

Université de Montréal

Literatura argentina y autoritarismo.

Los relatos testimoniales: Walsh, Bonasso y Martínez

par

Daniel Zamorano

Département de littérature comparée

Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée à la faculté des études supérieures

en vue de l'obtention du grade de

Philosophiæ Doctor (PhD) en littérature,

option littérature générale et comparée

Juillet 1998

© Ernesto Daniel Zamorano



Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Cette thèse intitulée:

Literatura argentina y autoritarismo.
Los relatos testimoniales: Walsh, Bonasso y Martínez

Présentée par:

Daniel Zamorano

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes:

Président rapporteur : Amaryll Chanady

Directeur de recherche : Wladimir Kryszynski

Membre du jury : Walter Moser

Examinatrice externe : Catharina Vallejo, Université Concordia

Représentant du doyen : Félix Carrasco, Départ. de littérature et
langues modernes

Thèse acceptée le :

16 avril 1999

RÉSUMÉ

Cette thèse porte sur les récits «non fictionnels» argentins de la deuxième moitié de ce siècle, écrits dans un contexte d'autoritarisme et de capitalisme périphérique. Dans le cadre de ce travail, nous les appellerons «récits de témoignages». Nous avons choisi cette appellation car il y est question d'une mise en narration de témoignages racontés par des sujets impliqués dans les faits que l'on relate, ainsi que des recherches menées par des écrivains-journalistes. Nous avons constaté qu'il s'agit bien d'un discours à caractère politique et esthétique qui découle de l'interrelation de trois formes discursives consacrées en Occident: Histoire, journalisme et littérature (cette dernière entendue comme des récits de fiction). En Argentine, pendant les années d'autoritarisme, les gouvernements et leurs appareils idéologiques d'état, ont passé sous silence ou falsifié des faits. Cela a engendré une sorte de littérature qui brisait le silence et qui tentait d'établir une nouvelle vérité. Or, cette littérature est politique non seulement par son contenu contestataire des discours officiels dominants dans un état de société à un moment historique donné, mais aussi par la transgression constante des formes narratives consacrées en Occident que nous avons mentionnées.

La différence, que l'on fait de nos jours, entre récit fictif et récit factuel est problématique et n'a pas toujours été soutenue. Également, la mise en narration des discours de l'Histoire, du journalisme et de la littérature, aurait, comme origine, une matrice commune dont l'établissement de frontières entre ces formes

discursives répondrait aux intérêts des gouvernements de contrôler tout ce que l'on dit au moment où commence la circulation massive de l'information. Les «récits de témoignages» récupèrent la mémoire historique de faits, ainsi que cette matrice discursive commune et ils deviennent un nouveau «genre» littéraire.

Les «récits de témoignages» peuvent être considérés comme un «genre» dont la caractéristique est la tension constante entre le fictif et le factuel. Un «genre» qui chevauche, à la fois, les discours de l'Histoire, du journalisme et de la littérature. En suivant cette idée, nous avons parcouru la relation entre témoignage, sujet et vérité, de même que les stratégies de mise en récit de la parole des sujets et des recherches des journalistes-écrivains. Par ailleurs, nous avons aussi analysé la relation intertextuelle d'assimilation et de transgression des autres discours qui s'opère dans les «récits de témoignages». Il s'agit de l'assimilation et de la transgression de discours tels que: l'Histoire, le journalisme, le roman historique et le roman policier. Ce nouveau «genre» fusionnel conteste la version officielle des faits. Pour ce faire, il démasque les formes narratives sur lesquelles cette version s'appuie et, contrairement aux discours officiels, soi-disant neutres et objectifs, le «genre» se présente ouvertement comme une construction narrative.

Dans l'instance préfacielle, lieu textuel privilégié de fictionalisation et de défictionalisation, l'auteur questionne le caractère de vérité monolithique des autres discours en se servant de leurs techniques narratives et en dénonçant les mécanismes de

construction que toute forme narrative comporte en elle-même. L'instance préfacielle est donc le seuil où se produit le passage de réalité du monde à réalité textuelle; un seuil qui appartient au récit tout en lui étant extérieur. Il s'agit d'un lieu tautologique où se trouve la spécificité des «récits de témoignages».

Enfin, dans le reste du paratexte, nous avons constaté l'actualisation d'un processus ludique de fictionalisation/défictionnalisation. Ce processus permet, aux auteurs, de mener à bien la dénonciation des autres versions des faits d'une manière esthétique et littéraire. En outre, nous avons observé que le paratexte (préfaces et épilogues inclus), par le biais de ce processus, accomplit une triple fonction simultanée dans les «récits de témoignages». Ainsi, le paratexte enferme les «récits de témoignages» en leur donnant l'encadrement dont ils ont besoin pour être lus comme un discours construit et non pas comme un discours objectif et neutre; et, en conséquence, il les éloigne des autres discours qui les nourrissent tout en les rapprochant de ceux-ci. Le résultat est un discours littéraire et politique qui s'inscrit dans la tradition littéraire argentine.

SUMARIO

Los relatos testimoniales surgen como un discurso político y estético en oposición a otras versiones discursivas en situaciones concretas de autoritarismo en un momento histórico determinado. Más específicamente, a partir de la década del 50 aparece esta suerte de literatura en la Argentina y en el resto de América Latina con un fin a la vez contestatario y de denuncia de los regímenes opresores, así como de restitución de la verdad discursiva de las situaciones vividas por las víctimas de dichos regímenes. Por medio de la observación y análisis sistemáticos de tres textos cuyos autores son Rodolfo Walsh, Miguel Bonasso y Tomás Eloy Martínez, hemos realizado una primera aproximación teórica y analítica a los elementos que integran el "nuevo género" y al funcionamiento de su textualidad.

A través de un recorrido por el contexto discursivo imperante en el período de producción de nuestro corpus de estudio, así como de la teoría de la ficción y de otras prácticas discursivas, hemos puesto de manifiesto los siguientes puntos: a) que la distinción entre discurso fáctico y ficticio no ha sido siempre sostenida; b) que esta distinción entra en un interés mayor que es el de los gobiernos de controlar lo que se dice en diferentes estadios de la sociedad; c) que los relatos testimoniales se construyen como un discurso fáctico y ficticio sobre otras formas narrativas tales como el periodismo, el discurso de la historia académica y la literatura; y, d) que se trata de un discurso político y estético donde se juega principalmente la ética del

periodista/escritor superando la oposición binaria subjetivo/objetivo en el plano narrativo.

Visto que en este tipo de literatura se trata de reconstruir una verdad silenciada, distorsionada o tergiversada por los gobiernos y los medios de difusión masiva, es decir, de reconstruir la verdad de los sujetos implicados en los hechos en cuestión, hemos trabajado en una segunda etapa la relación entre el sujeto y la verdad. Esto nos ha permitido poner de relieve que no se trata de una verdad única y universal, sino de la verdad de cada sujeto individual y de la manera que éste vivió los hechos. Ésta es la verdad que se relata y se presenta en oposición a las otras versiones circulantes del mismo hecho. La construcción de la versión verdadera, no a partir del gran acontecimiento histórico, sino de las vivencias personales de los sujetos permite dar una dimensión diferente al acontecimiento histórico más allá de las fechas y de los impactos económicos y políticos. En función de este enfoque, surgió la necesidad de trabajar la presentación de los sujetos/personajes de los relatos, y el cómo se opera ese paso de sujetos de lo real a personajes textuales. Asimismo, el autor participa de este proceso cuando se ficcionaliza a sí mismo para convertirse en la única autoridad textual que investiga, narra, denuncia y polemiza para imponer esta nueva versión por encima de las versiones oficiales.

Los relatos testimoniales entran en relación intertextual directa con las formas narrativas que se señalaron a saber: historia académica, periodismo, literatura, pero también con la tradición

literaria argentina, la que surgió desde sus comienzos como un lugar textual político destinado a denunciar a las autoridades gubernamentales y polemizar con éstas en una vocación de contribuir a la construcción de lo nacional. La construcción de lo nacional desde la literatura se entiende aquí no sólo como el imaginario colectivo, sino también como la lucha por la justicia en lo jurídico, lo social y lo político.

Una vez en el plano textual los relatos testimoniales, que manifiestan su toma de posición política por el contenido que vehiculan, al igual que por la transgresión constante de formas narrativas instituidas, se servirán del paratexto para operar el proceso lúdico de ficcionalización/desficcionalización que los caracteriza como discursos fácticos y ficticios. Este proceso se encuentra en todo el cuerpo textual, pero es el paratexto la zona de privilegio en la que los sistemas referenciales se ponen en evidencia deliberadamente; es decir que los elementos de lo real (externos) y los textuales (internos) son utilizados con dos fines opuestos simultáneamente. En consecuencia, cuando se ficcionaliza se denuncia que todo tipo de narración es un discurso construido, y al mismo tiempo, cuando se desficcionaliza, se aproxima a los textos de otras formas discursivas que les son anteriores o coetáneas. De allí que el paratexto no es un lugar exterior al relato testimonial, sino una zona en constante movimiento entre el adentro del texto y el afuera del texto. De esta manera, el paratexto es indispensable para la existencia del "género" relato testimonial como tal, pero también para lograr los fines de

denuncia de otras versiones discursivas y de otras formas narrativas que trata de alcanzar.

INDICE

RÉSUMÉ	iii
SUMARIO	vi
Indice	x
INTRODUCCION	
I.1. Presentación	1
I.2. Delimitación y justificación del corpus	4
I.3. Fundamentos metodológicos	7
CAPITULO I	
I.1. No ficción: problemas y contextos	15
I.2. Un campo epistemológico conflictivo:	
I.2.1. Literatura, historia y periodismo	24
I.2.2. Consideraciones sobre la ficción	28
I.2.3. Narrar la historia del presente	37
I.2.4. Nuevo periodismo y literatura testimonial	44
I.3. El discurso no ficcional:	
Hacia una forma regional específica	50
I.3.1. Los relatos testimoniales en el marco de la literatura hispanoamericana	58
CAPITULO II	
II. Los relatos testimoniales:	

un discurso político	65
II.1.1. Encuanto al contenido	66
II.1.2. De personas a personajes	76
II.2.1. Encuanto a la forma	95
II.2.2. Elementos de la novela histórica y relatos testimoniales	98
II.2.3. Del periodismo al relato testimonial	106
II.2.4. Los relatos testimoniales y la novela policial	116
CAPITULO III	
III. El paratexto	
III.1. Análisis formal y semántico	128
III.1.2. La instancia prefacial	129
III.2. <i>Operación Masacre</i>	138
III.2.1. Prólogo: zona ambigua entre el afuera y el texto	139
III.2.2. Tiempo del relato	142
III.2.3. Niveles de Focalización	144
III.2.4. El final del prólogo como zona de transición	146
III.2.5. La intertextualidad en este prólogo	147
III.3. Epílogo de <i>Operación Masacre</i>	151
III.4. Epílogo a manera de prólogo: en <i>Recuerdo de la muerte</i>	154
III.4.1. Apertura: el <i>incipit</i>	155
III.4.2. Tiempo del relato	157
III.4.3. Niveles de focalización	160
III.4.4. La intertextualidad en este epílogo	163
III.5. El epílogo propiamente dicho	167
III.5.1. El epílogo en dos movimientos: Centrífugo, centrípeto/centrífugo	168
a) Movimiento centrífugo	168
b) Movimiento centrípeto/centrífugo	172
III.6. Epílogo ¿final?	177
III.7. <i>Lugar común la muerte</i>	183
III.7.1. El prólogo: frontera entre el adentro y el afuera del texto	184
III.7.2. Tiempo del relato	187
III.7.3. Niveles de focalización	189
III.7.4. La intertextualidad en este prólogo	191
CAPITULO IV	
IV. Análisis sociocrítico: Introducción	193
IV.1. <i>Operación Masacre</i>	195
IV.1.1. Título	196
IV.1.2. La dedicatoria	200
IV.1.3. Epígrafe	201
IV.1.4. Agradecimientos	203
IV.1.5. Intertítulos	204
IV.1.6. La tipografía	210
IV.1.7. Notas de pie de página	212

IV.2. <i>Recuerdo de la muerte.</i>	215
IV.2.1. Título	117
IV.2.2. la dedicatoria	219
IV.2.3. Agradecimiento	220
IV.2.4. Epígrafe	221
IV.2.5. Intertítulos	222
IV.2.6. La tipografía	229
IV.2.7. Notas de pie de página	231
IV.2.8. Inserción de titulares y recortes	232
IV.3. <i>Lugar común la muerte</i>	234
IV.3.1. Título	236
IV.3.2. Epígrafe	237
IV.3.3. Intertítulos	240
IV.3.4. La tipografía	244
IV.3.5. Notas de pie de página	246
CONCLUSIÓN	249
Bibliografía	256

INTRODUCCION

I.1. Presentación

Los relatos "no ficcionales" o testimoniales como propondremos llamarlos en este trabajo, pueden abordarse desde diversas lecturas, y diversas fueron las lecturas que se han practicado sobre su contenido, su estructura, su literalidad o no literalidad. Nuestra intención es realizar una lectura diferente de estos relatos tal como fueron producidos en la Argentina de las décadas correspondientes a los años de autoritarismo de la segunda mitad del siglo XX. Un tipo de lectura que aborde los textos considerándolos como contradiscursos de un momento histórico determinado, pero que al mismo tiempo considere todo su contenido estético. Los textos son, según mostraremos en este trabajo, productos discursivos políticos y estéticos que luchan por su legitimación en el campo intelectual de un estado de sociedad; en este caso, se trata de la sociedad argentina de los años de autoritarismo. Son políticos pues responden a finalidades sociales y se apoyan en intereses y valores que contestan otras versiones discursivas de un

mismo hecho; y estéticos pues buscan la belleza estilística y un fin moral. Ahora bien, el campo intelectual "aparece como un sistema de relaciones que incluye obras, instituciones y un conjunto de agentes intelectuales (desde el escritor al editor, desde el artista al crítico, etc.)."¹ La legitimación dentro del campo intelectual tiene sus propias instancias de consagración, las que se extienden desde el reconocimiento institucional, léase académico y crítico, desde la aceptación y valoración de los pares, léase otros escritores, miembros de clase o grupo político, hasta lo que podría ser influyente como momento de legitimación, aunque no determinante como es el caso de la consagración por el mercado, léase compra y consumo masivo de los textos. En este trabajo nos proponemos observar ese sistema de relaciones; es decir, las obras "no ficcionales", los lazos que mantienen con las instituciones y el rol de los escritores/periodistas. En lo relativo a las instancias de consagración, aunque nos remitiremos a ellas a lo largo de nuestro estudio, no las consideraremos a todas en profundidad.

