

DOSSIER

EDUCACION Y MEMORIA

LITERATURA Y DICTADURA

13

2^{ra} parte



Coordinación: Prof. Sandra Raggio

Textos: Verónica Delgado, Margarita

Merbillón, Geraldine Rogers y Ana Principi.

Ilustraciones: Flor Balestra

Literatura y dictadura

Decir "literatura de la dictadura" implica una dualidad semántica. La expresión podría dar cuenta de aquella literatura escrita durante la dictadura militar del '76 al '83 (literatura escrita en la dictadura) o de aquella literatura —escrita durante la dictadura o no— que refiere a temas vinculados a ese período histórico (literatura sobre la dictadura).

En general, cuando se habla de "literatura de la dictadura" se reúnen ambas acepciones: esto implica un recorte amplio del conjunto de textos que va de 1975 hasta 1985 —e incluso más adelante— y que involucra el período de transición y posdictadura. Pero además de una referencia histórica común, los textos literarios de la dictadura comparten una modalidad de escritura que se separa de cualquier marca de grandilocuencia: la perspectiva, la fragmentación, el entramado de discursos y atmósferas difusas son algunas de sus estrategias constructivas.

Para algunos autores (Sarlo, 1987; Masiello, 1987) estas elecciones escriturarias son señales de resistencia y oposición a la inflexibilidad del discurso militar. El período de transición democrática vivido en Argentina a partir del año 1982, se caracterizó por un paulatino y tenaz fortalecimiento y visibilidad de todas aquellas prácticas y discursos que, durante el período anterior, habían permanecido alojados en las grietas del poder autoritario. De este modo, comienzan a emerger voces que prefieren modos de enunciación polisémicos, oblicuos, indirectos, polifónicos, fragmentarios, que plantean formalmente un desafío al discurso dictatorial: la disputa por el sentido de los hechos en la construcción de una memoria colectiva. Entre las prácticas sociales atravesadas por estos problemas se encuentra la literatura de la dictadura. En este sentido, los discursos del arte y de la cultura trabajan con un modelo formalmente opuesto al discurso autoritario: el de la pluralidad de sentidos. Si el discurso de la dictadura cierra la circulación de los significados, los discursos literarios proponen una práctica de sentidos abiertos, de figuraciones indirectas.

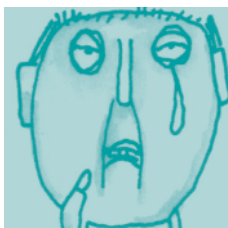
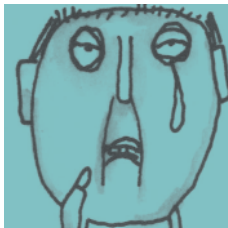
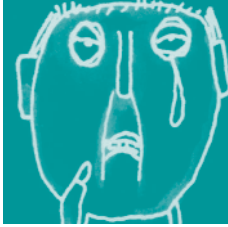
Sin embargo, algunos autores (De Diego, 2001; Dalmaroni, 2004) sostienen que habría que preguntarse: ¿se trata de verdaderas renovaciones estéticas o es posible encontrar antecedentes de estos modelos de representación literaria previos a la dictadura?; estos modos de contar, ¿son marcas de la repercusión de la historia política en el plano de la estética o se vinculan con un proceso paulatino de cambios inherente al campo cultural argentino?

En un intento por responder a las preguntas planteadas, y para contra-argumentar la tesis de la correspondencia entre la historia de la literatura y la historia política, podríamos resumir brevemente algunos momentos de la evolución del sistema literario argentino.

A mediados de la década del '50, el campo literario está presidido por la poética de Eduardo Mallea, un lugar que ninguna promoción posterior de escritores buscó ocupar. Los virulentos ataques a este escritor por parte de un grupo de escritores jóvenes, que hacia 1953 se nuclea en torno de la revista *Contorno* (B. Verbitsky, Sábato, Sebrelí, Viñas, Guido, Lynch, y otros), son testimonio de este dominio.

A principios de la década del '60, el realismo, en diferentes modalidades, es la tendencia literaria más notoria. Los ejercicios culturales de *Sur* (Victoria Ocampo, Eduardo Bullrich, Ortega y Gasset, y otros) que venía proponiendo una literatura en la que la reflexión moral ocupara un lugar decisivo y, como lo anticipamos, los de *Contorno* que introducen en la Argentina la problemática sartreana, impiden pensar en una literatura desvinculada de la serie histórica, política y social.

Avanzada la década del '60, sobre todo en la Argentina frondicista, se producen



una serie de cambios culturales que acompañan al proceso socioeconómico llamado "de industrialización" o de "internacionalización", y que se reunieron bajo la denominada "modernización cultural" (A. Rama; 1985). Esto es: aumento de la población urbana alfabetizada; auge de las revistas o "magazines" de actualidades (semanales o quincenales) que, como *Primera Plana* (1962-1969), importaron modelos europeos y norteamericanos, adecuándolos a las demandas del público local; marcado desarrollo de la industria editorial en Latinoamérica y España -Losada, Emecé, Sudamericana, Seix-Barral, Joaquín Mortiz, entre otras-, que recogieron la amplia producción literaria de autores latinoamericanos, con tiradas masivas a precios reducidos (una experiencia extraordinaria en nuestro medio fue la producida por la editorial EUDEBA entre 1958 y 1966, y su continuación en el Centro Editor de América Latina, entre 1966 y 1996).

A mediados de la década del 70, influido por la teoría literaria francesa, el discurso de la crítica enarbola como tesis fundamental la desconfianza en la lengua como instrumento para representar "lo real". El saber sobre la literatura estaba tamizado por las lecturas de Lacan, Derrida, el Foucault de *Las Palabras y las cosas*, y el Barthes post-estructuralista: "Desde la antigüedad hasta los intentos de la vanguardia, la literatura se afana por representar algo. ¿Qué? Yo diría brutalmente. Lo real no es representable y es debido a que los hombres quieren sin cesar representarlo que existe una historia de la literatura" (Barthes, 1978).

