

CRONOTOPÍAS DEL MANDATO FAMILIAR EN NOVELAS ARGENTINAS DE LA POSTDICTADURA

PAMPA OLGA ARÁN

I. ANTECEDENTES

Nuestro trabajo sistemático de investigación se viene desarrollando en torno al problema de novelas argentinas contemporáneas que tematizan el período de la dictadura militar y el complejo proceso de violencia que desencadenó y acompañó su desarrollo. Un somero relevamiento de la crítica literaria (Sarlo 2006; Gramuglio 2002; Saítta 2005; Gazzera 2006) da cuenta tanto de criterios de periodización en la producción narrativa postdictadura cuanto de reacomodamientos en el sistema literario, para hacer lugar a políticas de escritura con marcado sesgo realista que pudieran hacerse cargo de los dilemas expresivos para narrar el horror y que, sin embargo, eluden la “moral de la forma” (Dalmaroni 2004) del realismo tradicional. La escritura no pudo quedar ajena al proceso político que se había vivido y evidenció sus perfiles obligando a buscar nuevos lenguajes para esas nuevas (im)posibilidades. Son novelas que traman relaciones difíciles entre lo ético, lo estético y lo político. Por lo mismo, los criterios de periodización pueden pasar tanto por las innovaciones formales como por la emergencia de nuevas zonas de la discursividad social o la posición autorial.

En cuanto a lo temático, a nuestro juicio es importante no dejarlas al margen de la literatura de fines del siglo XX y vincularlas con las reflexiones sobre las formas y lugares de construcción de la memoria, la naturalización del mal, los dispositivos de la biopolítica y la producción de nuevas subjetividades culturales. De no pensarlas

como emergentes locales de estos interrogantes con matriz antropológica, corremos el riesgo de aislarlas en un conjunto endógeno y quizás anacrónico, o de situarlas en la serie de novelas históricas, que siempre han resistido, puesto que, de modo cada vez más insistente, rechazan la mimesis documental o historiográfica.

2. UNA CRONOTOPÍA DIFERENCIADA

Abandonando entonces la perspectiva de una periodización, tendemos a verlas como un gran relato plural, como una red en constante mutación. La idea es desplegarlas como un proceso no lineal, como una configuración temática interdiscursiva centrada en el género de la novela, género que busca su propia lengua artística en medio de tensiones polifónicas. Para trabajar metódicamente este corpus en gestación, abierto y variable en sus determinaciones, apelamos a la noción de cronotopía bajtiniana, categoría holística y flexible que permite establecer el vínculo entre los acontecimientos en su espesor cultural (cronotopo real) y el trabajo artístico sobre ellos, el cronotopo literario (Bajtín 1989).

Bajtín elabora la categoría de la forma y el contenido del cronotopo novelesco como el conjunto de procedimientos de representación de los fenómenos u objetos temporalizados y espacializados que, vinculados a la figura del héroe (cuyo centro valórico también es cronotópico), logran refractar un modo significativo de interpretar el tiempo y el espacio reales. El principio rector del cronotopo artístico es el tiempo porque éste guía toda perspectiva evolutiva, toda concepción de Historia, que es la construcción humana por excelencia. El tiempo debe ser leído en el espacio (Bajtín 1970 [1982]: 216).

En nuestra perspectiva, las diferentes novelas serían unidades fragmentarias de una amplia cronotopía en gestación, interdiscursiva e intertextual, que sin duda forma parte de otros discursos sociales, de otros lenguajes (especialmente artísticos, cine, teatro, fotografía), de otros géneros (ensayos, investigaciones periodísticas), que hablan de lo mismo (sin que digan lo mismo), construyendo una *cronotopía de la violencia, del miedo y del simulacro, en cuyo núcleo está la experiencia de lo ominoso, de lo más familiar que de golpe se ha tornado desconocido y amenazados (umheimlich) y cuyas marcas no han cesado*. A partir de este núcleo las novelas asumen cronotopías autoriales que, desde el presente, reevalúan los discursos de aquella época, realizando una verdadera operación dialógica, manteniendo diferente distancia (a veces muy conflictiva) con el discurso oficial: las leyes, los monumentos, museos y memoriales o con los discursos de las utopías revolucionarias.

