

1. LUGAR DE AUTOR

Dictadura y ficción (o el desafío de recrear un tiempo de horror)

HORACIO ELSINGER

Recuerdo que en los primeros años, tras la recuperación de la democracia en 1983, empezaron a aparecer los primeros trabajos, tanto desde el campo del periodismo y la política como de la sociología y la historia, que analizaban y trataban de explicar el período siniestro que atravesó el país a partir del golpe de 1976. Me pregunté entonces si éstos trabajos, como aquellos que sin duda se escribirían en el futuro, lograrían transmitir a las próximas generaciones, más allá del rigor y la profundidad con que muchos de ellos estaban escritos y del aporte que suponían a la comprensión de ese período histórico, todo el horror de lo vivido en aquellos años. Me pareció evidente que este tipo de texto no podrían hacerlo, al menos no plenamente.

Tenía para mí que la vivencia del horror, para llamarla de algún modo, es una experiencia existencial, subjetiva, y es la literatura no la historia o la sociología, la que nos proporciona un tipo de conocimiento existencial o vivencial. La historia o la sociología pueden tomar elementos de la realidad para aproximarnos a la subjetividad de una época. Por ejemplo, correspondencia, memorias, testimonios, cancioneros y otros elementos donde esa subjetividad se objetiva. La diferencia con la literatura, y en especial con la novela, es que ésta puede valerse o no de estos materiales, o partir de la propia experiencia de escritor, pero lo hace siempre desde la subjetividad misma. Mejor dicho, construye con la es-

critura el simulacro o la ficción de una subjetividad o de muchas subjetividades.

Lo hace, por supuesto, a través de la presencia manifiesta del narrador y de los distintos personajes que aparecen en un relato. No se renuncia a los hechos, pero éstos le llegan siempre al lector a través de estos sujetos.

A la par de estas elucubraciones me planteaba otra pregunta que de algún modo estaba implícita en el interrogante inicial: podía yo, a través de mi escritura y como miembro de una generación que había participado, como muchos otros, en los vertiginosos y dramáticos acontecimientos de aquellos años, tratar de trasmitir, literariamente hablando, esa experiencia del horror.

Era consciente que la respuesta no podía surgir de la pura reflexión sino que estaba vinculada a algo que es anterior a toda escritura y al mismo tiempo sostiene su acto: el deseo o impulso de contar una historia que desborda todas las inhibiciones, las censuras y sinsentidos que habitualmente paralizan a un escritor.

Por supuesto que mis preocupaciones literarias no se reducían al desafío, y al mismo tiempo compromiso existencial, de recrear un tiempo de horror. Las historias que deseaba contar abarcaban un amplio campo de temas y personajes, pero la experiencia de los años 60 y 70 ocupaba sin duda un lugar central y contaminaba todo mi mundo literario.

Por un lado, estaban los materiales (vivencias, testimonios, datos históricos, etcétera) que llevaba como bagaje; y por el otro, la tradición literaria en la que cada uno se inscribe: estilos, gustos y estrategias literarias que terminan articulando y dando forma a los componentes iniciales.

Al hablar aquí de las estrategias o propósitos de un escritor debo hacer una salvedad. Todo cuento, novela o poema una vez concluido siempre se encuentra más allá o más acá de las intenciones iniciales de un autor; siempre el texto dice algo más o algo menos de lo que se quería decir y una vez finalizado se convierte en una realidad independiente del escritor que es completada por el lector.

Por lo tanto, lo que un escritor pueda decir sobre su propia escritura debe ser tomado con precaución. Sirve como una guía, como una hoja de ruta que nos ayuda a entender cuál era su propósito, su meta final, pero no nos garantiza, de ninguna manera, que ésta coincida con el producto final.

No existe la obra, el texto, ante de la escritura misma. Se puede tener una

idea, un esbozo de lo que se quiere escribir, pero la escritura construye su propio camino en el acto mismo de escribir y lleva al escritor por senderos y lugares inesperados. Gran parte del goce de escribir, que incluye tanto el placer como el padecimiento ante la dificultad, reside en este encuentro con lo imprevisto. Como en el juego, la narración tiene sus reglas, pero no excluye la violación de éstas ni la aparición de lo impensado y el azar.

