodolfo García; a Charly García (Carlos García Moreno), prolífico compositor del rock en lengua castellana y a Pedro y Pablo (Miguel Cantilo y Jorge Durietz) dúo que canalizó los sentimientos de muchos frente al gobierno dictatorial a través de su tema “La marcha de la bronca”, que si bien fue escrito antes, se resignificó durante el gobierno militar.

^{xii} *Nunca más* (1984) es el nombre con el que se conoce el informe de la CONADEP (Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas), que, por encargo del primer

presidente de la democracia argentina, Dr. Raúl Alfonsín, recogió los testimonios de los sobrevivientes de los campos de tortura de la dictadura.

^{xiii} En su emblemática novela de 1980, *Respiración artificial*, Ricardo Piglia se preguntaba, como un desafío a la intelectualidad de la época: “¿Quién de nosotros escribirá el Facundo?” (p. 94). La respuesta de Berti parece ser dar vuelta el desafío y narrar los hechos desde la perspectiva popular de otra obra canónica del siglo XIX argentino, el *Martín Fierro* de José Hernández, poema escrito en sextinas.

^{xiv} En el plano de la poesía es la operación que realiza Juan Gelman en su libro *Incompletamente* (1997), sobre la forma del soneto.

^{xv} El tema del consenso civil con la dictadura fue desarrollado por Hugo Vezzetti, entre otros textos, en el artículo que figura en la bibliografía. Daniel Lvovich (2005) advirtió que las novelas de Juan José Saer representaron esta situación antes de que las ciencias sociales la consideraran.

^{xvi} Si bien no lo menciona en el relato, la figura de Roberto aparece en otra de sus novelas, *La aventura de los bustos de Eva*, de 2004. Este texto se constituye en una sátira, farsa y parodia del discurso y de la violencia peronista de los 70, en la cual el único personaje respetable es Paddy, el ex compañero del colegio inglés que abandona su raíz burguesa, se juega por los pobres con toda intensidad y finalmente se inmola por ellos.

^{xvii} Resulta interesante el ejercicio de leer especularmente el cuento de Kohan con el texto de Lenci, “Cronología invertida del 24 de marzo de 1976 (golpe a golpe)”.

^{xviii} El ejercicio del relato conjetural no es nuevo en la narrativa de Martín Kohan. En 1997 publica la novela *El informe*, dobleparodia del discurso histórico y de la novela histórica tan en boga en los años 90. La novela lleva como epígrafe la frase de Macedonio Fernández “También lo que no sucede debe contarse”, apotegma curioso

para la narrativa en general, que resulta escandaloso para el discurso histórico en particular. La conjetura, ese espacio vacante y a veces prohibido de la historia, ha sido marcada en la literatura argentina por el “Poema conjetural” borgiano (1949), que propone, entre muchas otras cuestiones, la construcción de un personaje de la historia y la resolución de la dicotomía fundacional civilización / barbarie, a partir de una conjetura poética. El protagonista narrador de la novela de Kohan tiene plena conciencia del género con el cual narra: “podemos conjeturar, aunque las conjeturas no nos corresponden” (1998: 80); “yo solamente me permito postular [...] pero a sabiendas de que mis vacilantes conjeturas no merecen otro destino que el olvido” (p. 102); “y aun cuando la mía es conjetura me atrevo a conferirle el signo indeleble de la verdad cierta” (p. 128).

^{xix} Kohan utiliza el mismo procedimiento en su consagrada novela *Dos veces junio* (2002), en la cual opone la ignorancia de la población de lo que estaba ocurriendo en los centros clandestinos de detención con la hiperinformación que todos tenían del equipo de fútbol que ganó el campeonato mundial de fútbol de 1978.

Recibido em: 27-08-2016

Aprovado em: 05-10-2016

Publicado em: 12-03-2017