Herederas de la modernización cultural que se iniciara en las etapas finales de la década anterior, y empapada de estas discusiones acerca de la capacidad de la literatura para representar lo real, la década del 70 ofrece un contexto propicio para la producción y circulación de escrituras que defienden modos de enunciación alusivos, enigmáticos o indirectos. En el centro del debate se encuentra la crítica al concepto mismo de "representación realista", lo cual obliga a repensar las fronteras y límites entre la historia y la ficción, y abre caminos a nuevas formas de interpretar y representar el pasado.

Independientemente de la discusión acerca de cuándo o por qué se eligen estas modalidades para figurar la historia, resulta evidente que la literatura de la dictadura exige lectores atentos a sus dispositivos, estrategias y convenciones estéticas. Estas estrategias, estos tonos que se eligen para escribir, hablan de la sociedad de una manera que no puede ser directamente traducida en términos de contenido: indican cuáles son los tópicos de un imaginario colectivo, cuáles son los ejes de organización de los deseos, cómo una sociedad piensa sus conflictos, juzga las diferencias culturales, interpreta el pasado.

En este sentido, es cierto que el discurso de la ficción se coloca, formalmente, como opuesto al monólogo practicado por el autoritarismo. Hasta los textos que buscan figurar el universo del opresor, como *Villa* (1995) de Luis Gusmán, se resisten a las oposiciones binarias y exhiben la complejidad del mundo discursivo e ideológico del otro. La literatura de la dictadura se detiene y explora las respuestas a la pregunta de cómo contar el horror. Ahora bien, el interés por capturar la historia en un discurso puede ser utilizado con intenciones de brindar una explicación convincente, comprensiva y, en el peor de los casos, "tranquilizadora" del pasado y del presente. Probablemente para evitar este uso neutralizador del discurso acerca de la historia, los sentidos y experiencias tratados por la literatura de la dictadura forman una constelación irreductible y resistente, imposible de ser sistematizada, aprehendida, ordenada y clausurada por la trama explicativa de un discurso directo, transparente y unívoco.

Ficción y verdad histórica

El catálogo prolijo de datos verificables -indispensable en el plano de la reconstrucción histórica o en las instancias judiciales referidas a la última dictadura militar- resulta improductivo en literatura. En ella, la verdad precisa de la invención para tornarse verosímil y un elemento aparentemente insignificante puede ser más revelador que la abundancia de detalles informativos. De un modo particular, la ficción remite al territorio de la realidad histórica y social, descubre aspectos medulares pero menos evidentes, permite intuir cuestiones no resueltas y a veces ni siquiera formuladas. Franz Kafka o Roberto Arlt -por pensar sólo en dos ejemplos- han mostrado aspectos sobre la autoridad y el poder, ausentes en los libros de historia. Y esto, porque la escritura literaria incorpora lo desechado por el abordaje histórico y científico: los pliegues de la subjetividad, las paradojas, los restos inasimilables. Al dar forma a la experiencia del pasado, la escritura ficcional pone en evidencia aquello que en rigor es propio de todo discurso: la representación es siempre una perspectiva sobre lo ocurrido. Así, el trabajo literario es en gran medida análogo al de la memoria: su reconstrucción del pasado es inconclusa y aleatoria, repone de él su fundamental ambigüedad, sus zonas ininteligibles y sus momentos de lúcida captación de la verdad. Por último, a través de recursos formales, la literatura logra condensar o sintetizar fragmentos de experiencias difíciles de ser sostenidos fuera de los marcos ficcionales, tanto porque requerirían de extensos relevamientos de pruebas y documentación para fundamentarlos, como por ciertas verdades sociales que, dichas crudamente, resultarían intolerables para quienes las recibieran.

La voz siniestra de la represión. Villa (1995) de Luis Guzmán, pone la narración en boca de uno de los victimarios. La acción de la novela comienza en 1974, en los días previos a la muerte de Perón y se extiende hasta 1976, en el inicio de la dictadura militar. Quien relata es un médico cómplice del aparato represivo: colabora al principio con la "Triple A" al mando de López Rega y, más tarde, con la Junta Militar firmando certificados de defunción e interviniendo en sesiones de tortura. Villa, el personaje que le da nombre al libro, es "un mosca", un asistente de los "hombres de la noche" en un mundo en que la muerte tiene una presencia excluyente con proliferación de Itakas, féretros, velatorios, cadáveres y bóvedas de cementerio. Villa vive al servicio de la muerte, de la que sólo parece estar al tanto por la palabra de los otros, como si no fuera partícipe necesario: "mi mirada se perdía en ese país extenso que decían que se estaba cubriendo de cadáveres". Cuando oye que "están pasando cosas pesadas en el país. Hay gente que desaparece y dicen que la central de operaciones en ese Ministerio"- parece que todo sucediera en un lugar ajeno y se niega a asumir su responsabilidad: "Le respondí que mi trabajo era sanitario, que yo no tenía nada que ver con muertos ni cosas raras, que todos ahí eran funcionarios o empleados de carrera". Villa se niega a saber lo evidente, con oportunismo aspira a lucir "alas de plata en la solapa" y su obsecuencia temerosa sólo presta oídos a la voz de los jefes: "las órdenes y los pactos están hechos para ser cumplidos".

Dos veces junio (2002) de Martín Kohan, se inicia con una cita de Luis Guzmán y continúa la exploración de la subjetividad de quienes sirvieron al terror de Estado. También en este texto el protagonista se niega a ver la realidad atroz que contribuye a sostener: no ver, ni oír son condiciones de posibilidad de su obediencia absoluta. Al comienzo de la novela el narrador, un conscripto, lee una anotación destinada a realizar una consulta a su jefe, un médico al servicio de la represión -"¿A partir de qué edad se puede empesar a torturar a un niño?". Su lectura aberrante saltea el contenido de la frase y se detiene en el error de la "s": "Pocas cosas me contrarían tanto como las faltas de ortografía". En otra ocasión, ante el pedido de socorro de una secuestrada que acaba de dar a luz en cautiverio responde con el discurso automatizado: "no ayudo a los extremistas". En fragmentos como estos, la novela formula implícitamente preguntas sobre los mecanismos de autoridad y consenso, en un mundo narrativo abundante en duplicaciones y centrado en dos momentos históricos fundamentales: el mundial de fútbol de 1978 y la guerra de Malvinas de 1982.