Realizaremos un recorrido que nos permita poner de manifiesto la actitud e implicación del escritor, entendido éste como un agente dinámico de un proceso sociohistórico no clausurado. Es importante destacar que los escritores/periodistas (a excepción de Rodolfo Walsh, asesinado por el autoritarismo) están con vida y que los textos mutan según los nuevos debates políticos en la escena nacional. Además, los sujetos de las historias viven todavía y en algunos casos, los que

¹ALTAMIRANO, C. Y SARLO, B., *Conceptos de Sociología Literaria*, Centro Editor de América Latina, Bs. As., 1980, p. 15.

"escaparon" a la masacre de José León Suárez fueron asesinados durante la dictadura que va desde 1976 a 1983. Asimismo, los procesos judiciales y políticos que engendraron los textos siguen abiertos. Es así que aunque nuevas instancias discursivas políticas surgen en el país, la constante continúa siendo el silencio o parcelación de la información por un lado; y la marginación de los textos, por otro lado. Precisemos que el término "marginación" utilizado para referirnos a la exclusión de estos discursos del discurso social, posee matices muy diferenciados. Durante las dictaduras la marginación es directa, brutal y se logra por medio de la fuerza, poniendo en peligro la vida de testigos, escritores, editores y críticos; mientras que durante los períodos que alternan con las dictaduras la marginación es producida únicamente mediante una incorporación relativa de los textos a las instancias de legitimación. Ahora bien, se trata de una incorporación relativa pues no se niega su existencia ni su valor estético y político, pero no ocupan un lugar legítimo ni entre las obras literarias que fueron producidas en el mismo período, ni entre los archivos de documentación históricos o periodísticos. Esta situación de marginalidad podría explicarse por dos razones principales: 1) el carácter ficticio y fáctico de los textos que los coloca en una zona de frontera, sin carta de ciudadanía ni en uno ni en otro dominio; y 2) la proximidad temporal de los hechos, lo que implica que las investigaciones y su narrativización se realizan en el marco de un proceso no clausurado. Por lo tanto la inclusión total de los textos en el canon requerirá, por un lado, nuevos estudios y debates que superen las categorías binarias de ficción/realidad, literario/periodístico, político/estético, etc. para recibirlos como un todo indisociable en

tensión permanente; y, por el otro, de la desaparición de los testigos e investigadores, del pronunciamiento del poder judicial, de la reivindicación del poder político; en pocas palabras, de la clausura del período sociopolítico e histórico que se debate en los textos.

I.2. Delimitación y justificación del corpus

La delimitación del corpus sigue un criterio que responde a las condiciones históricas, geográficas y sociales de la producción de los textos. Cada una de estas condiciones justifica la elección del material elegido para mostrar la construcción de un discurso político/estético con características propias. Tres son los textos que integrarán nuestro corpus de trabajo, los que representan la producción de este tipo de literatura en la Argentina.

Siguiendo las condiciones históricas, nos proponemos recorrer tres décadas de la producción argentina "no ficcional" para lo que tomaremos: 1) dos textos que nos permitirán realizar un corte sincrónico y observar el proceso de articulación de estos con los contextos en los que se insertan. El primer texto se relaciona con el golpe de estado de 1955 y los fusilamientos clandestinos de civiles en 1956, y el segundo con el golpe de estado de 1976 en el que se relata los secuestros (desaparición) de personas, torturas en los campos de concentración y asesinatos; y 2) un tercer texto que nos permitirá realizar el mismo tipo de estudio sobre la narrativización de diferentes situaciones. Este tercer texto está compuesto por varias historias

individuales y colectivas en relación con la política y los discursos nacionales e internacionales. En el primer caso se trata de *Operación Masacre*² de Rodolfo Walsh y de *Recuerdo de la muerte*³ de Miguel Bonasso, y en el segundo se trata de *Lugar común la muerte*⁴ de Tomás Eloy Martínez. *Operación Masacre* es el primer relato "no ficcional", tal cual lo entendemos en este trabajo, que se produce en la Argentina. En consecuencia, es un texto insoslayable para todo estudio que pretenda realizar una lectura de la literatura testimonial en este país. Asimismo, *Recuerdo de la muerte* no sólo es una de las primeras novelas que se publica con la temática del golpe de 1976, sino que es un ejemplo nítido de la continuación y desarrollo que el "género" experimentó en el contexto nacional. Finalmente, *Lugar común la muerte* se presenta como uno de los ejemplos más acabados de crónicas periodísticas en un primer momento que se transforman en literatura testimonial en un segundo momento. Los artículos de *Lugar común la muerte*, los que estaban condenados a una vida efímera por las leyes mismas del periodismo, son resucitados e inmortalizados en este libro, como lo veremos en el curso de este trabajo.

El criterio de condición geográfica se justifica puesto que si bien las diferentes sociedades latinoamericanas sufren procesos represivos similares en momentos históricos paralelos, las repercusiones no son las mismas. En el caso de México, cuya

² WALSH, R., *Operación Masacre*, Edición Definitiva, Editorial Planeta, Bs As, Segunda edición: 1996.

³ BONASSO, M., *Recuerdo de la muerte*, Edición Definitiva, Editorial Planeta, Bs As, Segunda edición: 1994.

⁴ MARTINEZ, T. E., *Lugar común la muerte*, Editorial Bruguera, Bs As, 1982.

producción "no ficcional" es tan rica como la argentina, se trata de un contexto represivo dentro de un marco institucional. Esto presentaría ciertos problemas metodológicos para el abordaje comparado de los textos de uno y otro país. De igual modo, la producción "no ficcional" en los EE. UU., aunque rica y variada, marca diferencias cualitativas para la comparación pues si bien puede hablarse de represión en este país en el contexto de la guerra de Vietnam y de la guerra fría, los mecanismos constitucionales siguen vigentes. A pesar de que en México como en los EE. UU. el contexto es democrático, una comparación de los relatos "no ficcionales" entendidos estos como lo proponemos, no sería posible sin enfrentarse también con algunos problemas metodológicos ya que estos son productos de sociedades diferentes donde el régimen capitalista se encuentra en estadios diferentes de su evolución. Entonces limitaremos nuestro estudio a la Argentina. Sin embargo, estimamos que los relatos "no ficcionales" funcionan en toda sociedad como contradiscurso, lo que requerirá un estudio de las circunstancias contextuales históricas para revelar su funcionamiento en cada caso particular.

Las condiciones sociales son justamente las que posibilitan la producción de los relatos "no ficcionales". Los textos se producen ligados a circunstancias extratextuales políticas, las que tienen un emplazamiento geográfico e histórico definidos. Estos textos son a la vez recibidos por un público lector como textos literarios e informativos donde el efecto estético está dado por la relación entre el mundo que el texto describe y el mundo de la experiencia cotidiana de los lectores. Un juego de aproximaciones y distancias entre un mundo

y otro dan el valor estético al texto, junto a un juego similar intratextual entre periodismo, historia y literatura.

La comparación de *Operación Masacre* con *Recuerdo de la muerte* y *Lugar común la muerte* nos permitirá mostrar que se trata de un "género" discursivo político y estético que surge de condiciones históricas, geográficas y sociales determinadas en oposición al *statu quo* imperante en un estado de sociedad.

I.3. Fundamentos metodológicos

Una vez nuestro corpus de trabajo delimitado, queda por destacar que este trabajo forma parte de una reflexión más vasta sobre cómo las sociedades y principalmente las sociedades latinoamericanas con sistema capitalista periférico y bajo regímenes autoritarios elaboran formas discursivas que les permiten crear un espacio de discusión al margen de lo instituido. Se trata de narrar lo oculto, lo silenciado y de denunciar con una perspectiva de mostrar el estado de sociedad en que se está inserto y de esta manera proyectar cambios, mutaciones y exigir justicia; y en consecuencia, desclausurar la instancia discursiva clausurada por el autoritarismo.

El objetivo que nos proponemos en este trabajo no es el de demostrar la existencia ni de los relatos "no ficcionales", ni de los hechos que los originan. Basta entrar en una librería cualquiera de la Argentina para encontrar los libros o recurrir a las innumerables

fuentes de documentación para comprobar las atrocidades que las dictaduras militares dejaron detrás con las aperturas democráticas. Nuestro objetivo es entonces responder a la hipótesis en la que basaremos nuestra investigación y análisis de los textos: los relatos "no ficcionales" surgirían como contradiscurso o discurso disidente de un estado de hegemonía o autoritarismo y aspirarían a ocupar, desde una elaboración artística del testimonio, un lugar silenciado por el discurso dominante. Por lo tanto, en los capítulos que siguen observaremos cómo cada autor denuncia los hechos y silencios y cuáles son los mecanismos que utiliza para ficcionalizarlos y dar, de esta manera, valor estético y axiológico a los textos que resultan de ese proceso.

Vendrán a apoyar nuestra observación del funcionamiento de los textos dos métodos de la teoría literaria; nos referimos al de la sociocrítica y al de la narratología. A través de la sociocrítica podremos, por un lado, poner de manifiesto la arbitrariedad de la clausura y la literalidad de un texto al igual que la inclusión o exclusión del mismo en el canon imperante en un momento determinado puesto que "*sous ce qui le ritualise se cache et agit un arbitraire*"⁵. Podremos, igualmente, por otro lado, estructurar la forma de interrogar al texto dentro de su dimensión sociohistórica. No será fácil llevar a cabo la idea de una nueva lectura de los textos utilizando las herramientas tradicionales de análisis; es por esta razón que las utilizaremos permitiéndonos transgredirlas según se presente la

⁵ DUBOIS, J., "Sociologie des textes littéraires", in *La Pensée*, N° 215, París, octubre de 1980, p. 83.

necesidad de hacerlo. La idea de realizar esta lectura desde la sociocrítica surge debido al carácter ideológico de los textos del corpus, de la actitud política y militante de los autores en la mayoría de los casos y de un contexto fuertemente politizado. Todos estos elementos quedarán de manifiesto en el análisis. La narratología será, por su parte, la herramienta que nos permitirá mostrar la autonomía textual de la historia. Nos referiremos al método de *Figures III*⁶ para el análisis, así como a las pautas dadas por Genette en *Nouveau discours du récit*⁷. Trabajar con la narratología de Genette facilitará la introducción en el interior del texto para descubrir cómo se han ficcionalizado los hechos y cómo opera la narración de los mismos; es decir, la manera de trabajar la historia que es el fruto de las investigaciones periodísticas y de las reflexiones de cada autor para convertirla en relato. Ninguno de estos dos métodos será aplicado de manera estricta ya que poseen limitaciones que surgen de su creación misma; es decir, que fueron concebidos para un estudio de puesta en relato de una historia que es producto de la imaginación y en los textos del corpus se trata de la puesta en relato de una historia que es el producto de investigaciones rigurosas por parte de los periodistas/escritores. Tratar de aplicar estos conceptos pensados para los textos ficcionales a textos "no ficcionales", agregaría un nuevo tipo de problemática a la controversia ya existente respecto de la validez y aplicabilidad del método de Genette, si él no hubiese reconsiderado los alcances y límites de la narratología. En esta reconsideración, Genette anuncia la necesidad de trabajar otro tipo de narraciones como es el

⁶ GENETTE, G., *Figures III*, Ed. du Seuil, París, 1972.

⁷ GENETTE, G., *Nouveau discours du récit*, Ed. du Seuil, París, 1983.

caso de los relatos fácticos, que él señala de la siguiente manera: "*si les formes narratives traversent allégrement la frontière entre fiction et non-fiction, il n'en est pas moins, ou plutôt il n'en est que plus urgent, pour la narratologie, de suivre leur exemple.*"⁸ En función de lo dicho, aplicaremos algunos conceptos narratológicos a nuestro estudio de textos fáctico/ficticios.

Sea como fuere, la distinción de Genette que observa la existencia de aspectos en los que se divide toda realidad narrativa nos será útil para indagar cómo se ha ficcionalizado el hecho y cómo se ha transformado en un texto artístico con valor documental. Estos aspectos son, por una parte, la *historia* entendida como el significado o contenido narrativo a saber: la sucesión de acontecimientos reales o ficticios que son el objeto del discurso y a la que nos referiremos con el término de *diégesis* que el mismo Genette propone para evitar confusiones; y, por la otra, el *relato* que es el discurso o texto narrativo mismo⁹. Metodológicamente esto nos permitirá separar "realidad textual" de "realidad del mundo".

El estudio se dividirá en capítulos y cada capítulo tratará específicamente de una parte de la puesta en relato como lo indicaremos más abajo. A su vez, además del análisis, los capítulos estarán integrados por apartados de discusión teórica sobre los relatos testimoniales. Sin embargo, la teoría será dominante en los dos primeros capítulos y los dos últimos alternarán entre lo analítico y lo

⁸ GENETTE, G., *Fiction et diction*, Ed. du Seuil, París, 1991, p. 93.

⁹ GENETTE, G., *Figures III*, p. 72.

teórico. En la conclusión abriremos el campo hacia otras reflexiones que nos permitan encuadrar y comparar los textos literarios que nos ocupan en este trabajo con otras formas discursivas.