La operación representativa –temática y figurativa– de las novelas sobre el período de la dictadura militar transita entre el equilibrio de lo que estuvo pero ya no está de ese modo o ya ha cambiado (los centros de detención clandestinos, por ejemplo), pero cuyo conocimiento y existencia han formado parte de una cronotopía real –de

un tiempo-espacio de miedo y muerte— que no cesa de manifestarse y de revelarse (como las tumbas del cementerio de San Vicente en Córdoba o el juicio al represor Menéndez). Mientras la arqueología, los documentales, los testimonios orales, dan cuenta de estas prácticas del sistema, las novelas trabajan una genealogía, si se nos permite el uso abusivo de términos foucaultianos, es decir, las complejas condiciones que hicieron posible una tragedia colectiva cuyos antecedentes y consecuentes aún generan polémicas cuando no silencios.

Siguiendo este orden de razonamiento, las novelas de la posdictadura no imitan el cronotopo real, documental o memorialista; lo llevan a otro espacio, el del arte, para nombrar, conjurar, impugnar, la existencia de lo abyecto y de lo ominoso en tanto experiencia de lo real. Se busca más bien lo i-rrepresentable de la cronotopía real (el simulacro, lo oculto, lo perverso, el goce en la tortura, la des-identificación de la víctima y de sus hijos, la conciencia del miedo y de la culpa). Por ello hay siempre un espacio visibilizado y otro encubierto, un tiempo histórico referencial y multiplicidad de tiempos subjetivados. El cronotopo literario genera relatos que ordenan diferentes formas de la experiencia humana y regulan la aparición de sujetos y discursos identitarios.

3. LA CRONOTOPÍA DEL MANDATO FAMILIAR

Para este trabajo, hemos seleccionado tres novelas que dibujan de modo interesante la conducta de sujetos que, frente a situaciones y acontecimientos vinculados con la dictadura, elaboran sus respuestas en función de un modelo familiar regido por la figura patriarcal. Padre biológico o sustituto (e incluso el Padre de la Patria y el Dios Padre) inscriben un mandato que soporta la actividad simbólica del/la joven protagonista en situaciones de vida atravesadas por un momento histórico terrible.¹

Son novelas de aprendizaje, de pruebas, cuyo “héroe” (condensador semántico focal) sufre un ritual de pasaje. Lo que llamamos en este caso identidad cronotópica del héroe resulta de su forma de experimentar un espacio-tiempo que lo pone a prueba y, cruelmente, lo educa. Experiencia traumática vivida según los condicionantes del entorno familiar y sus mandatos, de modo que el *ethos* se constituye en un modo de respuesta a las circunstancias que involucra tanto lo afectivo como lo moral. Las novelas son: *Por el infierno que merecí* (2005), de Mónica Ferrero, *Dos veces junio* (2002), de Martín Kohan, y *Detrás del vidrio* (2000), de Sergio Schmucler.²

Las cronotopías argumentales discursivizan historias de vida: recortes autobiográficos fragmentarios y discontinuos en las que un sujeto narrador evoca su intervención —motivada o casual— en situaciones fechadas que tienen como escenario la dictadura militar. El locus de la tragedia transita entre el espacio íntimo (generador del conflicto y del relato) y la alternancia entre espacio familiar y espacio público, entre oralidad y escritura. De modo que la evocación, en el presente de la narración, de una

etapa vital, es indiscernible de la construcción del “espacio autobiográfico” –el lugar de origen– en la memoria de un sujeto que no ha cerrado su historia personal y cuyo pasado lo sigue interpelando.³

Exploraremos brevemente las diferentes variantes identitarias que emergen y se desarrollan en cada novela.

3.1 *El sujeto alienado*

En *Por el infierno que merecí*, la memoria desgarrada de Clara reúne fragmentos dispersos y discontinuos de una historia terrible, la de ella y su madre, sometidas y humilladas domésticamente por el padre y esposo, militar del Tercer Cuerpo, entrenado para la represión y ejecutor activo de la tortura y desaparición de personas en Campo de la Ribera. El hombre traslada al seno de su familia la conducta represiva, el desprecio hacia las mujeres y la violencia física y mental. Su apellido, Menéndez, y las múltiples referencias espaciales, sitúan el escenario de la historia en Córdoba, entre 1970 y el presente de la narración. La cámara oscura de la memoria de Clara se convierte en un espacio de locura, delirio y encierro que arrastra al lector a sus profundidades y lo coloca también en situación de recordar.