En mi libro de relatos *La Última Ballena* me propuse contar una serie de historias que abarca personajes y temas diversos que van desde un jugador de fútbol a un guerrillero de los años 70, pasando por un recepcionista de hotel y un niño que se prepara para un encuentro extraordinario. En todos los casos partí de acontecimientos que tuvieron lugar y a los cuales yo accedí por experiencia propia o a través de testimonio de los personajes. Es decir, partí de los hechos, pero no me interesaba quedarme en ellos. El procedimiento al que apelé fue buscar lo que había ya de ficcional, al menos como semilla, en esa realidad que quería contar para explotar toda su dimensión simbólica y metafórica. El primero de los relatos, que le da título al libro, puede servir de ejemplo para ilustrar el principio constructivo en el que se basa. En el cuento se narra un acontecimiento fuera de lo común como fue la llegada a la ciudad de San Miguel en los años 50 de una ballena para ser exhibida al público (“Una ballena en Tucumán era algo tan fuera de lugar como un paraguas sobre una mesa de disección. La gente se preguntaba que hacía una ballena tan lejos del mar y tan cerca de la montaña”). Tenía entonces un hecho, pero no cualquier hecho, sino uno extraordinario, inusual; se trataba ahora de trabajar su dimensión simbólica y metafórica. El niño que en el relato escucha el anuncio de que la ballena va a ser exhibida, además de asociar al gigantesco animal con el personaje Moby Dick que ha visto en el cine, lee en un libro de leyendas una profecía inquietante: “Cuando la última ballena sea asesinada, la Tierra será destruida y volverá al abismo de la cual surgió”. La predicción, a su vez, lo hará recordar las imágenes de un noticioso: “Un barco pesquero perseguía a un grupo de ballenas y le disparaba sus arpones con un cañón; el agua se teñía inmediatamente de rojo y después se veía cómo despedaban sus cuerpos sobre la cubierta. No había ahí marineros remando vigorosamente en sus botes para acercarse peligrosamente a su presa y arponearla. Ni tampoco un temerario Ahab movido por una oscura pasión. Era una matanza fría y sistemática a la que tal vez ni Moby Dick habría sobrevivido”.

Al final, el encuentro con el enorme cetáceo tendrá un efecto perturbador sobre el personaje: “Se me estrujó el corazón al contemplarlo. El animal yacía allí despojado de la gracia y majestad que le eran propias en el agua. La piel que era tersa y brillante en el mar, lucía ahora como cartón viejo. Sentí que empezaba a marearme el olor que había en el ambiente y que me zumbaban los oídos”. Acto seguido, en la experiencia del niño, la ballena se convierte en un signo ominoso que le revelará el futuro: “De pronto escuché con nitidez un sonido agudo y penetrante. Entonces tuve la visión”.

El libro *La Última Ballena* se abre así con un presagio inquietante. En el resto de los relatos se repite el procedimiento de ficcionalizar a partir de la experiencia propia o de testimonios. Es el caso de *El Huerto Escondido* donde un narrador, en segunda persona, cuenta el regreso del personaje central a la provincia de La Rioja (sitio de sus vacaciones de la infancia), lo que provoca el recuerdo de la aventura emprendida con sus amigos Alfonso y Juan *el Zorro*: “Hacia esas montañas caminaste un día, (...), en busca de un lugar escondido entre sus hondonadas. Juan *el Zorro* sabía cómo llegar a ese lugar. Pero eso fue hace mucho, en otro tiempo, otra edad. Un tiempo con iguanas y matuastos, olor a jarilla después de la lluvia, frescor de aguas de acequias, pies descalzos sobre callejones de tierra, temor al *Duende* en la siesta y, entre los cerros, un lugar reservado a todas las delicias de la infancia”.