En el capítulo I presentaremos el contexto sociohistórico discursivo y nuestra hipótesis de trabajo sobre la existencia de un contradiscurso literario a la vez fáctico y ficticio. En esta primera parte pondremos de manifiesto que las fronteras entre ficción y no ficción no han sido siempre rígidas y tal cual las entendemos hoy, sino que más bien son el resultado de una lucha política por el control discursivo en un momento histórico determinado. Esto nos permitirá establecer las primeras diferencias con otras formas discursivas de las que los textos "no ficcionales" provienen y a las que transgreden constantemente: periodismo, historia y literatura. Cada una de estas formas discursivas pretende dar cuenta de una parte de la realidad y construir una verdad sobre los hechos. Los discursos "no ficcionales" se insertan en este intercambio discursivo construyendo una nueva verdad o lo que es lo mismo, una versión diferente de las versiones oficiales de un mismo hecho.

El capítulo II estará dividido en dos partes. En la primera parte trabajaremos en el plano del contenido la especificidad de la "no ficción" en la Argentina como un discurso político portador de una verdad. Veremos qué se entiende por "discurso verdadero" y "discurso político/estético" en el marco de los relatos que nos conciernen así como la primacía de los sujetos implicados en los hechos que se narrativizan. En la segunda parte, y situados en el plano de la forma,

recorreremos desde una perspectiva intertextual la construcción, elección y transgresión de otras formas discursivas para la puesta en relato de los hechos.

En el capítulo III trataremos la instancia prefacial en forma separada del resto del paratexto por las razones metodológicas que serán indicadas en el curso del análisis. El abordaje de prólogos y epílogos se hará desde la sociocrítica, la narratología y algunos elementos de la "lingüística de discurso"¹⁰. Esta última nos permitirá mostrar cómo el autor juega el rol de narrador y personaje en los textos y trabajar simultáneamente en el plano de la enunciación y del enunciado.

Finalmente, dedicaremos el capítulo IV, en exclusividad, al estudio del paratexto, excluida la instancia prefacial, y sus funciones en los relatos en cuestión. Su abordaje será principalmente desde la sociocrítica y trataremos de destacar en todos los casos, a través de un análisis intertextual, la tensión entre el afuera del texto y el adentro; entre el mundo de donde el texto proviene y en el que se reinserta (el afuera) y ese otro mundo que es el texto (el adentro). Cada texto será trabajado en forma autónoma; sin embargo, la remisión a los otros textos del corpus será constante para mostrar la interdependencia genérica. Además, recurriremos a ejemplos tomados de la producción "no ficcional" latinoamericana para ilustrar mejor la discusión.

¹⁰ ROBIN, R., *Histoire et linguistique*, Ed. Librairie Armand Colin, París, 1973, p. 23.

En el plano metodológico, entonces, referiremos a la sociocrítica y la narratología; pero visto la aplicación que efectuaremos de los métodos, este plano se sitúa en un campo más amplio que es el del análisis de discurso. De allí que los análisis que efectuaremos serán, en general, de naturaleza semántica. Hemos decidido, asimismo, trabajar el cuerpo textual de los relatos sólo por medio de ejemplos que corroboren nuestro recorrido teórico. Esto se debe a la extensión de los relatos elegidos, lo que vuelve imposible un análisis detallado de los mismos. Sin embargo, el paratexto será analizado detalladamente, tanto por la importancia que éste reviste, como por el volumen textual que permite dicho trabajo de detalle en la aplicación de los métodos. Por otro lado, es importante destacar que la teoría acompañará todo nuestro recorrido crítico sin que llegue a ser definitiva ni concluyente, lo que se explica por la misma naturaleza paradójica de nuestro objeto de estudio. Éste, como se ha señalado, se sitúa por una parte, entre lo ficcional y lo fáctico; y, por la otra, se construye sobre géneros y prácticas discursivas diferentes.

CAPITULO I

I.1. No ficción: problemas y contextos

Toda sociedad en un momento histórico determinado posee un discurso social¹ dominante que la identifica y que le permite constituirse y reconocerse como tal. A partir de la década de 1930 la Argentina se ha caracterizado por la alternancia de golpes militares y democracias débiles. El caso particular del momento que nos proponemos aislar para el estudio de los relatos "no ficcionales", que va desde 1955 hasta 1983 y que refleja la alternancia que acabamos de mencionar, da cuenta de un estado de sociedad bajo regímenes autoritarios y democrático/dependientes de capitalismo periférico. En dicho período, durante las dictaduras militares (1955-1962 y 1976-1983), el poder político se presenta como legitimador de una verdad y

¹ El término de discurso social ha sido utilizado con diferentes acepciones y no siempre con una explicación de su aplicación. Por nuestra parte, seguiremos el criterio de M. Angenot que entiende por discurso social: "*tout ce qui se dit, tout ce qui s'écrit dans un état de société donnée. (...) Tout ce qui se narre et s'argumente, si l'on pose par hypothèse que la narration et l'argumentation sont les deux modes fondamentaux de la mise en discours.*" M. ANGENOT, "Intertextualité, interdiscursivité, discours social", in *Texte*, vol. 2, Toronto, 1983, p. 105.

erige por lo tanto un discurso hegemónico que excluye y aniquila toda otra manifestación discursiva que no corresponda a sus lineamientos políticos e ideológicos. Esto produce un doble exilio de las voces disidentes; por un lado, están las que se mudan a los márgenes y valiéndose de medios alternativos contestan lo absoluto del poder de turno; y por otro lado, están las voces de los intelectuales que, implicados en los procesos de liberación, se ven obligados a dejar el país para salvar sus vidas, los que a su vez producen desde el extranjero un contradiscurso. Este doble exilio se refleja en los autores de las obras de nuestro corpus de trabajo. Es así que Rodolfo Walsh recala en los medios marginales y alternativos para su producción, mientras que Miguel Bonasso y Tomás Eloy Martínez lo hacen desde el exilio. Los países democráticos en los que estos escritores se exilian, les permiten un amplio margen de maniobra por lo que la producción discursiva se servirá tanto de medios alternativos para sus denuncias como de medios de difusión masiva.

La problemática del doble exilio, hacia los márgenes y hacia otro país, entraría en una discusión más amplia que es la propuesta por Beatriz Sarlo. Ella señala la división del campo intelectual entre los que se fueron y los que se quedaron, entre los argentinos de adentro y los de afuera². Desde esta visión se consideran como exiliados no sólo los que se fueron, sino también los que permanecieron en el país excluidos de la vida social y política. Aunque este trabajo no pretende considerar este debate, es importante anunciarlo como parte de la

² SARLO, B., "El campo intelectual: un espacio doblemente fracturado", *in Represión y reconstrucción de una cultura: el Caso Argentino*, Ed. Eudeba, Bs. As., 1988.

fractura interna en la que se producen los contradiscursos. Esto nos dará, más adelante, una visión más clara de la lucha por la legitimación discursiva.

En el contexto que acabamos de señalar, en el año 1957 y en la Argentina, aparece un tipo de literatura con características particulares; textos que surgen de la interrelación entre literatura y medios de comunicación, que se sitúan entre lo ficcional y lo fáctico cuestionando de esta manera las fronteras entre lo "real" y la "ficción". Sería pertinente recordar que nos situamos en un universo discursivo. Se trata, entonces, de las fronteras entre lo que se narra en un estado de sociedad, ya sea un relato literario, una crónica periodística o un informe histórico. Esta aclaración nos permitirá evitar confusiones ulteriores en el curso de este trabajo, confusiones que pueden resultar de tomar el discurso, o versión de un hecho, por el hecho mismo o por el contrario negar la existencia de un hecho por la ausencia de verbalización discursiva del mismo.

A partir del cuestionamiento de fronteras que realizan los relatos "no ficcionales", se presentan ante la crítica numerosas oposiciones en torno a su existencia tales como: fáctico/ficticio, objetivo/subjetivo, literario/periodístico. Estas oposiciones emergen en función de la pretensión literaria de los relatos "no ficcionales" por una parte; y la de dar cuenta de la realidad en un momento histórico dado, por otra parte. El género³ de "no ficción" nace en

³ La noción de género es restrictiva y problemática, pero a falta de un término mejor, lo utilizaremos contemplando su mutación histórica,

estrecha relación con el periodismo, lo que lleva a la crítica a situarlo en una zona ambigua entre lo periodístico y lo literario, y a considerarlo por lo consiguiente como un género híbrido. Estos relatos transgreden los procedimientos positivistas de conocimiento y aprehensión de la realidad instituidos en el siglo XIX ; es decir que la primacía del objeto del que se habla, se sustituye por la del sujeto que lo observa. Por lo tanto, los relatos "no ficcionales" se construyen sobre una base de periodismo no neutral que ha sido literaturizado. No obstante, considerar al género únicamente como una zona ambigua, como una textualidad híbrida, da una visión restrictiva del mismo que le quita su especificidad como elaboración artística del testimonio en una constante tensión entre lo "real" y lo "ficticio".

En el caso de los textos "no ficcionales", el escritor, que a su vez es periodista de profesión, realiza una investigación exhaustiva y participante de los acontecimientos antes de operar la narrativización de los mismos. Ahora bien, narrar es en cierta forma transformar, en el sentido de estructurar los acontecimientos por medio del lenguaje; es decir que en todo proceso de escritura hay un cierto grado de ficcionalización. Pero el escritor de "no ficción", al igual que el periodista y el historiador, se enfrenta a una realidad que no puede ser cambiada según los requerimientos del relato; es decir, las grabaciones, los documentos, los testimonios. No alterar la realidad para la puesta en relato no implica que el material que se utiliza no haya sido ya mediatizado en la elaboración de los documentos, ni que los testimonios no reflejen la subjetividad y la visión del testigo.

sabiendo que las fronteras de un género se erigen en un momento dado y se contaminan en otro momento.

Además, en la organización misma de la materia prima a partir de la que se narra aparece la dimensión axiológica y estética, las que están siempre presentes. Walsh señala que: "en el montaje, en la compaginación, en la selección, en el trabajo de investigación, se abren inmensas posibilidades artísticas."⁴ De hecho, también se encuentra en estos procedimientos la dimensión ética: ¿qué se investiga? ¿con qué instrumentos? ¿qué fuentes se seleccionan? ¿cómo se organiza el relato de los hechos? etc. Esto remite indudablemente a los valores del creador del nuevo texto. Volveremos sobre este punto.

Trazar una delimitación rígida entre literatura fáctica y literatura ficticia presenta ciertos problemas como lo veremos más adelante, pues este tipo de demarcación depende principalmente de condiciones sociohistóricas e institucionales. Son las convenciones las que determinan lo que es ficción y no ficción, lo que es literatura y lo que escapa a sus límites. Entonces, si agregamos a esto el contexto de totalitarismo en el que se producen los textos "no ficcionales" argentinos, podríamos formular una primera hipótesis de trabajo: el carácter irracional del sistema totalitario tergiversaría, subvertiría y resemantizaría a su antojo los discursos circulantes sobre la realidad; esto, en alguna medida, superaría y volvería caduca la relación sentido/sin sentido de la realidad cotidiana pues se crearía y se impondría un discurso que diferiría de los conocimientos o sospechas de los miembros de la sociedad. Siguiendo la misma idea, este

⁴ WALSH, R., citado por Horacio Verbitzky, in "El Facundo de Rodolfo Walsh", in *El Periodista de Buenos Aires*, Año I, Nº 2, Ediciones de la Urraca, Bs. As., septiembre de 1984, p. 33.

sentido/sin sentido jugaría un rol importante en la demarcación entre ficción y realidad en las manifestaciones discursivas circulantes en el momento histórico en cuestión. Al mismo tiempo, esta demarcación se vería afectada por el vertiginoso desarrollo de los medios masivos de difusión⁵, los que hacen entrar, por su parte, en crisis constantemente la frontera entre realidad y ficción. El flujo permanente de información proteiforme que emana diariamente de los medios, por lo general en forma discontinua y descontextualizada, priorizando ciertas informaciones en desmedro de otras, construye un tipo de realidad cuyo referente se pierde en algunos casos y en otros se anula. La crisis entre la realidad y la ficción no sólo se llevaría a cabo por este tipo de caudal informativo, sino por la creación deliberada de ficción que se opera en los medios. El periodismo cuando tergiversa, silencia, oculta o parcializa la información está, en cierta forma, creando ficción.

Los gobiernos militares argentinos toman el control de los medios de difusión en forma autoritaria, y sobre la base antes expuesta construyen su propio universo simbólico. De allí que la utilización que se hace de los medios en todos los sistemas de gobierno es de vital importancia para el origen de la "no ficción". Un gobierno, sea democrático o autoritario, necesita del control de la información que se difunde y por lo tanto, del control de los medios que la vehiculan. Por otro lado, se encuentran ciertas instituciones (la escuela, la

⁵ En español se ha usado indistintamente la denominación de Medios masivos de comunicación social como la de Medios masivos de difusión con algunas diferencias de significación ideológica. En nuestro caso, la elección de la segunda es consciente.

iglesia, la institución literaria, etc.) que por medio de la inclusión/exclusión de algunos temas dan o quitan existencia a los hechos. A partir de lo señalado, en la Argentina y en el contexto propuesto los relatos "no ficcionales" aparecen con una pretensión globalizante; es decir, no sólo informar acerca del hecho, sino denunciar al aparato gubernamental y a los aparatos ideológicos de estado⁶ (AEI) que lo sustentan. El tipo de sociedad capitalista periférica bajo régimen autoritario pone a estos aparatos en total subordinación al Estado militar. Resulta importante señalar que los AIE tienen una temporalidad propia y que "*des AIE hérités partiellement ou presque totalement peuvent être réinvestis par d'autres pratiques et d'autres discours.*"⁷ De esta manera, los aparatos que sirven a las democracias vehicularán otras prácticas y discursos en el momento del corte para el estudio y arrastrarán en los períodos de alternancia entre las dictaduras y democracias débiles en el país los vicios heredados del período anterior. Lo dicho hasta aquí adquiere importancia en la medida en que los relatos "no ficcionales" desclausuran los discursos del poder totalitario, pero guardan su carácter de discurso marginal incluso en los períodos democráticos que siguen a los gobiernos militares.

