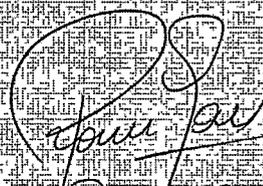


Universidad Nacional de Mar del Plata
Facultad de Humanidades
Departamento de Letras

Tesina de Licenciatura.

Género de no ficción y debate social:
Recuerdo de la muerte de Miguel Bonasso.

Alumna: Romina García
Directora: Dra. Adriana Bocchino
Fecha de presentación: 10 de julio de 2000


Romina García
DNI: 23.478.485
Mat: 6734/92

Recibido 12/07/00


Índice

<i>Introducción</i>	2
<i>Primera parte. Consideraciones teóricas</i>	
1.- “ <i>Novela de No Ficción</i> ”: Polémica en torno a un concepto contradictorio.	6
2.- Consideraciones acerca del concepto de <i>contrato de lectura</i> .	20
3.- Géneros discursivos como acciones. En busca de un marco teórico desde donde leer la novela testimonial argentina.	27
4.- Novela testimonial. La tradición argentina	35
<i>Segunda parte. Recuerdo de la muerte, de Miguel Bonasso: la escritura en el juego de centro y periferia.</i>	
1.- Contar el margen	44
2.- Contar desde el margen	50
3.- La estética del contrapunto en <i>Recuerdo de la muerte</i> .	63
4.- El autor	79
5.- El lector	86
<i>Conclusión</i>	97
<i>Bibliografía teórica y crítica</i>	104
<i>Anexo: corpus de textos de no ficción</i>	109

Introducción

La presente investigación fue motivada por la lectura de **Recuerdo de la muerte** de Miguel Bonasso y de otras producciones incluidas en lo que se ha denominado género de no-ficción*. Sobre esa base se ha observado que dicho género se constituye en Argentina como un gesto contestatario. Y ese carácter no está dado simplemente -como de manera ingenua se podría suponer- por el referente, por el tipo de situaciones narradas. Lo fundamental de este tipo de textos es su naturaleza híbrida que los sitúa en un punto exterior a toda clasificación genérica tradicional y que, por esto mismo, los relega a un lugar periférico respecto de las instituciones. Con elementos de diferentes tipos de discursos -político, historiográfico, periodístico y literario- la no-ficción cuestiona los rótulos establecidos y los saberes que estos implican, al tiempo que se constituye como un modo alternativo de percepción, de información, de crítica y, por qué no, de argumentación.

En relación con lo observado, se parte de las preguntas acerca de cómo surge un género de tales características, qué concepto de literatura aporta, de qué manera es recibido por el público, cuáles son los nuevos modos de leer y escribir que diseña y en qué sentido puede decirse que se inserta en el debate social como un discurso militante.

La hipótesis de trabajo general es la siguiente: el género de no-ficción, donde confluyen variedad de discursos (periodístico, histórico, literario, etc.) es un producto caracterizado por la hibridación, constituida como una matriz de traducción de la polémica social. Su punto discordante frente a la literatura institucionalizada tiene que ver con la

* Un aspecto central del trabajo será el cuestionamiento de la validez del rótulo "no-ficción" para textos de este tipo. Lo utilizamos aquí con la intención de unificar criterios al respecto, pero en el cuerpo de la investigación se propondrá otra manera, a nuestro entender, más adecuada de llamarlos.

capacidad de remitirse a hechos comprobables y, sobre todo, con la propuesta de objetivos políticos que diseñan nuevos roles de autor y lector.

Esta problemática será proyectada sobre el texto de Miguel Bonasso, **Recuerdo de la muerte**, tomado como corpus de trabajo, dado que se lo considera un ejemplo paradigmático de la narrativa de no-ficción argentina: descendiente directo de la línea abierta por Rodolfo Walsh con **Operación Masacre**, rompe el largo silenciamiento del género en el período de la dictadura militar¹ y, por ende, se constituye en uno de los primeros discursos que cuenta con amplia audiencia para denunciar abiertamente los crímenes y las violaciones a los derechos humanos llevados a cabo por el gobierno saliente. En este sentido, inicia el debate tanto en lo referido a las cuestiones de género (pues se trata de un emergente, de un objeto desconocido para el público) como en lo concerniente a los hechos narrados.

El trabajo se organiza en dos partes. En la primera se ofrece un estado de la cuestión respecto del debate crítico referido al concepto de *novela de no ficción*, y se propone un marco teórico en torno a las nociones de *género* y *contrato de lectura*, que permiten ubicar **Recuerdo de la muerte** en un contexto genérico y en una tradición para explicar el modo en que esa tradición se inserta y opera en el debate social: su relación con los géneros institucionalizados y las versiones oficiales, la funcionalidad política que pretende tener y los usos y efectos que su lectura provoca.

En la segunda parte, en base a ese marco teórico y teniendo como referencia el contexto genérico, se trabaja directamente sobre el análisis textual del corpus, a partir del cual se intenta observar la manera en que el texto, a través de la formulación del contrato de

¹ .Durante las décadas del '60 y '70 no puede hablarse de género sino de algunas producciones aisladas, de una formación discursiva emergente, en tanto no cuenta con un público ni con un espacio editorial propio.

lectura y del empleo de diferentes estrategias, actualiza su posición y funcionalidad en el debate social. En este punto se propone una nueva hipótesis de trabajo que pretende dar cuenta de la problemática planteada originalmente, pero ceñida, esta vez, al campo específico del corpus trabajado: **Recuerdo de la muerte** se inscribe en el debate social a través de un deliberado movimiento de periferia a centro. Es decir, el texto trabaja sobre una premeditada automarginalización en función de su reubicación en el centro de interés del público. Ese movimiento no sólo se da respecto de la elección del género sino que se observa todo un trabajo sobre el margen que abarca diferentes aspectos -el tipo de hechos que se cuentan, la manera y los términos en que especifica el contrato de lectura, la estructura narrativa, los procedimientos de escritura y las figuras de autor y lector que el texto construye- a fin de conseguir el centro exactamente desde la marginalidad.

En cuanto a la metodología, se parte de considerar la literatura como una práctica inscripta en los procesos históricos. El marco teórico general que sustenta el encuadre del trabajo está basado en la noción de campos de Pierre Bourdieu (1990) y los elementos ofrecidos por Raymond Williams (1983) para el análisis de factores como la tradición, las instituciones, y los movimientos de centro a periferia de los productos culturales. Si bien este enfoque es sociológico, se trabajará desde una metodología comparatística la confrontación de materiales y el cruce discursivo del texto de Bonasso con el debate social en el que se inscribe, apelando a diferentes líneas teóricas hasta, en algún punto, encontradas. Se pretende cuestionar el reduccionismo metodológico de limitarse a un solo paradigma, lo que resulta poco productivo a la hora de abordar problemáticas de este tipo.

Cabe señalar que el punto de partida de la investigación surge de la lectura del corpus de trabajo. Se considera que el análisis textual ofrece la ventaja de recuperar un

campo específico de trabajo dentro del campo intelectual, a partir del cual se pueden leer las otras prácticas sociales.

1. 1- “Novela de No Ficción”: Polémica en torno a un concepto contradictorio.

Antes de abrir paso a la polémica acerca de cuál es el término adecuado para el tipo de texto a estudiar, es preciso dejar en claro que *no-ficción* es un concepto amplio usado para designar a aquellos géneros discursivos que hacen referencia, de un modo u otro, a hechos de lo real, como el ensayo, las crónicas de viaje, las memorias, la biografía y la autobiografía, además del relato historiográfico y los diferentes géneros periodísticos.

A comienzos de los años sesenta (podríamos poner como fecha inicial, siguiendo a Tom Wolfe, el otoño de 1962¹) algunos periodistas estadounidenses -Gay Talese, Jimmy Breslin o el mencionado Tom Wolfe, entre otros- que trabajaban para periódicos como el **New York Herald Tribune** y **Esquire**, comienzan a experimentar sobre un modo muy particular de narrar las noticias. Por un lado, proponen una forma diferente de recoger la información, “metiéndose” en el lugar de los hechos, vivenciándolos, conviviendo con sus protagonistas. Por otro, rompen con los cánones de escritura del periodismo tradicional y descubren las posibilidades que les ofrecen algunos procedimientos provenientes de la literatura², sin por ello dejar de ser “muy fieles a la realidad” (26), en palabras del mismo Wolfe. Así, el juego con el punto de vista, el cambio de foco, el collage y el montaje, como

¹ Propusimos esa fecha porque Tom Wolfe la señala como el día en que apareció un artículo de Gay Talese publicado en **Esquire** y titulado “Joe Louis: el Rey hecho Hombre de Edad Madura” que Wolfe destaca como el primero escrito en el estilo de lo que después llamaría “nuevo periodismo”.

² Aunque Tom Wolfe afirma que se toman las técnicas propias de la novela realista, es evidente que los procedimientos utilizados vienen fundamentalmente de la narrativa de carácter vanguardista que se desarrolla en los sesenta, como el *nouveau roman* o la nueva novela latinoamericana. Esta discusión acerca del carácter realista del género en cuestión será desarrollado en futuros trabajos.

también la mezcla de diferentes géneros, la transgresión de los signos convencionales de puntuación, las onomatopeyas e interjecciones, el uso del diálogo y del monólogo interior reemplazaron a la estructura piramidal de la noticia, a la construcción en base a las cinco preguntas típicas: ¿Qué?, ¿Quién?, ¿Dónde?, ¿Cuándo?, ¿Por qué?, al narrador en tercera persona fuera del cuadro, al lenguaje general, a la brevedad y la concisión.

La nueva forma de escritura de no ficción viene a desestabilizar todo el aparato genérico tradicional, así como las concepciones aceptadas de “verdad” y “ficción”, “literatura” y “periodismo”. Por ende, los textos quedan fuera de las clasificaciones establecidas. No son considerados periodísticos en sentido estricto porque rompen con la idea de objetividad y con las reglas básicas de la escritura periodística canónica, al tiempo que su inclusión en el campo de la literatura está siempre sujeta a discusión. Sus productores señalaron que se trataba de un nuevo género que se denominó, entre 1965 y 1966, “nuevo periodismo”.

Rechazados tanto por los periodistas de “la vieja guardia” como por los literatos, estos textos constituyen, para Wolfe, un estilo literario nuevo, salido de las filas del periodismo, que supera en calidad de información a los artículos periodísticos tradicionales al tiempo que destrona a la novela como género preferido del público burgués, o mejor, viene a ocupar el lugar que la “novela de literatos”, como la llama, ha dejado libre hace rato al abandonar las técnicas del realismo, y convertirse en un objeto intelectual.

En febrero de 1966 aparece la primera edición de un libro que tuvo gran acogida por parte del público y fue clave en el desarrollo del género. Se trata de **A sangre fría**, de Truman Capote, que consistió originalmente en una serie de relatos periodísticos publicados en **The New Yorker** durante el otoño de 1965. Allí se cuenta la historia de dos vagabundos que exterminaron a una familia de granjeros en Kansas.

Capote, que no era periodista sino un hombre salido de las filas de la literatura, un novelista reconocido, declara que **A sangre fría** no es un texto periodístico sino un nuevo género literario que acaba de inventar: la novela de no-ficción (nonfiction novel). Frente a los artículos publicados por los nuevos periodistas en periódicos o revistas³, la novedad que dice introducir Capote es “novelar”, dar forma de novela -y editarlo de modo autónomo, como libro- a un hecho policial que ha conmocionado la opinión pública⁴.

Esta declaración desata la polémica. Tom Wolfe sale al cruce afirmando que el trabajo de Capote no difiere en nada del de los nuevos periodistas. En primer lugar destaca que el procedimiento de recolección de la información llevado a cabo por el escritor -según cuenta, estuvo cinco años investigando y entrevistándose con los asesinos en prisión- es de la misma índole que el realizado por periodistas. Además, señala que ya en 1966 muchos nuevos periodistas habían empezado a publicar libros que, de manera similar a lo hecho por Capote, eran resultado de años de investigación y utilizaban recursos “literarios”. Entre ellos cita a *M*, de John Sack, *Paper Lion*, de George Plimpton o **Los Ángeles del Infierno: la Extraña y Terrible Saga de la Banda de los Motociclistas Proscritos**, de Hunter Thompson, libros con un éxito popular tan rotundo como el de Capote. Los demás literatos se animan a incursionar en este género -según destaca Wolfe- recién en 1968, año en que se publica **Los Ejércitos de la Noche**, del reconocido novelista Norman Mailer. Al

³ Por esa época, en 1965, aparece la primera antología de artículos de los nuevos periodistas: **Kandy-Kolored Tangerine-Flake Streamline Baby** de Tom Wolfe.

⁴ Sin embargo, el procedimiento de “novelar” los hechos no es una invención de Capote, como él mismo señala, sino que ya había sido trabajado por importantes escritores. Basta citar someramente algunos títulos anteriores como **Diario del año de la peste** de Daniel Defoe, **Vida en Missisipi** de Mark Twain o **El inmenso cuarto** de Cummings. En el campo de la literatura argentina, el ejemplo más cercano anterior al hito de la publicación de **A sangre fría**, es la trilogía de Rodolfo Walsh iniciada en 1957 con **Operación masacre** y completada por **¿Quién mató a Rosendo?** (1969) y **El caso Satanowsky** (1973). Lo que hay que destacar es que estos textos no se convierten en objeto de estudio hasta el planteo de Capote que abre una polémica teórica y crítica en la que, además, pretende incluirse el presente trabajo.

igual que Capote, cuenta Wolfe, “Mailer estaba aterrado por la etiqueta que le habían puesto -‘periodista’- y había subtítulo su libro ‘La Novela como Historia; Historia como la Novela’”. (45)

Detrás de esta polémica subyace la cuestión de cómo legitimar un género que queda fuera de las clasificaciones tradicionales. Capote, como novelista, pretende darle jerarquía literaria diferenciándolo del periodismo. Su actitud, en palabras de Wolfe, era similar a la que había tenido Henry Fielding en 1742. Vale la cita:

Cuando Henry Fielding publicó su primera novela, **Joseph Andrews**, en 1742, estuvo alegando que su libro no era una novela: era un nuevo género literario que había inventado, ‘el poema épico cómico en prosa’. (...) Lo que estaba haciendo, naturalmente -y que haría Capote 223 años más tarde- era intentar darle a su obra el sello del género literario imperante en su época, para que los profesionales de la literatura la tomaran en serio. (...) La condición de la novela [en la época de Fielding] era tan baja... bueno, era tan baja como la condición del periodismo de revista en 1965 cuando Capote empezó a publicar **A sangre fría** en **The New Yorker**. (57)

Wolfe, como periodista, en un movimiento inverso, busca la legitimación de su actividad a partir de adjudicar al periodismo la creación de este género que, a su criterio, es indiscutiblemente artístico.

A mi modo de ver, si un estilo literario nuevo podía nacer del periodismo, resultaba entonces razonable que el periodismo pudiese aspirar a algo más que una simple emulación de esos envejecidos gigantes, los novelistas. (36-37)

Según Wolfe, el nuevo estilo literario había sido creado por periodistas y los literatos se plegaron a él porque reconocieron sus ventajas. Predice un “tremendo futuro” para lo que propone llamar “novela periodística” o “novela documento”, y reclama que “El nuevo periodismo no puede ser ignorado por más tiempo en un sentido artístico”. (56)

En 1981 John Hellman se suma a la polémica iniciada por Wolfe y Capote, y enfrenta su punto de vista con el expuesto por Mas’Ud Zavarzadeh en 1976. Señala que,

pese a que hubo precedentes en la historia del nuevo periodismo y de la prosa de ficción, los términos “nuevo periodismo” y “novela de no ficción” aparecen en 1965 con la publicación de dos libros clave: uno de ellos es **Kandy-Kolored Tangerine-Flake Streamline Baby** de Tom Wolfe; el otro, el ya mencionado **A sangre fría** de Truman Capote. La postura de Hellman en esta controversia es la de considerar que los dos conceptos indican los diferentes orígenes de cada una de estas maneras de escribir pero hacen referencia al mismo tipo de textos. Hellman opina que tanto los novelistas como los periodistas llegaron por distintos caminos a encontrar una manera más eficaz de dar cuenta del nuevo juego de la realidad americana. No obstante, se inclina por la denominación común de “nuevo periodismo”.

Zavarzadeh, en cambio, marca una distinción entre los dos términos en cuestión. La novela de no ficción, a su juicio, es birreferencial puesto que se pueden distinguir en ella dos campos de referencia: el mundo interno de la narración -que posee el control estético de las artes verbales en general- y el mundo externo -que constituye el contexto experiencial, la “autoridad de lo real”. Introduce, en este sentido, el concepto de “ángulo de referencia”. Éste determina el grado de elección de la narración en relación con sus dos ejes referenciales y manifiesta hasta qué punto se preserva el equilibrio con el cual la narración se deslizaría hacia lo fictual o lo factual. La birreferencialidad es la tensión entre esos dos polos de referencia.

El empleo de técnicas narrativas que hace el nuevo periodismo, en cambio, copia una textura ficcional pero le da una tensión factual. Según este crítico, los textos del nuevo periodismo, de la misma manera que la historia, la biografía o la novela fáctica, son narraciones factuales, monorreferenciales, y esto es lo que los diferencia de la novela de no ficción.

Hellman contesta que la distinción entre mono y birreferencialidad es una falacia. Todo lo escrito, señala, es “birreferencial” puesto que cada elemento de un texto se refiere a la vez al mundo externo y a otros elementos lingüísticos y estructurales del propio texto⁵. Por otra parte, afirma que es necesario eliminar la desafortunada e ilusoria distinción entre escritos ficcionales y factuales porque separa erróneamente la forma estética y el propósito. Para su propuesta se apoya en un criterio de clasificación desarrollado por Frye quien señala que las estructuras verbales pueden distinguirse de acuerdo a si su sentido final, de conjunto, apunta al exterior o al interior del texto. Frye reconoce dos tipos de textos: los asertivos o descriptivos y los literarios. Mientras en estos últimos el sentido final es interno (*inward*), en los primeros la estructura verbal está en función de representar elementos externos a ella (su dirección última es entonces, externa, *outward*) y es evaluada en términos de adecuación a los mismos. La correspondencia o no entre los signos verbales y el fenómeno referido hace a estos textos verdaderos o falsos respectivamente.

Hellman plantea que un texto asertivo puede subsumir técnicas o efectos propios de uno literario: ello da como resultado un texto asertivo con textura literaria. De la misma manera, un texto literario puede trabajar con elementos asertivos. Lo importante es lo que él llama el efecto o sentido final, de conjunto, y en este sentido hace hincapié en la noción de contrato o acuerdo entre autor y lector.⁶

El nuevo periodismo es claramente, para este crítico, un género literario, porque si bien -por lo establecido en lo que él llama “contrato periodístico” (journalistic contract)

⁵ Para reforzar esta afirmación, Hellman se apoya en la propuesta de Frye (1971) de que en el acto de lectura, la atención se mueve en dos direcciones a la vez: una es externa o centrífuga, en la que se busca fuera de la lectura, desde la capacidad de asociación entre las palabras y las cosas. La otra es interna o centrípeta, y en ella se trata de desarrollar un sentido a partir de determinados patrones verbales.

⁶ En el capítulo siguiente desarrollaremos algunas observaciones en torno a estas nociones.

entre el autor y el lector- apunta al exterior (*outward*), tiene una forma y una intencionalidad estética que producen un efecto final interno (*inward*). Basándose en otra definición de Frye, de que *ficción es arte en prosa*, y destacando los elementos “artísticos” o “literarios” del nuevo periodismo, asegura que no hay dificultades lógicas para señalar que se trata de un género de ficción. En este punto Hellman parece caer en una contradicción, porque está homologando el “efecto final interno” propio de los textos literarios, según Frye, con el concepto de ficción que él mismo pretende desterrar como criterio de clasificación.

Por otro lado, señala que el mundo al que hacen referencia estos textos es periodístico: se adhieren a las fuentes primarias de información y a las observaciones del autor -o su compilación de observaciones de otros- sobre eventos contemporáneos. Esto los distingue de la novela histórica, que se basa en hechos más lejanos, trabaja con fuentes secundarias e incluye considerable invención. Sin embargo afirma que en el nuevo periodismo los elementos periodísticos han sido seleccionados, combinados y transformados estilísticamente para crear una experiencia estética que encarne la expresión personal del autor y su interpretación de los acontecimientos. Son construcciones que no representan hechos sino una vivencia individual de los mismos. Los lectores, a su juicio, se acercan a este tipo de trabajos por su encanto particular y no específicamente para informarse.

Otro punto discordante entre Hellman y Zavarzadeh es la cuestión de la terminología con que se hace referencia a los constituyentes narrativos de este tipo de textos. Zavarzadeh se opone a aquellos que aplican, en el análisis del género, términos como *personajes* y *argumento* o *trama*, que son los mismos que se utilizan en la novela de ficción. Afirma que la novela de no-ficción tiene premisas epistemológicas totalmente distintas, por lo cual desarrolla un conjunto de conceptos críticos, a su juicio, más adecuados.

Distingue en el género dos componentes básicos: el “*imaginario*” y el “*experiencial*”. En el primero se encuentran el “*macrolenguaje*” y la “*arquitectura*” de la novela. En el segundo, se habla de “*personas*” y “*actemas*”.

En la novela de no-ficción no hay *argumento* o *trama*, entendidos como una matriz de movimiento que controla la intensidad dramática, objetiviza y pinta el orden de realidad entrevisto por el autor. En su lugar, Zavarzadeh ofrece el concepto de “*actema*”, que es el resultado de la configuración de los hechos experimentados. Del mismo modo, tampoco se puede hablar de una *organización dramática* en estos textos, sino de una “*organización mimética*”, en que la matriz de las situaciones es la inevitabilidad. El *suspense* es también de corte diferente respecto de la novela de ficción: mientras en ella el suspense es situacional, en la no-ficción es de carácter “epistemológico” o “suspense inscripcional”, puesto que los hechos a los que se hace referencia son del dominio público y el lector sabe lo que va a suceder; su interés se genera por el modo en que son transcritos esos acontecimientos.

Tampoco es posible para Zavarzadeh hablar de *personaje* en este tipo de novelas, dado que en ellas no se trata de figuras compuestas por la invención del autor, sino de individuos reales. Propone, entonces, llamarlos “*gente*”. Hay dos funciones básicas de la “*gente*” en la novela de no ficción, que el crítico distingue con los conceptos de “*actante*” y “*actuado*”.

Hellman se opone a esta propuesta en coherencia con su concepción de los trabajos del nuevo periodismo como textos ficcionales. Señala que en las aproximaciones críticas a estos trabajos pueden utilizarse perfectamente los conceptos que se aplican a la ficción tradicional, puesto que los textos del nuevo periodismo revelan la presencia tanto de los recursos más básicos como los más sofisticados de la ficción desde el siglo XVIII hasta la actualidad. Defiende la noción de *personaje* por sobre la de *gente*, apelando al hecho de que

los personajes están hechos de palabras. Dada la naturaleza del lenguaje no es posible poner una persona viviente en una página. Sólo se consigue una construcción verbal -un personaje- producto de las impresiones del autor sobre la persona viviente, la selección y ordenamiento de dichas impresiones y, finalmente, la mediación que sobre ellas hace el lenguaje. Del mismo modo se opone a la afirmación de Zavarzadeh de que la novela de “no ficción” no tiene argumento en el sentido tradicional porque el autor no puede modificar los hechos en función de expresar su propia visión a través de ellos. Hellman sostiene que si bien el contrato periodístico que se establece en este tipo de textos no permite que se alteren los elementos reales y hasta probablemente impida la omisión de algunos detalles, el autor tiene libertad para seleccionar y ordenar una secuencia de eventos. Tampoco considera que -como apunta Zavarzadeh- la novela de no ficción no tenga suspenso, entendido como la convencional anticipación y expectación del lector sobre el desarrollo de situaciones en la narrativa. Para Hellman, el suspenso -tanto en estos textos como en los de ficción tradicional- no depende de la ignorancia acerca del inminente desarrollo de los eventos sino de la experta construcción de la secuencia.

Esta discusión, concluye, sirve para demostrar que el nuevo periodismo es, efectivamente, un género de ficción aunque haga referencia a hechos externos porque, como las novelas tradicionales, el efecto final apunta hacia su propia forma.

Como puede observarse, la base sobre la que se estructura este debate se remite a la forma de mostrar que estos textos son efectivamente literarios. En el fondo, pareciera que la única manera de legitimarlos, de darles entidad como género, es a través de su ingreso en el ámbito “sagrado” que detentaría, exclusivamente, un discurso llamado literatura.