Bajo un implacable sol riojano los amigos se ponen en marcha en busca del “vergel oculto” sobre el que han escuchado hablar: “En una hondonada oculta entre los cerros, junto a un ojo de agua, crecían silvestres el olivo, la vid y árboles frutales de todo tipo; al lugar sólo se podía llegar atravesando una rajadura en la montaña que disimulaban rocas y arbustos. Ciruelos, membrillos, higueras y durazneros daban sus frutos allí, las abejas habían construido enormes lechiguanas en las ramas de los árboles y se tropezaba en el suelo con sandías y melones”.

Como en toda aventura el itinerario de los personajes no está libre de dificultades y peligros. “Andando a la siesta y sin el permiso de los padres”, lo que atemoriza a los infantes es la posibilidad de un encuentro con *El Duende*: “Ese nombre evoca un cuerpo de niño o de enano, un sombrero grande, aludo, una mano de lana y otra de plomo, y un rostro de edad indefinible que con una sonrisa permanente invita a los niños a jugar para después llevárselos”.

Pero el relato no se desplaza sólo por el espacio-tiempo que recorren los niños, también, simultáneamente, asociando la figura de *El Duende* con la experiencia de lo siniestro, se proyecta al futuro del protagonista central: “Cerrando los ojos para evitar mirarlo si acaso aparece, te arrodillas y empiezas a pronunciar las palabras que tu tía te ha enseñado para librarte de todo mal.

“Santa María, madre de Dios...”

Esas mismas palabras acudirán a tu mente veinte años después cuando te coloquen la venda sobre los ojos. Pero eso sucederá en otro tiempo, otra edad. Un tiempo de amor, de locura y de muerte.

“... Protégeme...”

Las palabras ya no te protegerán porque habrás dejado de creer en ellas. Con los ojos vendados y las manos atadas a la espalda sentirás que el miedo es una mano enorme que te oprime el pecho y te impide respirar”.

“... Si alguien intenta hacerme el mal.”

El Huerto Escondido es el relato del libro en el que aparece por primera vez de manera manifiesta la experiencia de la violencia, el secuestro y la tortura de los años 70: “Sabrás lo que te espera, porque habrás escuchado contar la misma historia innumerables veces en esos años, pero esta vez te sucederá a ti. El viaje boca abajo en el piso del auto, la venda en los ojos, el interrogatorio, los golpes...”

“Nombre de guerra. Cuál es tu nombre de guerra hijo de puta”.

El miedo y el dolor te impedirán hablar, pero las palabras acudirán a tu mente (...). Llegarán desde una siesta de tu infancia, de un niño arrodillado con los ojos cerrados bajo la luz del sol. Recordarás el apodo de ese niño: tu nombre de la infancia. Otro nombre, otro tiempo, otra vida.

“Santa María, madre de Dios, protégeme si alguien quiere hacerme el mal”.

Este relato es también el más complejo de *La Última Ballena* desde el punto de vista de la construcción literaria, ya que a la par de la proximidad que se intenta crear entre el narrador y el personaje central, a través de la segunda per-

sona, está estructurado en base a una serie de bruscos pasajes temporales que van desde el presente del personaje central a su pasada infancia y, desde ahí, a su futuro secuestro y tortura, para retroceder luego a un tiempo de amor inmediato al secuestro: “Te vendarán los ojos tratando de crear la oscuridad pero no lo conseguirán. La luz persistirá, esta vez desde el interior de tu cerebro. Será la memoria de la luz que se resiste a extinguirse. La luz de ese mismo día. La claridad de un sol que surgirá hora antes de tu detención detrás de un horizonte de cañaverales. (...). Contra el haz de luz que entra por tu ventana verás recortarse la figura de la muchacha que un momento antes habrá ingresado sigilosamente a tu cuarto”.

Todo el relato se basa en este deslizamiento de un tiempo a otro que intenta recrear una dinámica de emociones contrastantes: entusiasmo, miedo, erotismo, violencia. La infancia, aquí, más que un paraíso perdido parece ser la edad en que se puede soñar con paraísos. En ese sentido la búsqueda infantil de un edén de miel y árboles frutales se proyecta al futuro y se emparenta con la experiencia erótica y utópica de los personajes ya adultos. El regreso a la infancia no sería entonces el retorno a un paraíso perdido sino el reencuentro con el impulso o deseo inicial que funciona como un destino.