Nuestra hipótesis para este estudio plantea que los relatos de "no ficción" surgirían como un contradiscurso político y/o discurso disidente de un estado de hegemonía o autoritarismo en un momento histórico determinado. Los mismos aspirarían a ocupar, desde una

⁶ ALTHUSSER, L., "Idéologie et appareils idéologiques d'état: notes pour une recherche", in *La Pensée*, N° 151, París, mayo-junio de 1970.

⁷ ROBIN, R., *Histoire et linguistique*, p. 109.

elaboración artística del testimonio, un lugar silenciado y/o distorciado por los medios masivos de difusión y por el discurso oficial de la historia. Se trataría así de la narrativización de hechos que sucedieron y de los cuales el discurso hegemónico da una versión adaptada a sus necesidades ideológicopolíticas o los silencia.

Antes de continuar planteando los presupuestos teóricos de esta tesis, resulta necesario definir la "no ficción" tal cual la entendemos dentro de los límites de este trabajo. La "no ficción" será un espacio intersticial en el que se albergan, se transforman, se asimilan y se unen diferentes tipos de discursos que van desde los que se consideran como fácticos a los considerados como ficticios, lo que constituye la especificidad del nuevo género. Ahora bien, no se trata aquí de un espacio intersticial en el que se inserta cualquier tipo de narración, sino de un espacio político de puesta en relato para contestar al discurso del poder hegemónico.

Esto nos conduciría hacia un posible estudio históricosocial de las condiciones de producción, circulación y consumo de los textos. Este tipo de estudio permitiría comprender, por un lado, cómo se articula el texto al poder dominante de turno y a sus instituciones; y por otro, cómo el texto mismo se presenta como una respuesta ideológicopolítica a una situación global, volviéndose de esta manera un acto cultural significativo⁸. Esto se desprende de la premisa que

⁸ Ver Jacques LEENHARDT, "L'Opérationnalisation des procédures critiques de la sociologie de la littérature", in R. Heyndels y E. Cros, (comp.) *Actes III, Opérativité des Méthodes Sociocritiques*, C.E.R.S., Montpellier, 1980, p. 82..

postula que todo texto comporta en sí mismo un proceso de ficcionalización de la realidad en la medida en que hay un sujeto productor que opera la narrativización y que este sujeto se sirve del lenguaje, así como de un sistema de referencias y que este sistema según De Certeau: "*demeure une 'philosophie' implicite particulière; que, s'infiltrant dans le travail d'analyse, l'organisant à son insu, il renvoie à la 'subjectivité' de l'auteur*"⁹. Ahora bien, la "no ficción" establece lazos que remiten no sólo a lo real como sistema de referencia, sino a otras formas discursivas como lo hemos enunciado en la definición. Sin embargo, el rasgo que la caracteriza es la conciencia de sus autores de la organización y construcción que se opera en el relato. Una forma de conciencia de la que el lector debe participar a su vez, para la decodificación de los textos. Es decir que los autores parten del supuesto que el lector está familiarizado con lo real y con las formas discursivas que se utilizan para su narrativización.

En lo que respecta al estudio epistemológico, la definición propuesta para este trabajo se abre hacia un nuevo problema para el abordaje de la "no ficción" y nos conduce a la formulación de algunas preguntas. Por un lado, ¿cuál es la organización, desarrollo, funcionamiento de los distintos discursos en este nuevo espacio narrativo? Y por otro lado, ¿cuál es el rol del intelectual o escritor en la producción discursiva del momento histórico del que es protagonista? Surge así la necesidad de indagar cómo se articulan en un mismo texto estético diferentes planos que abarcan lo literario, lo

⁹ DE CERTEAU, M., "L'Opération historique", *in Faire de l'histoire: I nouveau problèmes*, Bajo la dirección de J. Le Goff y de P. Nora, Ed. Gallimard, París, 1974, pp. 21-22.

histórico, lo social, lo político, planos que se manifiestan explícita e implícitamente. En el apartado que sigue profundizaremos esta problemática.

I.2. Un campo epistemológico conflictivo

I.2.1. Literatura, historia y periodismo

La narración de "no ficción"¹⁰ se nos presenta con algunas complejidades epistemológicas para su abordaje y esto es en función de su difícil delimitación y definición ontológica. La denominación de relato "no ficcional" es ya problemática en sí misma puesto que lleva a pensar que todo relato es de ficción. Una posible superación sería la propuesta de denominación de Amar Sánchez que sugiere llamarlos "relatos testimoniales"¹¹; esta nueva denominación nos permitirá trabajar sin el prejuicio de que un relato debe ser obligadamente de ficción. Razón por la cual, a partir de ahora, nos referiremos a los textos en cuestión principalmente con esta denominación.

Frente a los tipos de relatos examinados para este estudio, tales como *Operación Masacre*, *Recuerdo de la muerte*, *Lugar común la*

¹⁰ La denominación de "no ficción" será utilizada en alternancia con la de relato testimonial sólo a efectos de seguir la convención que le dio este nombre y que continúa refiriéndose a estos con el mismo.

¹¹ AMAR SANCHEZ, A., *El relato de los hechos, Rodolfo Walsh: testimonio y escritura*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 1992, p.13. La adhesión a esta nueva denominación se funda en el hecho de que existe un constante movimiento entre la narración de los sucesos centrales y los sucesos que permiten su contextualización. A nuestro criterio, esto justifica la denominación de "relato testimonial" propuesta por Amar Sánchez.

muerte, y otros tales como, *Fuerte es el silencio*¹², *Gaby Brimmer*¹³, etc., encontramos una suerte de literatura cuyo texto es la encrucijada de hechos reales y de una realidad discursiva; un texto que remite a una frontera ambigua entre realidad y ficción; ambigüedad que resulta de la cohabitación del testimonio y del documento con el trabajo de la imaginación. Entendemos por imaginación toda creación "individual"¹⁴ de un autor que remite a mundos posibles y que no guarda una relación estricta de ninguna índole con un referente concreto. Ahora bien, no guardar relación estricta con un referente significa que incluso cuando haya un referente éste ha sido mediatizado, recreado y por lo tanto transformado según las exigencias del relato y/o del objetivo del autor. Aquí surge la tensión que hemos señalado como característica del género; tensión entre el material que no puede ser alterado y el trabajo de recreación artística. La puesta en relato se organiza con los procedimientos de la ficción; es decir, mediante un recorte en el que se pueden crear ciertos personajes que verbalizan la investigación; o sea que el personaje es imaginario, pero el contenido de su discurso es el producto de lo investigado. Por otro lado, se ficcionalizan las personas convirtiéndolas en personajes que adquieren autonomía textual. Se opera también una estructuración del relato en secuencias las cuales están integradas por una reconstrucción de los hechos escena por escena. Este tipo de reconstrucción no implica en absoluto un orden cronológico del

12 PONIATOWSKA, E., *Fuerte es el silencio*, Ed. Era, México, 1980.

13 PONIATOWSKA, E., *Gaby Brimmer*, Ed. Grijalbo, México, 1979.

14 La idea de "creación individual" es problemática en sí misma; muchos son los debates sobre la imposibilidad de una creación de esta índole. Entendemos, entonces, por creación individual imaginaria la que parte de las elucubraciones de un sujeto, estén o no contaminadas por las ideas dominantes del momento de la producción.

relato; por el contrario, analepsis y prolepsis abundan enriqueciendo de esta manera el contenido de lo que se narra. Asimismo, se realiza una demarcación precisa de espacios y tiempos narrativos. Todo esto permite que los textos sean leídos como ficción. Sin embargo, hay inmediatez con lo narrado y una insoslayable referencialidad que remite al ámbito del periodismo, a una investigación periodística y detectivesca de las causas y de las consecuencias, además del conocimiento previo del lector de que los hechos ocurrieron. Ahora bien, esta investigación se narrativiza desde una enunciación personal con perspectivas propias y el enunciado es plenamente asumido por el autor. De igual modo, se encuentra en el entretejido textual la proyección histórica donde se hace un análisis de las consecuencias de los hechos para el futuro de la sociedad; proyección que se construye desde lo cotidiano. Volveremos sobre estos puntos.

Las características esbozadas más arriba nos permiten situar al género en ese espacio intersticial del que hemos hablado; hay un juego constante de distancias y aproximaciones con diferentes formas discursivas. Estos textos se relacionan directamente con la "no ficción" norteamericana de Wolfe (*The Electric Kool-Aid Acid Test*)¹⁵; de Capote (*A sangre fría*)¹⁶ y de Mailer (*The Executioner's Song*)¹⁷; pero operan un distanciamiento pues ya no se trata únicamente de crear un espacio social de denuncia, sino un espacio político en el que se apela

¹⁵ WOLFE, T., *The Electric Kool-Aid Acid Test*, Ed. Bantam Books, Nueva York, 1969.

¹⁶ CAPOTE, T., *A sangre fría*, Trad. Fernando Rodríguez, Ed. Bruguera, S.A., Barcelona, 1979. La versión original en inglés *In Cold Blood* apareció en 1965.

¹⁷ MAILER, N., *The Executioner's Song: A True Life Novel*, Ed. Warner Books, Nueva York, 1980.

al lector a una toma de posición y a la acción para transformar un estado de sociedad. Esta toma de posición política deberá, además, coincidir con la del periodista/investigador/narrador, quien denuncia situaciones y hechos, pero construye una verdad discursiva, un discurso político que busca la adhesión y reconocimiento del lector. En lo relativo a la relación entre el arte y la política, el mismo Rodolfo Walsh en una entrevista de Ricardo Piglia se pronunciará respecto al tipo de arte que una sociedad requiere en ciertas coyunturas políticas:

Yo hoy pienso que no sólo es posible un arte que esté relacionado directamente con la política, sino que, como retrospectivamente me molesta mucho esa muletilla que hemos usado durante años, yo quisiera invertir la cosa y decir que no concibo hoy el arte si no está relacionado directamente con la política, con la situación del momento que se vive en un país dado; si no está eso, para mí le falta algo para poder ser arte.¹⁸

Nuevos contextos políticos en el debate nacional implican un nuevo tipo de arte, un arte no sólo comprometido con lo político, sino que se manifieste desde el interior mismo de lo político en el país. Este criterio, sin embargo, no es exclusivo de Walsh ya que la tradición literaria argentina mantuvo siempre una relación estrecha con los momentos políticos que vivió la nación. Piénsese como ejemplo, en las dos obras pilares de la literatura nacional: *El Martín Fierro*, de Hernández, y *El Facundo*, de Sarmiento.

Lo dicho hasta aquí impone un recorrido por la teoría de la literatura de ficción así como por los ámbitos del periodismo, la

¹⁸ PIGLIA, R., "Hoy es imposible en la Argentina hacer literatura desvinculada de la política", (entrevista a Rodolfo Walsh, marzo de 1970), in *Rodolfo Walsh, vivo*, R. Baschetti (compilador), Ediciones de la Flor, Bs. As., 1994, p. 63.

historia y la no ficción norteamericana para una cabal comprensión del funcionamiento de los relatos testimoniales en la Argentina.

I.2.2. Consideraciones sobre la ficción

Todo tipo de discurso, ya sea ficticio o fáctico, no es una categoría rígida e inamovible. Por el contrario, los discursos son formas de escritura que responden a convenciones históricas y varían junto a las estructuras de producción, de circulación y de reconocimiento vigentes en un momento dado. Se puede decir entonces que los discursos de ficción o fácticos no erigen fronteras infranqueables, sino que, más bien, cambian con las estructuras políticas y sociales que los engendran. Es así que desde un punto de vista epistemológico una oposición binaria fáctico/ficticio no podría situarnos en el tipo de problemática de los relatos testimoniales tal como fueron producidos en la Argentina de las tres últimas décadas. Las limitaciones de un estudio binario fueron señaladas claramente por Foley de la siguiente manera:

The project of criticism should not be to perpetuate the metaphysical dualisms of Western thought -among which the opposition of fiction and nonfiction figures centrally- but to reveal the inadequacy of reductive binary oppositions that privilege the products of the 'creative' imagination, relegate (non)fiction to the margins of discourse, and ignore the textuality of all writing.¹⁹

¹⁹ FOLEY, B., "The Documentary Novel and the Problem of Borders", in *Essentials of the Theory of Fiction*, M. J. Hoffman y P. D. Murphy editores, Ed. Duke University Press, Durham, 1996, p.399.

Nuestro estudio intenta superar este dualismo formal que se mantuvo en occidente entre ficción y no ficción para centrarse en la idea de tensión. Se trata aquí de abordar los textos con un criterio más amplio que nos permita destacarlos como totalmente ficcionales y totalmente fácticos en tensión constante, así como de abandonar el binarismo considerando la dimensión creativa e imaginativa como un todo indivisible de la textualidad.

Existen numerosos estudios sobre los variados intentos de delimitación de los textos entre fácticos y/o ficticios. Thomas Pavel, por ejemplo, señala la existencia de dos corrientes que tratan de demarcar las fronteras y la validez de la ficción a saber: *los segregacionistas* y *los integracionistas*²⁰. Aunque entre *los segregacionistas* haya diferentes corrientes, todas coinciden en trazar una frontera precisa entre texto de ficción y texto fáctico. Estos teóricos "*caractérisent le contenu des textes de fiction comme pure œuvre d'imagination, sans aucune valeur de vérité*"²¹. Siempre siguiendo a Pavel vemos que el punto de vista segregacionista responde a necesidades filosóficas concretas en la transición del siglo XIX al siglo XX, como es el caso de la teoría de las descripciones de Russel cuyo contexto precisaba un control riguroso del lenguaje²². Un estudio de la ontología de la ficción requiere una actitud más tolerante - afirma Pavel - puesto que como él mismo lo advierte: "*La poétique s'intéresse, par définition, à des pratiques langagières illogiques et*

²⁰ PAVEL, T., *Univers de la fiction*, Trad. del autor, Ed. du Seuil, París, 1988, p. 19.