Zavarzadeh y Hellman, desde una mirada crítica, renuevan la polémica inaugurada por Capote y Wolfe diez años antes.

Zavarzadeh, inclinándose en favor de la posición de Truman Capote, propone considerar a la novela de no ficción (y dejar fuera de la discusión -repitiendo el gesto de su antecesor- los trabajos del nuevo periodismo que, para él, son narraciones meramente “factuales”) como una literatura propia de los momentos de crisis y de situaciones límite, que está en relación con el posmodernismo cultural de la posguerra de la Segunda Guerra Mundial, dado su cuestionamiento de la idea de arte como totalidad y la postulación de lo que sería un no-arte. Vincula a ésta con la producción de escritores posmodernos como Beckett y la narrativa no totalizante. Destaca como antecedentes “prehistóricos” a **Diario del año de la Peste** de Daniel Defoe, **Vida en Missisipi** de Mark Twain y algunas producciones isabelinas.

La “narrativa de situaciones extremas” -como llama Zavarzadeh a las novelas de no ficción- es el género dominante del presente período cultural, de la misma manera que el drama lo fue en el período isabelino, los discursos políticos en la época de Augusto, o el poema narrativo en el período romántico.

Hellman se posiciona en la vereda de enfrente y elabora una propuesta que da sustento teórico y profundidad crítica a los reclamos wolfianos. El nuevo periodismo (nótese que esta terminología es la que propone Wolfe y engloba tanto a los artículos breves escritos por periodistas como a la *nonfiction novel* “inventada” por Capote) es literatura por los procedimientos “artísticos” con los que trabaja. Estos procedimientos son los que otorgan al nuevo periodismo un efecto final interno, un sentido que vuelve sobre su propia forma, de la misma manera que ocurre, según Frye, con la literatura. Además, agrega a su argumentación una breve referencia al uso -aunque no profundiza este aspecto- señalando

que los lectores se acercan a ella porque constituye una experiencia estética atractiva y no por una necesidad de información. Lo que Hellman no tiene en cuenta es que, como ocurre con los textos denominados “asertivos” por Frye, los del nuevo periodismo son juzgados y validados como género según un criterio de “veracidad”, es decir, por la correspondencia entre su referencia y lo real y este aspecto es el que los separa de la literatura. Si bien reconoce que todo escrito es por sí mismo ficcional, que no es posible dar cuenta de lo real porque hay siempre mediaciones y la más importante de ellas es el lenguaje, algunas veces incurre en una contradicción al utilizar el término “ficcional” como sinónimo de “literario”.

Un planteo similar, pero aplicado al discurso historiográfico, es el propuesto por Hayden White (1985). En su artículo “El texto histórico como artefacto literario” parte de la concepción del lenguaje como mediador. El historiador no trabaja con hechos sino con discursos. Hay una imposibilidad esencial de la escritura de llegar a lo “real”.

Los hechos están formados en el relato por la supresión o por la subordinación de algunos de ellos y la luz de otros, por caracterización, repetición de motivos, variación del tono y punto de vista, estrategias descriptivas alternativas y similares, en suma todas las técnicas que esperaríamos normalmente encontrar en el encadenamiento de una novela o de una obra de teatro. (1985: XXIV)

Las narraciones históricas son vistas, entonces, como “ficciones verbales” (White, 1985: XXI) aunque esto “de ninguna manera desmerece el status de narraciones históricas como suministradoras de un tipo de conocimiento” (White, 1985: XXVI).

Hayden White parece considerar a la literatura como sinónimo de “ficción”. Esto le permite señalar como literario hasta al discurso histórico más riguroso, por tratarse de una ficción, una construcción lingüística. De un razonamiento parecido parte Hellman para incluir al género mal llamado -según acabamos de ver- novela no-ficción (que él denomina nuevo periodismo) dentro de lo que es conocido como literatura.

Sin embargo parece demasiado aventurado decir que el relato histórico de corte positivista sea literario simplemente porque no tiene procedimientos diferentes de los textos literarios. En todo caso, cabe acordar que todo texto es una construcción. Eso no quiere decir que todo sea literatura sino demuestra, en definitiva, que los procedimientos por sí solos no hacen literario a un texto.

Hayden White (1987) sostiene que lo que separa a los textos con referentes reales de aquellos que tienen referencia imaginaria es simplemente “la presunción de una diferencia ontológica entre sus respectivos referentes” (12). Según la propuesta más acertada de Hellman, esta distinción depende fundamentalmente del contrato o del acuerdo contractual (“contractual agreement”) entre autor y lector.

A esta polémica acerca de la pertenencia del género al campo de la literatura se suma la crítica argentina Ana María Amar Sánchez (1992). En su trabajo acerca de Rodolfo Walsh también pretende demostrar que estos textos son literarios. Para ello comienza planteando, respecto de la discusión acerca del término “novela de no ficción”, que si la novela ha tenido siempre como norma la violación de los límites y desde los comienzos se apoyó en géneros extraliterarios, la no ficción podría considerarse como novela en sentido amplio. Pero, por otro lado, observa que la “no ficción” es un concepto que abarcaría otros textos (Hidalgo, Luis Pérez, Arlt). Propone, entonces, la noción de “Discurso narrativo no ficcional” de la que participaría el relato de no ficción. Esto remite a los orígenes de la novela como género, puesto que novela y noticia tendrían un origen común.

Sin embargo, la crítica -igual que Hayden White y Hellman- señala que es necesario superar la demarcación entre ficción y realidad en el trabajo con textos. Por eso sugiere hablar en este caso de “relatos testimoniales” o “documentales”, denominación que nos parece hasta el momento la más adecuada y que implementaremos en adelante.

Amar Sánchez conecta al género con el proyecto de “literatura fáctica” desarrollado por Brecht, Benjamin y Eisler.

El género se integra a una tradición que propone un arte vinculado con lo político, pero para ello privilegia la renovación formal como único medio de lograr la desautomatización del lector. (1992: 27)

Esta relación no nos parece del todo acertada porque el género está bastante lejos de una propuesta de renovación formal. Los relatos testimoniales en general no buscan desautomatizar al lector sino, por el contrario, “envolverlo” en la ilusión referencial a la manera realista para convencerlo de que se dice la verdad e, incluso, en algunos casos, para instarlo a una toma de partido⁷.

Al referirse a los cánones literarios, la crítica señala que

La literatura (...) se define en términos de lo que algún grupo social, alguna institución llaman y usan como literatura. No hay rasgos característicos de los discursos literarios que no puedan aparecer también en otros tipos de discurso. Son los factores históricos e ideológicos los que determinan la aceptación y los límites de la literatura. (1992: 29)

Estamos de acuerdo con esta hipótesis salvo en que consideramos que falta una aclaración: ¿cómo se usa la literatura? ¿cuál es el modo de lectura que convierte a los textos en literarios?. Amar Sánchez no da cuenta de este aspecto en su trabajo. Por el contrario, esta definición de literatura se contradice con su modo de trabajar. Porque para leer la no ficción no toma en cuenta factores extraliterarios sino -de la misma manera que Hellman- se centra en los procedimientos de escritura. Dice que estos por sí solos no definen lo literario pero es el único criterio que utiliza para trabajar los textos de Walsh.

La adopción, por un lado, de formas no canonizadas en los relatos documentales -sigue- implica una toma de posición frente a la literatura como institución. Una declaración

⁷ En capítulos posteriores profundizaremos esta hipótesis.

política y estética. El uso de formas “elevadas”, por otro, hace que se abandone la inmediatez de la nota y se constituyan en relatos, establezcan su propia filiación y se erijan como literatura. Según el razonamiento de Amar Sánchez, entonces, lo que hace que estos textos se integren a lo considerado como literario son los procedimientos. Esto refuerza la contradicción con su definición de literatura. Lo que parece querer decir es que los relatos de este tipo tienen una voluntad deliberada de mostrarse como literatura. Pero no hace referencia al uso.

En definitiva, la cuestión acerca de la pertenencia o no de estos textos a la literatura tiende a caer por su propio peso. Es una pregunta que va destinada a no tener respuesta. El relato testimonial es un género con reglas propias que se caracteriza fundamentalmente por la hibridación discursiva, la marginalidad respecto de los cánones de escritura, el no pertenecer a ninguna categoría preestablecida. No es necesario ponerle el mote de “literario” para legitimarlo. Al contrario, su principal interés está en el doble juego que establece entre su carácter periférico respecto de los géneros institucionalizados y su posición central en el gusto del público.

1. 2.- Consideraciones acerca del concepto de contrato de lectura

Si bien la problemática acerca de la pertenencia de la no ficción al campo de la literatura, como vimos en el capítulo anterior, se pierde siempre en el vacío, hay una cuestión que sí resulta importante resolver y puede formularse de la siguiente manera: si la estructura narrativa y los recursos estilísticos de los relatos testimoniales no se diferencian de los empleados en la ficción tradicional, se podría preguntar qué es lo que distingue a unos textos de otros. Hayden White, en un pasaje ya citado, sostiene que la cuestión radica en “la presunción de una diferencia ontológica entre sus respectivos referentes” (1987: 12) Pero esta afirmación, en rigor, no resulta operativa, porque cabría repreguntar, entonces, en qué se basa esa presunción, qué es lo que hace creer al lector que lo contado en un relato testimonial tiene un referente real.

Hellman intenta una respuesta en este sentido. Pretende diferenciar los textos del nuevo periodismo de los de ficción propiamente dicha que le son contemporáneos. Señala que, en ambos, el autor contrae un acuerdo con el lector respecto de la relación entre sus referentes y el mundo exterior. Mientras en la ficción propiamente dicha el autor sólo tiene que dar cuenta de la cohesión interna del mundo imaginado, en el nuevo periodismo debe convencer de la veracidad de sus fuentes y de su integridad personal. Este contrato o acuerdo entre autor y lector tiene un efecto crucial sobre la manera en que el texto es experimentado. Aunque reconoce que, como todo contrato, no tiene efecto ni legitimidad a menos que sea aceptado y tenga la adhesión de ambas partes, carga la mayor cuota de responsabilidad en el autor. Declara que un autor puede realizar un contrato periodístico convincente de muchas maneras. La primera, por el método simple y efectivo de señalar que el texto en cuestión pertenece al género de no ficción. Y aun puede reforzar esta postura

mediante la explicación -que generalmente se da en el espacio de los marcos textuales o paratextos- de que el libro está completamente basado en un reporte minucioso de observaciones propias o hechas por otros. Otra estrategia es elaborar una detallada descripción de los materiales disponibles para él, o exponer varios documentos y datos verificables dentro del texto. Si un autor, de algún modo, causa en el lector dudas acerca de la validez del contrato periodístico, el efecto estético se verá alterado o debilitado, y esto puede afectar la evaluación crítica.

Según se ve, Hellman utiliza de manera indistinta las palabras “contrato” *contract* y “acuerdo” *agreement*. Sería interesante agregar a esta propuesta la diferenciación que Nicolás Rosa plantea entre *pacto* y *contrato* de lectura. En tanto el pacto implica “relaciones laxas y flexibles, no totalmente prescriptivas”, el contrato “presupone un orden de jerarquía y subordinación y un desarrollo del vínculo en el tiempo”. Por otro lado, mientras el pacto tiene un carácter tácito y “se consagra por los valores de la sangre”, el contrato está siempre escrito: “su juridicidad plena se alcanza en la letra, la letra jurídica opuesta a la consuetudinaria erigida en ley”. La sustancialidad, la universalidad, la inalterabilidad del contrato están dadas por la letra. El pacto “se opone al contrato tanto como la letra se opone al espíritu” (39-40).

En base a esta propuesta, es posible señalar que el concepto de “contrato de lectura” parece el más acertado como criterio de distinción entre los relatos testimoniales y la ficción tradicional. Preferimos esta noción por sobre la de pacto porque, en la mayoría de los casos, se trata de un acuerdo de carácter escrito: este tipo de textos se caracteriza por desplegar, generalmente en los prólogos, epílogos o apéndices, una serie de recursos que funcionan como guías -podrían leerse casi como prescripciones- de lectura.

En otro orden de cosas, a la propuesta ya citada de Hellman acerca de que ese contrato se establece entre autor y lector, y en la que le otorga al primero la mayor responsabilidad en cuanto a su cumplimiento. Podría observarse que en el acto de la lectura, autor y lector no se encuentran en el vacío. Todo texto se constituye en el cruce de tres elementos fundamentales: por un lado, lo que podríamos llamar el espacio de la escritura, sus reglas propias e intrínsecas; por otro, el factor institucional: los criterios de edición, los modos de circulación y comercialización, su relación con otras instituciones como la escuela, la universidad, la ciencia, el periodismo y los mass media, entre otras; y finalmente, el lector y lo que éste trae consigo a la hora de la lectura: saberes, valoraciones, prejuicios, intenciones. El texto es, así, un espacio de negociación entre estos tres elementos, que intervienen -en sincronía con lo que podría considerarse un espacio macro: el contexto social e histórico- en la constitución del contrato de lectura. El contrato puede ser, por otra parte, rechazado o recusado. Pero esto dependerá en cada caso de los factores de diversa índole que entren en juego.

La pregunta que se impone es, entonces, ¿qué tipo de contrato de lectura establecen los relatos de no ficción o testimoniales?. Y para responderla habría que hacer algo más que un análisis de los procedimientos de escritura, que es desde luego fundamental, pero no lo único a observar. Habría que investigar los modos de edición y circulación, su inserción institucional, así como los diferentes efectos de lectura que producen.

Un ejemplo en este sentido es el trabajo que Roberto Ferro (1988) hace sobre **Operación Masacre** de Rodolfo Walsh. Aunque no menciona en ningún momento el concepto de “contrato de lectura”, su crítica se centra en la observación de los elementos mencionados y de las relaciones entre ellos que, a lo largo de las diversas ediciones, entraron en juego para la generación de diferentes modos de lectura. En efecto, Ferro va

más allá de las cuestiones de género y propone leer **Operación Masacre** como un texto plural, atento a lo que en nuestros términos podríamos llamar los diferentes “contratos de lectura” que se produjeron desde el momento de su primera edición hasta la actualidad.

Las lecturas de **Operación Masacre**, para Ferro, han estado condicionadas por diversos factores que el crítico toma en cuenta. Entre ellos, el contexto socio-político, cultural y literario -por ejemplo, el auge de determinado género o el grado de incidencia de los medios masivos. Pero toma como elemento fundamental el lugar y el modo de emisión, es decir, las estrategias de escritura y de edición, y sobre todo, el aparato paratextual montado para cada una de las ediciones. Es en esas estrategias donde lee el marco ideológico de la producción de Walsh y los objetivos de su escritura. Estos objetivos entran en diálogo con el modo en que el texto es leído. La lectura se genera a partir de una negociación entre ambos polos: la emisión y la recepción. Ferro tiene plena conciencia de eso. De ahí que para describir cada edición comience detallando la forma de presentación y las estrategias de escritura y luego enfoque su trabajo en el modo en que dicha edición ha sido leída.

Comienza señalando el objetivo central y concreto de **Operación Masacre**, que formula como “producir saber acerca de un hecho que ha sido ignorado por la gran prensa”. Para contestar a aquellos críticos que la leen como una novela basándose exclusivamente en los procedimientos de escritura, ligados a la literatura policial previa desarrollada por Walsh, afirma que esas estrategias no son leídas sino en orden a un objetivo, la noticia, y a las acciones judiciales que debieran repercutir contra los culpables denunciados. Además recalca que dichos procedimientos no son privativos de lo literario, sino que constituyen un recurso legítimo en el discurso periodístico.

La puesta en relato de las acciones no aparece como un recurso novedoso en la tradición de los medios gráficos. El suspenso y las detenciones de la

narración, la vecindad entre el periodista que investiga y el detective, la presentación de indicios y el diferimiento, aparecen como 'naturales' en una estructura por entregas, determinada en el caso de las revistas, tanto por la periodicidad de las publicaciones como por la propia investigación que como en el caso de **Revolución Nacional** eran paralelas.

En 1957 el texto no es leído desde otro juego de lenguaje que no sea el periodístico. (Ferro, 1988: 3)

Esta última afirmación se apoya, además, en el título completo de la primera edición:

Operación Masacre, un proceso que no ha sido concluido que, a criterio de Ferro, no deja posibilidad de lectura fuera de la periodística.

La segunda edición, en 1964, presenta cambios que el crítico ve como significativos. En primer lugar, el título, **Operación Masacre y el expediente Livraga. Con la prueba judicial que conmovió al país**, con el verbo en pretérito perfecto simple, ubica al lector en hechos pasados y -a diferencia de 1957- en cierta forma, concluidos. En cuanto al trabajo de reescritura textual, Ferro observa que hay una tendencia a la síntesis. Por otra parte, se evidencia el rearmado de los paratextos en función de una contextualización de los hechos: el prólogo y la introducción de la primera edición han sido suplantados por un nuevo prólogo donde se cuenta la historia de la escritura del libro. Además, el epílogo manifiesta un desencanto y una desconfianza en el sistema judicial argentino a partir del fracaso de los objetivos planteados en la primera edición. La sección titulada "La evidencia", de 1957, es aquí reemplazada por "El alegato en el expediente de Livraga". Este cambio tiene que ver con que las denuncias contra los personajes secundarios que se exponían allí han perdido interés, dada la distancia temporal.

El crítico apunta que en el momento en que **Operación Masacre** se edita por segunda vez, se ha operado una transformación en los modos de leer, y el texto parece desplazarse de lo periodístico hacia otros discursos. El contexto cultural de 1964 está

signado por el “boom” de la literatura latinoamericana, que favorece la apertura a la lectura literaria de **Operación Masacre**. Además, ve la inclusión de epígrafes de T. S. Eliot y Miguel Hernández y la alusión a Graham Greene en el título del capítulo “El ministerio del miedo” como guiños al lector que resultan significativos en ese sentido.

De la tercera edición (1969) en adelante, el título aparece despojado de comentarios: simplemente **Operación Masacre**. Ferro nota también aquí cambios importantes. Se apunta a abreviar el relato y a lograr una mayor concisión; en cuanto a los paratextos, señala que el epígrafe de T. S. Eliot se ha reemplazado por la declaración del comisario Rodolfo Rodríguez Moreno, y el epílogo es ahora un retrato de la oligarquía dominante. La estructura sigue siendo tripartita pero se ha cambiado el nombre de algunos capítulos, reescrito otro desde una visión más global y suprimido el número 23. Se nota en la reescritura el abandono del tono confesional y una mayor radicalización del discurso.

En 1969 **Operación Masacre** se lee alternativamente como testimonio político, como relato literario o como ensayo sociohistórico. Sólo a partir de entonces la lectura literaria se da como una posibilidad privilegiada. Y a esto contribuye el creciente interés por el policial negro y la no-ficción que instalan el relato en nuevas redes interculturales.

Entre 1972 y 1974 se realizan siete ediciones. Este incremento en el interés es concomitante a lo que Ferro llama la “radicalización de los sectores populares” y la reinterpretación del peronismo, por lo que es posible afirmar que la lectura política de **Operación Masacre** sigue siendo la opción más aceptada. En esta nueva etapa también se observan modificaciones. En el epílogo se suprime el retrato de la oligarquía y se pone en su lugar un nuevo título: *Aramburu y el juicio histórico*, que sugiere una interpretación afín al ensayo sociopolítico. Además, se agrega un nuevo apéndice: *Operación en el cine* (película filmada entre 1971 y 1972, dirigida por Jorge Cedrón).

Por último, se consignan los diez años durante los cuales **Operación Masacre** no pudo ser reeditada, como otra de las lecturas a que fue sometido el texto: la de la dictadura militar.

Finalmente, concluye:

Así como es posible fechar las distintas transformaciones en la escritura de **Operación Masacre**, también es posible rastrear la constitución de los diferentes modos de lectura que propone y las condiciones a partir de las cuales fueron producidos. Leer en la obra un texto plural es leer la historicidad de sus múltiples lecturas. Hoy leer **Operación Masacre** como un corpus es no achatarlo, no reducirlo, no dejarlo quieto. (4)

Este tipo de lectura a partir del análisis del contrato textual resulta fundamental como metodología de trabajo para analizar un género que, como el relato testimonial, no entra en ninguna de las categorías tradicionales. Según vimos en el capítulo anterior, (donde se expuso el debate por llamar o no literatura a este tipo de textos), la pregunta acerca de en qué género ubicarlos no funciona. En las viejas categorías no hay lugar para estas nuevas producciones. Habrá que ir más atrás en la noción de género, habrá que preguntarse qué es un género y elaborar un concepto que resulte operativo, para luego volver a los textos con la mirada renovada. La noción de contrato de lectura ofrece, por el momento, una primera punta por donde empezar a pensar.

1. 3.- Géneros discursivos como acciones. En busca de un marco teórico desde donde leer la novela testimonial argentina.

En el primer capítulo dejamos asentada nuestra posición frente a aquellos que consideran al relato testimonial como un género literario, basándose en que los procedimientos de escritura son similares a los de la novela de ficción propiamente dicha. En esa oportunidad habíamos señalado que los procedimientos por sí solos no hacen literario a un texto. Si las narraciones testimoniales, por un lado, se basan en hechos reales y se apoyan en un criterio de veracidad como los relatos periodísticos, y por otro, utilizan recursos narrativos propios de la literatura, eso no es criterio suficiente para encuadrarlos dentro de ninguno de estos dos géneros tradicionales. Lo específico de la no ficción tiene que ver justamente con una hibridación de ambos tipos discursivos; se trata de un producto nuevo que tiene funciones completamente diferentes a las de cualquiera de los dos señalados.

Preguntarnos acerca del género, acerca de qué es la novela de no ficción, no tiene nada que ver con un afán clasificatorio, con la necesidad imperiosa de encasillar un objeto “raro” en alguna categoría ya conocida para tranquilizarnos. Esa pregunta -cuando se estudia un texto como **Recuerdo de la muerte** de Miguel Bonasso- responde a la necesidad de, por un lado, contextualizar el producto en relación con otros textos de similares características, y por otro, situarlo ideológicamente en el debate social, determinar su funcionalidad, cuestionar por qué se dice lo que se dice de ese modo y no de otro, por qué se elige una forma discursiva tan diferente de las tradicionales.

Cualquier esfuerzo por etiquetarlo como literatura o periodismo resulta vano y falaz. No es ninguna de las dos cosas. Se trata de un género nuevo, de una nueva voz que se suma

a las muchas que se hacen oír en el vasto contrapunto de voces sociales. Bajtín dice que todo género porta ideología. Nos preguntamos, entonces, qué es, qué propone, cómo se lee, qué efectos provoca el relato testimonial, en general, y qué pasa en el caso particular de **Recuerdo de la muerte de Miguel Bonasso**¹.

1.3.1 Hacia una noción de género

Para M. Bajtín (1985) los géneros discursivos son tipos temáticos, composicionales y estilísticos, relativamente estables, de enunciados, elaborados por cada esfera de uso de la lengua, que tienen una funcionalidad determinada y responden a condiciones específicas.

Entiende por enunciado la unidad real de la comunicación discursiva, pues el discurso sólo existe en forma de enunciados concretos pertenecientes a los sujetos del discurso. Sus rasgos constitutivos son tres:

1) El cambio de sujetos de habla:

Las fronteras de cada enunciado como unidad de la comunicación discursiva se determinan por el cambio de los sujetos discursivos, es decir, por la alternación de los hablantes. Todo enunciado (...) posee (...) un principio absoluto y un final absoluto; antes del comienzo están los enunciados de otros, después del final están las respuestas de otros. (260)

2) Conclusividad. “Al leer o escribir percibimos claramente el fin de un enunciado.” (265)

Esto le da la posibilidad de ser contestado.

3) La actitud del enunciado hacia el hablante mismo (autor) y hacia otros participantes en la comunicación discursiva.

Todo enunciado (...) viene a ser una postura activa del hablante dentro de una u otra esfera de objetos y sentidos. Por eso cada enunciado se caracteriza ante todo por su contenido determinado referido a objetos y sentidos. La

1 En el capítulo 2 propusimos el concepto de contrato de lectura para empezar a desarrollar estas cuestiones. Pero este concepto no se contraponen al de género, no tienen por qué excluirse mutuamente. Una vez que trabajemos este último veremos cuáles son las relaciones entre ambos.

selección de los recursos lingüísticos y del género discursivo se define ante todo por el compromiso (o intención) que adopta un sujeto discursivo (o autor) dentro de cierta esfera de sentidos. Es el primer aspecto del enunciado que fija sus detalles específicos de composición y estilo.