Dos veces junio (2002) de Martín Kohan, se inicia con una cita de Luis Guzmán y continúa la exploración de la subjetividad de quienes sirvieron al terror de Estado. Al comienzo de la novela el narrador, un conscripto, lee una anotación destinada a realizar una consulta a su jefe, un médico al servicio de la represión - "¿A partir de qué edad se puede empesar a torturar a un niño?". Su lectura aberrante saltea el contenido de la frase y se detiene en el error de la "s": "Pocas cosas me contrarían tanto como las faltas de ortografía". En otra ocasión, ante el pedido de socorro de una secuestrada que acaba de dar a luz en cautiverio responde con el discurso automatizado: "no ayudo a los extremistas". En fragmentos como estos, la novela formula preguntas sobre los mecanismos de autoridad y consenso, en un mundo narrativo abundante en duplicaciones y centrado en dos momentos históricos: el mundial de fútbol de 1978 y la guerra de Malvinas de 1982.

Im genes que malogran el sueño del verdugo

Nos referiremos a dos novelas que Héctor Tizón escribió durante su exilio en España: El viejo soldado, de 1981 pero publicada en 2002, y La casa y el viento, que comenzó a escribir en 1982 y publicó en 1984. Ambas novelas prescinden de informantes temporales, pero la repetición de sintagmas cristalizados como: "por algo será, pues", "se lo llevaron", "alerta a la subversión apátrida" y la evocación de experiencias, atmósferas, sentimientos y diálogos permiten vincularla con la dictadura. En El viejo soldado, Raúl, un argentino exiliado con su familia en Madrid consigue trabajo como redactor de las memorias de un viejo soldado franquista. El personaje enfrenta así la peor pesadilla del escritor mercenario. Los diálogos entre los argentinos reunidos en el exilio frecuentan temas vinculados a la tensión entre el moverse/cambiar y el permanecer: "Dicen que en Argelia hay trabajo -dijo Pablo (...). Yo no me muevo otra vez -dijo Raúl. -Si no te movés te van a comer los bichos" (Tizón, 2002: 15). En medio de esta circularidad asfixiante, al no poder aprehender la trama de su propio pasado, Raúl debe narrar una vida ajena -la del viejo soldado que paradójicamente "parecía rejuvenecer día a día, el morboso color de su piel había desaparecido y también su agobio y hasta su leve cojera" (Tizón, 2002: 161). El trabajo como *ghost writer* convierte a Raúl en un verdadero fantasma, como si la imposibilidad de escribir sobre sí mismo ("Tampoco sentía deseos de escribir cartas, es decir, cartas verdaderas, donde se volcara por entero, a raíz de la censura y por el temor de que fueran violadas y comprometer de este modo al destinatario; pero tampoco existían ya destinatarios posibles. Había elegido entonces la soledad y el silencio", Tizón, 2002: 60) fuera una última traición a su propia historia.

La casa y el viento narra la antesala del exilio: el protagonista, un profesional que vive en el Sur, inicia una huida de la atmósfera represiva creada por los militares en la Argentina de los 70. Pero antes de partir, realiza una suerte de inventario de su adiós, con el objeto de "retener la memoria de este otro país para no llegar vacío a donde vivirá recordándolo" (Tizón, 1984: 415). La violencia y la represión se adueñan de la zona: las marchas militares interrumpen la monotonía de su viaje en tren; un cartel celeste y blanco con la inscripción "denúncielos" lo aguarda en la estación. En esa huida, intenta recuperar una remota solidaridad entre lugares y personajes de su pasado.

La escritura surge como el lugar privilegiado para actualizar la memoria, en cuanto permite plasmar aquello que se deja atrás. Como la memoria, el texto se arma de manera discontinua, insegura y balbuciente y se opone así al discurso monolítico, prepotente y seguro de sí mismo, impuesto desde el poder dictatorial.

Interrupción de la experiencia histórica en el relato

En las narraciones de Juan José Saer, pueden reconocerse materiales provenientes de la historia política argentina reciente: el terrorismo de Estado durante la dictadura militar de 1976-1983 en *Glosa* (1985), en *Lo imborrable* (1993), más veladamente en *Nadie nada nunca* (1980); el postperonismo en las novelas *Responso* (1964) y *Cicatrices* (1969). Ahora bien, la aparición de lo político, además de introducirse de manera recurrente pero marginal, aparece ligada a las experiencias de los sujetos. Generalmente, no ocupa un lugar central en los discursos de los personajes ni forma parte de las acciones que realizan. Su presencia pertenece más bien al plano de la experiencia pasada, y no al devenir mismo del acontecimiento. Lo político se encuentra atravesado o constituido ficcionalmente por la presencia del sujeto que narra (o del que se narran) sus experiencias perceptivas, y no en su carácter de acontecimiento en sí. La historia política está ante todo determinada por lo que ha sido para el sujeto, pues la narración no permite que se despliegue como hecho histórico deslindable de lo vivido (lo percibido o recordado) por una subjetividad. De este modo, las alusiones a la atmósfera acechante de las calles durante la dictadura, o al hecho de que algunos personajes hayan desaparecido o se hayan exiliado, son abordados por la escritura, y modificados radicalmente, al formar parte de la lógica interna de las narraciones. Lo que posibilita esto es la formalización propia del relato, característica de la escritura de Saer. Allí los hechos funcionan como detalles, reforzados por alguna fecha dada al pasar, que resulta inevitablemente significativa para los lectores contemporáneos. Esto se debe a que los acontecimientos del orden de lo político tienen existencia no sólo en los recuerdos individuales sino que pertenecen a cierta zona común, a una experiencia intersubjetiva, lo que introduce una complejidad suplementaria.

En efecto, aunque los relatos sociales más o menos dominantes tiendan a homogeneizar el significado de la historia política en una doxa u opinión común, dicho horizonte supraindividual está lejos de ser homogéneo. Por el contrario, la complejidad de esa circulación colectiva del relato de la

historia política produce efectos multiplicadores que tornan aún más incierto el estatuto de lo real, como resultado de la pluralización de las experiencias y de las versiones sobre éstas: el acontecimiento político implica, además de una experiencia del individuo con lo social, una construcción colectiva marcada por la interpretación.