²¹ *ibíd.*, p. 19.

²² *ibíd.*, p. 24.

aventureuses, et parmi ses fins on ne trouve assurément pas l'épuration du langage et de l'ontologie"²³. De esta manera, habrá dos actitudes que dependen del criterio y de la elección del teórico para trabajar el tema de la ontología de la ficción. Actitudes que según el punto de vista adoptado pueden ser externa o interna. Una actitud externa situará a la ficción en los límites de una teoría del ser y la verdad. En consecuencia, la ontología de referencia será inevitablemente el mundo "real" lo que convertirá a los seres de ficción en seres sin origen y a las proposiciones, en proposiciones sin fundamentos. Éstas serán, entonces, falsas pues no responden a ningún referente mínimamente verificable.

Por el contrario, una actitud interna evitará establecer la correspondencia entre los seres y las proposiciones de ficción con un referente extratextual verificable. El punto de vista interno intenta representar la ficción como los usuarios de la misma la ven una vez que entraron en el juego ficticio dejando de lado el universo "no ficticio". Una vez establecido el contrato de lectura, sólo la realidad textual existe. De todos modos, si se considera el enfoque propuesto por la sociocrítica²⁴ para el abordaje de los textos, resultaría indispensable contemplar la dimensión social e ideológica del texto dicho puramente "ficticio". Este texto llevaría la impronta de la época en su producción, daría cuenta de los movimientos literarios y otras prácticas discursivas que lo precedieron y que le son coetáneas. Un punto de vista interno no reduce ni anula, en absoluto la complejidad del proceso de creación

²³ *ibíd.*, p. 25.

²⁴ DUBOIS, J., "Sociologie des textes littéraires", in *La Pensée*, N° 215, París, octubre de 1980, pp. 82-94.

discursiva. Además conviene al lector como participante en este proceso también, ya que éste a su vez realizará la decodificación desde un lugar preconcebido por la época.

Una aproximación de tipo externa está obligada a distinguir entre proposiciones de ficción y de no ficción. Por el contrario, un punto de vista interno revela el carácter innecesario de este tipo de fronteras. El lector entra en el juego de la realidad textual y no se pregunta sobre la existencia real de uno u otro personaje, de uno u otro objeto: todos ellos pertenecen a una realidad textual en la que el mismo lector participa.

Es sabido, además, que tanto los textos reconocidos como ficticios como los fácticos no sacan su verdad global de proposiciones o enunciados aislados sino del conjunto, de la totalidad del texto. Asimismo, el lado creador y azaroso que *los segregacionistas* atribuyen a la ficción, puede encontrarse en el comportamiento social no normalizado en un momento histórico cualquiera. Piénsese aquí, por ejemplo, en los mitos de América Latina, los que tenían categoría de norma antes de ser reemplazados por el mito judeo cristiano y pasar de esta manera a una gravitación marginal en los contextos nacionales. Los comportamientos marginales adquieren su importancia, pues se sitúan más allá de los discursos políticos de oposición, de los movimientos contraculturales o de las transgresiones lingüísticas. Desde una óptica integracionista es posible considerar que los comportamientos "normales" y "marginales" son el resultado de una elección arbitraria y no siempre consciente por parte de los miembros

de una comunidad. Lo marginal en un estadio de sociedad puede ser visto como - continúa Pavel - "*des manifestations du côté créateur des comportements sociaux et (...) attribuer leur caractère marginal à la 'canonisation' induite d'une normalité passagère.*"²⁵. Desde la perspectiva de *los integracionistas*, entonces, la ficción no sería un simple comportamiento marginal, y todo comportamiento social referencial, a su vez, conservaría un lado creador, azaroso, que tendería a ocupar un lugar normativo con los cambios de las convenciones sociales.

Un punto de vista integracionista sería útil para el estudio de los relatos testimoniales tal como los entendemos en este trabajo; sin embargo, esta óptica no contempla la tensión existente en el seno mismo del texto entre lo puramente ficticio y lo puramente fáctico. Al seguir los estudios estrictos de la ficción, se podría correr el riesgo de olvidar que más allá del lado azaroso y creador de todo discurso, de la reconstrucción que se opera por medio del lenguaje, hay una entidad intermedia a la que Searle se refiere como "hecho bruto"²⁶ y cuya existencia se sitúa independientemente de las instituciones humanas. Es así que algunos hechos necesitan del aval de una institución para existir aunque esta institución no fuere sino la lengua que los vehicula. Sin embargo, en el caso que nos ocupa "las masacres y cacerías de seres humanos" (hechos brutos) existen más allá del reconocimiento de cualquier institución. La institución militar puede negarlos o callarlos; sin embargo, el hecho de que una número

²⁵ *ibíd.*, p. 38.

²⁶ SEARLE, J., *The Construction of Social Reality*, Ed. The Free Press, Nueva York, Londres, Toronto, Sydney, Tokyo, Singapur, 1995, p. 27.

indefinida de personas fueron asesinadas sigue existiendo. Entonces la reconstrucción discursiva de los hechos sólo les dará existencia social y bregará por justicia. Se trata de una lucha por la legitimación de los discursos en tanto que portadores de una verdad en el momento sociopolítico en cuestión. Foucault señala, aunque en otro contexto, que las mutaciones discursivas "*(...) peuvent se lire aussi comme l'apparition de formes nouvelles dans la volonté de vérité*"²⁷ Es precisamente una voluntad de verdad lo que caracteriza al discurso de los relatos testimoniales que engendran nuevas formas a partir de la transgresión de otras formas discursivas. En consecuencia, reconoceremos una relativa autonomía textual respecto de los hechos, lo que no implica la negación del hecho mismo, sino un cuestionamiento de las herramientas de aprehensión de la "realidad extratextual".

Es menester recordar que el lector está inserto en el mundo que el texto describe y que la mayoría de las veces ha recibido ya varias versiones del hecho que se narra y ficcionaliza, sabiendo de antemano el "fin de la historia". Los discursos "no ficcionales", en su mayoría, se construyen como relatos de enigma o novelas policiales que mantienen el suspenso y la complicidad con el lector. Pavel afirma que "*Les romans à clefs se lisent agréablement précisément parce que le texte et les connaissances extratextuelles coïncident, en donnant à nos pérégrinations textuelles une fin définie à l'avance*"²⁸. A este respecto, como acabamos de decir, el lector de los relatos testimoniales

²⁷ FOUCAULT, M., *L'ordre du discours*, Ed. Gallimard, París, 1971, p. 18.

²⁸ PAVEL, T., *Univers de la fiction*, p. 96.

en cuestión conoce de antemano el fin y posee ya alguna o algunas versiones de cómo sucedieron los hechos. Este lector se enfrentará a una nueva versión disidente de la oficial. No obstante, este lector no conoce los pormenores que llevaron a los hechos. Estos pormenores se revelan no sobre una base de construcción realista, sino sobre un género literario: el policial y más precisamente el policial negro. El autor/detective integra realidad, historia y ficción a través de una observación minuciosa que se sustenta en el razonamiento y análisis de los hechos.

Ahora bien, aunque los modelos del género policial anglosajón marquen los relatos testimoniales, pues se lleva a cabo una investigación detallada de un crimen, se crea y se mantiene el suspenso; estos relatos se distancian del policial de enigma para confundirse con el policial negro. Los métodos del relato de enigma se usan no para descubrir el crimen, sus causas y consecuencias ya que estos datos son generalmente conocidos por el lector, sino para la construcción de la referencialidad intratextual. El principal distanciamiento con el relato de enigma se produce porque éste se basa en la imparcialidad y eficacia del aparato jurídico, para aproximarse al policial negro que denuncia a un sistema corrupto y con él a los aparatos ideológicos que lo sustentan, entre ellos el judicial. Ideológicamente los relatos testimoniales están unidos a los relatos de Chandler por ejemplo, en el sentido de poseer la conciencia de la imposibilidad de obtener justicia en las sociedades capitalistas tal cual están construidas. Angel Rama, refiriéndose a la obra de Walsh, dirá que "Si estos volúmenes restablecen una verdad, es en oposición a los

tribunales que instauran silencio o injusticia."²⁹ El género policial en los relatos testimoniales se fusiona con el género periodístico. Corresponde al segundo mantener el sistema de referencialidad externa, mientras que el primero, como ha sido señalado, trabaja a un nivel intratextual.

En el plano ontológico, la diferencia actual entre texto ficticio y texto fáctico no ha sido siempre sostenida y ha variado según los momentos históricos de la producción textual. Lennard Davis³⁰, en su estudio sobre los orígenes de la novela en Inglaterra, señala la ambigüedad genérica y el entrecruzamientos de fronteras que se opera a fines del siglo XVI y principios del siglo XVII. El género dominante en este período es la balada, tipo de discurso denominado *news/novels* por Davis, que funciona no sólo como un producto estético, sino también como un vehículo de información. Este tipo de discurso en el que los hechos se presentan como verdaderos y que pueden ser ficticios, se construye sobre la contradicción y el entrecruzamiento genérico, y demuestra que la distinción fáctico/ficticio no tenía importancia o injerencia en este momento histórico. Davis afirma que:

*At the same time, the inherent doubleness of the discourse, its contradictory stance, only strengthens the contradiction within it. The news/novels discourse is both old, new, false, and true; it is ultimately unconcerned, paradoxically, with the very terms of its existence; and by affirming that it is new and true, it denies those qualities at the same moment.*³¹

²⁹ RAMA, A., "Las novelas policiales del pobre", in *Rodolfo Walsh, vivo*, p. 85.

³⁰ DAVIS, L., *Factual Fictions: The Origins of the English Novel*, Ed. Columbia University Press, Nueva York, 1983.

³¹ *ibíd.*, p. 56.

La poca o nula importancia de la veracidad o falsedad de los hechos en este tipo de narrativa, no implicaba en absoluto la ausencia de un criterio que permitiera distinguir entre lo fáctico y lo ficticio en este período, sino que los géneros no se definían según si su contenido era facticio o fáctico³². Esto daría, de alguna manera, origen a la teoría que sugiere que el discurso *news/novels* sería la matriz indiferenciada de los tres discursos actuales (histórico, periodístico y literario) que establecen a partir del siglo XVIII una clara diferencia entre ficción y realidad. Los discursos periodístico y de la historia académica rescatarían la parte *News* de la matriz, mientras que la novela se situaría en el lado *Novel*³³.

Es a comienzos del siglo XVII que las baladas son reemplazadas por la prosa para la descripción de los acontecimientos y una nueva forma de "periodismo" se manifiesta. Se trata de la aparición de los *Newsbooks* o panfletos de noticias. Es también en esta época que las noticias comienzan a definirse ideológicamente, lo que representa ya un peligro para los gobiernos y requiere un control de lo que se dice para la administración del poder. Un hecho importante que recordar es que en este período se comienza con el uso de la imprenta, lo que posibilita en la publicación la inmediatez temporal y la difusión de hechos cotidianos a un vasto público consumidor de "noticias". Se crea así la continuidad en serie del periodismo tal como lo conocemos hoy.

³² *ibíd.*, p. 67.

³³ *ibíd.*, p. 67.

I.2.3. Narrar la historia del presente

Con este breve recorrido por la teoría de la ficción llegamos al punto central de nuestra problemática que es la necesidad que los gobiernos experimentan de controlar lo que se dice, escribe y narra en un estado de sociedad. Esto no sólo no elimina las fronteras entre la ficción (entendida ésta como producto de la imaginación) y la realidad (entendida como ese "hecho bruto" que existe independientemente de las instituciones), sino que delimita claramente las formas de argumentación y narración para una y otra, y posibilita de esta manera el control de lo que circula en un estado de sociedad. Sin embargo, entiéndase bien, esta delimitación no impide que la creatividad y la subjetividad irruman en un discurso considerado como fáctico y vice versa; es decir, que la ficción se vea impregnada de la ideología dominante de la época.

Los relatos testimoniales tienen por objetivo narrar la historia del presente. Esto los acercaría, por un lado, a la novela realista del siglo XIX así como al periodismo y, por el otro, y con ciertas reservas, a la historia. Con ciertas reservas decimos, pues la historia necesita de la distancia temporal para su legitimación. Nos interesa destacar que historia, periodismo y novela realista comparten la intención de objetividad en el relato, y aunque sus métodos sean diferentes, las estrategias narrativas son similares como veremos en este apartado.

En lo que respecta al discurso de la historia, muchos son los autores que han tratado de desmitificar la pretensión de neutralidad de esta práctica narrativa. Hayden White, por ejemplo, refiriéndose a la conocida distinción entre los centros de interés del escritor y del historiador, pone de manifiesto el hecho que desde la época aristotélica hasta nuestros días se ha trazado una diferencia entre la narrativización de hechos "concretos", "reales" y entre hechos "imaginarios". En sus términos leemos: "(...) *historical events differ from fictional events in the ways that it has been conventional to characterize their differences since Aristotle.*"³⁴ El historiador se interesará por hechos que se circunscriben a un espacio y tiempo determinados y que son en principio verificables, mientras que el escritor de ficción llevará su interés hacia hechos imaginarios, hipotéticos, etc. Es en este punto donde los intereses de los escritores de los relatos testimoniales y los del historiador se entrecruzan ya que uno y otro pretenden, desde distintos lugares, dar cuenta del hecho histórico. No obstante, de los diferentes centros de interés que inspiran al historiador y al escritor, cabe retener la observación que White hace en relación a estos: "(...) *the discourse of the historian and that of the imaginative writer overlap, resemble, or correspond with each other.*"³⁵ Esto es en virtud de que ambos discursos se basan en estrategias de construcción narrativa, aunque éstas difieran. No se trata aquí de negar el hecho histórico, entiéndase bien, sino de mostrar que en ambos casos no estamos frente a la realidad misma,

³⁴ WHITE, H., *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*, Ed. The Johns Hopkins University Press, Baltimore y Londres, 1978, p. 121. El subrayado es suyo.