El segundo aspecto del enunciado que determina su composición y estilo es el momento expresivo, es decir, una actitud subjetiva y evaluadora desde el punto de vista emocional del hablante con respecto al contenido semántico de su propio enunciado. (...) Una actitud evaluadora del hombre con respecto al objeto de su discurso (...) también determina la selección de los recursos léxicos, gramaticales y composicionales del enunciado. (274)

En definitiva, a cada género le corresponde un estilo -que está siempre vinculado, por un lado, a determinadas unidades temáticas, y por otro, a determinadas unidades composicionales-, una función y unas condiciones específicas para cada esfera de la comunicación discursiva. En su trabajo, Bajtín no distingue géneros literarios y no literarios, sino primarios y secundarios, según su grado de complejidad y elaboración. Esto tiene que ver con que su noción de enunciado abarca tanto los actos de habla orales sencillos como las obras literarias más complejas. Lo que importa como criterio central de clasificación es la pertenencia de los enunciados a una misma esfera de uso de la lengua, fundamentalmente su funcionalidad y las intenciones del emisor que son, en definitiva, las que regulan las elecciones en el plano temático, composicional y estilístico.

En cada enunciado (...) podemos abarcar, entender, sentir la intención discursiva, o la voluntad discursiva del hablante, que determina todo enunciado, su volumen, sus límites. (...) La intención determina tanto la misma elección del objeto (...) como sus límites y su capacidad de agotar el sentido del objeto. También determina (...) la elección de la forma genérica en lo que se volverá el enunciado. (267)

Podría decirse, entonces, que Bajtín considera a los géneros como tipos ideológicos de enunciados puesto que todos sus elementos, su funcionalidad, incluso su pertenencia a una particular "esfera de uso de la lengua" están condicionados por una determinada postura ideológica.

Desde una perspectiva similar pero remozada con aportes de la teoría de los actos de habla, Elizabeth Bruss (1991) busca una definición de género que no sea ni tan amplia que no resulte operativa, ni tan inflexible que no permita dar cuenta de los cambios y el desarrollo que puedan darse en cada caso. Su objeto de estudio es la autobiografía, de manera que intentará encontrar un concepto operativo para dar respuesta a su problema concreto. Veremos si su propuesta puede servirnos para pensar en nuestro objeto de estudio.

Igual que Bajtín, ella señala que los géneros no son meros recursos clasificatorios, sino que guían los actos de lectura y escritura, y proveen significado. Cita a Alastair Fowler:

Los géneros y modos tradicionales, lejos de ser meros recursos clasificatorios, sirven principalmente para permitir al lector compartir tipos de significado sin desperdiciar nada (...) el entendimiento está ligado al género.²

Lo primero que aclara -en esto coincidimos plenamente- es que no se puede definir a la autobiografía según criterios composicionales o estilísticos. La forma -entendida como las propiedades inmanentes de un texto- y las funciones asignadas a dicho texto, si bien están correlacionadas, no son isomórficas, esto significa que:

varias funciones pueden ser y acostumbran a ser asignadas a la misma estructura, y la mayoría de las funciones pueden ser llevadas a cabo a través de más de una forma.(Bruss, 1991: 62).

Para ella, tanto como para Bajtín, el acto de leer o escribir supone una elección de estilo o temática en función de una postura ideológica relacionada con una determinada acción que se pretenda llevar a cabo a través del texto.

También elegimos, por pasivo que pueda ser, el tomar parte en una acción recíproca, y es aquí donde las etiquetas genéricas tienen su función. El género distingue, no tanto el estilo o construcción de un texto sino más bien cómo deberíamos esperar “tomar” aquel estilo o modo de construcción: qué fuerza

² Alastair Fowler. “The Life and Dead of Literary Forms”, *New Literary Forms* (invierno 1972), 201. Cit. por E. Bruss, 1991: 62.

debería tener para nosotros. Y esta fuerza se deriva del tipo de acción que se supone que tiene el texto. (Bruss, 1991: 64)

El concepto de “acción” es central para Bruss, quien señala que, de la misma manera que el lenguaje corriente se compone de diferentes tipos de acciones elocucionarias³ como preguntar, prometer, pedir o dar órdenes, las acciones llevadas a cabo por la literatura determinan sus géneros. Al igual que Bajtín, Bruss propone clasificar con el mismo criterio los actos de habla corrientes y los textos literarios. Ambos pueden ser estudiados y agrupados según su dimensión elocucionaria, es decir, según la forma en que entran en juego las intenciones, los roles atribuidos al emisor y al receptor, y los usos a los que el texto sea sometido.

Esta noción de género toma en cuenta de manera fundamental el contexto de producción, puesto que

Un acto elocucionario es una asociación entre un fragmento del lenguaje y ciertos contextos, condiciones e intenciones (...). La sintaxis de una pregunta no explica su valor elocucionario, de la misma manera que el estilo o estructura de la autobiografía no pueden explicar qué hay en el centro de su valor genérico: los papeles jugados por un autor o lector, y los usos a los que el texto está siendo sometido (Bruss, 1991: 64).

Tanto la propuesta de Bajtín como la de E. Bruss aportan herramientas fundamentales para pensar desde una perspectiva genérica **Recuerdo de la muerte**. Su aporte fundamental está en que con esas herramientas dan un paso adelante por sobre las categorías tradicionales. Plantean las producciones en términos de actos discursivos, y superan la distinción entre la literatura y los otros tipos de discurso, a través del concepto de géneros discursivos. Esto permite dar cuenta de las relaciones siempre variables entre los

³ Toma el concepto de “acción elocucionaria” de: Austin, *How to do Things with Words* (Nueva York, Oxford Univ. Press, 1968); Strawton “Intention and Convention in Speech Acts” (*Philosophical Review*, 73, oct. 1964: 439-460); íd., “Phrase et Acte de Parole” (trad. de Paul Gochet, *Langages*, 17, mar. 1970: 19-33); y J.R. Searle, *Speech Acts: an Essay in the Philosophy of Language* (Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1969). Cit. por Bruss, 1991.

géneros dominantes, residuales y emergentes, pues ofrece una perspectiva lo suficientemente amplia como para dar un marco de estudio a nuevas modalidades, las que, a menudo, no se encuadran en las categorías institucionalizadas.

Hay otro elemento que Bruss reconoce como constitutivo del género: su institucionalización. Basándose en el concepto de institución de Merleau-Ponty⁴, señala que para que un género sea reconocido como tal, “los papeles y propósitos que lo componen deben ser relativamente estables dentro de una comunidad particular de lectores y escritores.”, es decir, deben estar institucionalizados.

Una institución literaria debe reflejar y enfocar hacia alguna necesidad y sentido de posibilidad lógica en la comunidad a la que sirve, pero, a la vez, un género ayuda a definir lo que es posible y a especificar los medios apropiados para encontrar una necesidad expresiva. (64)

Ahora bien, resulta obvio que para que un texto sea leído en una determinada clave genérica, por más institucionalizada que esté, debe haber ciertos indicadores de lectura que lo guíen en ese sentido. Bruss observa la existencia de “signos internos” que hacen que el lector adopte una determinada perspectiva genérica al leer un texto y señala que esos “signos internos”, se hacen menos necesarios cuanto más institucionalizado está el género.

...cuando un género llega a ser más familiar para el público lector, el autor tiene menos necesidad de proporcionar signos internos para asegurar que su texto sea leído con la energía adecuada. (...) Cuando el género se convierte en un tipo claramente diferenciado de actividad literaria, (...) la portada o el modo de publicación por sí mismos pueden ser suficientes para sugerir su fuerza elocucionaria (66)

Tanto en el caso de la autobiografía abordado por Bruss como en el del relato testimonial, es necesaria la existencia de marcas que posibiliten que el lector lea esos textos

⁴ “Lo que nosotros entendemos por el concepto de institución son aquellos acontecimientos en la experiencia que otorgan dimensiones perdurables en relación a las cuales toda otra serie de experiencias adquieren significado, forman una sucesión inteligible o una historia” Maurice Merleau-Ponty “Institution in Personal and Public History” en *Themes from the Lectures at the College de France, 1952-1960* (trad. John O’Neill) Evanston (Ill), Northwestern Univ. Press, 1970, p. 40. Cit. por Bruss, 1991: 64.

como referentes a hechos reales. En este punto es preciso traer a colación el concepto de “contrato de lectura” que desarrollamos en el capítulo anterior. Si bien Bruss (1974) no está de acuerdo con esa noción⁵ es posible objetarle que si se toma la distinción entre pacto y contrato de lectura propuesta por Nicolás Rosa, su observación es válida en tanto se trate de un *pacto* (y no de un *contrato*, como ella señala) entre autor y lector, puesto que en ese caso las indicaciones de lectura estarían dadas de manera implícita, en relación con los códigos culturales propios de la época y el lugar de producción, y perderían validez en otros contextos. Si, por el contrario, encontramos guías de lectura que aparecen en forma escrita -generalmente en el espacio denominado “paratextual”, como el título, la tapa y contratapa, y especialmente los epígrafes, dedicatorias, prólogos, epílogos, apéndices, etc., como ocurre generalmente en el relato testimonial- lo que se establece es un *contrato de lectura*, cuyo carácter prescriptivo tiene la particularidad de ser perdurable y universal, pues está apoyado en la letra escrita. Al contrato de lectura se lo puede aceptar o recusar, pero nunca ignorar.

En base a lo expuesto, consideramos que es posible definir los géneros discursivos como tipos relativamente estables de actos elocucionarios -es decir, tipos de acciones llevadas a cabo a través del lenguaje- determinados por un contrato de lectura. Pueden tener o no una semejanza formal o estilística, pero ésta siempre estará en función de la dimensión elocucionaria que encierra, en definitiva, las intenciones y objetivos del emisor, relacionados con una postura ideológica particular.

⁵ Ella señala:

“No puede decirse, hablando con propiedad, que exista un ‘contrato autobiográfico’ entre un escritor del siglo XVIII y un lector del siglo XX, dado que dicho escritor sería incapaz de predecir la manera en que un lector futuro encararía la literatura o el mundo (y aun si pudiese efectivamente producir predicciones de este orden, es verosímil que éstas tuvieran algo de anacrónico...)” Bruss, 1974.

Ahora bien, el contrato de lectura, como expusimos en el capítulo anterior, está determinado por tres factores, a saber: el espacio de la escritura, el elemento institucional y el lector real. Si bien el primero de estos tres aspectos -su carácter escrito- es perdurable, y eso es lo que otorga al contrato sustancialidad y duración en el tiempo, los otros dos están sujetos a variaciones permanentes, y determinan, por tanto, la flexibilidad del contrato, que se verá renovado permanentemente en relación con el contexto.

1- 4.- Novela Testimonial. La tradición argentina.

A partir de la aparición en 1965 de *A sangre fría* de Truman Capote y del consecuente término, non fiction novel, en el campo de la literatura argentina se ha aplicado el mismo rótulo a un texto como **Operación Masacre** de Rodolfo Walsh, cuya primera edición es de 1957, ocho años antes del acontecimiento que da origen al género. Si bien pueden considerarse antecedentes algunas producciones como los **Cielitos y diálogos patrióticos** de Bartolomé Hidalgo, **Facundo** de Sarmiento, ciertos escritos de los hombres de la generación del '80 o las aguafuertes de Roberto Arlt, **Operación Masacre** constituye un hito en el desarrollo de la novela de no ficción o novela testimonial en la Argentina; es el referente ineludible a partir del cual se inaugura una tradición vinculando esos textos del pasado con los que se siguieron produciendo a posteriori.

Pero, como señalábamos anteriormente, para abordar el género no basta tomar en cuenta el hecho de que se trate de una forma particular de escribir sobre hechos de lo real donde se cruzan los procedimientos investigativos propios del periodismo con las estrategias que vienen de la literatura. Si se trabaja con la noción de género desarrollada en el capítulo anterior -“tipos relativamente estables de actos elocucionarios”- puede verse con claridad que esa tradición inaugurada por Walsh poco tiene que ver con la que se atribuye Capote, e incluso es posible pensar que se trata de dos géneros diferentes.

La non fiction novel o el nuevo periodismo estadounidense es un género destinado a la masa, descendiente directo de las “historias de interés humano” desarrolladas en el siglo anterior por los seguidores de Hearst; es sensacionalista, demagógico, apegado a lo cotidiano y valorador de la noticia en sí misma, separada de la causa, o, se podría agregar, del “para qué”.

Operación Masacre, a diferencia de **A sangre fría**, por ejemplo, es un texto elaborado con una finalidad muy clara: la denuncia y la lucha política¹. Concretamente, se denuncian los crímenes perpetrados por el Estado en el hecho que se conoció como los fusilamientos de José León Suárez, ocurridos en junio de 1956. Otros dos trabajos que completan la trilogía testimonial de Walsh constituyen gestos similares. **¿Quién mató a Rosendo?**, de 1969, expone la investigación sobre la muerte de Rosendo García ocurrida en mayo de 1966. En la “Noticia preliminar” el propio autor explica: “Su tema superficial es la muerte del simpático matón y capitalista de juego que se llamó Rosendo García, su tema profundo es el drama del sindicalismo peronista a partir de 1955”². **El caso Satanowsky**, de 1973, revela la maniobras corruptas del gobierno de la Revolución Libertadora por las cuales un grupo parapolicial miembro de la SIDE pretendía resolver la propiedad del diario *La Razón*.

Siguiendo esta línea, otro texto como **Los vengadores de la Patagonia trágica**, de Osvaldo Bayer (1972-1974), busca, en principio, dar a conocer la “verdadera” historia -contraponiéndose a las versiones ofrecidas por militares y radicales- de la matanza de obreros huelguistas en la patagonia durante 1921; Tomás Eloy Martínez, en **La pasión según Trelew**, publicado en 1973, da cuenta de los hechos vinculados con la fuga de presos políticos del penal de Rawson el 15 de agosto de 1972, con los fusilamientos de dieciséis

1 En relación con esto, Roberto Ferro (1988) señala: “Antes que una estética de cualquier orden hay una ética que se impone en la investigación de un saber siempre obliterado, tachado de la memoria colectiva. (...) Es posible ya percibir en los primeros movimientos de Walsh algunas características distintivas que van a marcar su acción de los años siguientes: la convicción de que la divulgación de una noticia es el mejor modo de proteger al denunciante; la tenacidad frente a las barreras y trabas que se oponen para lograr la publicación de cualquier información que afecte seriamente a los mecanismos del poder, y por último, y más importante, la elección del lugar desde el que investiga y denuncia: el lugar de las víctimas”. (2-3)

² Edición citada: WALSH, Rodolfo, 1994: 7.

guerrilleros en la Base Naval Almirante Zar una semana después, y con la movilización popular del mes de octubre de ese año. En 1986, **Ezeiza** de Horacio Verbitsky ofrece una interpretación de la masacre ocurrida el 29 de junio de 1973 que se contrapone a la expuesta por las versiones oficiales.

La novela testimonial argentina, en general, se caracteriza fundamentalmente por estar construida en orden a objetivos políticos, que incluso aparecen explicitados claramente en el espacio paratextual³, de manera que forman parte esencial del contrato de lectura. Se propone siempre como la contraversión, como portadora de la verdad negada por los discursos oficiales. Se trata fundamentalmente de textos de denuncia, donde el denunciado es el aparato estatal, es decir, quien debería administrar justicia y asegurar los derechos y garantías de los ciudadanos. El Estado aparece como un poder amenazante, al que no se puede combatir a través de medios institucionales. Por esta razón, la novela testimonial argentina se constituye en un modo alternativo de lucha política donde se recurre al valor de la palabra escrita y a la exposición de elementos probatorios para operar sobre la opinión pública y obtener la condena social, vista como la primera instancia en el proceso de socavamiento del poder hegemónico.

Si bien, tanto en el caso argentino como en el estadounidense se propone desde el género la caída de la figura de autor como “genio creador” en favor de la aparición de un sujeto investigador y de considerar la escritura como un “trabajo”, la imagen del autor empírico tiene un estatus social diferente en uno y otro país: mientras en Estados Unidos la publicación del libro lo ubica en el centro de interés de la sociedad, y lo convierte en una

³ Respecto de la pertinencia del término “paratextual” en el caso particular de **Recuerdo de la muerte**, ver capítulo 2 de la segunda parte: “Contar desde el margen”

figura exitosa⁴, en Argentina, durante las décadas del '60 y '70, se trata de un sujeto que asume la militancia, generalmente opera en la clandestinidad, en tanto la publicación del libro constituye una jugada política que pone en riesgo su vida. En relación con esto, la forma de circulación y consumo de los textos difiere enormemente. El destino de los libros parece acompañar al de sus autores. En tanto los norteamericanos se convierten en best sellers, los argentinos han sido prohibidos, desaparecidos y "exiliados".

Rodolfo Walsh forma parte de Montoneros, se desempeña trabajando en la prensa clandestina y finalmente es asesinado por las fuerzas de la dictadura militar en marzo de 1976. Sus trabajos comenzaron siendo series de notas publicadas en las revistas **Propósitos**, **Revolución Nacional**, **Mayoría** y el semanario **CGT**. La publicación en forma de libros fue dificultosa y estuvo a cargo de editoriales marginales de circulación restringida.

Cuando en 1974 se filma **La Patagonia rebelde**, película cuyo guión Osvaldo Bayer había escrito basándose en los dos primeros tomos de **Los vengadores de la Patagonia trágica**, el Ministerio de Defensa prohíbe su exhibición al tiempo que sus libros son sacados de circulación. El autor es perseguido y amenazado por la Alianza Anticomunista Argentina, y debe dejar el país a principios de 1975. El cuarto y último tomo de su investigación es publicado durante 1978 en castellano pero en Alemania, el país que lo alberga en su exilio.

Tomás Eloy Martínez entró en las listas negras del periodismo y fue despedido del semanario **Panorama**, del que era director, por órdenes de la Marina, al día siguiente de la publicación en ese semanario de información referida a los hechos ocurridos en Trelew. Al año siguiente, agosto de 1973, editorial Granica publicó **La pasión según Trelew**. Se

⁴ Tom Wolfe (1973) explica que el sueño de todo redactor de periódicos era escribir su propia novela y lograr así fama y prestigio.

agotaron cinco ediciones hasta que en noviembre de ese año el libro fue prohibido y los ejemplares sobrantes, quemados.

En 1976, con el golpe militar, esta circulación “accidentada” de los libros del género se corta definitivamente. El exilio, la muerte de algunos de sus autores, el silenciamiento forzoso de otros hacen que la novela testimonial argentina cierre un primer ciclo de desarrollo incipiente pero combativo.

Recién a partir de 1983, con la reinstauración de la democracia, comienzan nuevamente a aparecer producciones encuadradas en la tradición walshiana. Entre los primeros está el texto que nos ocupa: **Recuerdo de la muerte**, de Miguel Bonasso, publicado en 1984. Otros importantes son **La novela de Perón**, de Tomás Eloy Martínez, o el ya mencionado **Ezeiza**, de Horacio Verbitsky, ambos de 1986. Aquí se abre una segunda etapa en el desarrollo del género, donde los textos ya son publicados por editoriales de mayor alcance y circulan sin inconvenientes. Pero constituyen casos aislados. No está institucionalizado el género testimonial, como sí ocurrirá en la década del ‘90, y por lo tanto, no hay un espacio discursivo abierto para desempeñar semejante función. Los textos aparecen como objetos raros, inclasificables, promotores de un nuevo modo de lectura que, sin embargo, tiene gran aceptación por parte del público⁵.

La novela testimonial argentina surge en una brecha abierta entre los géneros institucionalizados. Es una nueva forma, un emergente, en términos de Raymond Williams (1982), de oposición, vinculada a la toma de la palabra de un área social excluida: la de los intelectuales silenciados o exiliados, que a su vez están en relación con los grupos sociales y políticos vencidos por el orden totalitario. Este sector condenado por mucho tiempo al

⁵ Se podría hablar de una tercera etapa, en los ‘90, donde el relato testimonial se transforma en un género institucionalizado y es un éxito de mercado. Esta problemática será desarrollada en futuros trabajos.

mutismo parece haber encontrado en el gesto walshiano su propia voz, marginal, híbrida, disonante, enérgica, molesta, que le permita formar parte del debate social⁶.

⁶ Adriana Bocchino incluye a la novela testimonial argentina dentro de lo que considera “escrituras del exilio”, una categoría elaborada por ella que supera las limitaciones genéricas y le permite estudiar cierto tipo de escrituras desarrolladas en la década del ‘70 “que emergen, confrontadas, de un hecho social y político, una dictadura”. Bocchino, A. “Hacia una categoría crítica: escrituras del exilio” en Instituto de Literatura Hispanoamericana **Nuevos territorios de la Literatura Latinoamericana**, Bs. As.: UBA, 1997. 425. Ver también: “Escrituras del exilio y traducción” en Grupo de investigación de literatura comparada, Lisa Bradford (comp.) **Traducción como cultura**. Rosario: Beatriz Viterbo, 1997, y “Exilios y escrituras” en *Rev. Ce. Le. His.* Nro. 9, Mar del Plata, 1997.

Segunda parte.

Recuerdo de la muerte, de Miguel Bonasso: la escritura en el juego de centro y periferia.

Enmarcado en la tradición expuesta en el capítulo anterior, **Recuerdo de la muerte** es de los primeros relatos testimoniales publicados después de la dictadura militar. El texto da cuenta del sistema de represión clandestina llevado a cabo en diferentes campos de concentración por el gobierno saliente, y especialmente del caso de la Escuela de Mecánica de la Armada, a partir del relato de la experiencia de Jaime Dri -un ex diputado peronista, secuestrado por las fuerzas militares, que pudo fugarse. Los objetivos que Bonasso se propone están especificados en el libro y son similares a los que se habían planteado Walsh y Bayer en sus trabajos. Se escribe para dar a conocer hechos hasta el momento ignorados e incluso negados, tanto por la prensa argentina como por otras voces oficiales, y que recién en ese momento empiezan a salir a la luz a través de los informes de la CONADEP y los juicios a las Juntas Militares. Se escribe para denunciar a los responsables y para preservar a esa parte de la historia argentina del olvido.

Como para sellar su pertenencia a la tradición, Miguel Bonasso, como autor, corre una suerte similar a la de los otros escritores del género. Secretario de prensa del Movimiento Peronista Montoneros, escribe **Recuerdo de la muerte** durante su exilio en México y su libro es usado como herramienta probatoria para incriminar a los represores pero también a sus propios compañeros y a sí mismo por su participación en la guerrilla. Debido a esto, no podrá regresar al país hasta 1988.

El problema central del que parte el presente trabajo tiene que ver con la pregunta acerca del modo en que **Recuerdo de la muerte** de Miguel Bonasso se inscribe en el debate social.

En este sentido, se considera que hay un deliberado movimiento de periferia a centro, es decir, una marginalización desde la instancia de producción respecto de los moldes de escritura académicos u oficiales, en función de su reubicación en el centro de interés del público. Para desarrollar esta idea resulta fundamental el trabajo a partir de los dos conceptos que hemos desarrollado en capítulos anteriores: el concepto de género y el de contrato de lectura.

Hasta el momento intentamos ubicar **Recuerdo de la muerte** dentro de su contexto genérico porque consideramos que es el marco indispensable desde el cual un texto se dota de sentido y se dirigen los actos de lectura. Para esto, siguiendo lo planteado por Elizabeth Bruss, diferenciamos la forma inmanente a los textos de las funciones que les son atribuidas. Historizamos, comparamos, agrupamos aquellos textos que tienen una misma dimensión elocucionaria y los diferenciamos de otros que sólo comparten procedimientos. Para ubicar al texto de Bonasso en el debate social es necesario considerar a los géneros como acciones, tener en cuenta la ideología que portan, observar su funcionalidad, las intenciones y los efectos. En este sentido, el relato testimonial argentino se forja un lugar propio en el debate social, crea un nuevo espacio, se empeña por mantenerse fuera de los géneros institucionalizados convirtiéndose, así, en un importante centro de interés.

Este movimiento de periferia a centro no se reduce a la elección del género. En **Recuerdo de la muerte** se observa todo un trabajo sobre el margen que abarca tanto lo que se cuenta como la estructura narrativa sobre la que se trabaja, los procedimientos que se utilizan y

hasta la construcción de la figura de autor. El margen parece ser la marca que formatea la escritura desde diferentes aspectos.