A lo largo de una historia familiar, el discurso novelesco va registrando hasta límites insoportables el maltrato y alteración mental de la joven protagonista y el descubrimiento de las verdaderas actividades del padre, a quien de niña ha visto como un héroe del operativo Independencia y al que descubre como ladrón y torturador. Clara va perdiendo la razón y en tal sin-sentido aparece también como una víctima de la represión. Esta paradoja argumental se propone como enfoque diferente del tema, ya que en las múltiples opciones que se ofrecen para narrar el relato de la dictadura, aquí se ha preferido representar la tragedia indirectamente, en la tensión brutal entre lo que la niña escuchó, aprendió y le enseñaron a decir y lo que luego vio, supo y comprendió, entre el amor y el odio a sus progenitores, entre la cordura y la locura, el miedo y la culpa que la van destruyendo psicológicamente.

Todo su discurso está atravesado, desgarrado por esa, culpa a la que alude el título, “Por el infierno que merecí...” que forma parte del acto de contrición. Y esa larga confesión, que mezcla delirio y “real”, va anudando los indicios del asesinato de su padre, del cual es absuelta por la justicia terrenal, aunque para Clara la instancia suprema es la de un Dios abstracto y castigador, cuya imagen se funde con la del Padre omnímodo en la tierra.

Pero la denuncia de la novela amplía lentamente sus círculos y los círculos de la ignominia. ¿En qué clase social creció Clara? ¿Cómo se piensa a sí misma en su rol de niña, de mujer, de educadora? Ha vivido en un espacio doméstico donde la repetición, el tiempo congelado, orden y minucias de la vida cotidiana, el miedo al pecado del cuerpo, han gobernado su vida. La niña ha aprendido que siempre hay que mirar sin ver, escuchar sin hablar, “callada y juiciosa”, como recuerda una y otra vez el *leit-*

motiv sembrado en la novela. Ambas mujeres, madre e hija, son sujetos domesticados bajo el imperio de una ley familiar no escrita, establecen una cadena de complicidades y frustraciones en la que la mujer está siempre sometida porque la madre ha naturalizado ese rol, lo acepta y estimula en su hija en un doble juego que también es posesivo y perverso.

En la trama que teje la novela, la escuela religiosa y la familia católica se potencian y se equivalen en sus efectos represores. Son instituciones de fuerte raigambre en la sociedad argentina y especialmente en la de Córdoba. La educación de Clara, bajo la égida de una madre castradora, tiene su extensión en la educación impartida en los colegios de monjas, que multiplican el efecto de ese modelo femenino. Las protagonistas, entonces, aparecen configuradas en su dimensión subjetiva como resultado de la inscripción de diferentes registros de un mismo discurso. Hay una matriz conventual que dirige sus conductas y lo que la novela pone en primer plano es la memoria de generaciones (cordobesas) que estalla.

Diferentes instituciones y prácticas han ejercitado por mucho tiempo la represión: familia, Iglesia, ejército, y en un momento dado, en una coyuntura histórica, se instala como modelo cultural expandido, establecido políticamente sobre la base de un poder omnímodo para castigar corporalmente las conductas rebeldes. La imposición a ultranza de ese modelo perverso acaba convirtiendo la vida de Clara, la casa de Clara, la ciudad, el país entero, en un escenario de crímenes celosamente ocultos.

El motivo cronotópico de la casa legibiliza un enorme espacio de sentido, es el lugar donde se produce la fractura entre lo familiar y lo ominoso, el *unheimlich* freudiano, la alienación de lo más querido, la aparición del fantasma. La casa ha sido siempre para la protagonista el lugar seguro y de pronto se vuelve amenazadora, oscura y cerrada. Fue refugio contra sus miedos, lugar embellecido por la madre, territorio inviolable donde están enterrados, metafórica y literalmente, todos los recuerdos, pero ahora, en su delirio paranoico, se siente amenazada y prisionera en esa casa de la que ya casi no se atreve a salir. Aunque trabe puertas y ventanas y aunque no haya señales de violencia alguna, Clara afirma que de noche, cuando duerme, entran para robarle pruebas comprometedoras. Parece alucinar acerca de mensajes amenazadores que recibe, de enemigos que atraviesan las puertas cuando duerme, del asesinato de su perro (a quien llama “su hijito”) como venganza. Quiénes son y qué quieren estas fuerzas oscuras no se entiende muy bien y en la perturbación de su mente tan pronto son amigos de su padre que temen que se revele la información o enemigos que quieren su castigo y su condena.