El tema de la violencia política de los años 70 vuelve a aparecer en el libro en los relatos *Vidas Cruzadas* y *El Duraznero Florido*. En el primero se cuenta el intento de secuestro de un importante empresario azucarero por parte de un grupo guerrillero. Acá la tensión del relato está puesta en contraponer la subjetividad de uno de los rebeldes con la del dueño del ingenio mientras se aproximan a su dramático encuentro: “Hoy era viernes y la operación se había puesto en marcha tras recibir la llamada telefónica desde Buenos Aires confirmándoles que el hombre había subido al avión esa tarde. (...). El joven dio una nueva pitada a su cigarrillo e imaginó los titulares de los diarios al día siguiente. ‘Secuestraron al dueño del Ingenio Mercedes’, ‘Terroristas secuestran empresario’, ‘Nuevo golpe subversivo’. Sería un golpe, sí, un gran golpe al corazón del poder. (...) Aquellos que se consideraban y, en los hechos, eran los dueños del poder en la provincia iban a sentir que no eran intocables”. A su vez, recostado en el asiento del avión, el empresario considera: “El tema a resolver eran los grupos armados con sus crecientes ataques y extorsiones. Tenía la idea que no había que ceder ante sus

amenazas ni realizar ningún tipo de negociación con ellos. Había que terminar en forma drástica y de una buena vez con el problema. Sus amigos en el ejército y las fuerzas de seguridad trabajaban en esa perspectiva”.

En *El Duraznero Florido*, el más breve de los cuentos, se narra la sesión de tortura a la que es sometido un guerrillero y como éste se refugia en una experiencia de la infancia para intentar soportar el suplicio al que es sometido: “Sé que estoy al borde de mis resistencias. Trato de no pensar en mis compañeros, de borrar sus rostros y sus nombres. (...) Un nuevo choque me deja sin aire. Un torrente de imágenes fluye desordenadamente por mi cabeza. (...) Veo un niño que camina por el sendero de un huerto. El niño se detiene y se queda contemplando uno de los árboles. Puedo ver lo que ese niño mira, porque ese niño soy yo en el huerto de mis abuelos. El niño observa fascinado el duraznero florido. Con la copa cubierta de flores rosadas, su figura resplandece en el crepúsculo. (...). La visión del duraznero me reconforta, me da un instante de respiro. Pero el dolor no se extingue, reaparece, me persigue hasta este recóndito huerto de la infancia. Los guardianes me insultan y zamarrean. ‘¡Volvé aquí hijo de puta!’ Me aferro a la mirada del niño, respiró con él entre los árboles”.

Una vez más, basado en testimonios sobre la tortura y también, en una vivencia excepcional de abandono del propio cuerpo como escape al dolor, surge un relato en el que se intenta explotar toda la potencia simbólica y metafórica de elementos como la infancia, el huerto y, sobre todo, el árbol.

Al libro de cuentos *La Última Ballena* le sigue *La Virgen de los Ojos Cerrados*, una novela con una estructura próxima al policial negro, ya que la narración parte de la misteriosa muerte de una niña en el seno de una secta apocalíptica en el sur tucumano, hace referencia al lado oscuro de la condición humana y plantea la presencia del mal en la sociedad y en la historia.

Lo que me interesaba en *La Virgen de los Ojos Cerrados*, inspirada en un caso real, era recrear la experiencia extrema del mal que vivimos los argentinos en los años de la última dictadura militar a través del descenso a los infiernos que realiza el personaje, Esteban Diriart, al avanzar en la cobertura periodística de la extraña muerte de María Gabriela Cruz. La investigación de un hecho del presente (la novela se sitúa en el año 2000) permitirá que Diriart descubra un nexo con la historia reciente del país y que, de esa forma, inesperadamente, un mo-

mento de horror emerja del pasado.