En cuanto al contrato de lectura, si bien es privativo de cada caso y, como señalamos antes, de su relación con el lector y el contexto de recepción, los textos encuadrados en un mismo género ofrecen contratos de lectura similares. Hemos aclarado anteriormente que en el tipo de textos que nos ocupa se trata de contratos y no de pactos de lectura por su carácter prescriptivo y, sobre todo, escrito. Contrariamente a lo que puede ocurrir con la non fiction novel estadounidense, los relatos testimoniales argentinos no pueden ser leídos fuera de la clave política en función de la cual han sido contruidos. En el caso particular de **Recuerdo de la muerte**, las zonas de contrato exceden el espacio paratextual, y proliferan, a través de una variada serie de recursos, a lo largo de todo el texto.

2. 1.- Contar el margen

En **Recuerdo de la muerte** se cuenta una historia signada por lo marginal. En principio, se trata de una parte de la historia argentina que hasta el momento de aparición del libro -en 1984- había permanecido oculta, negada, y que recién entonces comienza a salir a la luz, con los juicios a las Juntas Militares. Hablar del peronismo revolucionario después de siete años de silenciamiento y persecución, y fundamentalmente, denunciar la represión clandestina ejercida durante la saliente dictadura militar, implica, en 1984, instaurar un nuevo saber acerca de la historia argentina en general y de la historia de los intentos revolucionarios argentinos en particular, que revierte el construido por el discurso oficial, instalado en el tejido social.

Desde el punto de vista referencial, **Recuerdo de la muerte** es la historia de lo ocultado por la Historia y los discursos oficiales. Represión clandestina, campos de concentración, censura, tabicamiento, tortura, secuestros, asesinatos, exilios, desapariciones. Todas las palabras que definen el universo narrado remiten a un mismo campo semántico: la marginalidad, entendida como lo que es dejado deliberadamente de lado, lo que es quitado del camino, lo acallado, lo soterrado, lo secreto, lo que está del otro lado de las voces del poder.

Contar lo marginado es un gesto revolucionario que implica un movimiento de reversión. Se va de la periferia al centro, es decir, se pone en el centro de interés aquello que ha sido ignorado u ocultado, y se revierten y desplazan las versiones oficiales.

En el texto de Bonasso, contar el margen es, además, poner en escena a sujetos que podríamos llamar, también, “marginales”. Los protagonistas de este relato no son aquellos que detentan el poder (Videla, Massera, Galtieri, el mismo Firmenich). Por el contrario,

quienes toman las decisiones, quienes “mueven los hilos” de la historia, o de las historias, que se cuentan, aparecen como en un telón de fondo. Se los denuncia, por cierto, se los responsabiliza por los crímenes cometidos pero el relato no focaliza en ellos. En cambio -recurso propio del género que también desarrolló Rodolfo Walsh-, en el centro de la escena aparecen sujetos anónimos, ignorados por el discurso periodístico y el histórico, y desconocidos para el público en general.

Jaime Dri, el personaje central, si bien ex diputado peronista -lo que lo ubicaría, de alguna manera, en un lugar central- es una figura poco conocida en la política y, además, su cargo era ejercido por la provincia del Chaco, una de las menos significativas en el mapa político nacional. Otros personajes importantes también son rescatados del anonimato, como la Negra Olimpia, Tucho Valenzuela o el Nariz, sin mencionar la cantidad de militantes secuestrados cuyas historias de cárcel y tortura se entretajan en el entramado del texto. El propio Bonasso señala en una entrevista realizada en 1996:

Me interesaba que el héroe fuera Dri, porque a mí me han interesado siempre, por una gran admiración por Chèjov, esa especie de héroes que son como grises, el hombre común que no tiene una gran pátina gloriosa ni una gran pátina diabólica, como el Pelado, que fue contador público. (De Luca y García, 1996: 3).

Más allá del interés literario, estos héroes “grises” tienen una funcionalidad política importante. Jaime Dri, al igual que los otros personajes de **Recuerdo...**, jamás sería mencionado por la historia oficial. Contar el revés de esa historia implica, en el gesto de Bonasso, hacer aparecer, entre otras cosas, a los sujetos negados por ella. Y, en semejante movimiento de subversión, esos sujetos son presentados como auténticos héroes de la patria. En este sentido, las características de heroicidad que se les atribuyen, como la

coherencia entre sus ideales y su accionar, la lealtad y la rectitud moral que manifestaron cuando fueron prisioneros, no pueden cuestionarse puesto que no se trata de figuras públicas, y no se las conoce por otro medio. A esto se suma su casi anonimato, su carácter de ciudadanos “comunes y corrientes”, de base del Movimiento, sin demasiado poder en la toma de decisiones, elementos que los humanizan más, los acercan al lector y hacen posible una identificación.

Además de poner en escena a sujetos casi anónimos, hay otro recurso que resulta fundamental en esta narrativa: el hecho de mostrar lo que ni un texto periodístico, ni un relato historiográfico podrían mostrar, al menos abiertamente. Me refiero a la dimensión subjetiva, la vivencia particular que cada uno de estos personajes hace de los hechos. El punto de vista está centrado en los sujetos y se va cambiando de foco alternativamente. En la entrevista mencionada, Miguel Bonasso cuenta el tipo de información que le pedía a Jaime Dri para escribir **Recuerdo de la muerte**:

¿A qué olía la escuela de Mecánica? ¿Cómo lo sentías vos desde Capucha? ¿Cómo eran los ruidos? Yo quiero que hagas un esfuerzo, que me vayas metiendo en ese mundo, no desde ahora que ya sabés todo lo que te pasó, sino que vayas contando cómo fue paso a paso tu conciencia entrando en esa tiniebla, hasta ir discerniendo ciertos elementos racionales, hasta ir pescando ciertas luces que iluminaran el conjunto, cuándo empezó la fuga a estar en embrión, y cómo empezó a desarrollarse esa idea de la fuga. Eso quiero que me cuentes. Me importan tres carajos los datos administrativos del terror, me interesa tu percepción del terror. (De Luca y García, 1996: 4).

Contar la historia desde la interioridad de sus protagonistas es un procedimiento clave. Incluso en el “Epílogo a manera de Prólogo”, donde se relata un fracasado operativo para matar a Dri en Roma, se focaliza sobre quien está a cargo del mismo, el Teniente de navío Miguel Ángel Benazzi. Y en el primer capítulo, de la serie “Lejanías”, sobre la

vivencia que el padre de Jaime Dri tiene del bombardeo a Plaza de Mayo en 1955. Si bien a veces adopta la primera y la segunda persona, cuando relata en tercera se transforma la mayor parte de las veces en un “narrador con” que pone su mira en diferentes personajes. Parece importante que los hechos sean presentados como vivencias personales. Con esto se deconstruye la premisa de objetividad del periodismo y del discurso histórico tradicional que trabajan a partir de la ilusión de omnisciencia de la tercera persona ubicada por encima de los hechos.

Este recurso del “narrador con” viene de la novela y ofrece, como efecto de lectura, dos cuestiones fundamentales: en primer lugar, la propuesta de que no hay historia fuera de las vivencias y versiones personales, que no hay una Historia con mayúscula, un relato único y totalizante de determinada serie de hechos, sino infinitas pequeñas historias, fragmentos que se van entrelazando para componer una versión más. Esta noción se refuerza si se toma en cuenta que **Recuerdo de la muerte** no es solamente la historia de Jaime Dri sino que ésta permite la introducción de las historias de otros personajes, como Tucho Valenzuela, el Nariz, Pelusa, el Tío Retamar, el “Tigre” Acosta, y hasta la del propio Miguel Bonasso.

La idea de versión, sin embargo, no niega la de “verdad”, que en este caso se mantiene como fundamento del texto. Si bien lo que se cuenta son versiones particulares de la historia de la dictadura militar en Argentina, se las propone como auténticas, como los testimonios “verdaderos” que se contraponen con el discurso “falso” sostenido por las voces oficiales. “La voluntad de novelar” -señala Bonasso en el capítulo titulado “Crónica final”- “no encubre aquí el designio de modificar los hechos. Todo lo que se dice es rigurosamente cierto y está apoyado en una base documental enorme y concluyente” (443-444)

En segundo lugar, el procedimiento de narrar los hechos desde la percepción que los protagonistas tuvieron de ellos, compromete al lector de manera más profunda con el relato. Desde el punto de vista de la recepción, no es lo mismo leer la descripción austera y despersonalizada de la represión clandestina que el testimonio de una de las víctimas, de sus sensaciones, sus miedos, sus dolores. En este procedimiento se apoya Bonasso para afirmar que **Recuerdo de la muerte** es una novela. En el capítulo antes citado, el autor señala:

No es por azar, tampoco, que asumió la forma novelística. La narración muestra, *no demuestra*. La novela permite desenterrar ciertos arcanos que a veces se niegan a salir dentro de las pautas más racionales de la crónica histórica, el testimonio de denuncia o el documento político. (443)

En la entrevista, Bonasso declaraba que la novela compromete al lector “en términos afectivos”, y es éste, justamente, el efecto buscado a través de este procedimiento. **Recuerdo de la muerte** está escrito de manera que el lector no pueda sustraerse al olor del encierro, al sufrimiento de la tortura, al miedo a la muerte, al vértigo ante la idea de una fuga, al horror de los campos de concentración. Esto impide la separación crítica del lector respecto de lo relatado y tiene, por eso mismo, una funcionalidad política importante como estrategia clave de persuasión.

Contar el margen, lo negado, es un gesto contestatario que instaura ese discurso en el centro de atención, más aún cuando la polémica está empezando a abrirse en 1984 y tiene otros discursos en los que sustentarse, como los testimonios de las víctimas ante las comisiones de Derechos Humanos, los Juicios a las Juntas Militares y la incipiente discusión de los intelectuales acerca de los años de dictadura.

Contar el margen, lo prohibido, haciendo aparecer a sujetos marginales o anónimos, a los fusilados, a los muertos y encarcelados por el poder, a los exiliados, a los desaparecidos, que pueden confundirse con cualquier ciudadano común, es otro gesto contestatario, o un refuerzo del primero, porque apunta a la identificación del público lector con esos personajes que sufrieron la represión en carne propia.

Contar el margen, el horror, la desaparición, desde la perspectiva de los que desaparecieron o murieron, o fueron torturados, de los que no tenían o no tienen voz, es una estrategia de persuasión que apunta directamente a las zonas más vulnerables del receptor. Es un llamado de atención, un disparo dirigido a la parte más indiferente de la sociedad y a los que no se dieron por enterados de los hechos criminales perpetrados por el Estado.

Contar el margen es ubicarse en el centro de la polémica social. Es como poner un afiche de la revolución bolchevique en medio de una sala del palacio de Versalles.

2. 2.- Contar desde el margen

Recuerdo de la muerte está estructurado en tres partes, denominadas respectivamente como “Primera”, “Segunda” y “Tercera temporada en el infierno”. Cada una de estas “temporadas” se corresponde con la estadía del protagonista, Jaime Dri, en diferentes campos de concentración. En la primera se relatan las circunstancias de su detención en Montevideo, en diciembre de 1977, su traslado y estadía en la ESMA. En la segunda, su experiencia en el centro de detención del Ejército ubicado en Rosario y llamado “La quinta de Funes”. En la tercera, el regreso a la ESMA y la forma en que logra fugarse.

Como señalamos antes, el relato del secuestro de Jaime Dri funciona como hilo conductor que da entrada a numerosas historias que completan, dan espesor, a un denso tejido argumental. Si bien los títulos de cada una de las partes están contruidos en un juego intertextual con la clásica obra de Arthur Rimbaud, **Una temporada en el infierno**, en la forma de tratamiento argumental puede leerse como intertexto lejano **El Infierno** de Dante. En este sentido, Jaime Dri, a la manera del viajero dantesco, en su recorrido por el mundo infernal de los campos de concentración, se constituye en una especie de personaje-llave que va abriendo las puertas de muchas otras historias de secuestrados y desaparecidos, de traidores y héroes, de personajes siniestros como el Tigre Acosta, y de otros que están en el exilio, como el propio autor, Miguel Bonasso.

Pero hay una serie de cinco capítulos distribuidos de manera irregular (tres en la primera temporada y uno en cada una de las siguientes) titulados “Lejanías”, en los que se sale del ámbito infernal; funcionan como ventanas que permiten ver el pasado y reconstruir fragmentariamente la historia personal de Dri (su infancia, la llegada a la universidad, la militancia, la forma en que conoce a su mujer, la figura del padre) y, por extensión, la

historia del peronismo, de los años en que empezaron a gestarse las ideas de revolución, el Cordobazo, Montoneros, Ezeiza.

De la misma manera que en los demás capítulos la saga de Dri da entrada a otras historias de los campos de concentración, en las “Lejanías” su historia personal, biográfica, es el puente de acceso a lo que podríamos llamar la historia de la revolución argentina. El referente se va construyendo, va tomando forma a través del movimiento dialéctico entre lo personal-privado y lo nacional-público. Este recurso se proyecta a todo el texto. Para dar cuerpo a la historia argentina de esos años, de la Argentina negada por las versiones oficiales, se parte de un procedimiento inverso al de la historiografía tradicional. Se abandona el afán de totalidad y se parte de lo particular, del fragmento, para construir el referente dialécticamente. El contrato de lectura que se propone en algunas zonas del texto orienta abiertamente en este sentido. En una de las “Lejanías”, por ejemplo, se pone la siguiente frase en boca de Dri: “mi historia no tiene importancia si no es para referirnos a la otra historia” (254). En esta dialéctica entre lo privado y lo público se repite el juego periferia-centro que señalamos como matriz del texto respecto de la construcción de la historia.

Fuera de la estructura tripartita del relato se ubican otros tres capítulos. El libro comienza con un “Epílogo a manera de prólogo” y, después de la “Tercera Temporada”, sigue la “Crónica final”. En la edición definitiva, de 1994, se agrega un último capítulo: “Paredón y después”. Por su ubicación al principio y al final del relato de la saga de Jaime Dri, por la temática que se desarrolla en ellos, incluso por su presentación en el índice con una tipografía diferenciada, estos capítulos parecen tener un estatus diferente. A continuación se intentará dar cuenta de su ubicación y funcionalidad en la composición del libro.

La denominación del primero (“Epílogo a manera de prólogo”) se asocia a lo que se conoce como paratexto.

Etimológicamente, “paratexto” sería lo que rodea o acompaña al texto (...) aunque no sea evidente cuál es la frontera que separa al texto de su entorno. (...) Dispositivo pragmático, que, por una parte, predispone -o condiciona- para la lectura y, por otra, acompaña en el trayecto, cooperando con el lector en su trabajo de construcción -o reconstrucción- del sentido.

Desde una perspectiva pragmática, se podría decir que es el objetivo de la lectura el que decide el recorte y, por lo tanto, define el carácter paratextual o textual de algunos elementos. (Alvarado, 1994: 20)

Los prólogos y epílogos son usualmente considerados paratextos según esta concepción que es, por otra parte, la más aceptada. Sin embargo, en este caso particular, el “Epílogo a manera de prólogo” no funciona de esa manera. Lo que se desarrolla aquí es la narración de las circunstancias en que un comando de la Marina lleva a cabo un fracasado operativo para asesinar a Jaime Dri en Roma, en enero de 1979, fugado del centro de detención donde estaba prisionero, mientras se organiza un cónclave del Movimiento Peronista Montoneros. En este capítulo hay un doble movimiento que tiene que ver con su carácter de epílogo y prólogo al mismo tiempo: por un lado, se narra lo que podría considerarse el final o una de las instancias finales de la historia de Dri. Por otro, se adelantan algunas cuestiones, estilísticas y referenciales, que serán desarrolladas en el cuerpo del relato. Es decir, se trabaja sobre los mismos procedimientos de escritura empleados a lo largo del texto y, a partir de algunas digresiones, se mencionan ciertos nombres propios y situaciones que irán delineándose en un contexto más completo a medida que se desarrolle el relato central. Así aparecen “el Tigre” y “el Trueno”, entre otros, o se habla del “Sótano”, de “Capucha”, del “mini staff”, de las torturas o de los “chupados traidores”. Todos estos elementos van ofreciendo piezas del rompecabezas argumental que irá armándose en el curso de la narración.

Este capítulo no constituye un paratexto en el sentido tradicional. Si bien predispone y condiciona la lectura, no lo hace a través de una reflexión metatextual sino por medio de la entrada directa en el relato. Resulta inseparable de lo que podríamos llamar el cuerpo del texto porque está ligado a la historia central tanto argumental como procedimentalmente.

En los capítulos “Crónica final” y “Paredón y después” se combina la narración con observaciones metatextuales que contribuyen a la conformación del contrato de lectura. El primero comienza con una acotación acerca de la cuestión genérica que deja en claro el hecho de que se trata de un relato basado en hechos reales: “Con la puerta que se cierra a espaldas del fugitivo, culmina esta ‘novela real’ o ‘realidad novelada’ que es **Recuerdo de la muerte.**” A continuación se establece un puente entre la época en que transcurren los hechos narrados y el momento de la escritura -la restauración de la democracia en Argentina en 1983- tanto para el caso de la vida personal del protagonista como de la historia del país, siguiendo el movimiento dialéctico entre lo privado y lo público que se observaba más arriba.

La vida del protagonista -en el momento de escribir estas líneas- está poblada de posibilidades personales y políticas; la del pueblo que lo prohió es mucho más joven todavía y sus inmensas potencialidades están lejos de haberse desplegado. (435)

Enseguida se desarrolla una apretada narración acerca de la forma en que continuó la historia de Dri después de la fuga y de los destinos que corrieron tanto los detenidos como los represores. El tono de denuncia utilizado para referirse a estos últimos se vuelve más directo respecto del que se había adoptado en el cuerpo del texto:

Radizzi dejó la Marina para trabajar como secretario de Massera en los negocios de compra y venta de armas. El hombre pudo formar su capital inicial con las trapisondas del GT y birlándole al Tigre ‘un vuelto’ superior a los cien mil dólares. (440)

Los hombres del GT/332 siguieron operando. En 1982 se los vinculó al asesinato del publicista Marcelo Dupont, pariente de otra víctima, Elena

Holmberg Lanusse. En los tres años que mediaron entre su pretendida dispersión y el crimen del publicista, no se dedicaron a la filatelia ni a los jardines de infantes: secuestraron a un número no determinado de personas cuyo destino final sigue siendo una incógnita (441)

“Paredón y después”, capítulo agregado en 1994, también comienza con una referencia al género que vale la pena citar:

Las novelas basadas en hechos reales tienen una incómoda ventaja sobre las ficción: no se acaban nunca. No, al menos, hasta que se mueren todos sus personajes. Hasta que se clausura la época que los parió y renace como historia (...)

En este lapso, algunas historias de este relato se reabrieron una y otra vez, como heridas tercas. Se produjeron pocos acontecimientos luminosos frente a demasiados hechos sórdidos; hubo cambios, maduraciones y perversas metamorfosis, gritos y susurros que reclaman un intermediario para acceder a la escritura. (447)

Cabe observar la ausencia de problematización sobre la cuestión de la representación. Hay una plena confianza en el lenguaje como reflejo de lo real y no se diferencia claramente la dimensión fáctica de la construida en la escritura. Así, las “novelas basadas en hechos reales” no pueden separarse de los hechos que narran y el término utilizado, “personajes”, es homologable al de “personas”¹. Por lo tanto, si continúa la vida, la novela también debe continuar. Ese es el argumento que justifica la inclusión del nuevo capítulo diez años después de la primera edición, capítulo cuya funcionalidad política se ve remozada y adaptada a la nueva realidad del menemismo en la década del ‘90.

Allí se continúa con el relato de lo que ocurrió con los personajes y el país en el tiempo que separa las dos ediciones. Se exponen las diferencias del autor con el aparato de conducción de Montoneros. Se denuncian organizaciones mafiosas y se argumenta en contra de las leyes de obediencia debida, punto final, y sobre todo, del indulto.

¹ Este aspecto resulta de fundamental importancia para la consideración del género y de este texto en particular. Será desarrollado más profundamente en los capítulos siguientes.

Por otra parte, se refiere la forma en que el libro ha sido leído. Se citan los nombres de algunos lectores que han escrito al autor para pedirle, otorgarle o rectificar información. Se da cuenta de las repercusiones que ha tenido **Recuerdo de la muerte**, tanto entre los opositores y perseguidos por el régimen militar como entre algunos de los represores, y se informa sobre los usos judiciales de los que el libro ha sido objeto².

A través de la primera persona autobiográfica, en estos dos capítulos finales se relata también la historia de la escritura del libro que es, evidentemente, inseparable de la de su autor. Se pone el acento en el lugar que éste ocupa como militante y miembro del Movimiento Peronista Montoneros, en la relación que lo une a Dri y a otros personajes de la historia, en la situación de exilio que enmarca la producción del texto y en las repercusiones de su publicación.

En setiembre de 1983 escribía las últimas páginas de este libro en un escenario surrealista: Pie de la Cuesta, en las afueras de Acapulco, en una casa florida que parecía un atalaya sobre la bahía. Ironías de la vida: el chalet de veraneo pertenecía a un coronel mexicano que nunca conocí y que jamás se enteró de esta intrusión literaria del Cono-Sur. Jaime Dri, que ganaba un salario modesto como profesor en la Universidad de Guerrero, había logrado hacerse de unos pesos suplementarios como cuidador y jardinero del coronel. (...).

A esa calle de tierra, panzona y enceguecida de sol, llegamos una tarde con Silvia cargando un manuscrito de setecientas carillas que había que podar, editar y pulir. El Pelado nos cedió la habitación del quinteto y se fue a dormir a su vieja casa. (...)

En febrero de 1984 viajamos a Europa cargando los originales y comenzamos a confirmar, traumáticamente, que lo que traíamos en el bolso no era una novela, un universo cerrado, un objeto inerte que se anima cuando el lector lo abre y lo resucita, sino materia viva y cambiante, dispuesta a producir nuevos hechos al margen de sus progenitores. (464-466)

² Las reflexiones sobre el lector y las lecturas que diseña y de que ha sido objeto **Recuerdo de la muerte** serán desarrolladas en el capítulo 2. 5.

Hay zonas en estos capítulos donde el contrato de lectura se clarifica. Sin ambigüedades, se ponen de manifiesto las intenciones y los objetivos que han motivado la escritura.

A nivel explícito habría tres objetivos básicos. El primero es la denuncia. Se denuncian por un lado, las violaciones a los derechos humanos, con lo que la novela ingresa en lo que podríamos llamar una formación discursiva vinculada a la instauración de la democracia, los juicios a las juntas militares y a Montoneros, y el informe de la CONADEP, entre otros discursos. Por otro lado, en el apéndice de 1994 se desenmascara el estado de corrupción que liga a los responsables de la ESMA con las más altas esferas del gobierno del presidente Menem. En ese estado de corrupción no sólo entran militares y civiles poderosos sino el propio conductor del MPM, Mario Firmenich, y sus compañeros del Consejo Superior, Roberto Perdía y Fernando Vaca Narvaja.

El segundo objetivo es preservar del olvido. “Es un libro contra el olvido” (443) advierte en “Crónica final”. Reactivar la memoria es lo que posibilita llegar al tercero y más importante de los objetivos: construir un futuro democrático y justo. En 1983 tiene una visión esperanzada al respecto que lo lleva a afirmar que:

La Argentina en crisis total (...) se asoma cautelosa a la esperanza. Está incubando un proyecto de Nación aun desconocido.

Hay síntomas. Hay presagios de una gigantesca mutación que será, que debe ser, de signo positivo.

Una forma modesta de contribuir a ese renacimiento que entrevemos consiste, paradójicamente, en mirar hacia atrás. Si la conciencia colectiva no logra exorcizar a los demonios, el futuro será un tembladeral. No es posible ni decente que una sociedad tape la propia porquería como los gatos.

No se puede construir una genuina convivencia democrática sobre cimientos de iniquidad y vergüenza.

Alguien dijo: “Los antiguos colocaban estatuas delante del abismo para ocultarlo: yo las derribo para mostrarlo” (445.)

En 1994, en cambio, el optimismo está diluido. El libro se ha convertido en “una botella de naufrago” (447) dirigida a una nueva generación de lectores y las expectativas aparecen debilitadas.

A diez años de distancia, estamos en el tembladeral.
La salida no será fácil ni rápida. Y menos con todas esas estatuas que tapan el abismo. (467).

Hacia el final del capítulo “Crónica final” se retoma la reflexión metatextual que se había esbozado en las primeras líneas. Interesa citar un pasaje donde el contrato de lectura parece quedar sellado:

Recuerdo de la muerte no se llama así por casualidad, ni porque me emocionó el hermoso poema de Quevedo. Es un libro contra el olvido. Impiadoso, tal vez, como suelen serlo los espejos.