Si la casa puede leerse como extensión metonímica de la confusa memoria de Clara, ¿puede entenderse también como nuestro espacio colectivo? ¿Es ese jardín de atrás y ese huerto donde hay tanta huella de crímenes bajo tierra, esperando el momento en que vuelvan a la luz? ¿Es un modo de no querer saber o de no permitir saber el que mantiene la memoria perturbada y la casa bajo amenaza? ¿No está “la casa en orden”?⁴

Hay un movimiento envolvente y vertiginoso que arrastra al lector a las profundidades de una conciencia, una “cámara oscura” que no soporta convivir con la figura y la memoria de los muertos (“no puedo más con tantos nombres”). Para lograr este efecto, la escritura se vuelve una máquina de alucinar, de mezclar, dar saltos, tomar atajos o desvíos, hablar a borbotones. Y estamos amarrados a esa escritura excesiva (“abyecta” en sentido kristeviano; Kristeva 1989) sin tener otra voz más que la que habla, reza o evoca para sí y que nos obliga a los lectores a confrontar con la misma actitud de una memoria replegada sobre su infierno merecido.

La novela está narrada estilizando multiplicidad de fragmentos discursivos que se transcriben como cartas, notas, informes, homilías, denuncias, conversaciones, oraciones, comunicados, y que abarcan numerosas esferas de la comunicación: el discurso familiar, religioso, militar, médico, jurídico, de los medios, como inmenso collage de una conciencia alterada que habla, escribe, recuerda, reza, acusa. Todo se mezcla y se fragmenta, nada concluye y la historia pega saltos temporales en un extenso y confuso acto de contrición, incesante y obsesivamente atravesado por una espantosa iconografía de santos y mártires despedazados y de mujeres bajo tortura. Así, cada capítulo es refracción prismática de una totalidad que se va armando trabajosamente. Lo artístico se ejercita fundamentalmente en una dimensión política e histórica muy lacerante que es abrir “la fosa común para el cadáver sin cadáver del pasado” (2005:177).

3.2 *El sujeto programado*

La novela de Kohan compone un sistema interesante de contigüidades y rupturas entre lo metódico y sistemático frente al azar y la contingencia, que se expresa fuertemente en el planteo formal, desde el título encriptado de los capítulos (cuya referencia hay que descubrir), la alternancia de voces que no se sabe de dónde proceden e irrumpen en la evocación de una primera persona, la experiencia en reflejo de dos veces el mes de junio en la vida de un muchacho porteño, con un lapso de cuatro años, 1978 y 1982. Aproximación de dos fechas clave, Mundial de Fútbol en Buenos Aires durante la dictadura y final de Guerra de Malvinas (y nuevo Mundial en el extranjero), visibilidad e invisibilidad de los acontecimientos, lo que se dice y lo que se calla.

Sobre una primera escena de gran efecto —el concripto corrige la anomalía ortográfica de un mensaje en la guardia del cuartel “A qué edad se puede empesar a torturar a un niño” sin que parezca escandalizarle su contenido— la novela centrará su estrategia en el balance entre orden naturalizado, vigilancia y control, la feroz eficacia del sistema represivo y lo que se cuele entre sus fisuras, la voz de la prisionera y, en el final, las pesadillas del protagonista. Porque el concripto, fiel a la advertencia de su padre, es un sujeto dócil, en cuya preparación para la vida ha intervenido la familia y posteriormente el ejército (y más tarde la facultad de medicina) en las que se replica la imagen fuerte de la figura paterna: el padre que da consejos (con influencia de

la picaresca criolla) y el sustituto, el doctor y coronel Mesiano (émulo del Padre de la Patria) a cuyas órdenes se desempeña como chofer, cumpliendo el servicio militar obligatorio, pensado en una larga tradición argentina como forma de destete materno. El joven pasa con naturalidad de un régimen a otro y este rito de pasaje se completa con la iniciación sexual, porque de lo que se trata es, sobre todo, de hacerse ‘un hombre’ y eso supone, entre otros atributos, someter a la mujer. Aprende cómo debe actuar enfrentando las ‘pruebas del héroe’, aunque lejos de la grandeza del héroe mítico, nuestro héroe será un patético remedo de machito argentino.