La idea del fin del mundo, que ya aparece en *La Última Ballena*, atraviesa la novela. Esta figura aparece en la cita de John Donne que hace de epígrafe (“Que pasaría si este presente fuera la última noche del mundo”); en el fin del amor que vive el periodista tras la separación de su mujer (“Su hija era lo que le quedaba después del fin del mundo. El único signo de vida en un planeta muerto”); en la destrucción cósmica que se cierne amenazante (“En realidad, pensó, nada nos garantizaba que fuéramos a tener mejor suerte que los dinosaurios”); y, por último, en la visión del líder de la secta apocalíptica, uno de los núcleos centrales del relato (“Ahora comprendía todo: la oscura y sucia guerra que había librado junto a mis camaradas era una muestra del fracaso de Cristo y de la inminencia del fin del mundo”).

En su búsqueda de la verdad llega a las manos de Diriar *El Libro de Gabriel*, un escrito del líder de la secta, cuya lectura le permite al periodista comprender de dónde se nutre su visión apocalíptica.

“En aquel tiempo el país se vio envuelto en una cruenta guerra entre aquellos que negaban el nombre de Dios y aquellos que lo defendían. A mí me tocó pelear del lado del Señor. (...) No fue una guerra común y nuestros métodos tampoco fueron comunes. Pronto comprendimos que para lograr la victoria debíamos imitar algunas de las tácticas de nuestro enemigo. De él aprendimos los beneficios de la clandestinidad y la importancia del factor sorpresa. Había que salirse de las reglas de la guerra clásica. Nosotros fuimos más allá y nos salimos de toda regla, de toda ley. Vencimos porque logramos superar largamente a nuestro enemigo en astucia y crueldad”.

La experiencia de esta guerra conduce a Gabriel a una desoladora conclusión: “Nos habíamos alejado de Cristo por nuestra crueldad mientras nuestros enemigos se habían acercado a Él a través del sufrimiento. Los papeles se habían mezclado. El fin de los tiempos había llegado porque se había hecho imposible distinguir el bien del mal. Nada peor podía suceder porque ya había sucedido”.

A la par del singular relato apocalíptico de Gabriel, la novela le da voz también a las víctimas del terror a través de un personaje que cuenta su experiencia: “*El Coronel* no se alteraba, ni siquiera levantaba la voz demasiado. ‘Si nos hubié-

semos conocido en otras circunstancias, tal vez hasta podríamos haber llegado a ser amigos', te decía, y acto seguido te explicaba que el problema era que estábamos en guerra y que nos había tocado estar en bandos diferentes. (...) Decía que no le gustaba apelar a la tortura, pero que era un mal necesario, que él hacía lo único que se puede hacer en una guerra cuando alguien tiene información vital y se niega a dártela. 'Preferiría no tener que continuar con esto, te decía. Pero si te obstinas en no hablar, en no decirme la verdad, voy a tener que dejar que te piquen en pedacitos si es necesario'.

En *La Virgen de los Ojos Cerrados* se hace presente entonces la terrible experiencia del terrorismo de Estado y los campos clandestinos de detención a través de un relato con mucho de policial negro donde los hechos llegan al lector mediados, básicamente, por un periodista escéptico (sobrino de un desaparecido), un policía con un singular sentido de la justicia y un líder sectario con una visión apocalíptica.

Con respecto a los propósitos de recrear a través de la literatura el horror de los años 70 es necesario tener en cuenta la interesante reflexión que hace Sigmund Freud en un artículo sobre lo siniestro. Allí Freud le atribuye a la literatura la capacidad de recrear la experiencia de lo siniestro (o del terror diríamos nosotros) a través de los mecanismos propios de la ficción. Sin embargo, hace una importante distinción entre lo siniestro vivencial o real y lo siniestro ficcional. Lo primero es una experiencia perturbadora que puede afectar gravemente al sujeto; lo segundo, en cambio, preserva su integridad ya que siempre está presente en el lector la distancia con los hechos.

Ahora bien, la posibilidad de recrear eficazmente la experiencia del horror tiene que ver con el uso que cada escritor hace de los mecanismos de la ficción a partir de los materiales que le brinda la realidad. El autor puede poner todo su empeño y oficio en la construcción de un relato, pero la última palabra sobre su eficacia o no la tendrá siempre el lector. Él es quien completa la obra.