No es por azar tampoco que asumió la forma novelística. La narración muestra, *no demuestra*. La novela permite desenterrar ciertos arcanos que a veces se niegan a salir dentro de las pautas más racionales de la crónica histórica, el testimonio de denuncia o el documento político. Pero la voluntad de novelar no encubre aquí el designio de modificar los hechos. Todo lo que se dice es rigurosamente cierto y está apoyado sobre una base documental enorme y concluyente (443-444)

De este fragmento se desprenden una serie de cuestiones. En primer lugar, es interesante observar la manera en que el texto se ubica a sí mismo en un marco genérico. Este gesto tiene que ver con lo que señalábamos en el capítulo 1.4 acerca del carácter incipiente de la novela testimonial a principios de los ‘80, cuando todavía no estaba institucionalizado el género y se trataba sólo de algunas producciones aisladas que aparecían como inclasificables y eran miradas con extrañeza. En relación con esto, cabe citar la siguiente observación de Elizabeth Bruss (1991): “Cuando un género llega a ser más familiar para el público lector, el autor tiene menos necesidad de proporcionar signos internos para asegurar que su texto sea leído con la energía adecuada”(66). De ahí el gesto, que puede considerarse casi como fundacional, de encuadrarse en un género nuevo, o mejor

dicho, de construir su propio género y ponerle un nombre que funcione como guía de lectura (“novela real” o “realidad novelada”).

Pero, además, está la necesidad de legitimar su trabajo y, en este sentido, apela a dos recursos: por un lado, arma lo que podría considerarse una tradición. En un párrafo posterior, cercano al final del capítulo, cita dos nombres paradigmáticos, Roberto Arlt y Rodolfo Walsh. Con el primero se vincula a través de la conocida cita de **Los Lanzallamas** en la que Arlt señala “Crearemos nuestra literatura, no conversando continuamente de literatura, sino escribiendo en orgullosa soledad libros que encierran la violencia de un ‘cross’ en la mandíbula” (444). Al segundo lo llama “maestro” y, para expresar agradecimiento a quien colaboró con él en la elaboración del libro, se hace eco de unas palabras del “Prólogo a la tercera edición” de **Operación Masacre**: “si en algún lugar escribo ‘hice’, ‘fui’, ‘descubrí’, debe entenderse ‘hicimos’, ‘fuimos’, ‘descubrimos’” (444). Nótese que estos escritores se han caracterizado por su situación periférica tanto en lo que respecta a su posición social fuera de la élite de intelectuales, como por el tipo de producciones que llevaron a cabo, encuadradas en géneros menores como el policial o el folletín, o promotoras de una nueva forma de hacer periodismo y literatura que funda el relato testimonial en nuestro país. En este sentido, **Recuerdo de la muerte** vuelve a ubicarse deliberadamente en el margen, como género marginal y como parte de una tradición que se ha destacado siempre por polemizar con la cultura dominante desde los bordes del campo intelectual.

Por otro lado, repite el movimiento que ya había hecho Capote: vincula al texto con la literatura, y específicamente con el género más importante del momento, la novela. Obsérvese, a partir de lo leído en el fragmento citado, que la denominación de novela le vale por los procedimientos utilizados, por el modo en que está narrada la historia. Los mismos

hechos podían haber sido relatados en otros formatos: “la crónica histórica, el testimonio de denuncia o el documento político” que, según lo acostumbrado, serían los más “apropiados” por la funcionalidad que tienen esos géneros como institucionalizados.

Pero no es esa funcionalidad la que se busca para **Recuerdo de la muerte**. Como señalamos que ocurría con la novela testimonial argentina en general, lo que se pretende es justamente salirse de los moldes impuestos por una cultura que se ha caracterizado por el silenciamiento y la represión. Se busca deliberadamente la constitución de un nuevo género entendido como una nueva voz capaz de romper el silencio y denunciar esa misma cultura represora; una voz que, por un lado, tenga una fuerte credibilidad -y para esto se trabaja sobre la cita constante de documentos probatorios- y por otro, sea una eficaz herramienta de persuasión que logre la adhesión del lector en el marco de la lucha política, para lo cual se apela a diferentes procedimientos narrativos tomados de la literatura.

En el párrafo citado, este doble movimiento -hacia lo literario y hacia lo documental al mismo tiempo- está explicitado y justificado de manera tal que sobre él se construye el contrato de lectura.

En definitiva, el contrato de lectura propuesto abiertamente desde la instancia de emisión en estos capítulos, exige un modo de recepción apoyado en las siguientes premisas: aceptar que se trata de una narración de hechos reales, con una base veraz y comprobable; tener en cuenta que el hecho de que tenga “apariencia literaria” no debe ir en detrimento de la credibilidad sino que otorga la posibilidad de mostrar ciertos aspectos “irracionales” que no podrían ofrecerse de otra manera; finalmente, el texto debe leerse sin perder de vista los objetivos a los que responde: la denuncia y la preservación de la memoria para construir en base a ellas un futuro mejor.

Dejaremos momentáneamente de lado las cuestiones referentes al contrato de lectura para retomar el interrogante que se había planteado al comienzo de esta exposición respecto de si es acertado o no considerar a estos tres capítulos como paratextos. Observamos que, si el paratexto es, según citamos más arriba, “lo que rodea o acompaña al texto”, relegarlos a la zona paratextual sería limitar la lectura. Estos capítulos no “rodean ni acompañan al texto”, forman parte irreductible de él. Toda lectura que los pasara por alto estaría severamente incompleta.

Por eso preferimos la denominación figurativa de *zona de frontera* que permite dar cuenta de su carácter periférico, sin necesidad de escindirlos del texto. Las zonas de frontera de un país, por ejemplo, se constituyen, obviamente, en sus márgenes, en sus bordes, pero no por ello dejan de formar parte de él. Tienen, además, una característica fundamental: la hibridación. Son lugares de cruce, donde las culturas vecinas se mezclan, y donde conviven elementos de diferentes procedencias; pero también son lugares de paso, de entrada o de salida, de intercambio, a través de los cuales ingresan al país o egresan de él todo tipo de valores, materiales o culturales, que producen modificaciones tanto en el territorio de origen como en el de llegada.

El concepto de frontera textual resulta operativo en este caso para determinar la situación de los capítulos que nos ocupan. Ubicados en los bordes, al comienzo y al final del relato centrado en las tres “Temporadas en el Infierno”, condicionan la lectura, aportan elementos substanciales para la producción de sentido pero se constituyen ellos mismos, también, como parte del texto.

Si, como señalamos ya en varias oportunidades, el relato de la historia de Jaime Dri es la excusa para contar muchas otras historias o, en definitiva, una historia: la de la revolución argentina, y si -según lo establece el contrato de lectura- el libro está escrito en

orden a objetivos claros y precisos, no puede pensarse que **Recuerdo de la muerte** termine en la "Tercera temporada". Lo que pasó con el país, con el autor, con el protagonista, con los represores y los prisioneros en los años que siguieron a su primera edición: lo que opinaron los lectores de todos los sectores (militantes y militares, familiares de desaparecidos, gente del pueblo); los detalles de cómo, dónde y cuándo se escribió el libro; las consecuencias que tuvo su publicación, son elementos esenciales que completan la historia.

Como zona fronteriza, estos capítulos se caracterizan por tener un grado máximo de hibridación. En ellos se combinan la narración de hechos vinculados a la saga de Dri, incluso a través del uso de procedimientos típicamente literarios como los diálogos o el monólogo interior y hasta la alternancia del hablante entre la primera y la tercera persona, con la denuncia abierta y audaz, la reflexión metatextual, la especificación del contrato de lectura, de las justificaciones, intenciones y objetivos, las arengas políticas, citas entrecomilladas de cartas de lectores y de palabras de otros (aparecen tanto Rodolfo Walsh y Roberto Arlt como el capitán de navío Horacio Mayorga o fragmentos de notas de las revistas **Gente** o **El Porteño**).

Estos capítulos son también zonas de cruce, de pasaje, por las que el lector debe necesariamente transitar. Espacios más abiertos que el relato central -donde los simulacros referenciales son, en algunos momentos, puestos al descubierto y, en otros, retomados- permiten circular de otra manera. El lector tiene plena conciencia de sí y de su alteridad respecto de la escritura. Posibilitan disentir, tomar distancia o adherir plenamente a lo dicho. Permiten una toma de partido, abren la polémica. El texto, en estas zonas, se expande, se contamina, sale de sí mismo y da entrada al otro, a lo otro, que lo enriquece y lo vuelve denso, complejo, infinito.

Ahora bien, el gesto de concentrar toda la fuerza del texto en esta zona fronteriza repite la matriz de construcción de **Recuerdo de la muerte**: el movimiento de periferia a centro. Se trabaja sobre el margen hasta convertirlo en el centro de interés. Este es el argumento más importante para no leer a estos capítulos como paratextos, sino como núcleos textuales. En la lógica de **Recuerdo de la muerte**, todo lo que está al margen es lo que debe considerarse central.

*2. 3.- La estética del contrapunto en **Recuerdo de la muerte***

En este capítulo se trabaja **Recuerdo de la muerte** a partir de sus procedimientos de escritura. Se considera que la forma en que se narran los hechos está en estrecha relación con la naturaleza de lo narrado, por un lado, y con la funcionalidad que se le pretende otorgar al texto, es decir, con su carácter elocucionario, por otro. En este sentido, podría pensarse que, si bien el contrato de lectura está planteado claramente en los capítulos que forman parte de lo que hemos llamado la zona textual de frontera, no queda encerrado en ese espacio ni limitado a esos términos sino que se ve renovado permanentemente en el cuerpo del relato a través de variadas estrategias.

El contrato de lectura que se propone en **Recuerdo de la muerte** está signado por una tensión entre su carácter de testimonio, de denuncia, de texto político con una esencial necesidad de ser creíble, y el formato y los recursos propios de la novela. Esa tensión se observa desde el primer contacto con el libro en la zona paratextual.

En cuanto a los paratextos, la primera dedicatoria, “A los presentes para siempre”, connota por asociación antonímica a los “ausentes” quienes, por contexto, son identificados como los desaparecidos. Es un primer gesto político que adelanta el motivo central del relato y su vinculación con el entorno histórico-político.

La segunda dedicatoria dice así:

Un día se puso a investigar con nosotros. Un día desenmascaró a los asesinos que enviaban a México los militares argentinos. Un día me prometió que presentaría la edición mexicana. Otro día, que nadie deberá olvidar, cayó acribillado por la espalda. Por otros asesinos. Que algún nuevo Buendía deberá desenmascarar. En un ciclo demasiado largo de asesinos que disparan por la espalda y periodistas que los desenmascaran y caen de bruces sobre las avenidas de América Latina. Hasta que los pueblos. Hasta que manden parar. Hasta ese día, Manuel Buendía. No in memoriam. Acá entre nosotros.

Aquí se hace referencia a un colega y colaborador de Bonasso, de quien se cuenta brevemente la historia. Manuel Buendía se suma así a la lista de héroes biografiados. Los periodistas están presentados como aquellos que han tomado el protagonismo en la lucha contra los “asesinos”. Ellos investigan, “desenmascaran” y preservan la memoria del pueblo. Son, por eso mismo, los perseguidos y las nuevas víctimas de la represión. Esto manifiesta la vinculación del texto con el periodismo. Especialmente con la tradición de periodismo que han marcado las figuras mencionadas por el mismo Bonasso en “Crónica final”: Roberto Arlt y Rodolfo Walsh. En este pasaje se acentúa la carga militante y la actitud de testimonio, denuncia y propuesta de lucha que se desarrollará a lo largo del texto.

Ambas dedicatorias encuentran un contrapunto en los títulos de cada una de las partes en que se divide el relato que, como ya señalamos, hacen alusión intertextual a **Una temporada en el infierno**, de Arthur Rimbaud, así como el epígrafe de Francisco de Quevedo: “...Y no hallé cosa que poner en los ojos/ que no fuese recuerdo de la muerte”. Resulta llamativa la referencia a dos figuras intelectuales polémicas y controvertidas que se caracterizaron tanto por una renovación estética de gran importancia como por su postura crítica, de rebelión o denuncia (según el caso) respecto de la sociedad de su tiempo. Estos nombres encabezando un texto como **Recuerdo de la muerte** funcionan como modelo de legitimación que lo relaciona, esta vez, con una tradición de corte literario.

Ese contrapunto se proyecta en todo el texto; especialmente en la convivencia de procedimientos de dos órdenes diferentes: por un lado, aquellos que provienen de las estéticas más vanguardistas de la novela de los años sesenta, incluso del Nouveau Roman, y por otro, los que buscan otorgar credibilidad y exactitud testimonial a la narración.

2. 3. 1-. Las voces de la verdad.

Entre los procedimientos de verosimilitud están, por ejemplo, el señalamiento de las fechas de comienzo y finalización de la elaboración del libro y del lugar donde fue escrito: “México, abril de 1980 -septiembre de 1983.” (445), como también del lugar y fecha en que se redacta el apéndice a la segunda edición, titulado “Paredón y después”: “Londres, diciembre de 1993” (467), o la profusión de datos precisos, minuciosos, que dan garantía de veracidad a la denuncia, como marcas de automóviles, modelos y patentes, nombres completos y nombres de guerra, datos familiares, domicilios exactos, etc.

Detrás suyo se agolpaban otros hombres claves, como (...) el Teniente de Fragata Alfredo Astiz, alias Rubio, Cuervo, Ángel, Gonzalo, también conocido como Gustavo en la operación de infiltración dentro de los organismos de familiares, o como Alberto Escudero en el Comité de Solidaridad que funcionaba en París (109-110)

El recorrido era largo pero le gustaba conducir y el Ford Capri alquilado en Madrid no le dio ningún dolor de cabeza. (12)

...ascienden a otro avión de *Pan Am* que esta vez los lleva a México. El pasaje a nombre del señor Cattone lleva el número 0269403436122 y ha sido expedido el 13 de enero por la agencia de viajes *D.E. Johnstone*, de Rosario. (208)

Otro habitué era el chanco colorado que había ido a buscarlo a Uruguay. Por Elena se enteró de que era el Prefecto Héctor Favre, al que todos llamaban *Selva*. Alguien había comentado que el Trueno Pernía lo despreciaba por cagón, pero lo respetaba como torturador. Bicho del mismo charco era el Subprefecto Carnot, conocido como *Espejaimé*. (...) Pero el más inquietante era el sargento Juan Carlos Linares, de la federal. El Gordo Juan Carlos había sido uno de los puntales del Tigre en el GT. No sólo fue profesor de picana de los marinos, también se especializó en ahorcar prisioneros con alambre o dinamitarlos. (305)

En dos oportunidades se da el teléfono de campos de concentración: el de la quinta de Funes y el de la ESMA. En el primero de los casos, refiriéndose a Galtieri, señala: “A medianoche, arrellanado en el sillón de su despacho en el Comando, hizo llamar al teléfono 93-200. Primero habló con Sebastián, después convocó a Tucho.” (205). El segundo

aparece en el marco de una escena en la que el Nariz Maggio, que se había fugado de la ESMA, hace una de las tantas llamadas telefónicas a ese campo de concentración:

El Nariz llevaba los bolsillos cargados de cospeles y monedas, para hablar desde los más variados teléfonos públicos de Buenos Aires. (...)

El Polichinela marcó con sumo cuidado: 7-0-1-4-4-1-8 y esperó con una sonrisa.

-Hola. Guardia -dijo una voz neutra.

-Aquí Maggio, hijo de puta. ¿Cómo anda la ESMA desde que yo me fui? ¿A cuánta gente mataron? (...)

Ese día, a intervalos irregulares, el 701-4418 de la ESMA se atosigó de llamadas (327)

En el esfuerzo por otorgar credibilidad al relato, dar el teléfono de los centros clandestinos de detención es un recurso más para demostrar, e invitar al lector a comprobar, que efectivamente existieron.

Otro procedimiento en esta línea es la inclusión de diferentes discursos, como testimonios y documentos testimoniales de víctimas frente a las comisiones de Derechos Humanos, a los que se les dedica el primer capítulo de la "Segunda temporada". Los testimonios aparecen en bastardilla y se menciona en cada caso la fuente de la que han sido extraídos. A través de los mismos se ofrece un panorama de lo que ocurría en otros presidios clandestinos y se amplía de esa manera la perspectiva del relato.

Del mismo modo se transcriben informes, comunicados partidarios, cartas o textos jurídicos -autocríticas y sentencias- también diferenciados tipográficamente del resto del texto con el uso de la bastardilla. Pero el punto máximo de hibridación se da con la introducción, en el capítulo "El tiro por la culata", de facsímiles de noticias periodísticas publicadas en los diarios *Unomasuno* y *El Sol* de México los días 20 de enero y 1º de febrero de 1978 por los periodistas Germán Ramos Navas y Manuel Buendía respectivamente. Los facsímiles son presentados como recurso probatorio inapelable de los

siguientes hechos, que son enumerados al final del capítulo, a modo de conclusión de todo un desarrollo argumental previo:

1) La Operación México existió; 2) el General Galtieri, con el acuerdo del presidente Videla y el Estado Mayor del Ejército, ordenó una operación clandestina en territorio extranjero; 3) al menos tres agentes militares fueron enviados a México para infiltrar las estructuras de los Montoneros y operar sobre su conducción, y 4) toda esta maniobra se frustró -y las autoridades mexicanas pudieron detener a los violadores de su soberanía- merced al testimonio de Valenzuela. (235)

Nótese el registro periodístico despojado y conciso de este pasaje que contrasta notoriamente con el empleado en otras zonas, donde se destaca el uso de la metáfora y otros artificios retóricos propios del estilo literario.

2. 3. 2- Las voces de otros lados

Los procedimientos de orden literario abren un espacio en donde se exceden los límites del testimonio, es decir, de lo que el autor empírico pudo haberse enterado por acceso a documentación, por los relatos de protagonistas y testigos, o vivenciado personalmente, y se hace lugar a la invención, aunque dentro del marco que impone la verosimilitud. La invención no resulta gratuita ni desorienta al lector respecto del contrato testimonial sino que en estos pasajes tiene una funcionalidad específica.

Los diálogos, por ejemplo, algunos de los cuales pudieron haber sido reconstruidos y otros sencillamente imaginados, son una estrategia fundamental para la construcción de las escenas y la creación de ciertos climas. Además, permiten el ingreso de cuestiones que exceden lo estrictamente argumental pero resultan importantes a los fines de lograr los objetivos propuestos en el contrato de lectura.

El siguiente diálogo se establece entre Massera y el Tigre Acosta quien está a cargo del centro de detención de la ESMA.

-¿Cómo anda la gente?

-Bien... dentro de su situación- se sonrió a pesar suyo.

-Ajá... pero quiero saber si hay una disposición activa a colaborar. Una comprensión definitiva de su equivocación. No sé si soy claro...

-Según los casos, señor.

-Yo me refiero a la mayoría del grupo ese... ¿cómo lo llaman? El staff, eso, el staff. Yo sé, Acosta, que hay gente contumaz, irrescatable. Me refiero a la mayoría de ese grupo.

-La mayoría parece haber entendido, señor. (...)

Miró inquisitivamente al Tigre, que no pudo evitar un estremecimiento.

-¿Esa gente tiene bien claro que va a sobrevivir?

-Sí... Bueno. Tiene claro que va a sobrevivir si admite la derrota (...)

Massera no hizo ningún comentario. Se limitó a mirar al Tigre. Luego arrancó con una respuesta elíptica.

-Yo quiero conservar para el futuro a lo que llamo los Predicadores del Arrepentimiento. (...) Me imagino que usted ha leído a Clausewitz, ¿no? ¿Se acuerda cuál es su definición de victoria? Un ejército vence a otro no cuando lo aniquila totalmente (...), sino cuando le arrebató la voluntad de combatir. A esta gente no la reservamos para una simple maniobra de inteligencia. Sino para algo más trascendente. Algo que se irá desarrollando seguramente cuando yo mismo no ocupe este despacho (85-86)

En este diálogo, y en todo el pasaje en el que se describe el encuentro, no sólo se ilustran las relaciones entre ambos oficiales sino también se da información acerca del modo en que operaba la Marina con los detenidos.

Otros diálogos exponen cuestiones ideológicas, como las palabras que se dirigen Sebastián, el oficial del ejército que conducía el "chupadero" de la quinta de Funes, y el Pelado Dri:

-Yo también soy nacionalista. A mí tampoco me gusta que los yanquis nos manejen como se les da la gana. Yo comparto muchas cosas que dicen ustedes. Yo sé que están bien inspirados, que tienen una formación cristiana y no marxista. (...)

Ustedes se equivocaron al atacar al Ejército -prosiguió tras una pausa en la que no dejó de escrutarlo-. Nuestro problema era con el ERP, no con Montoneros (...)

Se equivocaron, nadie puede destruir al Ejército. Si admiten eso podemos trabajar juntos y echar a los mercaderes del templo.

Cautelosamente, después de dar una profunda pitada al cigarrillo, el Pelado prosiguió la polémica:

-Pero los mercaderes no sólo están en el templo. Desgraciadamente ocupan el Ministerio de Economía y están destruyendo al país. Las Fuerzas Armadas tienen el poder político y militar y designaron a Martínez de Hoz, que es un abogado de las transnacionales y un oligarca. ¿Por qué no lo echan?

Hubo una larga pausa. Sebastián volvió a sonreír con tolerancia.

-En las Fuerzas Armadas no todos pensamos igual. (168)

En otros casos, dan lugar a reflexiones sobre la situación. Se aprovecha para hacer una pequeña autocrítica a la propia organización y se invita veladamente al lector “pequeño burgués” a que considere, también, su accionar en esos años, según se ve en el siguiente intercambio entre Dri y un compañero detenido, Mateo:

-(...) Muchas veces me pregunto: ¿estos nos irán ganando porque tienen todos los fierros y el poder del Estado, o porque leyeron todavía menos que nosotros?

El Pelado sonrió desconcertado.

-Claro... Se manejan con certezas. Saben de lo que es capaz el pequeño burgués para preservar su siesta, sus raviolos, su partido de fútbol, su polvito profiláctico y aburrido. Es capaz de no oír los gritos, de no ver los Falcon, de negar lo que le están mostrando sus sentidos. Nosotros, que hicimos un culto del meterse a fondo, olvidamos que todavía estaba muy arraigado el *no te metás* de los inmigrantes. ¿No te parece?

El Pelado cabeceó una duda.

-Porque... mirá... ese es otro factor: nosotros teníamos la cabeza llena de Giap, de Mao, y ¿por qué no? de un insensato racionalismo.

(...)

-Fracasamos por cartesianos en nuestro propósito evangélico de redimir al peronismo. Parecíamos una banda del Ejército de salvación... sólo que con metras en vez de trombones. (339).

Otros simplemente crean un clima de intimidad que favorece la adhesión del lector a los personajes, logra la identificación y hasta provoca la emoción, como el encuentro de Pelusa con su familia, liberada por la Marina gracias a un pacto humillante que la mujer debió acordar con el Tigre Acosta.

Su vieja lloró; su padre llegó a darle las gracias a ese señor tan bueno que los había salvado, y su hermanito lo adivinó todo. (...)

-No quiero esto -dijo de golpe el muchacho con lo ojos llenos de lágrimas. Y aunque podía interpretarse de mil maneras, ella supo lo que quería decir. Se abrazaron y Pelusa, tragándose las lágrimas, le susurró al oído:

-No te preocupés -y lo consoló como lo consolaba de chico por las noches, cuando él tenía miedo de la muerte y le preguntaba.

Parecía más calmado, pero antes de volver a entrar en la casa por la cocina estaba odiando como nunca había odiado en su vida.

-Ese tipo... -balbuceó extraviado.

Pelusa se alarmó. (...)

-Está bien., dejálo así... Te juro que no tenés que preocuparte.

El Tigre estaba con su padre en la salita, tomándose un café. (...) La miraba y se decía: "Esta tarde misma nos encamamos" (348-349)

El trabajo sobre la interioridad de los sujetos que ya mencionamos en el capítulo 2. 1 y la descripción de escenas íntimas son procedimientos que logran un acortamiento de la brecha entre el lector y lo referido. A través de estas escenas se le da un tiempo y un espacio al lector para que ingrese él también al mundo infernal de las cárceles clandestinas, para que se acerque un poco más al sufrimiento de las víctimas, para que se quite la coraza racional y se deje persuadir por los sentimientos y las sensaciones.