En un día y una noche, el conscripto pasa por todas las pruebas de la mano de su mentor y guía, Mesiano: derrota futbolera, copas, prostíbulo. El capítulo que se titula “Cinco” es el momento culminante de la prueba, la proeza sexual (con la prostituta fingiendo goce atada a la cama) que produce el ‘reconocimiento del héroe’: “(...) yo tuve, debo confesarlo, mi mejor noche: la noche de la cifra mítica” (2002:107) a través del sometimiento corporal. Pero como señalamos, la estrategia de la novela se configura en contigüidades y rupturas, de modo que el sometimiento del ‘débil’ se refiere en varios planos conexos (niño nacido en cautiverio-madre torturada-historia de los indios quilmes-hijo adolescente del militar-prostituta) y se narra en diferentes voces que se intersectan descalificando los valores heroicos y colectivos del modelo de relato parodiado. La inversión paródica del primer relato destaca el epos trágico de los otros. De este modo se desmantelan las estrategias de poder social centradas en el discurso de lo masculino como metonimia del valor, la virilidad, la racionalidad, frente a lo femenino como inferioridad, animalidad, debilidad. Lo femenino, que no es solo el ámbito de la mujer, se presenta como zona de la violación, no únicamente en el plano de lo sexual, sino de violencia (y de exclusión) familiar, social, institucional. Por el inteligente entramado de voces, el relato de esa experiencia se anuda irremisiblemente al de otros relatos de pérdida-búsqueda de identidades y relaciones madre-hijo: el conscripto y su madre emocionada, la prisionera que da a luz en un centro clandestino y su bebé robado y la madre del adolescente enviado a la guerra de Malvinas y muerto “como un héroe” (2002:173).

No nos ocuparemos de examinar acá el desarrollo de lo que consideramos espacio femenino, espacio abusado, usado, animalizado (o sea naturalizado) y a la vez de sorda resistencia o de resignación. Son los dispositivos sociales del control sobre los cuerpos vulnerables los que traducen el espacio de feminización y su utilización por las máquinas de combate: “(...) cuando en la guerra se acciona sobre un cuerpo, se está accionando sobre algo que ya no le pertenece a nadie” (2002:120). Combate sexual, combate bélico, combate en la cancha, de lo que se trata es de vencer y de controlar el espacio y los cuerpos.

En el trayecto (auto)biográfico que comprende la narración del protagonista y que culminará después de un hiato de cuatro años en el Epílogo, la educación del héroe parece haber sido exitosa porque, fiel a la obediencia impuesta desde los modelos sociales, delega su capacidad de ver, de escuchar, de pensar, de interpretar (es notable la

escena en que oye la historia de la prisionera sin verla y ve numerosos indicios que su saber esconde). Sin embargo, no todo está bajo control y allí están los lapsus y sueños del protagonista en un presente iterativo que cierra (o abre) la necesidad de evocar: “Últimamente no consigo recordar los sueños que tengo (...) Pero este sueño sí he podido recordarlo. A veces incluso lo repaso, estando despierto. Y a veces presiento que voy a volver a soñarlo, que llega la noche y me espera, como si se tratara de una mujer real con la que voy a encontrarme de tanto en tanto” (2002:188).

La novela muestra el esfuerzo artístico para poner los lenguajes sociales en crisis, sobreimprimiendo las jergas hasta llevarlas al límite del registro desde lo trivial hasta lo terrible, proponiendo enlaces discursivos fragmentados cuya intersección produce una significación desplazada. La escritura trabaja sobre el simulacro y la proliferación de discursos banales, artificiosos, hipócritas, distractivos o bestiales y en el montaje de esa polifonía, del trabajo artesanal sobre el lenguaje, la novela encuentra su eficacia estética y su significación política. No hay ningún juicio explícito de valor, pero la novela modela su lengua para hacerle tramar las ficciones que hicieron posible la barbarie y ciertas formas de amnesia o complicidad colectiva, que siempre estuvieron larvando en la historia que nos contaron.