Entonces, es precisamente el carácter social del hecho político el que lo activa como un núcleo en torno del que se producen evaluaciones respecto del mundo. Este aspecto, puesto en la textualidad saeriana, funciona como relativización, o complejización de lo real y de las convenciones sobre la representación de los hechos históricos.

Esto se refuerza por el hecho de que los momentos seleccionados e introducidos, además de ser recientes, son objeto persistente de polémicas, más o menos públicas, acerca de su sentido (¿Cómo explicar el horror de la última dictadura militar?).



La búsqueda de un lenguaje político

Las vinculaciones de la literatura con la experiencia histórica, o, de modo general, con lo real, se distinguen de las relaciones que pueden establecerse desde otro tipo de discurso como, por ejemplo, el periodismo o el discurso político. Así, la literatura es una práctica discursiva particular cuyo sentido se construye no ya atendiendo exclusivamente al tipo de materiales con los que trabaja sino al modo específico con que los textos operan con el lenguaje, esto es a sus estrategias, sus procedimientos, sus formas. De ese modo es posible distinguir (y en ese mismo sentido imposible equiparar) un texto literario cuya temática se vincule con última dictadura militar de nuestro país, de una crónica periodística o de un trabajo de investigación sobre ese mismo momento de la historia argentina. Mientras que la crónica o la investigación se legitiman en función de un criterio de "verdad de los hechos", la literatura trabaja con esos materiales de otro modo: al incluirlos los transforma y los somete no a aquella adecuación irrenunciable con el referente sino a una nueva legalidad de sentido que se organiza desde el poema.

La poesía de Juan Gelman se presenta como una de las obras poéticas en la que la relación con la historia y la política resulta evidente porque sus textos exhiben e incluyen repertorios semánticos y léxicos ligados a lo político. Si dulcemente, escrito en el exilio y publicado en Barcelona en 1980, puede ser leído como la búsqueda de un lenguaje para nombrar la experiencia política, la represión y el terrorismo de estado. El libro está formado por tres partes. En la primera, "Notas", el yo de las composiciones se particulariza como un militante que nombra la derrota política y sus propias pérdidas (amigos, familiares, patria); la segunda, "Carta Abierta" está dedicada a su hijo Marcelo, (desaparecido en Buenos Aires el 26 de agosto de 1976); "Si dulcemente", la tercera y última parte, una serie de poemas cada uno de los cuales toma el título del último verso del que lo precede, pone en un lugar central la figura de sus compañeros de trayectoria política. Desde una perspectiva de enunciación que oscila entre la primera persona del singular y el nosotros, entre la referencia individual y colectiva, las composiciones ponen en escena esa búsqueda por parte del poeta (como militante o como padre) de una lengua literaria que ilumine aquella experiencia. En ese sentido funcionan las preguntas directas o indirectas que formula ("¿a la memoria le falta realidad?" o "¿qué hacer con la memoria?", "¿qué voy a hacer con mí/ pedazo mío?").

Es posible reconocer en Si dulcemente la presencia de dos tipos de estrategias literarias que muchas veces entran en disputa¹. Unas remiten a un trabajo experimental con el lenguaje -sobre el cual además se reflexiona; se inventan palabras, se combinan metros y ritmos; se acuñan metáforas-. Otro tipo de estrategias tiene que ver con una tendencia más mimética (imitativa), en función de la cual los poemas se contaminan con otros géneros y, por ejemplo, se vuelven narrativos o argumentativos, o incorporan hablas coloquiales. Si bien los textos de Si dulcemente tienen una orientación fuertemente mimética, la disposición espacial de los versos, la sintaxis, los neologismos, abren otros caminos de interpretación haciendo que el lector de detenga también en la forma y la materialidad de esos textos.

1. Dalmaroni, Miguel. *Juan Gelman. Contra las fabulaciones del mundo*, Buenos Aires, Almagesto, 1993.

La escritura o la vida, el libro del escritor espa ol Jorge Semp r n

En *La escritura o la vida* se incluye una conversaci3n de varios ex prisioneros del campo de concentraci3n nazi de B3chenwald, inmediatamente despu3s de finalizado el cautiverio y a punto de ser repatriados. Las preguntas sobre c3mo narrar disparan reflexiones sobre la posibilidad de contar experiencias que tienen mucho de intransferible y sobre los efectos de sentido dados por su tratamiento literario.

Estos son algunos fragmentos del di3logo:

- “- Est3bamos contando c3mo habr3 que contarlo, para que se nos comprenda...
- No es 3se el problema -exclama otro enseguida-. El verdadero problema no estriba en contar, cualesquiera que fueren las dificultades. Sino en escuchar... 3Estar3n dispuestos a escuchar nuestras historias, incluso si las contamos bien? ...
- Contar bien significa: de manera que sea escuchado. No lo conseguiremos sin algo de artificio. 3El artificio suficiente para que se vuelva arte! (...)
- 3C3mo contar una historia poco cre3ble, c3mo suscitar la imaginaci3n de lo inimaginable si no es elaborando, trabajando la realidad, poni3ndola en perspectiva? 3Pues con un poco de artificio!
- Me imagino que habr3 testimonios en abundancia... Valdr3n lo que valga la mirada del testigo, su agudeza, su perspicacia... Y luego habr3 documentos... M3s tarde, los historiadores recoger3n, analizar3n unos y otros: har3n con todo ello obras muy eruditas... Todo se dir3, constar3 en ellas... Todo ser3 verdad... salvo que faltar3 la verdad esencial, aquella que jams ningun reconstrucci3n hist3rica podr3 alcanzar, por perfecta y omnicomprendiva que sea...
- El otro tipo de comprensi3n, la verdad esencial de la experiencia, no es transmisible... O mejor dicho, s3lo lo es mediante la escritura literaria... (...)
As3, desde aquella madrugada de abril, en Eisenach, tras la discusi3n con los repatriados sobre la mejor manera de contar, hab3a estado trabajando sobre esta idea, hab3a dejado que esta idea fuera haciendo su trabajo en mi imaginario. Y no me parec3a ninguna insensatez concebir una forma narrativa estructurada en torno a algunas piezas de Mozart y de Louis Armstrong, para tratar de desentra3ar la verdad de nuestra vivencia.
Pero mi proyecto resultaba irrealizable, por lo menos

en lo inmediato y en su totalidad sistem3tica. El recuerdo de B3chenwald era demasiado denso, demasiado despiadado, para que yo pudiera alcanzar de entrada una forma literaria tan depurada, tan abstracta. Cuando me despertaba a las dos de la madrugada con la voz del oficial S.S. en el o3do, con la llama anaranjada del crematorio ceg3ndome los ojos, la armon3a sutil y sofisticada de mi proyecto se hac3a a3nicos entre brutales disonancias. S3lo un grito que proviniera del fondo de las entra3as, s3lo un silencio de muerte habr3a podido expresar el sufrimiento.”

