

## Literatura y memoria

Por Verónica Delgado, Margarita Merbilháa, Ana Príncipi, Geraldine Rogers

### Literatura y dictadura

En general, cuando se habla de “literatura de la dictadura” se reúnen dos acepciones: una de ellas indica los textos escritos, publicados o leídos durante el régimen militar; la otra se refiere a la literatura que alude, de muy diversos modos, a dicho período histórico.

En el primer caso, la producción y circulación de los escritos se dio bajo las condiciones de opresión y censura que afectaron a todas las prácticas culturales (ver dossier “Censura cultural y dictadura”). De allí que, muchas veces, determinados rasgos de la escritura literaria (como las formas elusivas, fragmentarias o indirectas) hayan sido interpretados como resultado directo de las políticas represivas. Así fueron leídos, por ejemplo, *Respiración artificial* (1980) de Ricardo Piglia o *Nadie nada nunca* (1980) de Juan José Saer. Para algunos, sus modos de enunciación polisémicos, oblicuos, eran señales de resistencia, planteaban un desafío velado al discurso autoritario. Sin embargo, el problema es más complejo: a lo largo del siglo XX la literatura, como el resto de las producciones artísticas, ha desplegado recursos formales innovadores que no se limitan a ser reflejo directo de las circunstancias sociohistóricas<sup>1</sup>. Entre otras modalidades, ha puesto en crisis las formas de representación realista incorporando la perspectivización, la ruptura de la linealidad y un complejo entramado que suscita la pluralidad de sentidos a partir de figuraciones indirectas.

Desde la instauración de la democracia hasta el presente ha habido en la Argentina una vasta producción literaria que remite, de muy diversos modos, al pasado reciente y sus sentidos en conflicto, reformulando las fronteras entre historia y ficción e interrogando las formas de interpretar la experiencia histórica. Muchos de estos textos son discursos densos, que apuestan al efecto de sus elecciones estético-formales, más que a la directa representación del mundo social. Hablan de la sociedad de una manera que no puede ser directamente traducida en términos de contenido: indican los tópicos de un imaginario colectivo, la orientación de los deseos, el clima de época, los modos en que la sociedad piensa sus conflictos, juzga las diferencias culturales, interpreta el pasado. El discurso de la ficción logra así distanciarse del sentido común y de los estereotipos, elude las oposiciones binarias y exhibe la complejidad ideológica de las significaciones históricas. De ese modo, interviene en la construcción de sentidos sobre el pasado sin renunciar al acuerdo básico de condena moral y política al terrorismo de Estado y sin reducir su discurso a representaciones unívocas y definitivas.

### Ficción y verdad histórica

---

<sup>1</sup> Así, algunos autores (De Diego, 2001; Dalmaroni, 2004) se preguntaron si las figuraciones indirectas son pruebas de la repercusión de la historia política en la literatura o si aquellas se vinculan con un proceso paulatino de cambios inherente al campo literario.

El catálogo prolijo de datos –indispensable en el plano de la reconstrucción histórica o en las instancias judiciales referidas a la última dictadura militar– resulta prescindible en literatura. En ella, la verdad requiere 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 reenvía 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 literatura pone en evidencia aquello que en rigor es propio de todo discurso: la representación es siempre una perspectiva sobre lo ocurrido. Así, el trabajo de escritura 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. A través de recursos formales, la literatura logra condensar o sintetizar fragmentos de experiencia difíciles de ser nombrados fuera de los marcos ficcionales en tanto ciertas verdades sociales, dichas crudamente, resultarían intolerables para quienes las recibieran.

La imaginación literaria interviene en la elaboración del pasado de manera fecunda: propone un conocimiento por montaje, una proliferación de figuras en torno a un mismo torbellino de tiempo. No se apresura a concluir o a clausurar, por el contrario, complejiza nuestra aprehensión de la historia, permite pensar sus singularidades y su multiplicidad, explora los vínculos –muchas veces incómodos– entre pasado y presente.

### **La voz siniestra de la represión**

*Villa* (1995), de Luis Gusmán, 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 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 es 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 Gusmán 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 pasajes 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.