3.3 *El sujeto escindido*

Si el relato de una vida resulta de la inteligibilidad de un orden interno en la temporalidad externa, la novela *Detrás del vidrio* refiere tanto una experiencia histórica cuanto subjetiva. El tiempo histórico abre el acontecimiento de la vida individual a una biografía colectiva, a una biohistoria, y el lugar geográfico opera también como metonimia configuradora de una identidad historizada: la ciudad de Córdoba es el espacio donde transitó una generación combativa. Y así, el espacio-tiempo referido, el intervalo en que esa vida es narrativizada, presta una motivación causal, se vuelve elemento referencial en la construcción del sujeto focal. El yo habla del sí mismo, pero es hablado por otras voces que construyen en su polifonía en el tejido de una época y la posibilidad de evocar una experiencia compartida por un “nosotros”, de acceder a un régimen de verdad que, aunque relativa, se sostiene en las versiones de ciertas zonas de lo real social, en los hechos históricos y en los discursos de sus protagonistas.

Novela que narra la autobiografía de un adolescente judío que vive en Córdoba, hijo de intelectuales comprometidos, militante revolucionario de la UES y de Montoneros, a quien sus padres envían a México en agosto de 1976 para salvarlo del baño de sangre que se había instalado en la Argentina. Varios años más tarde el joven exiliado se interroga sobre la gran tragedia, sobre lo no dicho, sobre el cálculo de posibilidades que no se imaginaron, que no se vieron, que no se evaluaron, a la hora de tomar decisiones que comprometían el destino de una generación. La muerte de su hermano Pablo, que no había querido irse del país, el miedo, la culpa, las dificultades de adaptación a otro mundo y, finalmente, el regreso breve a la patria y las preguntas dolorosas que no cierran.

El relato de una vida, entonces, acaba siendo por refracción múltiple una forma del relato colectivo que nunca se acaba de contar, en el que lo privado se convierte en público y en el que el yo es plural. La historia de esas vidas, la de Abel y sus compañeros de militancia, son resultado de las utopías de los 60 y la violencia política de los 70, sobrevivientes de la ruina de lo que fue, para muchos jóvenes, un proyecto generacional. Memoria de un fracaso y necesidad de construirse una nueva identidad, una conciencia exiliada para los nuevos tiempos: “¿Puede a esta vanidosa ciudad importarle en algo que yo la camine y busque lo que no sé si voy a encontrar? ¿A alguien le importan los recuerdos de otro? Vivo enredado en una telaraña de objetos y de imágenes que no existen” (Avelar 2000:214-215).

La historia refiere también un proceso de aprendizaje, en clave política y trasfondo religioso de destinación. Se nace a la vida revolucionaria, hay un “ángel de la revolución que revoloteaba sobre las cabezas”, hay un bautismo, una hermandad no solamente biológica, un apostolado lúdico y confiado bajo el liderazgo del hermano mayor (el Cristo) que suplanta en cierto modo al padre ausente. Abel, nombre de militancia del protagonista, transita una serie de pruebas de autoconocimiento, de sucesivas mutilaciones del yo que ya nunca volverá a ser uno y el mismo. Miedo y vergüenza, culpa y traición, señales en el cuerpo, escisión del otro, del que era como yo (pero no era yo), sin sutura. Búsqueda que devuelve el rostro (el rastro) del pasado, entramado con la metáfora de la mirada “a través”: en el rescate de una historia de vida que ya fue y en la que, aunque sea la propia vida, la identidad es una suerte de espejismo de la memoria.

La búsqueda de la verdad, aunque relativa, atañe a un conocimiento socialmente aceptado e históricamente fechado. El relato de Schmucler dirime la veracidad de lo acontecido en la tensión amor-odio, lealtad-traición, a la familia, a los amigos, al movimiento. Los dos hermanos adolescentes que residen en Córdoba en los primeros años de la década del 70, aunque de temperamentos y caracteres diferentes se encuentran unidos por la misma militancia política y viven en el seno de una familia judía, cuestión que marca otra zona de conflicto que intersecta con la decisión de abrazar la causa peronista. ¿Cómo ser comunista y peronista? ¿Cómo ser judío y montonero? ¿Ser revolucionario no fue el mandato heredado de sus padres?

El ludismo utópico y aventurero donde se trenzan el amor, la amistad y el recorte ideal de la realidad que se quiere cambiar por la acción no disimula las dudas y contradicciones del movimiento, de sus líderes, de sus discursos, de los acontecimientos políticos y sociales que van preparando el escenario de la tragedia: Cámpora, Perón, Lastiri, Isabel, López Rega, la Junta Militar: “Una generación diezmada por errores de cálculo político, por crueldad, por abandono, por un país de hijos de puta” (Avelar 2000:218).