La brasa sube y baja en la penumbra de Capucha. El Pelado, en el agujero, fuma y piensa. (...) A veces lo sobresalta el chillido de una rata, o de varias ratas que se pelean entre ellas por un pedazo de comida. Las ve correr por los tirantes o pararse a olfatear la atmósfera insana de Capucha, mientras perforan la luz mortecina con sus ojillos malignos. (...) Lo indigna y lo desespera ese péndulo entre la vida y la muerte, esa perversa disposición del Tigre de reemplazar a Dios y manejarlos con el terror y la esperanza. Sabe que ese recurso es mucho más contundente que la picana, el submarino o las palizas. (...) Evoca a la Negra. (...) Sabe que en ese mismo momento lucha para rescatarlo vivo y puro de los infiernos. Pero ¡Qué importa lo que uno sabe cuando se está en la otra orilla del tiempo, mudo y desaparecido! Las fantasías borran lo razonable (...): la Negra en la penumbra de un cuarto, enlazada con otro cuerpo que no es el suyo. La cabeza pide tregua. (...) Y no para. Se inflige daños mayores. Vanesa y Fernando juegan con el desconocido. Se aferran al nuevo papá. Suplantando al antiguo, desvaído rostro paterno por esa falsificación demoníaca irresistible. (336-337)

El monólogo interior y las descripciones oníricas son otros recursos empleados en el mismo sentido. Es interesante el hecho de que no sólo se trabaja sobre la interioridad de las víctimas sino que también se adentra en la conciencia de los asesinos aunque, en esos casos,

lo que se pretende es mostrar sus bajezas, lograr que el lector sienta el mismo desprecio que le inspiran los “malos” de la ficción. Así, por ejemplo, en este fragmento se describen los pensamientos del Tigre, enamorado de una de sus víctimas:

Entonces, convocada por la modorra siestera de aquellas primeras horas de la tarde, apareció Pelusa. Recordó por fragmentos: los muslos soberbios que se retorcían en la parrilla, el venenoso imán del pubis o la aureola rosada, levemente violácea, de los pezones. Trató de imaginarla de pie, avanzando hacia él en la penumbra, pero no le salía: la imagen se desvanecía en hilachas demasiado vagas o en pensamientos demasiado duros y concretos que no lograban recrear la esencia carnal de la diosa. Pese a no poder reconstruirla, se le secaba el paladar y palpitaba de un deseo doloroso, insoportable. (...) mandaría a la mierda a su mujer, que le parecía cada vez más sosa y empequeñecida. Mandaría a la mierda a sus hijos, que ahora sólo podía evocar con irritación...

En relación con esto, hay un procedimiento que viene de la narrativa de vanguardia y que da cuenta de la escisión del sujeto concebido por el racionalismo como una totalidad individual y acabada. Los constantes desplazamientos pronominales, del yo al tú o al él, dan cuenta de la emergencia de un nuevo sujeto, fragmentado, descentrado, atravesado por otros y por lo otro: la tortura, la muerte, el silenciamiento, la desaparición, el miedo, el exilio. Así se ve, por ejemplo, en el siguiente monólogo interior del protagonista, en el que el yo se habla a sí mismo como a una segunda persona:

Yo me pregunto: ¿uno es libre, o qué? O qué. Esa es la respuesta. y, sin embargo, fijáte. Mirando para atrás desde esta tumba, descubres una cierta lógica. (Descubrís debiera decir, pero a veces me sale el tú como a los uruguayos.) Cada paso previo lleva a la cosa ¿no? Es decir, hay un momento en el cual tú (o vos) eliges. Pero luego las circunstancias te llevan hacia lo que no habías previsto. Claro que también te condicionan para que tomes tal o cual decisión. Si mi viejo no hubiera sido peronista, si además no hubiera sido cristiano, si yo no hubiera ido al Colegio Mayor. Ahora bien, yo me metí. Yo fui, yo soy libre. ¿Cómo explicarte esta historia que yo mismo no tengo muy clara?
(254)

o en otro pasaje donde se describe la interioridad de la Negra Olimpia alternando la primera y la tercera persona:

No sabe cómo pudo resistir. Y menos aún cómo logra seguir resistiendo.
Algún día me desplomaré como un viejo barco podrido, en la playa desierta y oxidada de mis sueños.
Comenzamos a correr hace muchos años y nunca hemos parado.
Fue a finales de 1974. Dormían cuando oyeron la explosión y alcanzamos a ver el pequeño Citroën estacionado frente a la puerta, convertido en una bola de fuego. (114)

Adriana Bocchino observa este recurso como propio de lo que ella denomina “escrituras del exilio” entre las que incluye a la novela testimonial¹. Señala, como una de las constantes de este tipo de escritura, “una retórica del deslizamiento, donde la incertidumbre aparece como la estructura del exilio y, entonces, también, de estas escrituras.” En esa “retórica del deslizamiento” los sujetos del exilio² son descuartizados “en su esfuerzo por definirse”

Exiliarse-escribirse es producir un sentido por lo menos en un doble sentido: el de los cuerpos y las escrituras en situación de exilio que, a su vez, portan, a través de su retórica, el sentido de la incertidumbre o el deslizamiento³

El montaje es otro procedimiento clave en la construcción de **Recuerdo de la muerte**, a través del cual se ponen en relación materiales y registros de diferentes procedencias. Esa combinación produce un sentido que no se deriva de los materiales concebidos por separado sino que se genera justamente en su cruce. El siguiente pasaje intercala el monólogo interior de Tucho en el momento en que entra clandestinamente al país con la transcripción de su autocrítica ante la Organización Montoneros diferenciada tipográficamente en bastardilla:

Volver. Ahí está: esa barranca brumosa color mostaza es la Argentina. (...) ¿Cuánto tardará la balsa? ¿A cuántos minutos estoy de la vuelta? El bigote está demasiado flamante y me pica. (...) María... ¿estás todavía acá... digo, sobre esta tierra? -Ah... Sí, gracias. Me devuelve el documento. Está bien hecho. Este P.

¹ Cf. capítulo 1. 4, nota 6

² En nuestro caso particular podemos ampliar esa denominación para referirnos a sujetos atravesados no sólo por la situación concreta de exilio, sino también por sus variantes, como la desaparición, la cárcel, la muerte

³ Bocchino, 1997: 429.

tendrá sus cosas pero es un tipo prolijo. (...) Mirá esa pareja con el pibito. Podríamos ser nosotros, con Sebastián. Se cagan de risa. -Guardá bien las cosas que vos siempre perdés todo. (...) Se llamará Cacho y será hijo de tenderos. Tiene cara de turco. ¡Y mirá la camisa que se puso para turistear! Je. Te liberaste, Cacho. Bueno, vamos, Tucho, dejáte de pensar huevadas y a la balsa...

La primera autocrítica es, en síntesis, haber cometido delitos de colaboración y traición, con hechos concretos reprimidos por el Código Revolucionario. La segunda es haber elaborado una doctrina incorrecta y haberme sentido autorizado para implementarla (...)

(...) ¿Tendrán mi foto en el puesto? ¿Cómo hago para meterme la pastilla en la boca? (...) ¡Ya está! nadie vio... ¿y si vio qué? Puede ser una golosina, o un remedio (...). Si me la trago sin romperla no pasa nada. Si la rompo no pasa nada para siempre. María... ¿estará muerta? ¿La habrán llevado con su yumper de embarazada y le habrán pegado cuatro tiros? ¿La dejarán parir primero? Calma, calma que la gilada me debe estar relojeando. Se me debe ver en la cara María... la pastilla. Nos vamos acercando...

Otro error grueso se da en la autocrítica. Desde el inicio de la operación, el 2 de enero, hasta el 8 de marzo, yo estoy convencido de haber obrado por "estado de necesidad" jurídico y el principio político de "proporcionalidad entre los objetivos, medios y riesgos (...)" (249-250)

El montaje en este caso pone de manifiesto el contraste entre la actitud heroica del dirigente montonero que está a punto de dar su vida, además de haber entregado a su hijo y su mujer embarazada, por defender la causa revolucionaria, tragándose la pastilla de cianuro en caso de ser nuevamente secuestrado, y la severa autocrítica que se vio obligado a redactar después de haber sido enjuiciado por sus compañeros.

En el capítulo XII de la "Segunda temporada", perteneciente a la serie "Lejanías", se describe el *Cordobazo* a partir del montaje de diferentes discursos relacionados con el hecho. Esta mezcla alborotada de voces diversas contribuye a lograr un efecto de confusión y aturdimiento que enriquece la descripción del enfrentamiento. A continuación se cita un fragmento:

"Pidamos a Dios en este día para que pueblo y ejército sigan como ayer y como hoy unidos en la meta tantas veces soñada de grandeza y felicidad" dijo el 20 de mayo de 1969 en Córdoba el Comandante del III Cuerpo del Ejército, General de División Eleodoro Sánchez Lahoz. Era el Día del Ejército.

Durante años solamente nos han exigido sacrificarnos. Nos aconsejaron que fuésemos austeros: lo hemos sido hasta el hambre.

Cuenta un Negrazón la saga inédita:

“Mirá loco: ahí bajaban juntos las columnas de proletas y estudiantes. Miles, te juro. Parecían hormigas los guasos. Y cuando se cacharon de frente con la Montada los hijos de la remilputa pelaron las guachas y empezaron a tirar. Ahí lo bajaron al pobre Mena, el laburante”.

Nos pidieron que aguantáramos un invierno: hemos aguantado diez.

Obreros, estudiantes, clase media, comenzaron las barricadas. Los ataques relámpagos con molotov.

“Había más fuego y humo que en la guerra, te juro loco.”

A la Cañada. ¡Todos a la Cañada!

Al Bulevar San Juan. ¡Todos al Bulevar San Juan!

A reventar la Xerox.

A la Oriental.

A reventar la agencia Piattini

¡Qué Elpidio Torres ni qué carajo!

Los dirigentes sindicales son sobrepasados.

La policía es sobrepasada. (263)

Pero no sólo se trata de montaje de discursos. **Recuerdo de la muerte** está construido en base al montaje de escenas individuales. Cada escena aparece separada visualmente de la siguiente con una línea en blanco. El montaje se logra a partir del corte imprevisto de una escena y la entrada repentina, sin conectores, a otra, generalmente a través de un cambio brusco en la focalización del “narrador con” que se describía en el capítulo 2.1, o de la inclusión, sin mediadores, de un diálogo. En el siguiente caso, por ejemplo, las últimas palabras de una escena son las siguientes:

...Sin deshacer las valijas, Tucho sale solo del hotel para tomar contacto con la Organización. No tiene citas preestablecidas. Hará entonces lo que se ha estipulado para estos casos: dirigirse a la sede del Movimiento, en Alabama 17. La Operación México ya está en pleno desarrollo.

Luego de un espacio en blanco, la escena que sigue comienza así:

-¿Qué dice nuestro boletín del Ejército Grande?

El aludido frunció el ceño y miró el reloj: cincuenta y cinco minutos de retraso.

-Me estaba por ir.

El Loco Galimberti lanzó una carcajada que sobresaltó a los parroquianos del comedero plástico. (208)

Este sistema de corte y montaje de escenas recrea el suspenso típico del thriller cinematográfico. La acción se va interrumpiendo para dar paso a otras cuestiones paralelas que demoran y a la vez completan el curso de la historia. En el capítulo “Caza mayor”, por ejemplo, se relata la forma en que se lleva a cabo el secuestro de Tucho, su mujer y su hijo Sebastián, por parte del Ejército. El desarrollo de la acción se expone intercalando los pormenores del despliegue del operativo con detalles de la cena en que las futuras víctimas están festejando el fin de año de 1977. A continuación se citan fragmentos de tres escenas que forman una secuencia en el relato. Las líneas en blanco reproducen las dejadas en el original para separarlas.

El Pelado ya no lo escuchaba. Estaba absorto contemplando un camión con toldo de lona que no había visto antes, al que silenciosas hormigas iban llenando de un extraño cargamento. Vio cómo subían un tubo de oxígeno, cajas de madera con una cruz roja y una serie de implementos que no alcanzó a descifrar.

-¿Y eso?- preguntó.

-Lo vamos a buscar a Tucho- respondió la voz de Nacho, que brotó como una aparición a su lado.

-¿Cayó?- exclamó el Pelado.

-Todavía no- contestó Nacho.

Desde el mirador del restaurante, Tucho y María se recreaban con el dibujo nocturno de la bahía. El collar de luces circundaba la negra garganta del mar. (...)

El mozo retiró los restos de la cazuela de mariscos justo cuando la radio, que atronaba desde el mostrador, comenzaba a difundir las doce campanadas de fin de año. (...)

Ante las miradas comprensivas y bonachonas de la raleada concurrencia, Tucho y María se besaron y brindaron secretamente por un año 78 menos malo para el pueblo y más jodido para los militares. Por fin se iba ese 77 de mierda.

Aldo iba a ser el chofer del operativo. Apoyado en un árbol, supervisaba la carga. (...) Cuidó obsesivamente que cargasen todo lo necesario: el tubo de oxígeno, porque decían que el tipo tenía problemas cardíacos, el botiquín de primeros auxilios por si había bronca, y otras milongas que se usan en estos casos.(176-177)

Del mismo modo, en otras zonas se intercalan al relato fragmentos líricos, monólogos interiores o descripciones oníricas, como ocurre, por ejemplo, en el capítulo “El

Tigre hace un préstamo”, que comienza con el detalle de un sueño de Dri, en el que éste se escapa de la ESMA. El sueño queda interrumpido y la escena siguiente comienza bruscamente: “Un grito pavoroso, que ascendía desde remotos subterráneos, le hizo pegar un salto en la colchoneta. Semidormido todavía, se incorporó y se arrancó la capucha de un tirón” (120)

Pero el modelo de suspenso cinematográfico no es producto solamente del trabajo sobre las escenas. La disposición de los capítulos contribuye también a producir este efecto puesto que se van dejando situaciones irresueltas que son intercaladas con otras cuestiones y retomadas más adelante. La historia del protagonista, por ejemplo, no comienza sino en el segundo capítulo, en tanto el primero, de la serie “Lejanías”, relata el bombardeo a Plaza de Mayo en junio de 1955 desde la perspectiva del padre de Jaime Dri, como un hecho que marca el punto de partida de la historia de abusos militares para con el pueblo.

La serie “Lejanías” constituye uno de los recursos retardadores de la acción. Como señalábamos en el capítulo anterior, permiten salirse del itinerario de Dri por el espacio y el tiempo de los campos de concentración y abrirse hacia otros momentos de la historia previa del protagonista, del país, del peronismo y de Montoneros. Además de las “Lejanías” hay varios capítulos intercalados que dan entrada a las historias de los otros personajes. En la “Primera temporada en el Infierno”, por ejemplo, de diez capítulos sólo seis están abocados al relato de la experiencia de Jaime Dri.

Este recurso de entretener voces, historias, espacios, tiempos y sujetos diferentes, no sólo otorga suspenso sino que enriquece, da espesor y sentido a la saga. Pone al descubierto la infinita complejidad de los hechos, la forma en que se relacionan acontecimientos y situaciones aparentemente desconectados. Demuestra que no puede contarse la Historia con mayúscula, absoluta, única y cerrada, sino que se tienen muchas historias individuales,

fragmentarias, que necesitan de otras historias, también pequeñas, quizá insignificantes, para completarse o al menos ir cubriendo algunos de sus espacios vacíos; y en ese entramado de relatos cruzados se va dibujando con líneas borrosas, abiertas, inacabadas, algo que se parece a esa Historia con mayúscula que es, en definitiva, la que se quiere contar, pero a la que no se llega nunca.

Si bien la mayoría de los procedimientos mencionados -monólogo interior, cambios de focalización, desplazamientos pronominales, montaje- vienen de las estéticas vanguardistas desarrolladas principalmente en la novela de los años sesenta, en donde constituían un gesto de subversión, de ruptura, de irreverencia estética, y un medio para provocar el efecto de extrañamiento en el lector, aquí, en cambio, acceden como técnicas asimiladas y su operatividad es de signo contrario: apuntan a lograr un mayor acercamiento entre el lector y el referente, una adhesión acrítica a lo expuesto. Se han convertido en estrategias de persuasión.

2. 3. 3- *Algunas conclusiones.*

Al comienzo de este capítulo planteamos que los procedimientos de escritura utilizados en **Recuerdo dela muerte** renuevan permanentemente el contrato de lectura. Los recursos de verosimilitud, como el señalamiento de fechas, domicilios, nombres y demás datos precisos, y la inclusión de amplia documentación con referencia a las fuentes, incluso el uso de la estrategia autobiográfica que trabajaremos en el capítulo siguiente, recuerdan permanentemente a quien lee que se trata de un relato basado en hechos reales cuya finalidad es la denuncia y la preservación de la memoria. Los procedimientos de orden literario constituyen un recurso efectista que no desvía la atención de su carácter testimonial

sino que logra la afinidad emotiva del lector, con lo que el testimonio se convierte en un discurso con objetivos políticos claros.

Por otra parte, según pudo observarse a partir del relevamiento de procedimientos, la hibridación de materiales de diferentes procedencias constituye la característica fundamental del texto analizado. **Recuerdo de la muerte** es esencialmente híbrido. Este aspecto es el que más fuertemente determina su carácter marginal.

2. 4.- *El autor.*

2. 4. 1.- La categoría de autor

En su trabajo sobre el género de no-ficción, Ana María Amar Sánchez señala, como rasgo específico del género, lo que denomina “*subjetivización* de las figuras provenientes de lo real”

La no-ficción *narrativiza* (o ‘ficcionaliza’) a los protagonistas de los hechos. (...) ‘Enfoca de cerca’ e individualiza a aquellos sujetos que en un informe periodístico quedarían en el anonimato. Las categorías narrativas de personaje y narrador están aquí profundamente contaminadas: son ejes que permiten el pasaje de lo real a lo textual y participan de ambos al mismo tiempo, son elementos que se ‘literaturizan’ en la construcción narrativa. (Amar Sánchez, 1992: 48)

Aceptando esta premisa, el presente capítulo propone un abordaje de **Recuerdo de la muerte** centrado en el análisis de una categoría particularmente problemática a la hora de estudiar la novela de no-ficción: la figura de autor.

Si la no-ficción construye un referente a partir de datos, hechos y personajes de lo real, interesa saber de qué manera ingresa el autor en el espacio ficcional, escriturario, del texto que nos ocupa. Cabe aclarar que se habla de autor -no de narrador- entendido éste como construcción verbal, figura bisagra que articula, en este caso, al sujeto empírico Miguel Bonasso con un sujeto textual homónimo.

Amar Sánchez agrega que esa “subjetivización” produce “una politización de la perspectiva”, una “toma de partido” (1992: 50) que constituye una de las principales diferencias entre la no-ficción y el discurso histórico o periodístico. Es en base a esto que insistimos en hablar de autor. La toma de partido y la politización del punto de vista están relacionadas con una serie de objetivos políticos planteados desde la instancia de emisión y en la llamada zona de frontera textual. Tanto la trilogía de no-ficción de Rodolfo Walsh

como **Recuerdo de la muerte** son textos programáticos, están diseñados como parte de una táctica de lucha política. Por lo tanto, una lectura crítica no puede dejar de lado la pregunta por quién habla, cómo y desde dónde lo hace. La figura de autor como construcción textual estratégica se propone, en estos casos, de manera diferente respecto de la postulada para la literatura que llamamos, por oposición, de “ficción”. Si en esta última, según las propuestas postestructuralistas, “no importa quién habla”, en el caso de **Recuerdo de la muerte** el hablante empírico cobra relevancia fundamental, puesto que, por un lado, al igual que el historiador o el periodista, va a ser juzgado por la adecuación de su reproducción verbal al modelo externo; y por otro, dada la construcción de un sujeto equiparable al autor empírico que es posible considerar autobiográfico (de hecho es así como se lo considera en este trabajo), su modo y grado de participación en los hechos narrados puede ser -y efectivamente ha sido¹ - sometido a juicio.

El punto de partida, entonces, es la observación, en **Recuerdo de la muerte**, de un sujeto autobiográfico que asoma fragmentariamente en los intersticios de un vasto contrapunto de voces y protagonistas. Es a partir de las historias de vida, o de muerte, de los otros, como se arma la propia historia, contada predominantemente en tercera persona, a través de un nombre que coincide con el del autor empírico. En este sentido, se propone la lectura de **Recuerdo de la muerte** como una autobiografía desplazada, por dos motivos: en primer lugar, se construye a la sombra de biografías ajenas; en segundo, se trabaja sobre un desalojo pronominal, del “yo” al “él”. Este procedimiento, por el cual se “ficcionaliza” o “narrativiza” al autor, es puesto en relación por un lado, con la situación de exilio y, por

¹ **Recuerdo de la muerte** ha sido utilizado en los juicios a las Juntas Militares y a Montoneros como material probatorio, entre otras cosas, de la participación de Miguel Bonasso en el Movimiento Peronista Montoneros, por lo cual fue incriminado.

otro, con lo que puede considerarse una deliberada marginalización del texto con respecto a los géneros tradicionales y discursos oficiales.

2. 4. 2.- El juego de las voces.

Como ya señalamos, es posible reconocer en **Recuerdo de la muerte** una vasta diversidad de voces que asumen el relato. Aparece, en primer término, un narrador en tercera persona omnisciente. Miguel Bonasso -se lo presenta con ese nombre- es mencionado por esta voz como alguien completamente ajeno: se ofrecen algunos de sus datos biográficos -es secretario de prensa del Movimiento Peronista Montoneros- y se le atribuye una serie de acciones que es comprobable que haya realizado, al igual que se hace con cualquier otra persona implicada indirectamente en la saga.

Por momentos se adopta una voz en primera persona que focaliza en diferentes sujetos (Jaime Dri, Olimpia o Tucho Valenzuela) apelando al monólogo interior. En dos pasajes se juega también con la introducción de la segunda persona, una técnica que tiene mucho que ver con la desarrollada por cierta narrativa del sesenta.

Pero, en medio de este fuego cruzado, hay dos pasajes en los que irrumpe un yo que sorpresivamente se identifica con el autor empírico, a la manera de un sujeto autobiográfico. Uno de esos pasajes se da en el capítulo VI, "El Tigre y Pelusa":

A priori usted o yo, que tuvimos la suerte de no traspasar los portones de la Escuela, podríamos jurar que la influencia 'dominante' era la de los carceleros.
(345)

Aquí el yo se equipara por un lado al autor, y por otro al lector deseado -es decir, alguien que, como él, nunca haya entrado en la ESMA- en la medida en que se presenta

como un espectador asombrado, que conoce por dichos de otros, desde afuera, el particular universo de los campos de concentración.

El segundo pasaje se da en el capítulo XI, que pertenece a la serie "Lejanías". Este capítulo se subtitula "Confesión" y comienza así:

Perdón por meterme. No puedo evitarlo. Es, tal vez, una falta de pudor. Pero siento que resulta imprescindible. Este capítulo es uno de los que me han dado más trabajo. Y quiero contarle al lector cómo está naciendo. En un anochecer de julio de 1983, en la ciudad de México. Enfrente de mi ventana las dos manos de la avenida Mariano Escobedo, mojadas por la lluvia, copiando el gris azulado de un cielo ajeno. Unos metros más allá, el club, con la piscina también ajena que a veces me descansa los ojos percutidos de soledad y encierro. No está mi aire, ni mi luz, ni mi paisaje. (396.)

Ese que se "mete" en el texto no es otro que el "autor". Lo sabemos por los datos de lugar y tiempo que aporta (julio de 1983 en la ciudad de México, datos que coinciden con la fecha de escritura de la novela, asentada al final) y por la cuestión que plantea: cómo escribir "este" capítulo. La "voz del autor" hablará del problema de la escritura, de la imposibilidad de dar cuenta de "las pasiones de hace seis, diez años atrás" que "se han convertido en fotografías" (396) que muestran y ocultan al mismo tiempo, que son meras parcializaciones, fragmentos, pero a la vez, el único instrumento para reconstruir la memoria y recomponer el pasado en la escritura. Una escritura también parcial, fragmentaria, que no puede abarcar la "época" y que sólo da como resultado "Escombros que remueve la memoria" (397).

El segundo rasgo es el exilio. Se escribe desde un afuera, desde "un cielo ajeno". Ese exilio físico repercute en el exilio de su propio yo. De manera que para escribirse necesita escribir a los otros. Tal procedimiento se evidencia, en este capítulo, a través de la oscilación permanente entre la historia propia y la de los demás. La oscilación se resuelve en

todos los casos a favor del tercero. El yo siempre es testigo, quien observa, recuerda y relata el accionar ajeno.