Algo m3s tarde el escritor prosigue:

“- Est3n los obst3culos de todo tipo para la escritura. Algunos, puramente literarios. Pues no pretendo un mero testimonio. De entrada, quiero evitarlo, evitarme la enumeraci3n de los sufrimientos y de los horrores. De todos modos, siempre habr3 alguno que lo intente... Por otra parte, me siento incapaz, hoy, de imaginar una estructura novelesca en tercera persona. Ni siquiera deseo meterme por este camino. Necesito pues un ‘yo’ de la narraci3n que se haya alimentado de mi vivencia pero que la supere, capaz de insertar en ella lo imaginario, la ficci3n... Una ficci3n ser3 tan ilustrativa como la verdad, por supuesto. Que contribuir3a a que la realidad pareciera real, a que la verdad fuera veros3mil. Este obst3culo, alg3n d3a conseguir3 superarlo. De repente, en uno de mis borradores, estallar3 el tono justo, la distancia ajustada se establecer3, no me cabe ninguna duda.”

(Jorge Semp r n. *La literatura o la vida*)

PROPONEMOS :

- Observar la diferencia establecida aqu3 entre el testimonio y la construcci3n de una forma literaria.
- Reflexionar sobre la relaci3n entre verdad y ficci3n.

Dos veces junio, de Martín Kohan

En este libro el narrador relata una anécdota contada por su padre al saber que haría el servicio militar.

“Mi padre era un hombre muy dado a contar anécdotas. Muchas de esas anécdotas, como suele ocurrir, provenían de sus ya lejanos quince meses de servicio militar, y apenas se supo con certeza que el número que me había tocado en suerte era el cuatrocientos noventa y siete, todas ellas volvieron a ser contadas, una por una, como la primera vez. Había una que refería una formación matinal en el patio del cuartel. Unos treinta soldados en ropa de fajina y en posición de firmes. Y un teniente coronel, cuyo nombre mi padre se esforzó inútilmente por traer a la memoria, pasando revista. En un momento determinado, el teniente coronel pregunta a toda voz: ‘¿Soldados! ¿Quién de ustedes sabe escribir bien a máquina?’. Y agrega: ‘El que sabe escribir bien a máquina, que dé un paso al frente’. Por un momento, nadie dice nada. Hay que ver qué significa exactamente escribir ‘bien’ para el teniente coronel. Por fin, casi en el extremo de la fila, un pelirrojo pecosito que no mide más de un metro y medio da un paso adelante y exclama: ‘¡Yo, mi teniente coronel!’. El teniente coronel se le acerca y a los gritos lo interroga: ‘¿Usted, soldado, sabe escribir bien a máquina?’. El soldado exclama: ‘¡Sí, mi teniente coronel!’. ‘Bueno’, le dice el teniente coronel, ‘agarre ese balde y ese cepillo que ve allá, y en una hora me limpia bien las letrinas del regimiento’. Mi padre sacaba una moraleja de esta historia: en el servicio militar, conviene no saber nunca nada. Me aconsejó que aprendiera esa lección elemental.”

(Martín Kohan. Dos veces junio, p. 18)

PROPONEMOS:

- Reflexionar, a partir del fragmento, sobre la trama de elementos y condiciones que hicieron posible la acción dictatorial.
- Señalar figuras de autoridad, ideas sobre la transmisión de enseñanza, modos de construcción de sentido común y consenso.

En esta misma novela, el conscripto - chofer de un médico al servicio de la dictadura-, describe la limpieza del auto de su superior.

“Lo primero, a la mañana, era poner el coche en condiciones. Con un trapo rejilla había que secar las gotas de rocío de la noche y después pasar una franela que le sacara brillo a la chapa azul. En las madrugadas de junio, como era el caso, el auto amanecía cubierto de escarcha. Lo mejor era echar agua bien caliente para deshacer el hielo; después pasar el trapo, y después pasar la franela. No importaba lo reluciente que pudiese estar el coche. Había que cumplir con esa rutina. Solamente los días de lluvia justificaban su suspensión. El aseo interior era tanto más importante. Con frecuencia nos tocaba caminar sobre la tierra reseca, por lo que convenía quitar cada mañana las alfombrillas de goma y pegarles un par de sacudidas para desprenderles el polvo. Debajo de mi asiento guardábamos siempre un frasco de desodorante Crandall en aerosol: mi deber era echar en el auto una buena cantidad cada mañana. No obstante esos cuidados cotidianos, el coche era llevado al lavadero una vez por semana, todos los lunes. Un día apareció una mancha en el tapizado del asiento de atrás, y hubo que hacer un lavado urgente esa misma noche. Terminé cerca de las diez, pero a cambio la mañana siguiente del lunes me quedó libre.”

(Martín Kohan. Dos veces junio, p. 39)

PROPONEMOS:

- Observar la representación de la experiencia de la dictadura mediante la elipsis y los tonos de la narración.