### **Imágenes despedazadas y retazos que malogran el sueño del verdugo**

*El viejo soldado* (de 1981, pero publicada en 2002) y *La casa y el viento* (1984) son dos novelas que Héctor Tizón escribió durante su exilio en España. Las dos 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 vinculados al exilio, el miedo y la censura permiten establecer relaciones con la Argentina del período 1976-1983.

En *El viejo soldado*, Raúl, un argentino exiliado con su familia en Madrid, luego de peregrinar por empleos que le disgustan, consigue trabajo como redactor de las memorias de un viejo soldado franquista, Don Luis Somoza y Alurralde. El personaje enfrenta así la peor pesadilla del escritor mercenario. Los diálogos entre los argentinos reunidos en el exilio (Raúl y Matilde, Pablo e Inés, Muñoz) 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”. En medio de esta circularidad asfixiante, al no poder aprehender la trama de su propio pasado, que a veces vuelve en escenas menguadas (la tortura sufrida; la desaparición del Polaco, su cuñado; alguna relación amorosa), Raúl debe narrar una vida ajena: la del viejo soldado que paradójicamente “parecía rejuvenecer día a día, el morbos color de su piel había desaparecido y también su agobio y hasta su leve cojera”. La tarea de redactar las memorias de otro, precisamente un franquista, lo convierte en un verdadero fantasma, como si la imposibilidad de escribir sobre sí mismo fuera una última traición a su propia historia (“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”).

*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 setenta. 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 viviré recordándolo”. A pie o en mula, transitando senderos barridos por los vientos en apartados rincones de la puna, el fugitivo emprende un camino de recuperación que es también el de su destierro. 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. El protagonista se embarca, por ejemplo, en la búsqueda de información sobre un coplero, Belindo de Casira. Su historia se va conformando de manera fragmentaria, a través de los relatos orales de los pobladores que se acumulan y representan una serie de hipérbolos, hiatos y contradicciones acerca de la identidad del cantor. Y mientras recorre esas lejanas parameras previas al cruce de la frontera, toma notas, a fin de registrar en un papel cada imagen. La escritura surge así como el lugar donde se actualiza 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.

### **Irrupción 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 en *Glosa* (1985), en *Lo imborrable* (1993), más veladamente en *Nadie nada nunca* (1980); el posperonismo en las novelas *Responso* (1964) y *Cicatrices* (1969). Ahora bien, la aparición de lo político, aunque marginal se liga de manera recurrente con las experiencias de los sujetos –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. Esto se debe al alto grado de formalización propio 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: 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 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 activa las evaluaciones respecto del mundo. Su efecto es una relativización o complejización de lo real y de las convenciones sobre su representación. Esto se agudiza por la proximidad temporal entre la escritura y los acontecimientos referidos cargados de sentidos en conflicto.

## La búsqueda de un lenguaje poético

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 el periodismo o el discurso político. Así, la literatura es una práctica discursiva particular cuyo sentido se construye no ya atendiendo exclusivamente a los temas con los que trabaja sino al modo en que opera con el lenguaje, esto es, a sus estrategias, sus procedimientos, sus formas. De ese modo, es posible distinguir (y en ese mismo sentido, imposible equipararlos) un texto literario 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 interesan por la “verdad de los hechos”, la literatura trabaja de otro modo: al incluir un acontecimiento lo transforma y lo incluye en una nueva legalidad de sentido.

En la poesía de Juan Gelman, la relación con la historia aparece en el uso de 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 individualiza como un militante que nombra la derrota política y sus propias pérdidas (amigos, familiares, patria); la segunda, “Carta Abierta”, además de referir al último escrito de Rodolfo Walsh, 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 interrogue 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 disputa<sup>2</sup>. 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 se vincula con una tendencia más mimética, 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 dicha tendencia, la disposición espacial de los versos, la sintaxis, los neologismos, abren otros caminos de interpretación haciendo que el lector se detenga también en la forma y la materialidad de esos textos.

## Para el aula: materiales de trabajo y sugerencia de actividades

LA ESCRITURA O LA VIDA DE JORGE SEMPRÚN

---

<sup>2</sup> Dalmaroni, Miguel, *Juan Gelman. Contra las fabulaciones del mundo*, Almagesto, Buenos Aires, 1993.

En esta narración, el escritor español Jorge Semprún rememora su detención en el campo de concentración nazi de Büchenwald. Se incluye una conversación de varios ex prisioneros que tuvo lugar inmediatamente después de finalizado el cautiverio y antes de ser repatriados. Las preguntas sobre cómo 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.

#### **Fragmentos del diálogo:**

*–Estábamos contando cómo habrá que contarlo, para que se nos comprenda...*

*–No es ése el problema –exclama otro enseguida–. El verdadero problema no estriba en contar, cualesquiera que fueren las dificultades. Sino en escuchar... ¿Estarán 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. ¡El artificio suficiente para que se vuelva arte!*

*(...)*

*–¿Cómo contar una historia poco creíble, cómo suscitar la imaginación de lo inimaginable si no es elaborando, trabajando la realidad, poniéndola en perspectiva? ¡Pues con un poco de artificio!*

*–Me imagino que habrá testimonios en abundancia... Valdrán lo que valga la mirada del testigo, su agudeza, su perspicacia... Y luego habrá documentos... Más tarde, los historiadores recogerán, analizarán unos y otros: harán con todo ello obras muy eruditas... Todo se dirá, constará en ellas... Todo será verdad... salvo que faltará la verdad esencial, aquella que jamás ninguna reconstrucción histórica podrá alcanzar, por perfecta y omnicomprendiva que sea...*

*–El otro tipo de comprensión, la verdad esencial de la experiencia, no es transmisible... O mejor dicho, sólo lo es mediante la escritura literaria...*

*(...)*

*Así, desde aquella madrugada de abril, en Eisenach, tras la discusión con los repatriados sobre la mejor manera de contar, había estado trabajando sobre esta idea, había dejado que esta idea fuera haciendo su trabajo en mi imaginario. Y no me parecía ninguna insensatez concebir una forma narrativa estructurada en torno a algunas piezas de Mozart y de Louis Armstrong, para tratar de desentrañar la verdad de nuestra vivencia.*

*Pero mi proyecto resultaba irrealizable, por lo menos en lo inmediato y en su totalidad sistemática. El recuerdo de Büchenwald 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 oído, con la llama anaranjada del crematorio cegándome los ojos, la armonía sutil y sofisticada de mi proyecto se hacía añicos entre brutales disonancias. Sólo un grito que proviniera del fondo de las entrañas, sólo un silencio de muerte habría podido expresar el sufrimiento.*

Algo más tarde el escritor prosigue:

*–Están los obstáculos de todo tipo para la escritura. Algunos, puramente literarios. Pues no pretendo un mero testimonio. De entrada, quiero evitarlo, evitarme la enumeración de los sufrimientos y de los horrores. De todos modos, siempre habrá 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 narración que se haya alimentado de mi vivencia pero que la supere, capaz de insertar en ella lo imaginario, la ficción... Una ficción sería tan ilustrativa como la verdad, por supuesto. Que contribuiría a que la realidad pareciera real, a que la verdad fuera verosímil. Este obstáculo, algún día conseguiré*

*superarlo. De repente, en uno de mis borradores, estallará el tono justo, la distancia ajustada se establecerá, no me cabe ninguna duda.*

DOS VECES JUNIO DE MARTÍN KOHAN

En esta novela el narrador relata una anécdota contada por su padre cuando se enteran de que deberá hacer 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 pecoso 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.*

En la 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.*

LO IMBORRABLE DE JUAN JOSÉ SAER

En el comienzo de esta novela el narrador es abordado en plena dictadura por un hombre que lo reconoce.

*¿Tomatis? ¿Carlos Tomatis?*

*Me paro, lo escuto. 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.*

En el siguiente fragmento de la misma novela puede rastrearse la puesta en escena de ciertos discursos sobre los acontecimientos políticos.

*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...*

#### LA CASA Y EL VIENTO DE HÉCTOR TIZÓN

En esta novela el protagonista conoce al personaje de Sanromán durante su viaje en tren. Para no parecer desatento acepta, aunque con resquemores, compartir con él la habitación en un hotel.

*En ese momento Sanromán regresó. Parecía nervioso.*

*–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 po-*

*demos 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.*

*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*

*(...) 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 pensarlo, 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.*

*SI DULCEMENTE DE JUAN GELMAN*

El poema “Nota III” de Gelman hace de la repetición un procedimiento significativo.

*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/hijos  
empújennos al triunfo*

“Nota XXII” retoma una forma poética tradicional, como el soneto, pero sin rima. En él se refiere al exilio de la primera persona.

*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 pedacitos  
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 nació/morí/tuve sustancia/  
huesitos que junté para encender/  
tierra que me entierraba para siempre*

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

*Nota XIV [está dedicado a Julio Cortázar]  
¿estás vivo? / ¿estás muerto? / ¿hijo?  
¿vivimorís/ otro vez/ 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 ternura/ 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/ niño de mi sed arrancado*

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

### **Ejes y sugerencia de actividades**

- Reflexionar sobre las múltiples dimensiones que adquiere la relación entre verdad y ficción.
- Observar las distintas representaciones sobre la experiencia de la dictadura mediante la ficción.
- Reflexionar sobre las diferencias entre la narración de un testimonio y la construcción de las subjetividades en la literatura.
- Identificar de qué manera los autores incorporan el contexto histórico-social a la lógica ficcional.

#### **Sobre los textos seleccionados:**

Reflexionar por qué la elección de la ficción para contar los hechos del pasado. De qué forma los autores citados construyen esa ficción, qué diferencias encontramos en las representaciones sobre la dictadura.

¿Qué situaciones narran estas historias? ¿Qué ideas transmiten sobre la política, el exilio, las ausencias y el recuerdo?

Analizar a partir de los fragmentos el relato de situaciones, las sensaciones, los recuerdos explícitos, las elipsis, los silencios. ¿Qué otras voces aparecen, desde qué lugares se cuentan?

#### **Para investigar:**

- Buscar producciones literarias que relaten cómo fue vivida la dictadura militar en la localidad o en la provincia donde viven. Identificar qué aspectos pertenecen a la historia de la localidad y qué relatos son escritos desde la ficción. Qué experiencias remiten a las huellas del pasado y cuáles pueden ser parte de nuestro presente.

#### **Para pensar:**

Buscar un testimonio escrito o audiovisual sobre la experiencia de la dictadura militar. Proponemos que cada alumno reelabore ese testimonio desde la ficción. Leer los textos y debatir sobre las diferentes miradas que pueden realizarse a partir de un mismo hecho y sobre cómo en esos relatos aparecen cuestiones del presente de los jóvenes.

## **Bibliografía sugerida**

Arfuch, Leonor, *Crítica cultural entre política y poética*, FCE, Buenos Aires, 2008.

Dalmaroni, Miguel, *La palabra justa*, Melusina, Buenos Aires, 2004.

De Diego, José Luis, *Quién de nosotros escribirá el Facundo*, Al Margen, La Plata, 2001.

Gramuglio, María Teresa, “Políticas del decir y formas de la ficción. Novelas de la dictadura militar”, en *Punto de Vista* N° 74, diciembre de 2002.

Kohan, Martín, “Historia y literatura: la verdad de la narración”, en Jitrik, Noé (dir.) y Elsa Drukaroff (dir. vol.), *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 11, Emecé, Buenos Aires, 2000, pp. 245-259.

Masiello, Francine, “La Argentina durante el proceso: las múltiples resistencias de la cultura”, en *Ficción y política. La narrativa Argentina durante el proceso militar*, Alianza, Buenos Aires, 1987, pp.11-29.

Panesi, Jorge, “Villa el médico de la memoria”, en Barrenechea, Ana María (comp.) *Archivos de la memoria*, Beatriz Viterbo, Rosario, 2003.

Príncipi, Ana, “Derroteros de la escritura: sobre *La casa y el viento* y *El viejo soldado* de Héctor Tizón”, en *Orbis Tertius* N°9, Al Margen, La Plata, 2003.

Rama, Ángel, *La crítica de la cultura en América Latina*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1985.

Saer, Juan José, *El concepto de ficción*, Ariel, Buenos Aires, 1997.

Sarlo, Beatriz, “Política, ideología y figuración literaria”, en *Ficción y política. La narrativa Argentina durante el proceso militar*, Alianza, Buenos Aires, 1987, pp.30-59.

Silvestri, Graciela, “El arte en los límites de la representación”, en *Punto de Vista* N° 68, diciembre de 2000.

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