Miro la piscina del Deportivo Chapultepec (...) Recuerdo confusamente un poema de Borges que habla de las imágenes que les “robamos” a los muertos. Pienso en Dardo, en esos días y noches de Gaspar Campos, en sus manos huesudas desolladas de tanto tocar el bombo (...). Dardo de regreso de aquel viaje a Madrid, emborrachado por su encuentro con Perón. Dardo privado de la luz que le usurpamos los sobrevivientes. (401-402)

Aquí te vi, Paco , entre cánticos y gritos. Con tu bolsa al hombro y tu saco azul gastado, palmeado por mil manos, subido en andas. (403)

La biografía propia, si asoma, debe dejar inmediatamente paso a la del otro:

En vez de festejar con todos en la Avenida La Plata (...) tuve que llevar a un herido al hospital.

Esa noche, esa misma noche, a mil kilómetros de Buenos Aires, el pelado Dri ingresaba (...) a rescatar a los únicos cinco presos que quedaban en la cárcel de Resistencia. (403)

El exiliado se ha mantenido en la periferia de la “historia”, y es así como aparece en la novela. Por un lado, cuenta la saga de sus compañeros, los que han estado en el centro de la escena, con quienes se relaciona por pertenecer al mismo partido, por ser amigos o colegas. En los intersticios de estas historias se filtra la suya propia, que se cruza con ellas en un punto, pero contada como si se tratara de la de un otro. Es decir, no sólo se desplaza hacia “otros” -Jaime Dri, Tulio Valenzuela, Horacio Domingo Maggio, el “Sordo” De Gregorio, e incluso Manuel Buendía, de quien se habla en la dedicatoria- sino que se desaloja de sí mismo, del “yo”, al desdoblarse en un “él” cuyo nombre es Miguel Bonasso.

Por otro lado, cuando se asume la primera persona autobiográfica, el yo ingresa como intruso en el espacio de la escritura y sólo lo hace en su carácter de escritor, productor del espacio simbólico. Este sujeto, en tanto autor, se constituye a partir del acto

de escribir. De ahí que el metarrelato sea al mismo tiempo relato autobiográfico. Ese yo es en tanto escribe a otro, se explica a partir del otro, y ambos se fundan en la escritura.

2. 4. 3.- A modo de cierre

Todo acto autobiográfico² es un acto de autoconstrucción. La autobiografía tradicional, enmarcada en la psicología totalizante propia del racionalismo, se concibe como medio de construir la unidad del yo. Georges Gusdorf (1991) señala que la autobiografía responde a “una preocupación particular del hombre occidental” (9) por sentar su individualidad, por construir la unidad de una vida.

El autor de una autobiografía se impone como tarea el contar su propia historia; se trata, para él, de reunir los elementos dispersos de su vida personal y de agruparlos en un esquema de conjunto (12)

En este tipo de textos, el yo se propone como absoluto protagonista. Su construcción se hace en base a una serie de ocultamientos. El ingreso en el orden simbólico tiene dos efectos que, a primera vista, pueden parecer contradictorios pero son correlativos: funda al yo y lo funda escindido. Esta postulación lacaniana es la que permite a teóricos como Philippe Lejeune (1975) o Nicolás Rosa (1990) reflexionar sobre un género como la autobiografía de corte decimonónico y desenmascarar el “simulacro referencial”³ por el cual se da crédito a la representabilidad del sujeto en la escritura y se lo concibe como entidad compacta no problemática. La autobiografía tradicional funde, en una misma marca pronominal de primera persona, autor empírico, narrador y personaje.

² El término *acto autobiográfico* se utiliza en el sentido que le da Elizabeth Bruss (1991)

³ Término utilizado por Scarano, Laura (1996)

Sin embargo, además hay que tener en cuenta que el exiliado es un sujeto negado, una presencia silenciada, relegada al no lugar del exilio. Necesita, entonces, de los otros, contar a otros para contarse. Si la autobiografía tradicional, según Sidonie Smith “exige ser la historia pública de la vida pública” (Smith, 100) y “Promueve una concepción del ser humano que valora la unidad individual y la separación a la vez que devalúa la interdependencia personal y comunitaria” (Smith, 93), el relato de la vida en el margen se construye a partir de una polifonía de voces que rompe la unidad del logocentrismo y tiene conciencia de su auto-irrepresentabilidad. La palabra del silenciado socava los modos tradicionales de escritura. El sujeto ya no es unidad, individuo, totalidad, sino sujeto social, constituido por otros, constituyente de otros. Esta nueva visión del “yo” es concomitante con una nueva propuesta de “escrituras del yo”⁴. De este modo, las fronteras entre autobiografía y biografía -que a su vez deja de ser la escritura de una vida para constituirse en la escritura de muchas vidas, de la vida- se quiebran, se borran, se disuelven.

La ruptura de la noción de sujeto como totalidad trae aparejada la fragmentación de la memoria y, en consecuencia, de la historia, de los relatos de la historia. Por último, si el relato de la vida pública se erige en base a ocultamientos pronominales, la voz del exiliado pone en evidencia las formas del yo y deconstruye ese juego de ocultamientos desde una propuesta de escritura.

⁴ Concepto extraído de Rosa, Nicolás (1990)

2. 5.- *El lector.*

Hasta el momento observamos que **Recuerdo de la muerte** plantea, en los capítulos pertenecientes a lo que llamamos la *zona de frontera textual*, un contrato de lectura que no sólo apunta al reconocimiento por parte del lector de que se trata de un relato basado en hechos reales sino, además, pretende que el abordaje se haga en función de una serie de objetivos políticos que le dan sentido al texto: denunciar los crímenes perpetrados por el estado, preservar esos hechos en la memoria colectiva y finalmente, aportar los elementos necesarios para la construcción de un país más justo.

Señalamos, también, que esos objetivos determinan tanto el trabajo sobre los procedimientos de escritura -que actualizan permanentemente el contrato de lectura- como la construcción de la figura de autor. En este último capítulo intentaremos dar cuenta del modo en que dichos objetivos inciden en la construcción del lector. Nos preguntamos cuál es el lector deseado que el texto sugiere y de qué manera lo hace.

En principio, habría que establecer una distinción entre el lector deseado que se propone de manera explícita y el que se construye implícitamente en las estrategias de escritura.

2. 5. 1.- *El modelo de lector*

En el capítulo agregado a la edición de 1994, “Crónica final”, se explicita claramente el tipo de lector al que preferentemente va dirigido **Recuerdo de la muerte**, tomando como ejemplo a Sebastián, hijo y hermano de víctimas de la dictadura cuyas historias se cuentan en el relato.

Cercano a sus dieciocho años, el muchacho parecía desconocer las trágicas peripecias que le arrebataron a sus padres y sus hermanos.

Sería el paradigma de una nueva generación de lectores a la que va dirigida esta botella de naufrago.

Ojalá algún día Sebastián remonte las páginas de este libro como un río que es él mismo (447)

El libro, metaforizado como “botella de naufrago”, se convierte en el vago pedido de auxilio de una generación que ha sido derrotada, hacia quienes pueden tomar la posta en la lucha. Los jóvenes son el público deseado para esta segunda edición, que pretende darles a conocer lo que pasó, cimentar un nuevo compromiso y una nueva actitud basados en el aprendizaje y la memoria de la historia.

Más adelante, en el mismo capítulo, se menciona a dos lectores “reales” de la primera edición que se han puesto en contacto con el autor para pedir, corregir y aportar datos relacionados con lo que se cuenta.

Uno de ellos es la señora María Juana Saade de Novillo, madre de un cautivo de Funes nombrado en el relato que escribe pidiendo más información sobre su hijo desaparecido. Se introducen citas textuales de sus cartas constituyendo un nuevo testimonio sumado a la lista de los incluidos en el cuerpo del texto.

No sé si Ud. sabrá que al año de la desaparición de Jorge a mi esposo le dio un infarto y falleció. Hace siete años que lo busco sola. Siguiendo pista tras pista. Massera me recibió dos veces y me dijo que si las cosas eran como yo las narraba mi hijo iba a aparecer en un país vecino (...) En una oportunidad una X persona relacionada con los militares me dijo que Jorge estaba haciendo un ‘Replay’. ¿Qué es esto? A mí no me asusta conocer la verdad cruda. Con el infierno que pasé todos estos años me he fortalecido como para conocer cualquier verdad. ¿Mi hijo se pasó al enemigo? ¿Lo fusilaron? ¿Lo llevaron a otro país? Esto último fue lo que un tal Sebastián (que creo que Ud. lo nombra en el libro) le dijo a mi nuera (o sea la esposa de Jorge). (...) Señor Bonasso: espero su respuesta sea cual fuere. (...) No me defraude. Necesito cualquier noticia sobre mi amado hijo. (450)

Lo interesante de este caso es que la madre de un desaparecido encuentra a su hijo en el texto. Se comunica con el autor y recibe una carta escrita por el mismo Jaime Dri a

modo de respuesta. La mujer, como lectora, actúa de nexo entre el espacio de la escritura y lo “real”, cuyas fronteras quedan borradas.

Lo mismo ocurre con Raúl de la Encina, un lector rosarino del que Bonasso dice haberse hecho amigo por correspondencia, quien escribe por primera vez para rectificar la dirección de la escuela técnica de Rosario en la que había estado detenido Dri. El autor no sólo corrige el dato erróneo en la presente edición sino que también le pide que averigüe más detalles sobre la escuela y su director y que busque información acerca de la Quinta de Funes y la Intermedia, otros centros de detención del Ejército por los que pasó el protagonista. Esas investigaciones, así como algunos fragmentos de sus cartas, son incluidos en el nuevo capítulo, junto con un homenaje.

Raúl no era policía, ni periodista, ni juez, ni militante revolucionario. Había sido ejecutivo de la Pepsi-Cola, dueño de un negocio de “delicatessen” y en sus años mozos estuvo a punto de ingresar a la Marina de Guerra. No para ser émulo del Cuervo, el Tigre, el Puma o la Jirafa, sino por la salgarina evocación de la Kon-Tiki y el tierno delirio de llegar a la Polinesia. Si se atrevió a investigar fue porque no le gustaba lo que pasaba en “nuestra balbuceante democracia” (como me decía en una de sus cartas): no le gustaban la bombas, que los militares juzgaran a sus pares en el Consejo Supremo de las Fuerzas Armadas y que “la Iglesia reivindicara el oscurantismo ante jerarcas militares que vivaban a Videla, Camps & Cia.” (449)

La mención de estos dos lectores empíricos tiene importantes consecuencias. Por un lado, como señalamos más arriba, constituyen un puente entre el adentro y el afuera del texto, lo que refuerza la estrategia de verosimilitud y credibilidad. Por otro, a criterio de su autor, es una muestra de que se trata de un texto abierto:

Las novelas basadas en hechos reales tienen una incómoda ventaja sobre las ficción: no se acaban nunca. No, al menos, hasta que se mueren todos sus personajes. Hasta que se clausura la época que los parió y renace como historia (447)

En febrero de 1984 viajamos a Europa cargando los originales y comenzamos a confirmar, traumáticamente, que lo que traíamos en el bolso no era una novela, un universo cerrado, un objeto inerte que se anima cuando el lector lo abre y lo

resucita, sino materia viva y cambiante, dispuesta a producir nuevos hechos al margen de sus progenitores (464-466)

En el capítulo 2.2 habíamos señalado, tomando como base estos mismos fragmentos, la plena confianza que se manifiesta respecto de la capacidad del lenguaje para dar cuenta de lo real. Si bien hay conciencia de que la historia no puede abarcarse en su totalidad, de que sólo se tienen fragmentos, historias individuales que se van entrelazando para mostrar la infinita complejidad de los hechos, si bien se han abandonado las viejas estrategias del realismo decimonónico tanto en lo que respecta a los procedimientos de orden literario como a los cánones de escritura periodística e historiográfica, no se problematiza la posibilidad de representar. Por el contrario, se presenta al texto como la verdadera historia, como el relato exacto de la forma en que ocurrieron los hechos, que viene a invalidar versiones falsas. Hay una concepción realista de la escritura que no se contrapone con el uso de procedimientos de corte vanguardista.

De esto puede deducirse que el concepto de texto abierto manejado por Bonasso está muy lejos del propuesto por las teorías posestructuralistas o de la recepción. En oposición a la novela de ficción, a la que considera un universo cerrado, para el autor el texto es abierto por su referencia a hechos reales, por su posibilidad de modificar lo real y de ser modificado por el afuera en varios sentidos. Por un lado, a través de la intervención de estos lectores “activos” que se han comunicado con el autor empírico para intercambiar datos, convirtiendo al texto en un espacio interactivo. Por otro, por su carácter inconcluso, en el sentido de que la historia que se narra no termina en el libro, sigue su curso, llega hasta nuestros días. De ahí que se haya agregado un capítulo a diez años de la primera edición y que quede abierta la posibilidad de seguir sumando capítulos indefinidamente.

María Juana Saade de Novillo y Raúl de la Encina son dos modelos de lector, que se suman al ya mencionado “lector de la nueva generación” encarnado en Sebastián. Finalmente, hay un tercer modelo de lector a quien va dirigido el libro: los condenados, las víctimas de regímenes autoritarios en cualquier parte del mundo.

...el libro fue leído y apreciado por muchos condenados de la tierra. En nuestro país y en naciones remotas, como Marruecos, desde donde me escribió un preso del rey Hassan, para contarme que un ejemplar de la versión en francés había circulado de mano en mano entre los cuarenta prisioneros políticos de la cárcel de Kenitra. (466)

Éstos modelos de lector están comprometidos con una causa afín a la que motiva el libro o comparten, a grandes rasgos, el perfil ideológico del autor, o son víctimas, en algún sentido, directa o indirectamente, de éste u otro sistema de represión.

2. 5. 2.- El lector modelo.

Según Umberto Eco (1981)

un texto es un producto cuya suerte interpretativa debe formar parte de su propio mecanismo generativo: generar un texto significa aplicar una estrategia que incluye las previsiones de los movimientos del otro. (...) El estratega se fabrica un modelo de adversario. (79. Subrayado en el original)

Para organizar su estrategia textual un autor debe referirse a una serie de competencias (expresión más amplia que “conocimiento de los códigos”) capaces de dar contenido a las expresiones que utiliza. (...) Por consiguiente, deberá prever un Lector Modelo capaz de cooperar en la actualización textual de la manera prevista por él y moverse interpretativamente, igual que él se ha movido generativamente. (80)

El concepto de Lector Modelo resulta operativo para determinar cuál es el lector diseñado por **Recuerdo de la Muerte** de manera implícita, a través de las estrategias de escritura. Es necesario recordar que el enfoque del presente estudio tiene que ver con el posicionamiento del texto de Bonasso en el debate social y para esto tomamos como base la

noción de género a partir de la dimensión elocucionaria de los enunciados. En este sentido, es evidente que cada género diseña su propio lector. Es decir, el Lector Modelo de cada texto, tomado individualmente, tendrá características comunes con el de otros textos del mismo género. De ahí que exista un lector de novelas románticas, otro de policiales de enigma, o de ciencia ficción. Cuanto más institucionalizado y esquemático sea el género, más claro y evidente se hace el diseño de su Lector Modelo, es decir, se van construyendo tipos de Lectores Modelos para cada género, aunque siempre exista una instancia de ajuste en cada texto en particular.

Pero el caso de la novela testimonial argentina en el momento de publicación de **Recuerdo de la muerte** es diferente porque no se trata de un género tipificado sino de un emergente cultural. El principal problema que provoca el hecho de no poder ubicarlo en algún género conocido es que, en una prelectura, no se sabe cómo leerlo. Es por esto que en **Recuerdo de la muerte**, por ejemplo, abundan las indicaciones que conforman el contrato de lectura y se especifica el destinatario deseado de manera explícita. Lo que no parece ser tan evidente es el diseño de Lector Modelo que se hace implícitamente, es decir, qué es lo que se espera del lector para cooperar con el texto. Una vez más, citamos a Eco (1981):

Por un lado, el autor presupone la competencia de su Lector Modelo; por otro, en cambio, la *instituye*. (...) Prever el correspondiente Lector Modelo no significa sólo “esperar” que éste exista, sino también mover el texto para construirlo. Un texto no sólo se apoya sobre una competencia: también contribuye a producirla. (80- 81. Subrayado en el original)

En este sentido, **Recuerdo de la muerte** instituye ciertas competencias históricas en el lector que resultan esenciales para una mayor comprensión de los hechos narrados. Si bien un lector debidamente informado podría cooperar mejor con el texto, el autor prefiere

trabajar sobre la eventual falta de competencias en este aspecto y llena todos los blancos de información necesarios. Esos blancos se completan a través de las digresiones y de la serie de capítulos denominados “Lejanías”, en donde se contextualiza históricamente el núcleo de los hechos, con lo que se pretende ofrecer una visión global.¹.

Pero, por otro lado, prevé determinadas competencias textuales del lector. Es necesario que éste pueda adaptarse a la gran cantidad de géneros discursivos incluidos: tanto la crónica periodística como documentos partidarios, informes judiciales, testimonios y hasta procedimientos propios de la narrativa vanguardista. Como señala Amar Sánchez (1992) para el caso de la trilogía de Rodolfo Walsh, “el lector debe participar simultáneamente de varios códigos” (87), aunque en este caso también debe observar con naturalidad su convivencia e hibridación para evitar un efecto de extrañamiento. De hecho, esta hibridación, lejos de desautomatizar al lector, pretende constituirse en un recurso de verosimilitud.

Amar Sánchez (1992) hace una lectura diferente de la aquí planteada que, sin embargo, resulta interesante citar. Ella señala que

La literatura documental logra el “extrañamiento” del lector y funciona como una “anti-propaganda” para el discurso de la prensa. Foulkes considera los textos de Günter Wallraf, en tanto éste rechaza la creencia en que el escritor contemporáneo pueda persuadir a través de la ficción. (...) Se trata entonces de un género capaz de influir en los receptores de las imágenes y de los mensajes siempre parciales, dados por los medios. Funciona como un sistema de resistencias a la verosimilización del discurso periodístico convencional que, en su afán por “parecer verdadero”, borra su dependencia de toda perspectiva y busca despolitizarse. (88-89)

Es cierto que **Recuerdo de la muerte** se plantea como un discurso de resistencia al verosímil del periodismo tradicional, en el sentido que construye un nuevo verosímil basado

¹ Ver capítulos 2. 2 y 2. 3.

en la politización de la perspectiva puesta en primer plano, así como en el uso de estructuras y procedimientos narrativos que le son ajenos. Pero eso no implica un cuestionamiento de la capacidad del lenguaje para representar lo real. De hecho, tanto el texto que nos ocupa como las producciones de Rodolfo Walsh se presentan como verdades incuestionables. Si bien se oponen, salen al cruce de otras versiones, no se ofrecen como una versión más “desde otro espacio y otra postura” (Amar Sánchez, 1992: 89) sino que se proponen como la verdadera e indiscutible exposición de los hechos.

Por otra parte, como quedó demostrado en el capítulo 2. 3, lejos de distanciar al lector, los procedimientos de escritura tienden a familiarizarlo con los sujetos y comprometerlo emocionalmente con la trama. Además, es de destacar que la principal estrategia de persuasión está dada por el uso de procedimientos literarios y fundamentalmente por aquellos pasajes en donde se apela a la ficcionalización. Un texto que tiene una funcionalidad política ostensible y que, en concordancia con los objetivos propuestos de manera explícita, necesita seducir al lector, convencerlo, hacer que tome partido en favor de la ideología autoral, también claramente manifiesta, no puede permitirle la duda o el distanciamiento.

El Lector Modelo de **Recuerdo de la muerte** está lejos de ser el “lector saltado” macedoniano, o el “lector activo” propuesto por Cortázar. No es necesario siquiera que sea informado, porque el texto mismo se encarga de actualizar su enciclopedia. Se trata más bien de un lector ingenuo, perezoso, que se deja llevar por la corriente del relato, que renueva constantemente su interés con la fuerza del suspenso, con la sucesión rápida de escenas construidas cinematográficamente, con la riqueza de las descripciones de sujetos y acciones. **Recuerdo de la muerte** requiere de una lectura emocional y acrítica. De esta nueva figura de lector depende la funcionalidad política del texto.

2. 5. 3.- El texto cerrado.

Más arriba señalábamos que la concepción de texto abierto manejada por Bonasso difería enormemente de la propuesta por las teorías posestructuralistas y de la recepción. En efecto, para el ya citado Umberto Eco (1981) un texto abierto es aquel en el que el autor saca todo el partido posible de la diferencia entre sus presuposiciones acerca de los conocimientos, puntos de vista ideológicos y mecanismos interpretativos del destinatario y los que éste posee realmente. Los textos abiertos “juegan con esas desviaciones, (...) las sugieren, (...) las esperan; (...) admiten innumerables lecturas, capaces de proporcionar un goce infinito” (Eco, 81). En estos casos, el autor

Decide (...) hasta qué punto debe vigilar la cooperación del lector, así como dónde debe suscitarla, dónde hay que dirigirla y dónde hay que dejar que se convierta en una aventura interpretativa libre (...). Ampliará y restringirá el juego de la semiosis ilimitada según le apetezca.

Una sola cosa tratará de obtener con hábil estrategia: que, por muchas que sean las interpretaciones posibles, unas repercutan sobre las otras de modo tal que no se excluyan, sino que, en cambio, se refuercen recíprocamente. (Eco, 84)

Este no es el caso de **Recuerdo de la muerte** que, por el contrario, se ajusta a la definición que el mismo teórico da de los textos cerrados:

Ciertos autores (...) determinan su Lector Modelo con sagacidad sociológica y con un brillante sentido de la media estadística (...). Como dicen los publicitarios, eligen un *target* (...). Se las apañarán para que cada término, cada modo de hablar, cada referencia enciclopédica sean los que previsiblemente puede comprender el lector. Apuntarán a estimular un efecto preciso. (Eco, 82)

Como se ve, esta descripción se adapta perfectamente a las conclusiones que expusimos acerca del lector deseado. Hay un sumo cuidado por dirigir la lectura en **Recuerdo de la muerte** que se manifiesta, por un lado, en la explicitación de los “modelos de lector” determinantes de lo que Eco prefiere denominar como “*target*”, y en la postulación de un contrato de lectura, que sienta las bases del modo en que el texto debe ser

abordado. Por otro lado, los procedimientos de escritura renuevan en el curso del relato los términos del contrato de lectura, regulando los efectos y limitando las interpretaciones posibles.

Ahora bien ¿qué ocurre con el lector empírico? ¿qué sucede cuando quien aborda el texto no tiene la competencia adecuada, o no forma parte del *target* elegido, o simplemente ha decidido no plegarse al contrato de lectura propuesto?

Si la competencia del lector no es la prevista, el lector podría desconocer ciertos nombres propios y algunos de los hechos históricos a los que se hace referencia que no hayan sido contextualizados en el cuerpo del texto -de hecho, muy pocos- pero no podría leer **Recuerdo de la muerte** en otra clave que no fuera la de relato documental, al menos no por ignorancia del contrato de lectura que, tal como está planteado, es insoslayable.

Eco, por su parte, postula:

Nada más abierto que un texto cerrado. Pero esta apertura es un efecto provocado por una iniciativa externa, por un modo de usar el texto, de negarse a aceptar que sea él quien nos use. No se trata tanto de una cooperación como de una violencia que se le inflige. (1981: 83)

Recuerdo de la muerte fue efectivamente “violentado” por lecturas y usos que no eran los esperados. En el ya mencionado capítulo “Crónica final”, Bonasso se queja de las “malversaciones” de que ha sido objeto el libro, principalmente por su utilización como herramienta probatoria en los juicios contra Montoneros, incluso para incriminar al propio autor.

Recuerdo de la muerte fue usado y abusado en la esfera judicial. Para bien o para mal, de una manera o de otra, estuvo presente en casi todos los juicios vinculados con Montoneros y la represión clandestina. Dri lo incorporó en su testimonio contra Massera, y Prats Cardona, el alucinante defensor de Cero, lo citó para descalificar a Jaime y otros testigos como “montoneros”. El abogado Fernando Torres utilizó fragmentos en la defensa de Firmenich y el fiscal Romero Victorica en su acusación contra los que integramos el Consejo Superior del Movimiento Peronista Montonero.

Huelga decir que los abusos persecutorios estaban fuera de mis cálculos cuando escribí este relato. Mi intención era denunciar a los represores y no a mis antiguos compañeros. Tampoco, obviamente, quería autoincriminarme. (466)

Un lector fuera del *target*, un lector “ajeno”, con intereses opuestos a los autorales, es considerado casi como una amenaza al logro de los objetivos propuestos y a la funcionalidad política que el texto pretende tener. El uso que se ha hecho de **Recuerdo de la muerte** en los juicios contra Montoneros viene a demostrar hasta qué punto un texto puede desligarse de su autor y producir sentido por sí mismo. Y entonces la reacción del autor es hacer un nuevo ajuste al contrato de lectura ciñendo aún más las fronteras interpretativas, intentando cerrar la última grieta que quedaba abierta.