Lo imborrable, de Juan José Saer

Fragmentos del comienzo de la novela de Juan José Saer *Lo imborrable*:

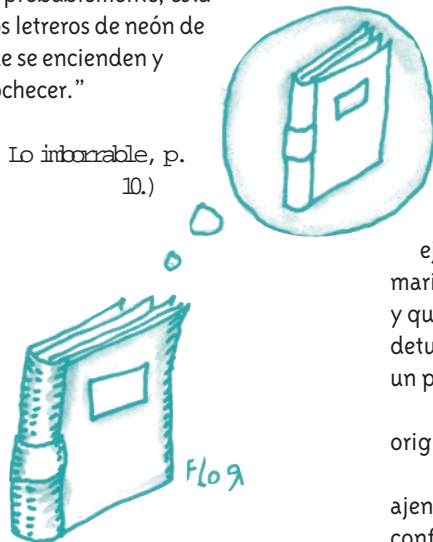
“¿Tomatis? ¿Carlos Tomatis?”

Me paro, lo escruto. El tipo que(...)me intercepta en la vereda teniéndome la mano con una sonrisa acaramelada, parece inofensivo, insignificante a decir verdad, pero por el modo en que está vestido se ve a la legua que, si tiene problemas, y un brillo afligido en los ojitos parecería traicionar que los tiene, esos problemas no son financieros(...).

¿Por?

Aunque parezca mentira, mi desconfianza ostentosa lo satisface. Da la impresión de haber descontado en mí esa reacción -vaya a saber qué ideas ridículas se forja sobre mi persona- pero antes de hablar mira rápido a su alrededor, convencido de que lo que está por decir es riesgoso y decisivo, y baja un poco la voz aunque la vereda, a causa del frío o de la hora, de los tiempos que corren probablemente, está casi desierta bajo los letreros de neón de todos los colores que se encienden y se apagan en el anochecer.”

(Juan José Saer. *Lo imborrable*, p. 10.)



PROPONEMOS:

- Señalar los aspectos que permiten percibir el modo en que irrumpe lo histórico en la lógica ficcional, y en que se configuran las experiencias de los sujetos en su vida cotidiana durante la dictadura.

En el siguiente fragmento de la misma novela puede rastrearse la puesta en escena de ciertos discursos sobre los acontecimientos políticos, la militancia durante los años setenta. Dicho distanciamiento permite además, condensar interpretaciones y sentidos sobre la experiencia política que circulaban socialmente, abordando incluso cuestiones tabú como, en este caso, la complicidad de parte de la sociedad que dio consenso a la dictadura, o la guerrilla.

“Según Alfonso, tiene ganas de conocerme desde hace mucho y, cinco o seis años atrás, por el setenta y cuatro más o menos, cuando extendió la distribuidora al norte de la provincia y a Entre Ríos, pensó en proponerme la dirección de la nueva zona, con un porcentaje sobre las ventas, prebenda justificada, según él, por mi prestigio intelectual, del que debían emanar beneficios comerciales indiscutibles. Un nombre, dice, por caro que se lo pague, siempre reeditúa. Pero las cosas se emputecieron -es la palabra que emplea-: en el setenta y cinco se descubrió que uno de los vendedores utilizaba la distribuidora como pantalla para hacer circular propaganda de una organización clandestina- Alfonso baja la voz mira para todos lados cuando me hace estas confidencias- y en el setenta y seis el ejército secuestró a una pareja de vendedores, marido y mujer, que no tenía nada que ver con nada y que nunca más volvieron a aparecer. A él mismo lo detuvieron una semana en un regimiento, hasta que un pariente militar obtuvo que lo dejaran en libertad.

- Todo esto que me cuenta es apasionante y original- le digo.

- Veo que es insensible a la desgracia ajena, dice contento de comprobar que sus confidencias confirman mi modo de ser en lugar de modificarlo en sentido negativo -también él debe pensar, sin formularlo de ese modo, que en los tiempos que corren casi todos son todavía reptiles y me excluye de esa generalidad, confiriéndome el honor dudoso de pensar que estoy a priori y sin error posible en su propio campo. Sobre nuestras cabezas, un tubo de neón se pone a chirriar, encendiéndose y apagándose con periodicidad rápida...”

(Juan José Saer. *Lo imborrable*, p. 15).

La casa y el viento, de Héctor Tizón

En los dos siguientes pasajes de *La casa y el viento* Héctor Tizón, observar y comentar cómo, a través de escenas y descripciones que parecen ser descansos en el relato más que zonas de alta intensidad narrativa, la novela consigue evocar atmósferas y sentimientos vinculados a la dictadura.

“En ese momento Sanromán regresó. Parecía nervioso. [Sanromán es un personaje que el protagonista conoce durante su viaje en tren y con el que, para no parecer desatento pero no sin resquemores, acepta compartir una habitación en un hotel].

—Me han dicho que ese camión de la mina que usted espera, no ha de llegar hasta el lunes—dijo.

No pregunté quién se lo había dicho, quizá sólo por no arruinar mi propia hipótesis. (...)

Entonces se quitó el revólver que tenía oculto en la cintura —un viejo Colt—, se puso una tricota más y se echó encima su descolorido poncho azul.

Quedé otra vez solo en aquella habitación recién pintada de un horrible bermellón con zócalo negro. Sobre la mesa Sanromán había dejado abierta su traqueteada valija de cartón. La mía estaba junto al ropero donde al llegar la había abandonado. Me senté en la cama y traté de pensar en algo coherente y ajeno, pero no pude (...) Por las ranuras de los postigones, en una habitación contigua, se colaba hacia afuera una luz difusa. Sentí por un momento ganas de acercarme

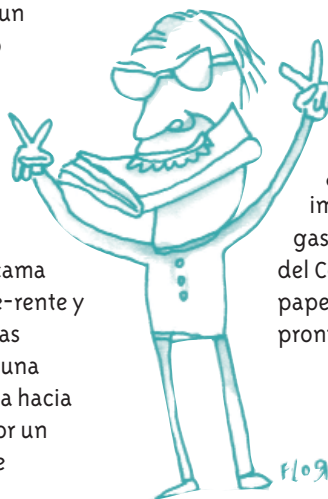
sigilosamente hasta allí, para espiar. Pero no lo hice. En la soledad siempre podemos ser otro. En esos momentos ya seguramente, en mi pueblo, todos sabrían que me había ido de pronto, y se preguntarían por qué. Las conjeturas habrían empezado a deslizarse en una dirección y otra igual que las simientes cuando empieza a soplar el viento. Muy pronto todos hablarían de mi desaparición como de una fuga hacia la frontera (...).