Se elige narrar en el modo más íntimo y confesional que se va adensando (flashes, sintaxis narrativa fracturada) en el transcurso de la novela: el diario, las cartas, los

sueños, las pesadillas. El relato se organiza sobre multiplicidad de cartas enviadas o recibidas y notas intercaladas del protagonista, angustiado por estar vivo, desesperado por estar lejos, escéptico por los resultados de la resistencia armada, hasta el día en que llega la noticia tan temida, la desaparición del hermano en un enfrentamiento en La Plata. Luego, las pesadillas de la vigilia lacerante y la búsqueda infructuosa de la madre, que se quedó acá, mientras allá, lejos, del otro lado, estalla en la imprección elegíaca por el hermano, sin expiación, sin consuelo.

La última parte, cuyo final se liga con el presente enunciativo, pasa por la supervivencia de la prueba del héroe sin gloria, el descubrimiento del amor, la reconciliación con México, el retorno a Córdoba, donde cada lugar es un espejismo de recuerdos y donde parece que nada de lo que pasó existe, solo el eco de palabras que han perdido su sentido. Palabras por las que una generación mató y murió. Escindido, para siempre. Como ese portafolios negro, de doble fondo, apretado bajo el brazo, que guarda el precio y la memoria de un diezmo colectivo hasta hoy no saldado.

Un *ubi sunt* invertido: no hay recuerdo en la polis, no hay nadie que elabore antinomialmente el duelo (Avelar 2000). Los muertos están muertos porque la ciudad los ha borrado de sus calles, de su vida cotidiana. El yo se refracta espectralmente, casi como un otro, en ese espacio que no es el que le había anunciado el mandato familiar y allí se desdobra, se esquicia. A medida que el espacio-otro se impone, un sujeto se va borrando y un doble se va inscribiendo.

4. A MODO DE CONCLUSIÓN

Miradas en conjunto, observamos una recurrencia argumental dominante cuyo patrón recuerda las “historias de vida”, que se anudan en situaciones particulares de pasaje, descubrimiento, decisión o transformación de sujetos. Usamos intencionalmente la denominación “historias de vida”, extrapolando la categoría de sus recortes disciplinarios más recientes (historiográficos y antropológicos), cercanas a los testimonios orales, de límites difusos entre lo privado y lo público, lo individual y lo colectivo, en tanto género que persigue “la posibilidad de comprender las experiencias, valores, gustos, de conectar aspectos simbólicos e imaginarios con las condiciones materiales y relaciones sociales en situaciones y coyunturas concretas”⁵.

Creemos que la adopción de este modo genérico ha fecundado notablemente la narrativa que busca elaborar ficcionalmente determinaciones individuales y construcción de subjetividades en procesos históricos complejos y sinuosos como fue el período de la dictadura argentina. La historia de vida entra en tensión con lo que llamaríamos “relato ejemplar” y que ha sido un patrón genérico historiográfico semejante al que Bajtín describe en la novela biográfica y en la de desarrollo (1982:216), más cercano ideológicamente al mundo de valores universales, con héroes cuyos cambios encarnan posibilidades de futuro, modelo que se confronta y estalla en las nuevas di-

recciones de una “cultura de la memoria”. La historia de vida responde mejor al “giro subjetivo” que, como señala Sarlo “se concentra sobre los derechos y la verdad de la subjetividad” (2005:22).

En las novelas analizadas, la matriz de la experiencia individual que determinara la conducta social de un sujeto en situaciones de crisis tuvo el espacio familiar como sistema modelizante, de mandatos axiológicos y de la relación yo/otros. Relaciones fundantes de la persona (de género y de clase) y de su modo de vivir una experiencia de descubrimiento y pasaje al mundo adulto que en el presente lo insta a conocer (o des-conocer), a enterrar (o desenterrar) el pasado. Se pone así en juego la pregunta por la propia identidad, pero no solo ¿quién soy?, sino ¿quién soy después (o a causa de) haber vivido en esa familia, en esos lugares, en ese tiempo? Y en el largo y desordenado balance interior de cada sujeto emergen también las huellas que han impreso en su vida y en su conducta otras instituciones sociales de aprendizaje vinculadas a los imaginarios familiares: escuela, iglesia, ejército u organizaciones revolucionarias.