Conclusiones

Este trabajo partió de la pregunta por cómo se inserta el género de no ficción, y específicamente **Recuerdo de la muerte** de Miguel Bonasso, en el debate social, qué condiciona su surgimiento, qué concepto nuevo de literatura aporta y cuáles son los modos de leer y escribir que diseña.

Se formuló la siguiente hipótesis de trabajo de carácter general: el género de no ficción, donde confluyen variedad de discursos (periodístico, histórico, literario, etc.) es un producto caracterizado por la hibridación, constituida como una matriz de traducción de la polémica social. Su punto discordante frente a la literatura institucionalizada tiene que ver con la capacidad de remitirse a hechos comprobables y, sobre todo, con la propuesta de objetivos políticos que diseñan nuevos roles de autor y lector.

En la primera parte se procuró contextualizar **Recuerdo de la muerte** en un marco genérico pues se considera al género como guía fundamental para la lectura, como el marco que completa el significado de los textos. Se comenzó por hacer un replanteo del concepto *novela de no ficción* en razón de la necesidad de superar la falaz demarcación entre ficción y realidad en el trabajo con textos. Todo texto es ficcional por el hecho de que no se puede dar cuenta de lo real si no es a través de la mediación del lenguaje. Se prefirió, entonces, la denominación propuesta por Amar Sánchez (1992) de “relatos testimoniales” o “documentales”.

Por otro lado, se ha pretendido abandonar un gesto típico de la crítica especializada en el género como es el de pretender legitimarlo vinculándolo al campo de la literatura. Según señalamos más arriba, el carácter ficcional de los textos no sirve como criterio de distinción de lo literario, así como tampoco pueden tomarse en consideración los

procedimientos por sí mismos, pues tanto el relato historiográfico como el periodístico hacen uso de estrategias similares a las de la literatura. La insistencia en considerar a estos textos como literarios ha dado lugar a visibles contradicciones en el discurso crítico. El relato testimonial se constituye justamente en el cruce de géneros institucionalizados entre los que está el literario pero también el periodístico y el historiográfico. Lo específico del género es la hibridación de elementos de diferentes procedencias, hibridación que lo ubica en una zona marginal respecto del sistema genérico tradicional creándole un lugar propio.

Pero hasta el momento no quedaba claro qué distinguía a los relatos testimoniales de los otros géneros, o en todo caso, en qué consiste el nuevo espacio discursivo generado por estos escritos. Las nociones circulantes de género no resultaron operativas en el trabajo con esta forma emergente ubicada por fuera de todas las categorías conocidas. Se procedió, entonces, a una reformulación de dicho concepto y a la búsqueda de un marco teórico que permitiera dar cuenta de la nueva problemática.

Se apeló a la teoría de los géneros discursivos desarrollada por M. Bajtín (1985) y a la propuesta de Elizabeth Bruss (1991) en la que se combina la perspectiva bajtiniana con la teoría de los actos de habla. Por otro lado, se trabajó sobre el concepto de contrato de lectura en base a lo expuesto por Hellman (1981) y a los aportes de Nicolás Rosa (1990). Así se llegó a definir los géneros discursivos como tipos relativamente estables de actos elocucionarios -o de acciones llevadas a cabo a través del lenguaje- determinados por un contrato de lectura que actualiza en cada texto en particular la fuerza elocucionaria. Esta definición nos permitió reformular la problemática original en el campo más específico del corpus de trabajo y en los términos del marco teórico que ofrecía un panorama mucho más clarificado de los lineamientos a seguir. Nos preguntamos, entonces, cuál es la dimensión elocucionaria del relato testimonial, cómo se actualiza esa dimensión en el caso particular de

Recuerdo de la muerte, de qué manera y en qué términos propone el texto un contrato de lectura y cómo incide la fuerza elocucionaria en el diseño de las figuras de autor y lector.

La noción de géneros como tipos relativamente estables de actos elocucionarios permitió armar una tradición del relato testimonial argentino que tiene como referente fundamental **Operación Masacre** de Rodolfo Walsh y diferenciarla de la *nonfiction novel* o nuevo periodismo estadounidense, con la que sólo comparte algunos procedimientos. Mientras en Argentina se escribe con una finalidad combativa, la denuncia y la lucha política, en Estados Unidos predomina el afán sensacionalista de llegar a la masa a través de la presentación de la noticia como un relato atractivo. La dimensión elocucionaria es diferente en cada caso y eso repercute tanto en los modos de circulación y consumo como en la construcción de las figuras de autor y lector. En tanto el nuevo periodismo se presentó en Estados Unidos como un fenómeno de mercado, en nuestro país hubo serios problemas relacionados con su publicación; se dieron, incluso, etapas de prohibición y sus autores fueron perseguidos por el mismo sistema de poder que denunciaban. El relato testimonial argentino se posiciona en el debate social como una voz disonante y periférica, ubicada deliberadamente fuera de los géneros institucionalizados para combatir un estado de cosas sin formar parte de él y a la vez llevar la atención hacia sí mismos, constituyéndose en un nuevo centro de interés.

Este gesto de ubicarse deliberadamente en los márgenes en función de un llamado de atención al interés del público es el que da sentido a **Recuerdo de la muerte**. El movimiento que describimos como de periferia a centro se da, por un lado, desde la elección del género y su ubicación en una tradición que tiene como referentes a Roberto Arlt y Rodolfo Walsh, dos escritores que se han caracterizado por su posición periférica respecto de las élites intelectuales, tanto por su actitud frente a la cultura como por el tipo

de producciones que llevaron a cabo, encuadradas en lo que puede darse en llamar géneros menores. Es decir, Bonasso arma una tradición propia a partir del gesto convocante de la polémica frente a la cultura dominante. Por otro lado, ese movimiento se observa también en diferentes estrategias textuales que abarcan tanto el aspecto referencial como la estructura narrativa sobre la que se trabaja, los procedimientos utilizados y hasta la construcción de la figura de autor.

En cuanto al aspecto referencial, **Recuerdo de la muerte** cuenta el margen de la historia argentina. Se descubre el velo de lo ocultado por las instituciones de poder, con lo cual se revierten y desplazan las versiones oficiales. Del mismo modo, los protagonistas del relato no son aquellos que estuvieron en el centro de la escena, quienes tomaron decisiones o movieron los hilos de la historia, sino sujetos desconocidos que, hasta el momento, permanecieron en el anonimato. Tanto a un lado (militares subordinados, muchos de los cuales fueron sobreseídos en los Juicios a las Juntas Militares por la ley de Obediencia Debida) como al otro (militantes exiliados, asesinados o desaparecidos, la mayoría de ellos bases del Movimiento Montoneros), se trata de sujetos que, por el hecho de no ser figuras públicas, resultan más cercanos al mundo del lector y posibilitan su identificación.

En lo referente a la estructura narrativa, para relatar la historia argentina de la época de la represión se parte de un procedimiento inverso al de la historiografía tradicional: se abandona el afán de totalidad y se trabaja sobre el fragmento. La historia va dibujándose y adquiriendo espesor en el entramado de pequeñas historias individuales, de vivencias personales. Se trabaja sobre el movimiento dialéctico entre lo privado y lo público, entre lo particular y lo general. Lo privado, que para la historiografía y el periodismo tradicional es secundario y muchas veces queda relegado, aquí está puesto en primer plano.

El relato de la experiencia de Jaime Dri se desarrolla en capítulos organizados en tres partes denominadas respectivamente “Primera”, “Segunda” y “Tercera temporada en el infierno”. Pero hay tres capítulos que quedan fuera de esta estructura tripartita. En ellos se desarrollan diferentes cuestiones: por un lado se continúa el relato con los detalles de cómo siguió la vida de Dri y del resto de los personajes fuera de los campos de concentración. El tono de denuncia se vuelve aquí más directo. Por otro, se señalan los modos en que el libro ha sido leído y los efectos que produjo. Finalmente, se ofrece lo que hemos llamado el contrato de lectura que exige un modo de recepción basado en la aceptación de que se trata de una narración referida a hechos reales con fuentes veraces y comprobables, y debe leerse en orden a los objetivos que motivaron su escritura, la denuncia y la preservación de la memoria para construir en base a ellas un futuro mejor.

La ubicación periférica de estos capítulos respecto del cuerpo del texto nos llevó a la pregunta por cuál es el estatus de los mismos. El concepto de *paratexto* no resultó apropiado pues no da cuenta de su compleja funcionalidad y, sobre todo, de su carácter insoslayable. Preferimos ensayar la denominación de *zona de frontera textual* que contempla su carácter marginal sin dejar de ser parte del texto y pone de relieve su situación de lugar de cruce, de pasaje, con un grado máximo de hibridación.

Observamos que el gesto de concentrar toda la fuerza del texto en esta zona de frontera repite el movimiento de periferia a centro que describimos como matriz de construcción de **Recuerdo de la muerte**. El margen se ha convertido en el centro de interés.

La figura de autor como construcción textual estratégica se propone en **Recuerdo de la muerte** de manera diferente respecto de la postulada para la literatura de ficción tradicional. En el relato testimonial el autor empírico adquiere una relevancia fundamental

puesto que funciona como aval de los hechos relatados y puede ser juzgado por la veracidad de sus declaraciones. Ante la pregunta por la manera en que el autor ingresa en el espacio ficcional de **Recuerdo de la muerte**, se observó un sujeto autobiográfico que asoma fragmentariamente entre el amplio contrapunto de voces y protagonistas del relato. Se caracterizó esa situación como la propuesta de una autobiografía desplazada que se construye en los intersticios de biografías ajenas y se trabaja desde un desalojo pronominal (del “yo” al “él”). Ese desplazamiento del sujeto autobiográfico se correlacionó con dos aspectos. Por un lado, con la situación de exilio para lo que se tomó en cuenta la propuesta de Bocchino (1997) sobre la categoría de escrituras del exilio y, por otro, con la deliberada marginalización que se observa como estrategia general en el texto de Bonasso.

La hibridación de procedimientos de diferentes orígenes es otro factor que incide en la marginalización de **Recuerdo de la muerte** respecto de los cánones de escritura. Esa mezcla indiscriminada de recursos de todo tipo renueva de forma constante el contrato de lectura. Las estrategias de verosimilitud -entre las que está el señalamiento minucioso de datos precisos, la exposición de gran cantidad de documentación de todo tipo, e incluso el trabajo autobiográfico con el que se presenta la figura de autor- constituyen señales permanentes que impiden perder de vista que se trata de un relato basado en hechos reales con una finalidad política. Los procedimientos de orden literario no diluyen la credibilidad del testimonio ni la dimensión militante impresa en el texto. Constituyen un recurso efectista que logra la afinidad emotiva del lector y son casi una herramienta de manipulación.

En relación con esto, el texto procura un efecto de lectura muy lejano al extrañamiento o la desautomatización propuesta por la narrativa vanguardista. Diseña un lector más bien ingenuo, dócil, que se deje seducir por el relato, que pueda identificarse con los personajes, que se cña a los términos del contrato de lectura que regula los efectos y

limita las interpretaciones posibles. **Recuerdo de la muerte** es un texto escrito como estrategia de lucha política. Y, por lo tanto, su dimensión elocucionaria se vería reducida o anulada por un lector activo o desconfiado. No puede permitirle, entonces, la duda o el distanciamiento. Necesita de una lectura emocional y acrítica.

A modo de cierre, hemos llegado a ajustar la hipótesis planteada al comienzo del trabajo. El género de no ficción en Argentina -que hemos denominado más adecuadamente relato testimonial- se posiciona en el debate social de un modo contestatario. Se caracteriza por su referencia a hechos reales y su trabajo sobre procedimientos de dos órdenes diferentes: los que apuntan a fomentar la verosimilitud y los que lo acercan a la literatura de ficción propiamente dicha. La hibridación de discursos de diferentes procedencias es un rasgo constitutivo del género que lo ubica en una zona periférica respecto de los discursos institucionales. Por otra parte, está construido en orden a objetivos políticos concretos y pretende tener una funcionalidad específica en el campo político e ideológico como discurso de resistencia. Es por este carácter contestatario que no se identifica con ninguna de las formas discursivas instaladas en el tejido social y se propone como una nueva voz que rompe con las concepciones tradicionales de periodismo, historiografía y literatura, al tiempo que propone figuras y roles diferentes de autor y lector. El relato testimonial argentino se ubica deliberadamente al margen de la cultura oficial para enfrentarse a ella. Constituye una reacción contra los códigos establecidos, una ruptura del orden, una mirada desde otro ángulo. Es la contracara del discurso oficial, la contrahistoria, la contravoz.

Bibliografía teórica y crítica

- ADORNO, T. W. (1962). "El artista como lugarteniente" **Notas de literatura**. Barcelona: Ariel.
- _____ (1984). "Lukacs y el equívoco del realismo" en Altamirano, Sarlo.
- AINSA, Fernando (1996). "Novela histórica y relativización del saber historiográfico" **Casa de las Américas**, La Habana, Año XXVI, Nro. 202, Enero-marzo.
- ALTAMIRANO, SARLO (1984). **Literatura / Sociedad**. Bs. As.: Hachette. Sarlo
- _____ (1991) (Comp.) **Literatura y Sociedad**. Bs. As.: C.E.A.L.
- _____ (1980). **Conceptos de sociología literaria**. Bs. As.: C.E.A.L.
- ALVARADO, Maite (1994). **Paratexto**. Bs. As.: UBA.
- AMAR SÁNCHEZ, Ana María (1986). "La propuesta de una escritura" en **Revista hispanoamericana**, Nros. 135-136. Abril-Septiembre.
- _____ (1992). **El relato de los hechos. Rodolfo Walsh: testimonio y escritura**. Rosario, Beatriz Viterbo.
- BAJTÍN, Michail. (1985) "El problema de los géneros discursivos" en **Estética de la creación verbal**, México, Siglo veintiuno. [1979].
- BENJAMIN, Walter (1987). "El autor como productor" en **Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III** (Prólogo y trad. Jesús Aguirre), Madrid: Taurus.
- BERG, Edgardo (1995). "Fronteras móviles: consideraciones acerca de 'No-ficción' en la Argentina" Mar del Plata, **CELEHIS**, Año 4, Nro. 4.
- BEVERLEY, John (1993). "El testimonio en la encrucijada" **Rev. Iberoamericana**, LIX: 164-165.
- BOCCHINO, A. (1997). "Hacia una categoría crítica: escrituras del exilio" en Instituto de Literatura Hispanoamericana **Nuevos territorios de la Literatura Latinoamericana**, Bs. As.: UBA, 425.

- _____ “Escrituras del exilio y traducción” en Grupo de investigación de literatura comparada, Lisa Bradford (comp.) **Traducción como cultura**. Rosario: Beatriz Viterbo.
- _____ “Exilios y escrituras” en Rev. **Ce. Le. His.** Nro. 9, Mar del Plata.
- _____ (1995). “La cuestión de ‘lo alternativo’ en el trabajo con la literatura” **CELEHIS**, Año 4, Nros. 4-5.
- BORDIEU, Pierre (1971). “Campo intelectual y proyecto creador” y “Campo de poder y campo intelectual” en A.A V.V. **Problemas del estructuralismo**. México: Siglo veintiuno.
- _____ (1990). **Sociología y cultura**. México: Grijalbo.
- BRUNER, Jerome y WEISSER, Susan (1995). “La invención del yo: la autobiografía y sus formas” en OLSON, David y TORRANCE, Nancy (Comps.) **Cultura escrita y oralidad**, Barcelona: Gedisa: 177-202.
- BRUSS, Elizabeth (1991). Traducción al español de Eduard Ribau Font y Antonia Ferrà Mir, “Actos literarios” Suplemento **Anthropos**, Nro. 29, diciembre: 62-78. Primera edición: Introducción y Capítulo I “From Act to Text” de **Autobiographical Acts. The Changing Situation of a Literary Genre**, Baltimore y Londres, The Johns Hopkins University Press, 1976.
- _____ (1974). “La autobiografía como acto”, **Poétique** N° 14.
- COIRA, María (1995). “Versalles del horror” en **CELEHIS**, Año 4, Nros. 4-5.
- DE LUCA, María del Carmen y GARCÍA, Romina (1996). “Cabrón, sentate y contá. Reportaje a Miguel Bonasso” en Rev. **Paredón y después**, N° 7, segundo cuatrimestre: 2-6.
- ECO, Umberto (1981). **Lector in fabula**. Barcelona: Lumen.
- FEINMANN, José Pablo. (1988). “Política y verdad” en SOSNOWSKI, Saúl (Comp) **Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino**. Bs. As. Eudeba: 109-120.
- FERRO, Roberto (1988). “Los rastros” **Suplemento cultural de Página/12**, 18 de diciembre.
- _____ (1989). “Prólogo” a **Rodolfo Walsh**. Bs. As.: Libros de Gente Sur.

- FORD, Aníbal. (1972). "Walsh: la reconstrucción de los hechos" en LAFFORGE, J. (Comp.) **Nueva novela latinoamericana. T.1: La narrativa argentina actual.**
- _____ (1987). "Literatura, crónica y periodismo" en FORD, A., RIVERA, J. B., ROMÁN, E., **Medios de comunicación y cultura popular**, Bs. As.: Galerna.
- FOUCAULT, Michel (1983). **El discurso del poder.** (Presentación y selección: Oscar Terán) Bs. As.: Folios.
- _____ (1985). **¿Qué es un autor?** México: Universidad Autónoma de Tlaxcala.
- _____ (1995). "¿Qué es la crítica? [Crítica y Aufklärung]" *Διαίμων. Revista de Filosofía*, Nro. 11, julio-diciembre: 5-24.
- _____ (1980). **El orden del discurso.** Barcelona: Tusquetes.
- _____ (1991). **Saber y Verdad.** Madrid: La Piqueta.
- FRYE, N. (1971) **Anatomy of Criticism.** Princeton: Princeton Univ. Press, [1957]
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (1984). "¿De qué estamos hablando cuando hablamos de lo popular?". **Punto de vista**, Nro. 20: 26-31.
- GIRONA FIBLA, Nuria (1996). "Escribir la historia y escribir las historias. La novela argentina de los 80" **Casa de las Américas**, año XXXVI, Nro. 202: 119-129.
- GRAMSCI, Antonio (1981). **Antología.** (Selección, traducción y notas: Manuel Sacristán). México, Siglo veintiuno.
- _____ (1986) **Literatura y vida nacional.** México: Juan Pablos Editor.
- GREGORICH, Luis (1988). "Literatura. Una descripción del campo: narrativa, periodismo, ideología." en SOSNOWSKI, Saúl (Comp), obra citada: 79-95
- GUSDORF, Georges (1991) (Trad. Ángel Loureiro) "Condiciones y límites de la autobiografía" **Suplemento Anthropos** 29, diciembre: 9-18. Primera edición: **Formen der Selbstdarstellung. Analekten zu einer Geschichte des literarischen Selbstportraits. Festgabe für Fritz Neubert**, Berlín: Dunker y Humboldt, 1948, 105-123.
- HELLMAN, John (1981) **Fables of Fact. The New Journalism as a New Fiction**, University of Illinois Press.
- HOROWICZ, Alejandro (1991). **Los cuatro peronismos. Historia de una metamorfosis trágica.** Bs. As. Planeta. Espejo de la Argentina.

- ISER, Wolfgang (1987). **El acto de leer**. Madrid: Taurus.
- JAUSS, Hans Robert (1976). "La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria" en **La literatura como provocación**. Barcelona: Península.
- JITRIK, Noé (1995). **Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género**. Bs. As.: Biblós.
- LEJEUNE, Philippe (1975) **Le pacte autobiographique**. París: Du Seuil.
- LUDMER, Josefina (1984). "Un género es siempre un debate social" (entrevista) en **Lecturas críticas**, Año 2, Nro. 2, marzo: 46-51.
- MARTÍNEZ, Tomás Eloy. (1988). "El campo intelectual entre los años '60 y los '80". Suplemento especial de **Relieve**, Nro. 3.
- MIGNOLO, Walter (1986). "Género literario y tipología textual" **Teoría del texto e interpretación de textos**. México, Universidad Autónoma de México.
- MUDROVICIC, María Eugenia (1993). "En busca de dos décadas perdidas: la novela latinoamericana de los años 70 y 80". **Revista Iberoamericana**, Vol. LIX, Nro. 164-165: 445-468.
- PIGLIA, Ricardo (1987). "He sido traído y llevado por los tiempos" **Crisis**, Nro. 55, Nov.: 16-21.
- RAMA, Ángel (1983). "Rodolfo Walsh: la narrativa en el conflicto de las culturas" en **Literatura y clase social**, México: Folios.
- ROSA, Nicolás, 1990. **El arte del olvido. (Sobre la autobiografía)**, Bs. As., Puntosur.
- RUBIONE, Alfredo (1984). "Sobre una trayectoria marginal: los géneros menores" en **Lecturas críticas**, Año 2, Nro. 2, Bs. As., marzo: 35-45.
- SARLO, Beatriz (1988). "El campo intelectual: un espacio doblemente fracturado" en SOSNOWSKI, Saúl (Comp), obra citada: 95-107.
- SARTRE, Jean Paul (1957). "¿Para quién se escribe?" en **¿Qué es la literatura?** (Trad. Aurora Bernárdez) Bs. As., Losada.
- SAUMELL-MUÑOZ, Rafael E. (1993). "El otro testimonio: literatura carcelaria en América Latina" **Revista Iberoamericana** Vol. LIX, N° 164-165: 497-507.
- SCARANO, Laura (1996) "El discurso autobiográfico y su diáspora: protocolos de lectura" **Ce. Le. His.**, Nro. 6.

- SCARANO, Mónica. (1995). "Periodismo/ ensayo/ literatura. Relocaciones del intelectual latinoamericano frente al final del milenio" **CE.LE.HIS.**, Año 4, Nos. 4-5: 69-80.
- SMITH, Sidonie (1991) (Trad. Reyes Lázaro). "Hacia una poética de la autobiografía de mujeres" en **Suplementos Anthropos** 29. diciembre. Primera edición: **A Poetics of Women's Autobiography. Marginality and the Fiction of Self-Representation**, Bloomington, Indiana University Press 1978, 39-59.
- WHITE, Hayden (1985) "El texto histórico como artefacto literario". en **Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism**. Baltimore and London: The Johns Hopkins U.P. Trad. de Elena Tardonato Faliere y Nora E. Bouvet. Dto. de Idiomas Modernos, Universidad Nacional de Rosario, Argentina.
- _____ (1992) **El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica**. Barcelona: Paidós. [1987]
- WILLIAMS, Raymond (1982). **Cultura. Sociología de la comunicación y del arte**. Barcelona: Paidós.
- _____ (1980). **Marxismo y Literatura**. Barcelona: Península.
- WOLFE, Tom (1992). **El Nuevo Periodismo**. Barcelona: Anagrama. Primera edición: **The New Journalism**. Ed. Tom Wolfe and E. W. Johnson. New York: Harper and Row, 1973.
- ZAVARZADEH, Mas' Ud (1976). **The Mythopoetic Reality: The Postwar American Nonfiction Novel**. The University of Illinois Press.

Anexo. Corpus de textos de no ficción

AAVV (Trad. Darío Giménez) **Lo mejor de Rolling Stone**. Barcelona: Ediciones B, 1995.

BAYER, Osvaldo (1992). **La Patagonia Rebelde**. Bs. As.: Planeta.

BONASSO, Miguel, (1994). **Recuerdo de la muerte. Edición definitiva**, Bs. As.: Planeta.

_____ (1997) **El presidente que no fue**, Bs. As.: Planeta.

_____ (1998) **Don Alfredo**. Bs. As.: Planeta.

CAPOTE, Truman (1968). **A sangre fría**. Barcelona: Noguer.

MARIMÓN, Antonio (1988). **El antiguo alimento de los héroes**. Bs. As.: Puntosur.

MARTÍNEZ, Tomás Eloy (1993). **La novela de Perón**. Barcelona: RBA editores.

_____ (1992) **La pasión según Trelew**. Bs. As.: Planeta.

VERBITSKY, Horacio (1986) **Ezeiza**. Bs. As.: Planeta.

_____ (1995) **El vuelo**, Bs. As.: Planeta.

WALSH, Rodolfo (1994). **Operación Masacre**. Bs. As.: Ediciones de La Flor.

_____ (1994). **¿Quién mató a Rosendo?**. Bs. As.: Ediciones de La Flor.

_____ (1994). **El caso Satanowsky**. Bs. As.: Ediciones de La Flor.

_____ (1992). **El violento oficio de escribir**. Bs. As.: Planeta.