No regresaré, me dije. No volveré nunca más, pero debía ser cauto. Este mismo compañero de viaje ¿Quién era? Traté de recordar qué es lo que le había dicho de mí. Poco, casi nada. Sanromán era demasiado locuaz, y lo había visto entrar en el cuartel de la gendarmería. También él mismo había confesado no ser un simple viajante de comercio: “Antes”—dijo— había sido político. Ya no podía retroceder y además estaba solo. La duda nos hace más lúcidos, pero también nos envilece.

Ya no existía la luz que se colaba por las rendijas del cuarto vecino.

También la cocina estaba pacificada. De pronto me fijé otra vez en la valija de Sanromán y decidí revisarla. ¿Qué esperaba hallar? Camisas impecablemente limpias y gastadas, otro poncho, un ejemplar del Código de Comercio forrado con papel de diario, unos calzoncillos y, de pronto, un vestido con dibujo de flores y un par de zapatos de mujer.”

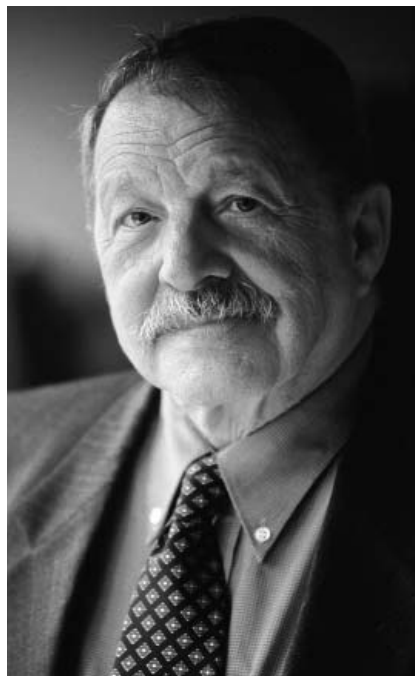
(Héctor Tizón, *La casa y el viento*, p. 370)



"De pronto, en la puerta del mercado, conversando con otros dos, creí descubrir a alguien del sur. ¿Qué hacía aquí? No lo pensé dos veces, me oculté detrás de unos fardos de alfalfa y allí me quedé inmóvil, escondido y, a la vez, tratando de disimular que lo estaba. ¿Pero, por qué lo hacía? ¿Por qué de pronto esa actitud furtiva, como la de un animal en peligro? En verdad, nadie deliberadamente quizá me perseguía. De cualquier modo la posibilidad de encontrarme ahora y aquí con alguien conocido, con un vecino del mundo que iba dejando atrás me llenaba de angustia, y aun de terror: el hecho de tener que hablar, justificar nuestro encuentro, inventar seguramente pequeñas, convencionales, estúpidas mentiras. No, todo eso hubiera sido como irme a medias. Al cabo de media hora o tal vez un poco más abandoné mi escondite; ya no había nadie en el portal; comencé a caminar por los estrechos pasadizos del mercado, entre los puestos semivacíos de frutas y hortalizas, y de pronto me topé cara a cara con la persona de quien me ocultaba. Nos miramos por un segundo—él tal vez sin verme— y sin dejar de andar. Y entonces me di cuenta de que antes jamás lo había visto(...)

Aquí las noches suelen ser más claras que los atardeceres. La altitud quita el sueño y mis recuerdos vagan sin compromiso alguno; cuando de pronto escucho voces en la habitación de al lado. Acaban de llegar, es una pareja. Aguzo el oído.

"Ahora no podemos volver", dice él.



Héctor Tizón

(...) De repente se escuchan pasos en el corredor y enseguida unos golpes en la puerta. Ellos dejan de hablar. Los golpes se repiten. "No digás nada; no abrás", ruega ella en un susurro. "¿Quién es?", pregunta él, por fin. "Yo. Del hotel. Aquí está la cobija que han pedido." La puerta se abre y vuelve a cerrarse. También yo, sin pensar-lo, me había puesto de pie, acercándome a la puerta clausurada entre las dos habitaciones. Regreso a mi cama y a poco vuelvo a escucharlos. Ahora parecen reír y sollozar, al mismo tiempo."

(Héctor Tizón, *La casa y el viento*, pp. 394-396)

La poesía de Juan Gelman

El poema de Juan Gelman que transcribimos hace de la repetición un recurso relevante.

Nota III

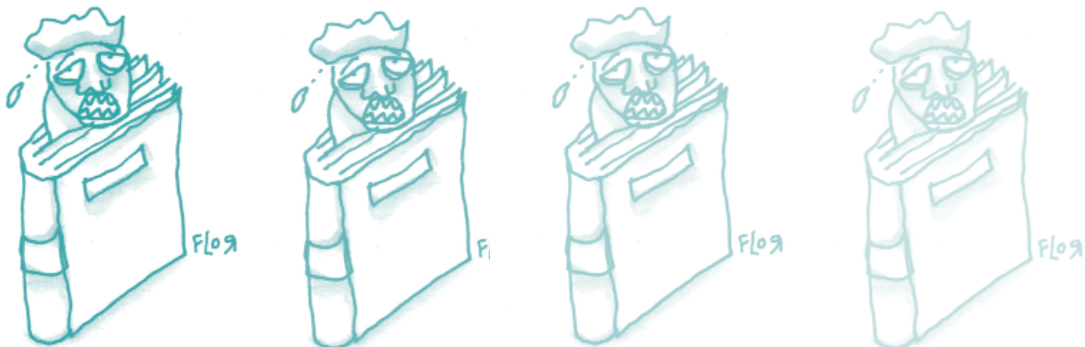
andar con las rodillas desnudas
por un campo de vidrios rotos/
andar con el alma desnuda
por un campo de compañeros rotos

que no los mojará el atardecer
ni el mar que moja a cualquiera/
no sé qué los moja ahora/
por fin quietos/sin miedo

a la muerte/muertos
por plomo o por cianuro/por
mano propia o ajena/muertos
en todo caso/podridos

bajo tierra en la tierra
que sí los recibió/incendios
que apagó el odio militar/hijitos
empújennos al triunfo

(Juan Gelman. Si dulcemente)



PROPONEMOS:

- Observar qué tipo de repeticiones aparecen en el texto y qué efecto de sentido producen.
- Señalar algunas de las palabras que componen la retórica que construye, de la destrucción y del despojo.

La siguiente composición de Gelman es un soneto formado por dos cuartetos y dos tercetos endecasílabos (once sílabas) sin rima. En ella se refiere el exilio de la primera persona. La separación que el exilio implica y sus efectos sobre quien escribe el poema aparecen realizados un recurso llamado sinécdoque con el que se abre el poema.

Nota XXII

huesos que fuego a tanto amor han dado
exilados del sur sin casa o
número
ahora desueñan tanto
sueño roto
una fatiga les distrae el
alma

por el dolor pasean como
niños
bajo la lluvia ajena/ una
mujer
habla en voz baja con sus
pecados
como acunándoles no ser/ o nunca

se fueron del país o patria o puma
que recorría la cabeza como
dicha infeliz/país de la memoria

donde nací/morí/tuve sustancia/
huesitos que junté para encender/
tierra que me enterraba para siempre

(Juan Gelman, Si dulcemente)

PROPONEMOS:

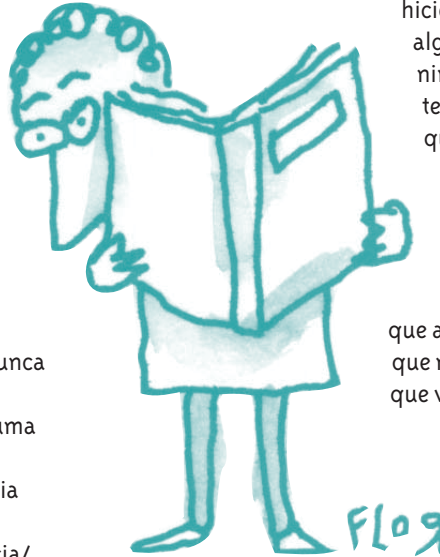
- Buscar qué es una sinécdoque y marcarla en el poema.
- Señalar las acciones enunciadas en presente y en pasado y observar qué experiencias nombran.
- Consignar las formas en que aparece nombrado el lugar de pertenencia del poeta.

El poema "Nota XIV" de Juan Gelman se construye como pregunta insistente y sin respuesta sobre la desaparición del hijo.

Nota XIV

a Julio Cortázar

¿estás vivo? / ¿estás muerto? / ¿hijo?
¿vivirás/ otro día/ como
moriviviste estos tres años
en un campo de concentración? / ¿qué



hicieron de voz/ hijo/ dulce calor que
alguna vez
niñaba al mundo/ padre de mi
temura/ hijo
que no acabó de vivir? / ¿acabó de
morir? /
pregunto si acabó de morir/ el
nacido el morido

a cada rato/ niño
que andó temprano por la sombra/ voz
que mutilaron/ ojo
que vio/ niñito de mi sed arrancado

a sus pedazos/ a su sed/ las sedes
que abrigaban corazón/
se lo encendían mesmamente/
toda la noche golpeándole la
puerta

(Juan Gelman, Si dulcemente)

PROPONEMOS:

- Observar cómo en cada formulación el poeta define a su hijo con términos que también remiten a la indefinición y la duda, y para ello inventa nuevas palabras.

Bibliografía

BARTHES, Roland

(1978). Lección inaugural, México, Siglo XXI, 1991.

DALMARONI, Miguel

(2004). La palabra justa, Buenos Aires, Melusina.

(2000) _____ y Merbilhaá, Margarita, "Un azar convertido en don. Juan José Saer y el relato de la percepción", en Jitrik, Noé (Dir.) y Drukaroff, Elsa (Dir. vol.), Historia crítica de la literatura argentina, vol. II, Buenos Aires, Emecé.

DE DIEGO, José Luis

(2001). Quién de nosotros escribirá el Facundo, La Plata, Al Margen.

MASIELLO, Francine

(1987). "La Argentina durante el proceso: las múltiples resistencias de la cultura" en Ficción y política. La narrativa Argentina durante el proceso militar, Buenos Aires, Alianza, pp.11-29.

PRÍNCIPI, Ana

(2003). "Derroteros de la escritura: sobre La casa y el viento y El viejo soldado de Héctor Tizón" en Orbis Tertius N9, La Plata, Al Margen.

RAMA, Ángel

(1982) La crítica de la cultura en América Latina, Caracas, Bib. Ayacucho, 1985.

SARLO, Beatriz

(1987). "Política, ideología y figuración literaria" en Ficción y política. La narrativa Argentina durante el proceso militar, Buenos Aires, Alianza, pp.30-59.

SOSNOWSKI, Saúl, comp.

(1988). Represión y reconstrucción de una cultura, el caso argentino, Buenos Aires, Eudeba.

TERÁN, OSCAR

(2004) "Violencia, dictadura y cultura en la década de 1970" en Terán, O. (Coord.), Ideas en el siglo. Intelectuales y cultura en el siglo XX latinoamericano, Buenos Aires, S. XXI, pp. 81-92.

Textos literarios citados

de Juan Gelman:

Sí dulcemente, Barcelona, 1980.

de Luis Guzmán:

Villa, Buenos Aires, Alfaguara, 1995.

de Martín Kohan:

Dos veces junio, Buenos Aires, Sudamericana, 2002.

de Juan José Saer

Lo imborrable, Buenos Aires, Alianza Editorial, 1993.

de Jorge Semprún:

La literatura o la vida, Tusquets, Barcelona, 2002.

de Héctor Tizón:

El viejo soldado, Buenos Aires, Alfaguara, 2002.

La casa y el viento, en Obras escogidas II, Buenos Aires, Perfil, 1998 [1984].

[Servicio de Biblioteca, Hemeroteca y Videoteca.](#)

Consultas y préstamo especial para docentes e investigadores. ~~Horario de atención:~~ Lunes y Martes de 12.30 a 17 hs.
Miércoles, Jueves y Viernes de 9.30 a 14 hs.

[Comisión Provincial por la Memoria](#)
Calle 54 N 487 entre 4 y 5. La Plata
cmemoria@speedy.com.ar
www.comisionporlamemoria.org