El fragmentarismo de la memoria autobiográfica (no siempre voluntaria), está constituido por confesiones, cartas, diarios, sueños, noticias, informes, en un conjunto heteróclito de formas genéricas intercaladas que despliega el modo en que el personaje focal recuerda ciertos trayectos de su joven vida, cuya cronotopía reconstruye una experiencia traumática vinculada íntimamente a los crímenes políticos, pero experimentada desde (y en) lugares sociales e ideológicos absolutamente diferentes. Y a pesar de estas diferencias, los tres jóvenes se ven invadidos, atormentados y transformados por aquellos imaginarios y consignas que sostuvieron respondiendo a los modelos surgidos en el seno de una familia y de las instituciones sustitutivas con su carga de imposición y violencia (escuela católica, ejército, organización armada).

En este aparente desorden, subyace la conciencia de una organización novelesca (sin huellas del acto de la escritura) que sanciona al protagonista (que aunque “yo” es “otro”) a la negación por la locura, por la ceguera programada, o a la vigilia atormentada que pugna por entender su propia biografía generacional.

NOTAS

¹ No podemos dejar de aludir a lo que se conoce psicoanalíticamente como la Ley del Padre. El poder se asocia a la representación de la figura paterna que encarna la ley, la prohibición de la madre y la apertura a la exogamia. Sin duda habría mucho para explorar en las novelas desde esta perspectiva, pero esa competencia nos excede.

² Mónica Ferrero (1958) y Sergio Schmucler (1959) son escritores nacidos en Córdoba, Kohan (1967) es oriundo de Bs. As. y su reconocimiento ha crecido en los últimos años. Se cita por las siguientes ediciones: *Por el infierno que merecí*, Córdoba: Espartaco, 2005; *Dos veces junio*, Bs. As. Sudamericana, 2002; *Detrás del vidrio*, Bs. As, Siglo XXI de Argentina, 2000. Señalamos también que las novelas de Ferrero y Kohan responden a una ficción

autobiográfica, en tanto la de Schmucler se acerca a la autobiografía novelada con marcas de reconocimiento de los actores reales para un lector informado.

³ Con variantes interesantes, esta serie también podría comprender novelas como *Villa* (Gusmán 1995) y *Ciencias Morales* (Kohan, 2007 - Premio Herralde), pero la hemos reducido para adecuarla a los límites de este artículo.

⁴ Famosa frase de Alfonsín que se asocia con la Ley de Punto final.

⁵ <http://www.Portal.educ.ar> “El estudio de los sujetos: de la vida privada a la sociabilidad”.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARFUCH, L. (2002) *El espacio biográfico; dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: FCE.
- AVELAR, I. (2000) “Introducción”. *Alegorías de la derrota: La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago: Cuarto Propio.
- BAJTÍN, M. (1936-1937) “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos sobre Poética histórica” en *Teoría y estética de la novela*. 237-410. Madrid: Taurus, 1989.
- ____ (1982) “La novela de educación y su importancia en la historia del realismo” [s/f] en *Estética de la creación verbal*. 200-247 Madrid: Siglo XXI.
- DALMARONI, M. (2004) “Parte IV. Memorias” en *La palabra justa. Literatura, crítica y memoria en Argentina. 1960-2002*. 117-176 Buenos Aires: Melusina/RIL.
- GAZZERA, C. (2006) “Ficción y Postsociedad. La memoria del horror en textos de la cultura argentina” en *Ficciones del horror* de Gazzera, C. y Surghi, C. (comps.) 83-98 Córdoba: Recovecos.
- GRAMUGLIO, M. T. (2002) “Políticas del decir y formas de la ficción. Novelas de la dictadura militar” en *Punto de vista* N°74. 9-14. Buenos Aires.
- GUSMÁN, L. (1995) *Villa*. Madrid: Alfaguara.
- KOHAN, M. (2007) *Ciencias morales*. Barcelona: Anagrama.
- KRISTEVA, J. (1989) *Poderes de la perversión*, México, Siglo XXI.
- SAÍTTA, S. (2004) “Intervención” en *Lo que sobra y lo que falta en los últimos veinte años de la literatura argentina*. Ciclo de mesas redondas del CCRR. 13-25. Buenos Aires: UBA - Libros del Rojas.
- SARLO, BEATRIZ (2006) “Sujetos y tecnologías. La novela después de la historia” en *Punto de Vista* N° 86. 1-6. Buenos Aires.
- ____ (2005) *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI.