

## **Memoria e imaginario; novela y Dictadura<sup>1</sup>**

---

◆ *José Luis de Diego*

El Dr. Leopoldo Schiffrin es el Presidente de la Cámara Federal de Apelaciones de La Plata, un hombre de una trayectoria respetada y de una vasta cultura; en una entrevista publicada en octubre del año pasado, Schiffrin opinó:

No hablo de un estudio en términos estadísticos, sino de ahondar en los fenómenos psicológicos y espirituales que caracterizaron el período 1974-1983. ¿Dónde están los literatos que hagan el trabajo de Günter Grass, de Primo Levi? De todos esos autores que se pusieron a revolver en serio el pasado más o menos reciente de sus países. Acá hay material de sobra. Nomás en el Juicio por la Verdad hay 1200 declaraciones para leer, con las cuales se pueden escribir no sé cuántas novelas o cuentos o lo que se quiera. *Mientras esas historias no pasen al plano de la literatura, no se van a incorporar a la memoria y al imaginario colectivo.* Me parece que los juicios deben obrar como un estímulo más para que demos a la cultura su lugar, imprescindible, por-

---

<sup>1</sup> Conferencia leída en el Encuentro «Post-dictaduras: imaginarios y memoria en Iberoamérica», organizado por el Programa Iberoamericano de Estudios sobre Imaginarios (IDEI). Universidad Nacional de La Plata, 12 al 16 de marzo de 2007.

◆ UNLP – Facultad de Humanidades, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria.

que si la cultura no elabora toda esa inmensa crisis queda siempre dando vueltas. (Schiffirin, 2006: 22. La cursiva es nuestra)

Schiffirin le reclama a la literatura que se haga cargo de esa historia como un paso imprescindible para que esa historia se incorpore a la memoria y al imaginario colectivo. Imaginemos entonces, gráficamente, un triángulo, y nombremos a cada uno de sus vértices con las siguientes categorías: «imaginario», «memoria», «literatura». ¿Qué itinerarios de sentido recorren cada una de sus aristas?, ¿qué desplazamientos semánticos se operan cuando vamos de la memoria al imaginario, del imaginario a la literatura, de la literatura a la memoria? Como se ve, Schiffirin plantea una relación de los tres vértices de nuestro triángulo en la que las aristas que van hacia la literatura representan dos sentidos diferentes: el de *material* para contar historias y el de *reclamo* para que esas historias se fijen en la conciencia de la sociedad.

«Memoria», «imaginación», «conciencia»: conceptos que fueron concebidos desde una dimensión individual, como atributos de un sujeto; pero, cuando a esos tres conceptos les agregamos el adjetivo «colectivo», los problemas teóricos parecen multiplicarse. Cuando era estudiante, leí el estupendo trabajo del checo Jan Mukarovsky «Función, norma y valor estético como hechos sociales». El autor explicaba con lucidez las características y ubicuidad de la función estética en la vida social, cómo las normas regulan la función estética, de qué manera se valora los productos con función estética, dentro y fuera del arte. Pero, ¿quién *decreta* esas normas, dónde están escritas? La norma estética, dice Mukarovsky, está regulada por la «conciencia colectiva». Todo parecía explicarlo Mukarovsky con argumentos convincentes, menos qué diablos es la «conciencia colectiva». Veamos qué ocurre cuando adjetivamos «memoria».

Existe una memoria individual, alimentada por nuestra experiencia y por nuestras fantasías; esto parece fuera de discusión. Pero si aceptamos la existencia de una memoria colectiva, la idea de memoria individual parece quedar lesionada. Pensemos en un «colectivo» limitado: una familia. Todos recordamos acontecimientos familiares: los cumpleaños, las navidades, algunas vacaciones. Todos sabemos que en todas las familias se cuentan historias una y mil veces y que en cada relato se deforman más y más; todos sabemos que en todas las familias existe la historia de un tío o una tía que nunca se cuenta. Hay historias que se tergiversan de tanto contarse, y hay historias que se tergiversan con la fantasía por no haberse contado nunca. Si el colectivo, entonces, es la familia, ¿puede

hablarse, en rigor, de una memoria individual? Lo que yo recuerdo de mi familia, ¿no se encuentra ya tramado, filtrado, modificado, por todos esos relatos contradictorios? Quizás sea esta la razón por la que la memoria suele aferrarse a los objetos, ya que parecen más fieles, más resistentes a la deformación y al olvido. Si ahora ampliamos ese colectivo, de una familia a una comunidad, a un pueblo, a una ciudad, a una nación, el asunto se complica progresivamente. Lo que sí sabemos es que una memoria colectiva no es, no puede ser, el resultado de una sumatoria de memorias individuales. Me animaría a decir que el recorrido es más bien el inverso: no son nuestras memorias individuales las que modelan la memoria colectiva, sino que es esa memoria colectiva —que, como es sabido, es una construcción del presente— la que va modelando nuestros recuerdos: qué recordar y qué olvidar, cómo recordarlo, cuáles son los recuerdos que movilizan nuestras emociones y nuestros deseos de saber y conocer más acerca de ellos.

Existe, además, otra clasificación célebre de los *tipos* de memoria. Según ella, hay una memoria voluntaria: uno va, voluntariamente, a los archivos de su conciencia y recupera los datos allí almacenados. Como ejemplo, pueden citarse las típicas preguntas de concursos televisivos: *cuándo se realizó el Concilio de Trento; qué capitales europeas atraviesa el Danubio*. O, más cotidianamente, *dónde dejó las llaves del auto*. Pero hay otro tipo de memoria: aquella que llega sin que uno la busque, aquella de la que uno no es sujeto, sino objeto; un ramalazo fugaz, un instante de vértigo en el que algo llega del pasado por el inequívoco camino de los sentidos, pero sin delatar su origen: un aroma, un sonido, una canción, una imagen borrosa, un sabor, o la mezcla de algunos o de todos. Los franceses acuñaron una figura, *déjà vu*, para describir esa escena que creemos haber vivido antes, esa sensación de que esa película ya la vimos, de que por los sentidos ha entrado algo que en algún momento —remoto, incierto— ya había entrado. ¿Por qué esos momentos son de extrema fugacidad?, ¿por qué nos sumen en la perplejidad y nos generan cierta incomodidad? Porque uno no sólo recupera un objeto a través de los sentidos —ese hecho resultaría bastante banal—, sino que por un instante recupera a aquel que uno era, y se genera una leve esquizofrenia. Gracias al aroma o a la melodía, uno es, *a la vez* y fugazmente, el chico que era y el adulto que es.

Memoria individual y memoria colectiva; memoria voluntaria y memoria involuntaria. Si combinamos ambas tipologías —conscientes de que nos internamos en un barullo considerable, tan considerable que nadie, creo, lo ha intentado—, podemos pensar que existen una memoria colectiva voluntaria y una memoria colectiva involuntaria. En el primer caso, la voluntaria, estamos ante las

luchas políticas en el terreno de la memoria: parte de la sociedad reclama no olvidar ciertos acontecimientos del pasado, otra parte de la sociedad prefiere no remover aquellas aguas turbias. Es en este punto en que la memoria se conecta con la Historia, y sobre esto ya se ha escrito mucho: difieren, se sabe, en el compromiso con la verdad. La voluntad —en el sentido de *voluntaria*— de la Historia es, al menos teóricamente, desinteresada; la memoria colectiva voluntaria es política, interesada. Entre las tareas de la Historia está, precisamente, combatir las deformaciones que opera la memoria colectiva y esclarecer las razones del olvido: lo que se olvida por insignificante, lo que se olvida por decisión política, lo que se olvida por represión; *desnaturalizar* lo que heredamos del pasado como memoria acrítica y repetitiva, por ejemplo, en los numerosos trabajos que se refieren a la *invención* de una nación, a la *invención* de una tradición, etc.

Menos transitada ha sido la relación entre memoria colectiva y literatura. Quisiera detenerme en algunas características que las conectan: la narratividad y su estrecho parentesco con el mito. Tanto la memoria colectiva como la literatura se constituyen en relatos y se alimentan de la experiencia social. Tradicionalmente, al mito se lo definió como un tipo especial de relato que postulaba una explicación narrativa, ficcional, para dar cuenta de algún enigma comunitario que no contaba, no podía contar, con una fundamentación racional. Así, exhibe un estatuto ambiguo, a medio camino entre la leyenda puramente ficcional y la explicación científica: el mito no exige —y no soporta— una comprobación empírica o documental; en el mito se cree o no se cree. Los llamados mitos fundacionales pueden servir de claro ejemplo: desde el paraíso terrenal y la culpa originaria, hasta la serpiente alada de los aztecas, entre tantos otros. Además, su funcionalidad es doble: procura aclarar un enigma, pero a la vez oculta otra explicación posible. Es notable la cercanía que porta esta doble funcionalidad del mito con el concepto de *ideología* en la tradición marxista; de ahí que tanto se insistiera en la literatura política de los sesenta y los setenta en la tarea de *desmitificación*. Según algunos autores, en el origen de la literatura está el mito (entre otros, Meletinsky, 1993); creo que por esa vía se puede advertir su relación con la memoria colectiva, cuya cercanía en la constitución mítica de un pasado es bien evidente, ya que también la memoria colectiva porta ese estatuto ambiguo entre las explicaciones míticas y las certidumbres de la Historia.

Llegado a este punto, quisiera postular una hipótesis que, obviamente, no podré demostrar. Si la Historia —y, sobre todo, la Historia reciente— tiene una estrecha conexión con la memoria colectiva *voluntaria*, la literatura se estrecha

con la memoria colectiva *involuntaria*. Si en algunos casos, como en la llamada novela histórica, parece existir una deliberación —una *voluntad*— en la búsqueda de datos en el pasado que permitan explicar las desventuras del presente, en otros casos —en mi opinión, en la mejor literatura—, ese recurso no es necesario, ya que la memoria colectiva permea las construcciones ficcionales y las figuras de la imaginación: no va al pasado en busca de las certidumbres, es el pasado el que asalta un presente discontinuo y lo sumerge en la perplejidad. La mejor literatura no nos da respuestas más o menos consoladoras; la mejor literatura nos desacomoda, nos sigue desacomodando aun después de veinticinco siglos.

Ahora recorramos la arista que nos lleva al concepto de *imaginario*, y de allí a la literatura. El recorrido lo haremos de la mano de uno de los pensadores que con mayor densidad y radicalidad planteó los alcances semánticos del término, el griego Cornelius Castoriadis. En un extenso capítulo de su libro *Hecho y por hacer*, Castoriadis se detiene en una ausencia que, de un modo lúcido y erudito, constata paso a paso: Aristóteles, Kant, Freud, Heidegger, en algún momento de sus reflexiones se ocupan del problema de la imaginación, pero rápidamente lo descartan y no vuelven sobre esa esquivia categoría, como si ese objeto tan inasible debiera desplazarse para dotar de rigor el derrotero del pensamiento. En Aristóteles, el término utilizado es *phantasia*, derivado de *phainomai*, «aparecer», «parecer», y su significado se postula como opuesto al de *logos* y asociado al concepto de *doxa*. Si el *logos* es el lenguaje que abre el camino al correcto discernimiento y, por ende, a la verdad, la *doxa* es el depósito de las impresiones sensoriales, de las apariencias, de los mitos, de lo no verdadero, en fin, de la *phantasia*. Como fuere, ya se pueden advertir en Aristóteles dos connotaciones diferentes del término: «la conexión con la *imagen* en el sentido más amplio (pero no sólo ‘visual’) del término, es decir, con la *forma* (*Bild*, *Einbildung*, etc.); y la conexión con la idea de invención, o hablando con propiedad, de *creación*» (Castoriadis, 1998: 268). Freud utilizará la raíz griega del término *Phantasie* y *Phantasieren*; sin embargo, en el desplazamiento al que hacíamos referencia, Castoriadis se detiene en otro término clave en la tradición alemana: *Vorstellung*, «representación». Las *Vorstellungen* no son imágenes, en el sentido de íconos o imitaciones, sino representaciones, o, mejor dicho, «presentaciones de algo de lo que nada puede decirse, salvo por medio de otra presentación respecto de la cual el discurso quedará eternamente abierto, pero que desde luego no es ‘idéntica’ ni ‘isomórfica’ a ellas» (*Ibid.*: 276). La idea de representación como opuesta a *reflejo* (lo idéntico o isomórfico) —esto es, el sentido segundo como opuesto al primero—

desemboca, como es sabido, en numerosos teóricos recientes del imaginario (entre otros, Baczko, 1991: 16; Chartier, 1992: 40). De modo que la «imaginación radical», la que se asocia al sentido de creación *ex-nihilo*, y no al de mera *mimesis*, resulta la propia del ser humano: no es ni funcional, ni necesaria. Sin embargo, no está exenta ni de condicionamientos varios, ni de elementos lógicos en su construcción; así, la afinidad más evidente se presenta con lo que Freud llama el «trabajo del sueño». Es sabido que en su célebre libro de 1900, *Die Traumdeutung*, Freud postula que el trabajo del sueño opera dos procedimientos básicos: desplazamientos y condensaciones. Los desplazamientos (metonímicos) y las condensaciones (metafóricas) implican una «puesta en imágenes», y en ese proceso pueden advertirse conexiones lógicas: «Una imagen debe *mantenerse unida*, reunir elementos ‘determinados’, elementos presentables; y esos elementos siempre tienen cierta organización y cierto orden, pues de otro modo no habría imagen sino simplemente caos» (Castoriadis, 1998: 292). En esa organización, resultan centrales las «huellas», esas representaciones «almacenadas o actuales». Según Castoriadis, hay algo de radicalidad, de *nuevo* en las representaciones oníricas que no puede reducirse a una mera combinatoria de imágenes *ya dadas*, de huellas. El trabajo del sueño es «darle figurabilidad a algo que en sí mismo no tiene figura para la psique» (*Ibid.*: 298). Parece innecesario aclarar que, aun sin nombrarla, en estas tediosas disquisiciones no hemos hecho más que hablar de la literatura. Porque en la literatura también existe algo del orden de la irreductibilidad, que parece escapar a las determinaciones de variado origen, y que instituye un tipo de representación o *Vorstellung* que siempre está *más allá* del mero reflejo o combinatoria de lo *ya dado*.

Es momento, creo, de incorporar el adjetivo contencioso: imaginario *social* o *colectivo*. En este punto, se puede reproducir lo dicho en relación con la memoria. El imaginario social no es una sumatoria de las imaginaciones individuales, sino que de algún modo las alberga, es más, las constituye. Establece lo que Castoriadis consagró como *figuras de lo pensable*. «Lo que nos obliga a tomar en cuenta lo histórico-social», afirma, «es que es la condición esencial de existencia del pensamiento y la reflexión» (*Ibid.*: 312), y más adelante: «No hay oposición entre individuo y sociedad: el individuo es una creación social, a la vez como tal y en su forma histórico-social dada en cada caso» (*Ibid.*: 313). «La condición esencial del pensamiento y la reflexión», dice Castoriadis: pero la reflexión no es lo mismo que el pensamiento; la reflexión aparece cuando el pensamiento se vuelve sobre sí mismo y se interroga; por lo tanto, no es posible la reflexión sin un trabajo de

la imaginación radical: «Se trata de ver doble y *verse* doble [...] La reflexión es la transformación del pensamiento en objeto de sí mismo» (*Ibid.*: 326). Pero para esto es necesario que el sujeto pueda desprenderse de las «certezas de la conciencia»; y en esa tarea es la imaginación la que brinda, la que aporta, el *contenido* de la reflexión: las *figuras* (o modelos) de lo pensable. En síntesis, resulta evidente que memoria e imaginación no son la misma cosa. Lo que procuramos demostrar es que existe una relación *homóloga* entre memoria colectiva y memoria individual y entre imaginario colectivo e imaginación individual. No es posible *recordar* por fuera de los imperativos de la memoria colectiva, así como no es posible *imaginar* fuera de las figuras o modelos que instituye el imaginario social o colectivo.

Ahora bien, parece obvio que la memoria colectiva tenga una estrecha relación con la historia reciente: nadie puede almacenar recuerdos del siglo XII. Lo que no parece obvio es que los estudios sobre memoria colectiva y sobre imaginario social estén, por lo general, tan ligados a hechos históricos altamente conflictivos o traumáticos (por ejemplo, en el ya clásico libro de Baczko, el «gran miedo» alrededor de la Revolución Francesa o el «gran terror» durante el régimen stalinista), como si tuvieran como objeto de estudio privilegiado los hechos que, aún en el presente, conservan perfiles contenciosos, ya sea políticos o historiográficos. En este punto, resulta difícil seguir avanzando en el campo de la teoría y es menester derivar al estudio de casos; en nuestro tema, el de la historia argentina reciente.

Debo disculparme porque en las líneas que siguen repetiré, simplícidamente, lo que ya expuse *in extenso* en otro lugar (de Diego, 2001): algunas consideraciones teóricas e históricas sobre las relaciones entre una experiencia social altamente traumática y las variadas formas de lo narrable para dar cuenta de ellas. En el ya clásico texto de Walter Benjamin, «El narrador», se sostiene la hipótesis de que la experiencia humana constituye el material de las narraciones, pero que asistimos (el texto es de 1936) a un fenómeno nuevo: esa facultad está desapareciendo; y cuando se analizan las causas del declive de la narración, una vez más se apunta a la experiencia. «Con la Guerra Mundial comenzó a hacerse evidente un proceso que aún no se ha detenido. ¿No se notó acaso que la gente volvía enmudecida del campo de batalla? En lugar de retornar más ricos en experiencias comunicables, volvían empobrecidos» (Benjamin, 1998: 112). Lo que nos interesa particularmente del texto de Benjamin no es sólo la fusión de experiencia y narración, sino el diagnóstico que postula la crisis de la experiencia a partir del ejemplo de la gente «que volvía enmudecida del campo de batalla», como si

hubiera un registro de experiencias incommunicables que ponen en crisis el modo *natural* de su transmisión: la narración. Poco parecen tener que ver este tipo de experiencias con lo *inefable* romántico: la experiencia de lo *inefable* representaba un desafío y un estímulo para el poeta, su transformación en escritura ponía de manifiesto la dificultad de reproducir esa experiencia, pero en ese mismo gesto la exaltaba: el límite estaba en el lenguaje y no en la experiencia. Benjamin invierte los términos: ahora el problema no es cómo contar una experiencia, sino que ya no hay experiencias para contar; el problema es *qué contar*. Esta inversión se proyecta sobre la figura del narrador: si el escritor romántico se aislaba de la sociedad para mejor conectarse con una esfera puramente estética, el narrador de Benjamin –fuertemente antirromántico– está aislado porque es una suerte de artesano que se ha quedado sin el *material* para su trabajo: la experiencia. Ya no hablamos, entonces, de lo *inefable*, sino de lo *indecible* o, en términos de Castoriadis, lo *infigurable*. En este sentido, podría pensarse que la experiencia de la guerra, según Benjamin, estrecha el campo de lo narrable, y enmudece al narrador.

En la conferencia autobiográfica de Günter Grass, «Cómo escribir después de Auschwitz», el autor parte de la pregunta que había formulado Adorno en 1951 en su *Minima Moralia*. Según Grass, Adorno fue quien planteó por primera vez que Auschwitz era «una cesura y quiebra irreparable en la historia de la civilización»; «sin embargo», prosigue, «ese nuevo imperativo categórico fue pronto mal comprendido como prohibición» (no «cómo escribir después de Auswichtz», sino «no es posible escribir después de Auschwitz»). La generación de autores a la que pertenecía Grass sabía que debía asumirse como «la generación de Auschwitz», «pero también sabíamos una cosa al menos, y era que –en el mejor de los casos– el mandamiento de Adorno sólo podía refutarse escribiendo. ¿Pero cómo? ¿Aprendiendo con quién: Brecht, Benn, los primeros expresionistas? ¿Basándose en qué tradición y situándose entre qué criterios?» (Grass, 1991: 14). Es notable advertir cómo el camino que describe Grass para superar el mandato adorniano se asemeja a las precisiones que abundaron entre los narradores argentinos que escribieron durante o poco después de la dictadura:

Uno de esos lastres, que seguía pesando aunque se rechazara como equipaje, era el mandamiento de Theodor W. Adorno. De sus tablas de la ley tomé prestado mi precepto. Y ese precepto exigía la renuncia al color puro; prescribía el gris y sus matices infinitos. Se trataba de abjurar de las magnitudes absolutas, el blanco o negro ideológicos, de decretar la expulsión de las creencias



y de instalarse sólo en la duda, que daba a todo, hasta al mismo arco iris, un matiz grisáceo. Y por añadidura, ese mandamiento exigía una riqueza de índole nueva: había que celebrar la miserable belleza de todos los matices reconocibles del gris con un lenguaje dañado. (*Ibid.*: 14)

Para hablar de la «vida dañada» del subtítulo de Adorno sólo resta un «lenguaje dañado», y para dar cuenta de esta verdadera aporía suelen abundar las formulaciones en oxímoron: la experiencia «muda» de la guerra en Benjamin, o «celebrar la miserable belleza» en el texto de Grass.

En 1899, Joseph Conrad dio a conocer *The Heart of Darkness*; ochenta años después, con *Apocalypse Now*, Francis Ford Coppola presentó una versión libre de la novela, esta vez situada en el contexto de la Guerra de Vietnam. El oscuro y enigmático Kurtz es ahora el Coronel Kurtz, personificado por Marlon Brando. Este es un fragmento de su memorable monólogo: «It's impossible for words to describe what is necessary to those who do not know what horror means [...] And I want to remember it. I never want to forget it. I never want to forget». El imperativo es no olvidar, aunque sea imposible describirlo con palabras. Lo *indecible* no nos exime de la responsabilidad de la memoria. Poco importa si Benjamin se refiere a los efectos de la primera guerra, Grass a los efectos de la segunda, y Ford Coppola a los efectos de Vietnam; lo que parece quedar en evidencia a partir de estas referencias es: a) que las situaciones políticas extremas (guerras, revoluciones derrotadas, feroces represiones bajo regímenes dictatoriales) producen transformaciones radicales en el modo de procesar subjetivamente las experiencias vividas; b) que una de las consecuencias de lo traumático del procesamiento de esas experiencias es la extrema dificultad de transformarlas en *relato*; c) que sólo es posible hacerlo en la medida en que se regrese al punto de partida: situarse en «la duda», abandonar las certidumbres, volver a preguntarse por el origen, asumir la dimensión autobiográfica; sólo así puede pensarse el «gris» como una «riqueza de nueva índole»; d) que lo dicho hasta aquí nos lleva a concluir en lo obvio: que la literatura, como un modo específico de procesar las experiencias humanas, se verá afectada por el impacto destructivo que ocasionan las situaciones políticas mencionadas; pero *¿cómo?*

Como ya hemos notado, la reflexión autobiográfica de Grass resulta muy similar a la que podemos leer en narradores argentinos, entre los que abundan las preguntas sobre las limitaciones que encuentran para narrar la experiencia de la Dictadura. Sin embargo, lo hicieron; me voy a referir a tres casos de novelas

publicadas durante la Dictadura, *in media res*. De 1980, y publicada en Argentina, es *Respiración artificial*, de Ricardo Piglia. Su protagonista, Emilio Renzi, es un joven que sólo puede ver la realidad a través de la literatura. Sorpresivamente, recibe una carta de un tío suyo, Marcelo Maggi (uno de esos tíos de los que hablábamos, negados en las historias familiares), fechada pocos días después del golpe militar. La convicción de Renzi de que en el fondo no puede pasarle nada extraordinario, «nada que valga la pena contar», lo enfrenta a la idea benjaminiana de la crisis de la experiencia como materia narrativa. Renzi *literaturiza* el mundo, *lo que le pasa* es una larga música intrascendente sonando mientras obreros de Obras Sanitarias cavan un túnel en medio de la noche. Maggi lo invita a ir a Concordia, pero antes le sugiere que pase a ver a Luciano Ossorio: la visita de Renzi al ex-Senador es un encuentro con la lucidez y el delirio. Postrado y paranoico, el viejo se propone apresar el sentido de la Historia en una Idea, pero teme «llegar a concebirla y no poder expresarla», «¿cómo podría hacer yo para explicarlo?». Él sabe que debe contar su experiencia, pero que esta, al contarla, se disuelve: «Todo lo que contamos se pierde». Ya en Concordia, se encuentra con Vladimir Tardewski, un polaco exiliado que parece reescribir características de Witold Gombrowicz. Pero Marcelo Maggi no está, ha *desaparecido* (con todas las connotaciones que el verbo tiene en ese contexto). Es Tardewski, entonces, quien le entrega a Renzi el archivo de Enrique Ossorio, un lejano y equívoco antepasado familiar que vivió en la época de Rosas. En los dos reportajes de *Crítica y ficción* en los que se refiere a *Respiración...*, Piglia afirma: «En *Respiración artificial* hay una tensión entre Renzi y Maggi que se ríe de esa mirada estetizante y en algún sentido esa tensión es la novela, porque en el fondo se narra una especie de educación sentimental de Renzi, una educación política, histórica, de Renzi, digamos así» (1986: 164-165). Y, en otro lugar, insiste: «*Respiración artificial* se escribió como la educación de Renzi, la educación de un tipo que mira el mundo desde la literatura y que pasa por una iniciación» (*Ibid.*: 189). El Profesor Marcelo Maggi, como se afirma varias veces, «lo había previsto todo»: el significado (el *meaning* del epígrafe de Eliot) está en la Historia y bucear en ese significado es la única garantía de restaurar la experiencia (*restores the experience*); esto es, lo que Maggi llama «la mirada histórica». «History is a nightmare from which I am trying to awake», dice Stephen Dedalus en el *Ulises*; Maggi reescribe la frase: «La historia es el único lugar donde consigo aliviarme de esta pesadilla de la que trato de despertarme»: la pesadilla ahora es el presente, y la Historia, el refugio en donde encontrar el sentido. El final de la novela cierra el ciclo: Enrique Ossorio, hom-

bre de acción y de principios, deja su legado a Juan Bautista Alberdi, teórico exiliado; Marcelo Maggi, hombre de acción y de principios, deja su legado a Tardewski, teórico exiliado. Renzi recoge el legado, culminando su iniciación y asumiendo la responsabilidad de la mirada histórica, la posibilidad de la acción, la esperanza de desenredar la recurrencia de los ciclos. Quien haya leído la novela sabe cuánto escamotea esta apretada síntesis, pero no es este el momento de ahondar en todos sus pormenores. A los fines de este trabajo, me interesa destacar, como diría Bajtin, la transformación del héroe, en el desplazamiento que va de una historia familiar a la historia nacional, y de una mirada que *literaturiza* a la mirada histórica, la que permite ver en el presente la densidad del pasado. Así, su extrema originalidad radica en la incorporación *desviada*, casi marginal, del horror del presente en un formato clásico: la novela de aprendizaje. Novela sobre la experiencia, la memoria y el archivo, sobre el significado de nuestras acciones y sobre la responsabilidad histórica, *Respiración artificial* se ha transformado, con el tiempo, en uno de los textos que nadie soslaya al referirse a la producción literaria de los «años de plomo».

También en 1980, pero en México, se publica *Nadie nada nunca*, la novela de Juan José Saer. Así comienza: «No hay, en el principio, nada. Nada. El río liso, dorado, sin una sola arruga, y detrás, baja, polvorienta, en pleno sol, su barranca cayendo suave, medio comida por el agua, la isla». Si tenemos en cuenta que uno de los epígrafes con los que se abre la novela es de Heráclito, y que la primera oración parece una corrección del inicio del Evangelio según San Juan («En el principio era el Verbo»), lo que está elidido es, precisamente, el Verbo. La palabra como el instrumento siempre insuficiente para dar cuenta de la experiencia de lo real, el río heracliteano que fluye. Ese comienzo se repetirá con pequeñas modificaciones en los inicios de otros capítulos, configurando una escritura neurótica, obsesiva, en la que la repetición y sus casi insignificantes amplificaciones ponen de manifiesto la radical imposibilidad de *completud* o *totalización* en el proceso de representación (Dalmaroni y Merbilhaá, 2000). Así, la repetición tiene un efecto de extrañamiento: o extraña lo absolutamente nuevo, o extraña lo sabido repetido hasta la exasperación, como esas palabras familiares que de tanto repetirlas se tornan ajenas. Se repiten fragmentos, pero también la repetición alcanza el orden de la representación; se repiten acciones, como si fueran rituales: la cotidianidad del Gato y Elisa, la morosa e insistente descripción del bañero, las casi imperceptibles reacciones del bayo amarillo. En *Glosa*, otra novela de Saer publicada seis años después, dos personajes, mientras caminan unas pocas cuadras por la ciu-

dad de Santa Fe, procuran reconstruir lo que ocurrió en un asado entre amigos. En ese caso, la saturación del detalle apunta al pasado contra el fondo de un presente intrascendente. En *Nadie nada nunca* no hay pasado ni dimensión de futuro: el tiempo está estancado en un presente que fluye y al que la palabra vuelve una y otra vez en su voluntad de dar cuenta de una experiencia vacía de sentido. Sin embargo, algo ocurre. La única noticia que moviliza el interés de la gente es que por las noches alguien mata caballos. La noticia viene de afuera de las conductas rituales, pero repite la estructura: la noticia es siempre la misma – han asesinado un caballo –, pero cada noticia es un caballo más. Se podría decir que una secuencia responde a la otra, ya que parecen intersectarse: por un lado, el Gato Garay tiene un revólver –¿será él el asesino de caballos?–; por otro, tiene un caballo –¿será el bayo amarillo la próxima víctima?–; al comisario le dicen el «Caballo» –¿serán los asesinatos de caballos un mensaje dirigido a él?–; ¿quiénes son los hombres de verde –como dice la novela, vestidos como Fidel Castro– que merodean la casa del Gato y Elisa?, ¿buscan al asesino de caballos, o lo buscan al Gato? Estas preguntas sin respuesta movilizan lo *novelresco* del texto. Más allá de las lecturas posibles a las que invita la escritura despojada y poética de Saer, lo que parece indudable es que *Nadie nada nunca* resulta una suma de conductas obsesivas, de deseos obturados, de paranoias no esclarecidas, de crímenes no resueltos; en fin, una novela que habla del horror de aquellos años sin hablar de la Dictadura. Lejos de los modelos miméticos y más o menos denunciadores, Saer opta por una referencia elíptica y elusiva; se podría, incluso, optar por la voz pasiva y afirmar que es aquella realidad de horror la que se filtra en los intersticios de la escritura de Saer y tiñe de referencialidad un proyecto creador que se caracteriza por un alto grado de autonomía. Sea como fuere, habrá que terminar con el lugar común según el cual los textos literarios que mejor dan cuenta de un contexto histórico específico son aquellos que se valen de algún tipo de referencialidad explícita. Buena parte de la crítica que se ocupó de la novelística argentina durante la última Dictadura parece caer en esa trampa, y suele omitir a la novela de Saer en la constitución de sus corpus.

Unos meses después, en mayo de 1981, en Barcelona, se publica *La vida entera*, de Juan Martíni. En dos atributos de la novela se ha detenido la crítica: por un lado, su afinidad estética con lo que, desde la década del sesenta, suele llamarse realismo mágico o maravilloso; por otro lado, su recurrencia a la alegoría como procedimiento básico de representación. Si los dos atributos pueden advertirse en la novela, es menester, en ambos casos, postular correcciones o

desvíos. En primer lugar, porque existe una *perspectiva* estética desde la cual se procuran deconstruir las certezas del realismo mágico, a la que podríamos llamar «realismo onettiano». En segundo lugar, respecto de la alegoría, porque si se ha afirmado que el texto es alegórico sobre la base de la interpretación de algunos de sus momentos, lo que no se ha dicho es que muchos otros momentos escapan a cualquier forma de identificación alegórica; quiero decir que, si en un punto se produce una significación asociada a hechos históricos o a personajes de la vida política del país, en el punto siguiente esa identificación tiende a diluirse. Dice Martini: «La historia narrada por la narración a lo largo de la historia de la narración es siempre única, y la misma: es la historia de las relaciones pasionales o intelectuales del hombre con el poder» (1993: 553). En un incierto lugar de la llanura, en un tiempo incierto, se radica el Alacrán con su primera mujer, Encarnación, y con su colaborador directo, el Rosario. Al enterarse de que su mujer lo engaña con su hombre de confianza, la somete sexualmente, la obliga a prostituirse y expulsa al Rosario del pueblo, como si, en su omnímodo poder, reiterara el gesto mítico de la expulsión de Lucifer a las tinieblas. El pueblo que se genera al oeste de la casa del Alacrán (hacia el este sólo se ve la llanura infinita) toma el nombre de la mujer, Encarnación, pueblo de garitos y prostíbulos, «un lugar lleno de jugadores y de putas»; cerca de allí, en la villa del Rosario, se concentran todos los despojos, humanos y materiales, del pueblo. Alrededor de ese triángulo, «amoroso», nominal y geográfico, gira el desarrollo de la novela, de una manera por momentos contrapuntística, quizás inspirada en el admirado Onetti y su modo de organizar las secuencias y los capítulos en *El astillero*. Dice Cortázar en la «Introducción» a la novela: «Bruscamente advertí que en la ciudad de Encarnación y sus alrededores habían sucedido dramas casi siempre sangrientos, motines, duelos y asesinatos, y que a lo largo de todo el libro jamás se había mencionado a la policía» (La cursiva es del original). Esta ausencia, para quienes sostienen una interpretación alegórica de la novela, justifica una lectura basada en el deterioro progresivo de la situación política argentina durante los *primeros* setenta; pero también fija las reglas de juego en el interior de la novela, en la que, como queda dicho, cuando se dibuja una perspectiva alegórica, en el paso siguiente se la desdibuja. *La vida entera* es una exploración ficcional sobre las raíces del poder, que va más allá y más acá de los referentes frecuentemente atribuidos a la novela y enlaza, como un rasgo visible de continuidad —y a pesar de los cambios que existen en el orden de la representación—, con la producción de Martini anterior y posterior a *La vida entera*. Lejos del barroquismo y la desmesura de los

«tiranos» más o menos caribeños, lo que caracteriza al Alacrán es lo contrario: el despojamiento. Aquí la tan mentada soledad del poder no representa sólo un sentimiento; aquí la soledad es *literal*. La soledad y el vacío encarnan en una figura recurrente en la obra de Martini: la llanura infinita, como la ficcionalización agónica de un dominio sobre nada. Porque si se trata de buscar filiaciones, más, mucho más que los «tiranos» del realismo mágico, el antecedente del Alacrán es Sutpen, aquel déspota sureño que Faulkner ubicó «a doce millas» del condado de Yoknapatawpha, sus genealogías ambiguas y su clásica tragicidad de hijos que se le vuelven en contra. Alguna vez, Onetti afirmó: «Todos coinciden en que mi obra no es más que un largo, empecinado, a veces inexplicable plagio de Faulkner». Y es en esa línea, Faulkner-Onetti, en la que *La vida entera* encuentra su mejor lectura.

Una novela publicada en Argentina por un escritor radicado entonces en el país, en la que se superponen procedimientos de la novela moderna con otros que responden a una tradición dieciochesca e ilustrada. Una novela publicada en México por un escritor radicado hacía ya años en Francia, en la que, con extrema originalidad, se explora lo real en la densidad de un presente detenido. Una novela publicada en Barcelona por un exiliado político, en la que un espacio mítico parece aludir a un poder intemporal. Piglia se pregunta «¿cómo narrar los hechos reales?»; Saer se plantea cómo representar un presente ominoso; Martini se pregunta, una y otra vez, como una letanía: «¿qué historia es esta?». Saer y Martini llevan publicadas doce novelas, además de libros de cuentos y ensayos; Piglia tiene una vasta obra en la que transitó casi todos los géneros. Las novelas comentadas, por tanto, no son meros ensayos coyunturales para escribir algo sobre la Dictadura —han existido varios—, sino que se integran en sólidos proyectos creativos.

En 1968, el uruguayo Mario Benedetti, en pleno auge del *boom* de la novela latinoamericana, se arriesgó a afirmar que las mejores novelas del *boom* ya habían sido escritas (se refería a *Rayuela*, *La casa verde* y *Cien años de soledad*). Por mi parte, me arriesgaría a afirmar que las mejores novelas sobre la Dictadura argentina ya han sido escritas. Si, para terminar, volvemos por un momento a la entrevista al Dr. Schiffrin con la cual comenzamos este trabajo, creo que habría que apelar no tanto a los escritores para que den testimonio de aquellos horrores, sino más bien a los lectores para que descubran en los grandes textos ya escritos el magnífico legado que da cuenta de una experiencia límite, a través de diferentes estrategias de representación, en las que la memoria histórica persiste y persistirá, y en las que el imaginario radical deconstruye las certezas de los relatos del poder, a través de la buena literatura.

## Bibliografía citada

- Baczko, Bronislaw (1991), *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*, Buenos Aires, Nueva Visión (traducción de Pablo Betesh).
- Benjamin, Walter (1998), «El narrador», en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, Madrid, Taurus (traducción de Roberto Blatt).
- Castoriadis, Cornelius (1998), «Imaginación, imaginario, reflexión», en *Hecho y por hacer. Pensar la imaginación*, Buenos Aires, Eudeba (traducción de Laura Lambert).
- Chartier, Roger (1992), *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*, Barcelona, Gedisa (traducción de Claudia Ferrari).
- Dalmaroni, Miguel y Merbilhaá, Margarita (2000), «'Un azar convertido en don'. Juan José Saer y el relato de la percepción», en Drucaroff, Elsa (dir.), *La narración gana la partida*. Tomo 11 de Jitrik, Noé (dir.) *Historia crítica de la literatura argentina*, Buenos Aires, Emecé.
- de Diego, José Luis (2001), «*Quién de nosotros escribirá el Facundo?*» *Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)*, La Plata, Al Margen.
- Grass, Günter (1991), «Cómo escribir después de Auschwitz», en *Página 30*, Año 1, N° 6. Buenos Aires, enero.
- Martini, Juan (1993), «Naturaleza del exilio», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 517-519. Madrid, julio-septiembre.
- Meletinsky, Eleazar (1993), «Sociedades, culturas y hecho literario», en Angenot, M.; Bessière, J.; Fokkema, D.; Kushner, E. (dir.), *Teoría literaria*. México, Siglo XXI (traducción de Isabel Vericat Nuñez).
- Piglia, Ricardo (1986), *Crítica y ficción*, Santa Fe, Universidad del Litoral, Cuadernos de Extensión Universitaria N° 8.
- Schiffrin, Leopoldo (2006), «Si la cultura no elabora esta inmensa crisis, queda siempre dando vueltas» (entrevista de Ana Cacopardo), en *Puentes*, Año 6, N° 18. La Plata, octubre.

## *Novelas (se citan sólo las primeras ediciones)*

- Martini, Juan (1981), *La vida entera*, Barcelona, Bruguera.
- Piglia, Ricardo (1980), *Respiración artificial*, Buenos Aires, Pomaire.
- Saer, Juan José (1980), *Nadie nada nunca*, México, Siglo XXI.