³⁵ *ibíd.*, p. 121.

pues ésta ha sido mediatizada, narrativizada: es una realidad textual en la que el lector se inserta.

La diferencia entre el escritor de los relatos testimoniales y el historiador reside en la forma de narrar los hechos y documentos. En el caso del historiador, éste trabajará los recursos estilísticos y retóricos en el relato de manera tal que estos recursos quedarán velados por la pretensión de objetividad, en una escritura "objetiva" que borra constantemente al sujeto de la enunciación o con palabras de Barthes: "(...) *l'énonçant annulle sa personne passionnelle, mais lui substitue une autre personne, la personne 'objective' : le sujet subsiste dans sa plénitude, mais comme sujet objectif (...)*"³⁶. El historiador no asume su enunciado y los hechos parecieran hablar por sí mismos pues no existen indicios claros que nos remitan al sujeto de la enunciación, ni se perfila el tipo de lector que el texto histórico prevé. Barthes señala que "*il y a (...), reflux massif du discours vers l'énoncé et même vers le référent : personne n'est là pour assumer l'énoncé*"³⁷. Por el contrario, en los relatos testimoniales, los recursos estilísticos adquieren un rol más importante al servicio de la concisión, de la fidelidad a las fuentes de lo narrado donde el autor se implica, se identifica con los hechos, asume el rol de narrador y con éste el enunciado. En los relatos testimoniales no sólo se narra, sino que se ficcionaliza también mediante la incorporación de elementos dramáticos o teatrales, si se quiere, y literarios. Además, se hace referencia al destinatario del relato. Aquí los hechos son contados

³⁶ BARTHES, R., "Le discours de l'histoire", in *Le bruissement de la langue : essais critiques IV*, Ed. du Seuil, París, 1984, p. 158.

³⁷ *ibíd.*, p. 161.

desde la perspectiva del autor. Algunos ejemplos de lo expuesto serían Roberto Arlt en una Aguafuerte: *He visto morir* en la que relata el fusilamiento de Severino Di Giovanni, en 1931³⁸; Elena Poniatowska, en *La noche de Tlatelolco*, en donde hace dialogar a las voces del discurso dominante con las de las mujeres de las víctimas³⁹; otro ejemplo es el rol que el periodista ocupa en el relato de Vicente Leñero *Los periodistas* en el que el reportero se convierte en el punto central por el que se entrecruzan los acontecimientos⁴⁰.

A un nivel discursivo y en el plano de la enunciación, la historia se sitúa más cerca de la novela realista que de los relatos testimoniales. Nos referimos no sólo a la pretensión de objetividad, sino a la "objetivación" del sujeto que narra creando la "ilusión referencial" en una sustitución del referente por "lo real"⁴¹. Tanto uno como otro discurso se presentan como "lo real", el historiador y el escritor (de novelas realistas) tienen una pretensión similar con este procedimiento, que es la de dar la impresión que se deja al referente hablar sin mediación. La novela realista imita, recrea, retoma la vida a partir de las modalidades señaladas. Jaime Rest en su estudio sobre el realismo indica que:

Desde mediados del siglo pasado, el vocablo realismo, es utilizado para circunscribir los procedimientos destinados a trazar generalmente, con intención crítica, una representación (...) casi

³⁸ SCROGGINS, D., "Las aguafuertes porteñas de Roberto Arlt", Ed. Culturales Argentinas, Bs. As., 1981.

³⁹ PONIATOWSKA, E., *La noche de Tlatelolco*, Ed. Era, México, 1971.

⁴⁰ LEÑERO, V., *Los periodistas*, Ed. Joaquín Mortiz, México, 1978.

⁴¹ Ver E. Benveniste, "Les relations de temps dans le verbe français", in *Problèmes de linguistique générale I*, Ed. Gallimard, París, 1966, pp 237-250.

fotográfica de las condiciones objetivas en que se mueve el hombre moderno.⁴².

Esto, en cierta forma, distancia a los relatos testimoniales de la novela realista; de allí la evaluación de Wolfe cuando refiere que: "El realismo es un procedimiento de gran fuerza, pero resulta de interés trivial, a menos que se emplee para arrojar luz sobre una realidad más alta (...)"⁴³. Sin embargo, si se considera que la novela realista es un espacio narrativo donde se exponen personajes plenamente individualizados, sucesos contemporáneos y circunstancias minuciosamente reconstruidas por coordenadas espaciales y temporales precisas, el acercamiento de los relatos testimoniales a esta forma de narrativa es ostensible. Por otro lado, Wolfe observa que es por medio de la improvisación que los periodistas aprenden las técnicas del realismo e indica que estas son "particularmente las que se encuentran en Fielding, Smollet, Balzac, Dickens y Gogol (...)"⁴⁴. Aprender las técnicas del realismo a través de la improvisación no significa escribir caóticamente hasta obtener el resultado deseado. Los periodistas realizan un proceso de experimentación con el material periodístico para que se torne literario. Ahora bien, toda experimentación o improvisación se opera a partir de lecturas previas. Esta observación plantea una inserción de la "no ficción" en la literatura universal general y permite de esta manera quitarle el

42 REST, J., "Actualidad del realismo", in *Tres autores prohibidos*, Ed. Galerna, Bs. As., 1968, p. 113.

43 WOLFE, T., *El Nuevo Periodismo*, Trad. José L. Guarner, Ed. Anagrama, Barcelona, 1976, p. 62.

44 *ibíd.*, p. 50.

rótulo de movimiento circunscripto a un país determinado, en este caso los EE. UU.

Asimismo, los relatos testimoniales comparten con el periodismo de donde provienen ciertas estrategias narrativas; es decir, presentar la posibilidad de contrastar lo que se dice citando claramente las fuentes; la presentación de pruebas suplementarias ulteriores que reafirmen un hecho, el uso de comillas (se pone el texto en boca de otro lo que supone un distanciamiento por parte del periodista), el uso de citas para apoyar hipótesis personales; etc. Ahora bien, mientras todo esto, junto con otras estrategias específicas de la profesión, permiten al periodismo ocultar el sujeto de la enunciación y presentar de esta manera los hechos como si estos hablaran por sí mismos; el escritor de relatos testimoniales utilizará estas estrategias al servicio de su protagonismo e implicación: es él quien investiga, contrasta y acusa. Es justamente aquí donde los relatos testimoniales se alejan de la práctica periodística para acercarse a la literaria y cobran autonomía textual en su especificidad de texto fáctico/artístico. Volveremos más abajo sobre este juego de convergencias y divergencias, de acercamientos y distancias entre una y otra práctica para confluir en esta nueva forma.

Retengamos por el momento que los relatos testimoniales se construyen sobre el perfil del periodismo entendido como práctica social, como escritura, y no como institución. Al construir el acontecimiento desde la crónica periodística, estos relatos se distancian, de cierto modo, del discurso de la historia. La

reconstrucción de los hechos se hace casi con simultaneidad, lo que elimina el tiempo necesario a la historia para adoptar su posición de pretendida neutralidad. La narración de los hechos se lleva a cabo en un clima altamente político y con una fuerte implicación ideológica del autor. La utilización de la crónica periodística le permitirá narrar paso a paso los acontecimientos y anticipar los hechos de los años por venir y esto porque este tipo de crónica, a diferencia del discurso histórico, presupone una concepción lineal y progresiva del tiempo, lo que permite que se realice un análisis del devenir. Los relatos testimoniales no sólo denuncian y muestran el estado de sociedad, sino que advierten de los peligros a los que se enfrenta una sociedad que deja los crímenes impunes. *Operación Masacre* es un ejemplo indiscutido de este punto. Rodolfo Walsh, en su utilización específica de la práctica periodística y literaria en la denuncia de los acontecimientos del 57, se adelanta y anuncia las atrocidades de los años 70 cuando señala los pactos de clase y de castas (ejército e iglesia) para mantener la impunidad y los privilegios.

Por otra parte, los relatos testimoniales se aproximan a ciertas prácticas periodísticas tales como la *prensa contracultural* en la que se observan nuevos contenidos a través de un vocabulario diferente que expresa su disconformidad con el sistema imperante; como el *periodismo comprometido o activista* en el que el periodista toma partido por una causa; como el *periodismo interpretativo* que pretende contextualizar para lograr un mayor nivel de comprensión en los lectores, y como el *periodismo de investigación* que propone una explicación más profunda y esclarecedora de determinados aspectos de

la realidad. Todas estas modalidades son anteriores a los relatos testimoniales y confluyen en estos relatos fusionándose y destruyéndose. No obstante, en estas variaciones del periodismo está ausente el efecto estético y literario que buscan los relatos testimoniales, lo que marca una profunda diferencia.

I.2.4. Nuevo periodismo y literatura testimonial

Se conoce muy bien el fenómeno periodístico que durante los años 1960 provocó una crisis del concepto de objetividad en el área del periodismo en los Estados Unidos, y que se ha convenido en llamar "nuevo periodismo". Hemos señalado en el curso de este trabajo que los relatos testimoniales argentinos se relacionan con este movimiento, aunque la aparición de los mismos en la Argentina los preceda. La publicación de *Operación Masacre*, en 1957, se adelanta ocho años a la aparición de *A sangre fría* primera novela de "no ficción" en los Estados Unidos. Johnson, refiriéndose a la nueva práctica, señala que estamos frente a la producción "escrita de una nueva clase de periodistas los cuales han roto con la práctica del periodismo tradicional para ejercer la libertad de un nuevo estilo de narración periodística y comentario subjetivo, cándido y creativo".⁴⁵ La observación de Johnson en este caso confirmaría el proceso no sólo narrativo, sino de ficcionalización del que hemos hablado. En lo relativo a la "no ficción" norteamericana se trata, entonces, de un

⁴⁵ JOHNSON, M., *El Nuevo Periodismo*, Trad. E. Azcona Cronwell, Ed. Troquel, Bs. As., 1975, p. 14.

periodismo subjetivo; es decir que se informa desde una perspectiva determinada y no se oculta la toma de partido frente al relato. Lo anecdótico ocupa el centro de la escena narrativa; el interés se vuelca hacia los hechos pequeños y se dejan de lado los grandes acontecimientos; se utiliza la imaginación como herramienta periodística, pues se toman elementos de la realidad y se inventan otros. Alsina, hablando de este fenómeno indica que "El producto final suelen ser reportajes fragmentados en su estructura, y con una gran intencionalidad literaria."⁴⁶

En el afán de literaturizar el periodismo se emplean varios procedimientos de los cuales cuatro han sido señalados por Wolfe como básicos de la "no ficción". Se trata, en primer lugar, del *registro del diálogo* lo que permite hacer avanzar la narración por un lado; y caracterizar a las personas/personajes a través del lenguaje, pues se recupera la oralidad y se registran sus expresiones, sus imágenes, por otro lado. El diálogo habla del entorno social de los personajes y se hace extensivo a la narración pues el periodista cuenta los hechos con los matices del mundo del que provienen. En segundo lugar, la *construcción escena por escena*; ésta es quizás una de las principales técnicas de la ficción empleadas por el periodismo que, en vez de dar un sumario de los hechos, los cuenta como fueron desarrollándose. En tercer lugar, el *uso de los puntos de vista* que consiste en presentar cada escena a través de los ojos de un personaje particular; punto de vista que será reemplazado por el de otro personaje y que se intercala

⁴⁶ ALSINA, M., *La construcción de la noticia*, Ed. Paidós, Barcelona, Bs. As., México, 1989, p. 167.

con el del narrador, lo que confiere dinamismo al relato y enriquece el contenido. Finalmente, se trata de la consignación de los *detalles simbólicos del status de la vida* de los personajes; es decir todos aquellos elementos que ayudan a situar y dan cuenta de cómo se sitúa la persona misma en el mundo social y político: gestos, maneras, estilos, hábitos, vestimenta, etc.⁴⁷ Todo esto ayuda a una caracterización más clara de las personas en un tipo de sociedad fuertemente codificada como es el caso de las sociedades capitalistas y principalmente en las sociedades de capitalismo periférico como lo son las sociedades latinoamericanas en las que se entrecruzan las clases y las "castas". Es así que los elementos simbólicos de las vidas de los protagonistas se convierten en un signo que remite a una clase.

A estos procedimientos pueden agregarse otros recursos utilizados por el "nuevo periodismo" que comprenden el uso de una titulación más sugestiva que reemplaza a la tradicional; abundancia en la variación tipográfica que responde a múltiples usos; incorporación de testimonios, citas, informes, recortes de diarios, fotografías y croquis, por ejemplo, los que ayudan a la contextualización y comprensión del hecho. De allí la importancia de un análisis sistemático del paratexto que explicaremos más adelante. Si se comparan los recursos que se utilizan en el nuevo periodismo norteamericano con los utilizados en los relatos testimoniales argentinos, constatamos que no existe casi diferencia en los procedimientos.

⁴⁷ WOLFE, T., *El Nuevo Periodismo*, pp. 50-52.

Por otro lado, es en los Estados Unidos donde más se ha teorizado el género de "no ficción". En este país se usan corriente e indistintamente los términos de *New Journalism* y de *Non Fiction Novel*⁴⁸ para referirse al tipo de narrativa que nos ocupa. Es importante notar aquí que aunque la teorización abunde, el género no fue definido y las preocupaciones de la mayoría de los críticos se concentran en estudios binarios que intentan discernir cuanto de ficción y cuanto de realidad hay en los relatos. A nuestro criterio se trata de una cuestión de preponderancia relativa de uno u otro dominio. Esta crítica intenta clasificar a través de distinciones que observan, por ejemplo, si hay predominio del lado creativo en la contextualización y narración de un hecho, entonces la tendencia será de clasificarlo como relato de ficción; y vice versa, si predomina la narración de los acontecimientos sobre el lado creativo de contextualización, el relato resultante será visto como periodístico. De allí la relatividad de la que hablamos. De esta manera, los intentos de descripción de este tipo de discurso se realizan con un criterio cuantitativo: según haya mayor o menor "objetividad", o mayor o menor "subjetividad" se los colocará más cerca de la literatura o del periodismo. Por lo consiguiente, surgen aquí dos puntos interesantes a rescatar: en primer lugar, no se ve al "relato de los hechos" como un discurso nuevo totalmente fáctico y totalmente ficticio que cuestiona a un estado de sociedad y con ésta a sus herramientas de aprehensión y comprensión de la realidad y su posterior narrativización; y en segundo lugar, indagar qué se entiende por objetividad y subjetividad

⁴⁸ HELLMANN, J., *Fables of Fact: The New Journalism as New Fiction*, University of Illinois Press, Urbana, Chicago, Londres, 1981, p. ix.

en la concepción estos críticos. La discusión en torno a estos dos últimos aspectos es enorme y la bibliografía abundante; por nuestra parte, retendremos de esta discusión sólo los puntos que nos conducen a una más adecuada aclaración de los relatos testimoniales. La subjetividad se situaría en un plano de lo relativo a las mediaciones del sujeto a través de sus emociones en la observación del objeto. Por el contrario, una noción de objetividad sin profundizar demasiado en el debate, sería que ésta es lo relativo al objeto en sí, sin las interferencias del modo de pensar y sentir del sujeto que observa y describe. Dentro del criterio de objetividad un nuevo debate irrumpe y al que Alsina refiere de la siguiente manera: "(...) hay que distinguir entre objetividad y neutralidad. Mientras la primera es deseable, la segunda no es ni tan siquiera posible."⁴⁹

A partir del hecho de que la objetividad es deseable y de que la neutralidad no es ni siquiera posible, es que la ideología cobra importancia puesto que en toda manifestación, ya sea simple, referencial o espontánea, hay un entrecruzamiento de abstracciones, de inferencias y procedimientos que no siempre se sitúan en un nivel consciente de los sujetos que participan en el proceso comunicativo. Es aquí donde la ideología entendida como representación de la realidad en la que se albergan formas de conocer y de re-presentar los contenidos a través de intereses sociales nos remite hacia un punto de vista ético más que subjetivo/objetivo en los procedimientos de

⁴⁹ ALSINA, R., *La construcción de la noticia*, pp. 171-172.

producción de sentido⁵⁰. Sin duda, esto nos conduce a lo que Colombo refiere como una "reflexión sobre el sentido moral y político de nuestro papel creativo."⁵¹ Es decir que los interrogantes deberían desplazarse del plano de la objetividad/subjetividad hacia las razones y proyectos de orden político y moral de la actividad creativa y principalmente de los relatos testimoniales que son el centro de nuestro interés. En este nuevo debate, el escritor/periodista se declara responsable de sus enunciados, consciente del contenido que estos vehiculizan y de las formas que transgreden, pues -continúa Colombo-

En el momento en que, de hecho aparece con toda evidencia el significado creativo de la utilización de determinados lenguajes, se le abre camino inevitablemente a la cuestión de la responsabilidad del productor de sentido respecto a los objetos-signos-cosas que produce.⁵²

En relación a esta responsabilidad del productor, si se considera la sentencia de Wittgenstein en la que señala que: "es evidente que la ética no se puede expresar"⁵³, estimamos que ella es un punto de partida para la reflexión de los relatos testimoniales en tanto que discursos políticos y para la superación de los criterios de objetividad y subjetividad. Podremos, entonces, hablar del rol del escritor como productor de sentido desde una implicación ético-personal dentro del contexto que ha sido expuesto. Esto no implicaría de ninguna manera la adhesión a un cuerpo de doctrinas y leyes formuladas a priori, sino

⁵⁰ En la utilización que haremos de ahora en adelante en este trabajo del término ideología, ésta se sitúa más en un nivel consciente que en un nivel inconsciente e implícito en la producción discursiva.

⁵¹ COLOMBO, F., "El Icono ético: La imagen de síntesis y un nuevo paradigma moral", *in Videoculturas de fin de siglo*, Trad. A. Giordano, Ed. Cátedra, Madrid, 1989, p. 155.

⁵² *Ibíd.*, p. 154.

⁵³ Citado por Colombo *in Op. Cit.*, p. 154.

más bien la actitud que fluye del pensamiento social y político del sujeto de la escritura frente a su producción de sentido en un momento histórico determinado.

I.3. El discurso no ficcional:

hacia una forma regional específica

Ha sido señalado que historia, periodismo y novela nacerían de una matriz común (*News/novel*) y que se separarían en el curso del siglo XIX en tres discursos distintos y autónomos. Siguiendo esta hipótesis podríamos avanzar que los relatos testimoniales tal como se producen en la Argentina no sólo recuperarían la memoria histórica y política, sino también esa matriz común en la que se vuelven a fusionar. De esta manera, este tipo de discurso desafía el control absoluto del lenguaje por parte de los gobiernos valiéndose tanto de la ficción como de la realidad en su actitud contestataria. Esto explicaría el movimiento prospectivo y retrospectivo de fusión y destrucción de diferentes formas discursivas de la definición que hemos propuesto para los relatos testimoniales en el marco de este trabajo. En cuanto a la politización del discurso "no ficcional", el lado político o politizado; es decir, la toma de posición política de los relatos testimoniales se encuentra no sólo en los temas y/o contenidos que tratan, sino también en la forma discursiva. Hay toma de posición política en la elección de la manera de operar la puesta en relato, en la transgresión constante de géneros instituidos así como en la recuperación de géneros considerados como "menores" como es el caso del policial. Por

otro lado, esta "nueva" forma alberga muchos tipos de contenidos. Nos referimos, por ejemplo, a la existencia de los relatos de biografías y autobiografías de personalidades del mundo artístico y político; a los diarios de viaje, a las reconstrucciones históricas de hechos, vidas y costumbres de un pueblo. Estos relatos corren el peligro de quedar ligados a los *best-sellers* tanto por su forma como por su contenido. Sin embargo, el *best-seller* será siempre despolitizado y estará más cerca de los productos culturales massmediáticos que de los productos literarios de la época.

Los relatos testimoniales que ocupan el centro de interés de este trabajo (ya sean los del corpus elegido, ya sean los que utilizamos como ejemplos) son los que están directamente relacionados con temas políticos; construyen una verdad y cuestionan de esta manera a la historia, al periodismo y a la literatura, transgrediendo las convenciones, los criterios de la época y proyectándose al futuro. En estos textos forma y contenido son indisociables, pues tanto la una como el otro cuestionan, denuncian y transgreden. Ahora bien, en el apartado precedente nos hemos referido brevemente al nuevo periodismo norteamericano y a la relación que la producción argentina establece con él; en este apartado pondremos de manifiesto la especificidad del género en la Argentina.

En los apartados anteriores hemos mencionado la manera en que los relatos testimoniales se alejan de y aproximan a otros discursos tales como la historia, el periodismo y la literatura, entendida ésta última como relatos de ficción. Hemos señalado, por ejemplo, que la

historia y el periodismo en su pretensión de neutralidad objetiva borran constantemente el sujeto de la enunciación de sus discursos y disimulan los mecanismos de construcción del relato. En consecuencia, en estos discursos, los hechos parecieran hablar por sí mismos. Por otro lado, en la literatura de ficción se establece una distinción entre el autor y el narrador siendo el segundo el que narra los acontecimientos en el relato. En lo relativo al autor, algunos teóricos han llegado incluso a negar la independencia e individualidad del autor en tanto que creador absoluto de su obra⁵⁴. Aunque esta discusión escape a este trabajo nos interesa rescatarla momentáneamente, pues en los relatos testimoniales el autor se presenta como creador individual de su obra; creador individual en el sentido de asumir plenamente su enunciado y no en el sentido de ente no mediatizado por ninguna fuerza sociohistórica. El texto se vuelve manifiestamente un producto en el que confluyen fuerzas sociopolíticas y una investigación rigurosa que ha sido llevada a cabo desde un lugar ideológico y subjetivo; además, los mecanismos de construcción del relato son generalmente revelados desde el comienzo. Es en el paratexto donde el autor de los relatos testimoniales se ficcionaliza a sí mismo convirtiéndose en narrador, personaje y protagonista. Protagonista de la investigación y de la lucha discursiva por la justicia y no de los hechos; a partir de estas instancias nuevas voces se alzan, las que contestan, contradicen e invierten la sacrosanta verdad del discurso hegemónico y del poder oficial. Esta contestación se realiza a partir de la "creación" de una nueva *verdad*,

⁵⁴ Ver R. Barthes, "La mort de l'auteur", in *Le bruissement de la langue*, pp. 61-67 y M. Foucault, "Qu'est-ce qu'un auteur?", in *Bulletin de la Société française de Philosophie*, 63, N° 3, París, 1969, pp. 73-104.

pues los relatos testimoniales en tanto que discurso político constituyen una verdad y la presentan como única, fundamentándola en la investigación y en la contundencia de las pruebas. En el prólogo se cierran las posibilidades de lecturas infinitas de la obra circunscribiéndola al punto de vista del periodista. El autor se vuelve autor/narrador en el prólogo y narrador en la primera parte del texto propiamente dicho para recuperar su voz en la tercera parte y en el epílogo. Este punto es estudiado *in extenso* en el capítulo III.

La idea de rescatar la discusión sobre la "muerte del autor" se basa en el hecho de que si se considera al discurso como proceso o, lo que es lo mismo, como práctica, se puede constatar que el autor no es un individuo libre que hace uso del lenguaje, sino el fruto de fuerzas conflictivas que operan en una formación social. En la literatura testimonial el autor asume su enunciado, pero esto no quita que este enunciado lleve las marcas de la época en la que se lo produce. Por lo consiguiente, los relatos testimoniales son el resultado de un proceso discursivo que se construye como un discurso político, en oposición a otro discurso político, que es, en general, el discurso oficial. Ahora bien, en este discurso de oposición se observan las marcas del proceso de enunciación que propusiera Courdesse para realizar un análisis de enunciados políticos⁵⁵. Vemos que existe una distancia relativa entre el sujeto y su enunciado donde el autor/narrador/personaje asume totalmente su enunciado y hay identificación entre el *yo* sujeto del enunciado y el *yo* sujeto de la enunciación. Asimismo, están presentes

⁵⁵ COURDESSES, L., "Blum et Thorez en mai 1936: analyses d'énoncés", *in Langue Française*, N° 9, París, febrero de 1971, pp. 23-25.

las marcas modalizadoras de adhesión que el periodista/escritor deja en su enunciado. Se distinguen los modalizadores formalizados tales como los adverbios de opinión: quizá, sin duda, evidentemente, etc. Se observan, también, transformaciones modalizadoras como el énfasis (evidenciado por la riqueza tipográfica), la pasiva facultativa, y una interdependencia de niveles, como la utilización de las relaciones de lengua familiar, popular, literaria y enunciados diferidos de diversas naturalezas que van desde el "yo digo que" hasta los performativos. Por último, se registra también una marca de transparencia, lo que se puede señalar como el estilo aunque la noción sea problemática. La transparencia es vista desde el lector, ya que se suprimen los adjetivos innecesarios, las frases cortas revisten una sintaxis que se construye como "máximas" lo que logra la adhesión del lector creando una identificación entre el receptor y el sujeto de la enunciación.

Hasta ahora hemos hablado de *sujeto de la enunciación* para referirnos al autor o al narrador respectivamente. Se ha señalado que estos pueden coincidir; es decir, que tanto el autor como el narrador pueden estar representados como un mismo agente en la narración. Asimismo, en ciertos casos la voz del autor o la voz del narrador podían estar claramente distinguidas. Estos son los casos en los que el autor se ficcionaliza y toma la palabra como autoridad textual y los casos en los que se deja la palabra en la voz del narrador. En uno y otro caso se trata de la misma persona: el sujeto de la enunciación cuyas características principales son la autoconciencia de que se está escribiendo y la de hacer partícipe al receptor de este estado de conciencia. De allí la elección de denominar tanto al autor como al

narrador como sujeto de la enunciación. La noción de distancia estética (*aesthetic distance*) nos ayudará a comprender mejor lo dicho.

A este respecto, Booth observa que

*(...) this useful term [distancia estética] should be reserved to describe the degree to which the reader or spectator is asked to forget the artificiality of the work and "lose himself" in it; whatever makes him aware that he is dealing with an aesthetic object and not real life increases "aesthetic distance", (...).*⁵⁶

La observación de Booth se revela importante ya que en los prólogos y epílogos de los relatos testimoniales el sujeto de la enunciación lleva a su máximo nivel la distancia estética. Este proceso se realiza a través de la especificación de que se trata de una narración de los hechos y, como tal, de un objeto construido estéticamente. Será por medio de la intervención directa del autor o por medio de la ficcionalización del autor convertido en narrador y de esta manera protagonista de la investigación, así como de la puesta en relato, que los mecanismos quedan al descubierto. Sin embargo, se observa en cada escritor/periodista/investigador/detective una forma particular de llevar a cabo la narrativización y los grados de distancia estética variarán a lo largo de todo el texto. Recordemos que los textos están encerrados entre los prólogos y epílogos que dejan poco o ningún margen para los equívocos.

En la tercera parte y en el epílogo se operará un proceso inverso al que hemos observado en el prólogo: mientras que en éste se

⁵⁶ BOOTH, W., "Distance and Point of View: An Essay in Classification", in M. J. Hoffman y P. D. Murphy editores, *Essentials of the Theory of Fiction*, p. 124.

opera la ficcionalización del autor, de los sujetos y de los hechos, en el epílogo se opera la desficcionalización del relato para posicionarse en la esfera políticosocial de la época. El autor retoma la palabra, la narración cede a la presentación de los documentos y de la evidencia. El epílogo se presenta, entonces, como el otro umbral entre el afuera y el adentro. Esta vez para devolver al lector al mundo real. Aquí también por medio de un proceso inverso al que hemos visto para el prólogo donde se circunscribe la lectura, en el epílogo se abre la posibilidad de múltiples lecturas de la realidad.

Como se puede apreciar en lo dicho hasta aquí, los relatos testimoniales presentan un rico paratexto que integra al mismo tiempo que enmarca las obras y constituye un umbral entre el adentro del texto y el afuera, dejando claro que se trata de una realidad textual y no de la realidad misma. Además, es en este umbral donde los relatos testimoniales abandonan la inmediatez del periodismo para volverse un texto literario. A la instancia prefacial se suma el resto del paratexto que, como lo hemos esbozado más arriba, cumple un rol preponderante en la puesta en relato. En lo que al paratexto refiere, nos serviremos de la definición que Genette avanza, aunque es restrictiva y no refleja la complejidad del paratexto de los relatos testimoniales. La definición de Genette señala que:

Le paratexte est donc pour nous ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, (...). Plus que d'une limite ou d'une frontière étanche, il s'agit ici d'un Seuil, ou -mot de Borges à propos d'une préface- d'un 'vestibule' qui offre à tout un chacun la

*possibilité d'entrer, ou de rebrousser chemin. 'Zone indéfinie entre le dedans et le dehors, (...).*⁵⁷

Genette reconoce al paratexto como zona de transición, como umbral entre el afuera del texto y el adentro, pero él pone el énfasis en la relación de exterioridad que los elementos paratextuales mantienen con el texto propiamente dicho. Asimismo, subraya que la paratextualidad es la relación menos explícita entre el texto y el título, el prólogo, el epílogo, el epígrafe, los agradecimientos, las notas de pie de página, etc.⁵⁸. Ahora bien, esta relación menos explícita en los textos de ficción se vuelve explícita en los relatos testimoniales ya que todos los elementos paratextuales están al servicio de la puesta en relato. Estos serán utilizados alternativamente para guiar la lectura desde un punto de vista ideológico, pero también para ampliar o introducir nuevas denuncias en el interior del texto, así como para contextualizar insertando a los relatos en un universo discursivo más amplio: la literatura en general, el periodismo, la historia, etc. A este respecto y refiriéndose a las notas de pie de página, Hutcheon señala que: "*(...) even today paratextuality remains the central mode of textuality certifying historical events, and the footnote is still the main textual form by which this believability is procured.*"⁵⁹ El uso que los relatos testimoniales hacen de las notas es en cierta forma similar al uso que se hace en una narración histórica o en un ensayo periodístico; es decir, certifican una verdad, dan otro punto de vista,

⁵⁷ GENETTE, G., *Seuils*, Ed. du Seuil, París, 1987, p. 7-8. El subrayado es suyo.

⁵⁸ GENETTE, G., *Palimpsestes: La littérature au second degré*, Ed. du Seuil, París, 1982, p. 9.

⁵⁹ HUTCHEON, L., *The Politics of Postmodernism*, Ed. Routledge, Londres y Nueva York, 1995, Primera edición: 1989, p. 84.

aunque haya otros usos posibles de las mismas. Es principalmente en los elementos del paratexto donde se opera la ficcionalización y deficcionalización, donde la idea de tensión entre lo real y lo ficticio que hemos sugerido alcanza su máximo nivel. De allí que un análisis sistemático del paratexto nos permitirá mostrar las particularidades de este discurso político, estético y literario.

I.3.1. Los relatos testimoniales en el marco de la literatura hispanoamericana

De la misma manera que los relatos testimoniales se alejan de y se aproximan a otros discursos tales como el periodismo, la historia, y la literatura, estos también forman parte de un proceso discursivo literario que surge en oposición a otro proceso literario general o dominante; es decir, se crea negando al mismo tiempo que presuponiendo al otro proceso por medio de la exclusión política e ideológica. En este sentido, un antagonismo ostensible es el que forman Borges y Walsh en los cincuenta. La literatura de Walsh no sólo se opone a la de Borges y a la de Bioy Casares, sino a la del grupo literario *Sur* que gira en torno a Borges. Éste introduce en la Argentina la literatura policial dentro de un contexto nacional con personajes típicos del escenario criollo, pero lo hace desde lo que se podría considerar un lugar ideológico reaccionario, en el sentido de que no se recupera lo social sino lo telúrico⁶⁰. Los cuentos policiales

⁶⁰ Sería interesante aquí profundizar el estudio de la escritura como signo de reacción a otra escritura y la manera que los debates políticos nacionales influyen en cada una.

de Borges son únicamente relatos de enigma en los que se pone en primer término el juego intelectual de la formulación de hipótesis y el trabajo de la inteligencia en la deducción y descubrimiento del crimen. El género policial en Borges pretende conservar el campo literario de la amenaza de los procesos literarios menores y rescata de esta manera estas manifestaciones para las *élites*. Por el contrario, Walsh y Bonasso son continuadores de ese género menor o no consagrado, empero estos dos últimos utilizan el género discursivo policial para desarrollar un tipo de realismo donde el razonamiento y la inteligencia se mudan del interior del texto hacia la vida cotidiana. La escritura se pone al servicio de lo social para develar un crimen y por momentos se transforma en una actitud moral y, por lo consiguiente, refleja una estética literaria. Vemos que la oposición no se produce únicamente en el orden de las letras, sino que refleja una lucha política en el contexto nacional que busca una identidad literaria al mismo tiempo que libra una batalla por las discusiones políticosociales. De allí, el movimiento del centro hacia los márgenes y viceversa. Se realiza un periodismo marginal, se retoma un género no consagrado como el policial, se recupera la oralidad en el lenguaje para transportarla al centro de las discusiones nacionales.

Sin duda, esta literatura presupone el periodismo de García Márquez así como una literatura latinoamericana más vasta⁶¹. En lo relativo a García Márquez, se trata de su producción periodística

⁶¹ Se ha mencionado otros autores de relatos testimoniales en América Latina en el curso de este trabajo: Poniatowska, Leñero, etc.

durante los años 50 cuyas columnas reciben el nombre de *Jirafas*⁶² y son conocidas por su calidad bigenérica (periodísticoliteraria) y personal. En estas columnas, Márquez viola los criterios estándares del periodismo tradicional y las dirige a un público específico y definido de antemano. Las *Jirafas* son una elaboración artística de los cables de la teletipo combinados con la imaginación y poseen un rico paratexto, el que se traduce mediante una titulación sugestiva, una tipografía abundante, asunción de los enunciados; además de la intertextualidad con lo político y lo literario. Todo esto anuncia ya su novela *Crónica de una muerte anunciada*, la que es un tipo de relato testimonial⁶³. Se observa desde los comienzos de su trayectoria periodística un compromiso político con lo narrado. En consecuencia, el periodismo de García Márquez y los relatos testimoniales en la Argentina nos permiten hablar de una tendencia general hacia una suerte de literatura con características particulares en los ánimos de la época. Por otro lado, los relatos testimoniales son producto de un momento político y se distancian de la literatura del *Boom* (aunque guarden algún punto de contacto con ésta, lo que será señalado más adelante)⁶⁴ para aproximarse a la producción literaria cubana. La revolución cubana dejará huellas profundas en los procesos creativos de estos autores, pero también el peronismo en la Argentina, como fenómeno social, en el contexto nacional. Es principalmente a partir de la

⁶² Las *Jirafas* de G. García Márquez fueron trabajadas por Robert L. SIMS en su artículo: "From Fictional to Factual Narrative: Contemporary Critical Heteroglossia, Gabriel García Márquez's Journalism, and Bigeneric Writing", in *Studies In The Literary Imagination. After Genette: Current Directions In Narrative Analysis And Theory*, Department of English, Georgia State University, Atlanta, 1992.

⁶³ *ibíd.*, pp. 27-28

⁶⁴ Volveremos sobre este punto en el capítulo II.

revolución cubana y de los distintos momentos del peronismo que se lee la realidad y se escribe. La revolución cubana vuelca la mirada de algunos intelectuales hacia la propia América Latina y muestra una salida política para la encrucijada del continente. Esta revolución demuestra que no son los partidos comunistas dirigidos desde Moscú los que realizan la revolución, sino los movimientos populares. De allí la posición de Rodolfo Walsh y de Julio Cortázar, en la Argentina y en Europa respectivamente, quienes ven la posibilidad de revertir el orden establecido y de que la literatura acompañe los procesos de liberación. Se escribe para una clase determinada, la que está integrada por los marginados de las instancias de poder, por lo que estos autores cuestionan la estética burguesa dominante en el momento de sendas producciones artísticas. El peronismo en la Argentina, por su parte, se presenta como un movimiento populista y nacionalista, lo que agudiza el antagonismo de clases en el país. Este movimiento censura y reprime toda manifestación discursiva de oposición durante su período de gobierno entre el 45 y el 55. No obstante, la deposición del régimen peronista por medio del golpe de estado del 55, llamado por la burguesía "Revolución Libertadora", mostrará que el nuevo régimen no sólo no garantiza la libertad de expresión en el contexto nacional, sino que sus mecanismos de represión son más radicales y esta vez en desmedro de la clase obrera para servir a la burguesía. Rodolfo Walsh, que durante el gobierno peronista se cuenta entre los opositores al régimen, cambiará su posición luego del 55 hasta tal punto que sin pertenecer al peronismo llegará a ser confundido como seguidor del movimiento. En el mismo orden de ideas, Miguel Bonasso integrará el ala revolucionaria de

izquierda del peronismo. Hemos señalado que las lecturas de lo real se hacen desde los distintos momentos del peronismo; estos son los períodos que van desde la caída de Perón en el 55; de los intentos de organización popular durante la década del 60 y hasta el nuevo gobierno de Perón a principios de los 70. Los puntos de contacto entre la Revolución cubana y el peronismo fueron claramente señalados por Silvia Sigal cuando ella refiere que:

Los peronistas de orientación marxista podían consolidar su posición a través de la identificación de Perón y Castro, puesto que ambos eran líderes de las masas populares; y cabía, por lo tanto, interpretar al peronismo como un socialismo nacional, a la manera argentina, apostando a una transformación de Perón análoga a la del gobierno castrista. ⁶⁵

Sin embargo, durante la década del setenta, el régimen peronista sufre un vuelco más radical hacia la derecha y obliga a los militantes revolucionarios a redefinirse en el seno del movimiento y pasar a la clandestinidad. El intento de interpretación del peronismo como un socialismo nacional y las expectativas de cambio depositadas en Perón se ven frustrados; esto conducirá a las revisiones políticas que Bonasso realiza en *Recuerdo de la muerte* cuando efectúa una mirada retrospectiva de análisis de la guerrilla y de los militares en el poder, en el tramo que va desde el 76 hasta el 83. Asimismo, motivará las diferentes reescrituras de *Operación Masacre* y llevará a Walsh a una toma de posición y militancia en la lucha de clases más allá de la implicación en las denuncias en la lucha discursiva por la justicia.

⁶⁵ SIGAL, S., *Intelectuales y poder en la década del sesenta*, Puntosur editores, Bs. As., 1991, p. 202.

Diferentes grados de divergencias y convergencias con el nuevo periodismo norteamericano, permiten hablar de características propias del género en la Argentina. La diferencia fundamental radica en el nivel de politización del discurso estético en este último país, donde el autor está comprometido con una causa: ideológicamente es el producto de las luchas políticas y pone la literatura al servicio de lo políticosocial. La narrativa de los autores estadounidenses se ve desprovista de los rasgos "revolucionarios" que la misma adquiere en los autores argentinos. Mientras que en Capote y Mailer se encuentra una voluntad de renovación de las técnicas literarias que permitan una denuncia sin llegar a cuestionar el sistema social en sus estructuras profundas, en la escritura de Rodolfo Walsh, Miguel Bonasso y Tomás Eloy Martínez, se refleja no sólo esta intención de realizar un tipo de literatura renovada que vehicule mejor la denuncia, sino también la de transformar el sistema político y la de proponer una salida para los problemas sociales desde la literatura.

CAPITULO II

II. Los relatos testimoniales: un discurso político

Los relatos testimoniales son un discurso político en lo relativo a su contenido al igual que en lo relativo a su forma; es decir que la forma misma en tanto que transgresora de géneros y prácticas instituidos es una toma de posición. La forma del texto, como se ha señalado, es un espacio intersticial que no sólo alberga, fusiona y destruye otras formas, sino que se utiliza para la construcción de un discurso cuyo contenido, por su misma naturaleza contestataria de otros discursos, es político. En este capítulo veremos, por un lado, y en lo que al contenido respecta, qué entendemos por discurso político en un texto literario y cuál es la validez del testimonio como fuente de información para la construcción de una versión diferente de la vehiculizada por los medios oficiales en un momento histórico. Asimismo, pondremos el acento en la recuperación de la dimensión subjetiva en tanto que verdad de los sujetos implicados, lo que permite tener una nueva visión del hecho histórico. También observaremos

cómo operan los procedimientos que se señalaron para la construcción de los relatos testimoniales, los que les permiten pasar de la transformación por medio de la narración que se encuentra en otras prácticas discursivas, a la transformación por medio de la ficcionalización deliberada y consciente. Recordemos que narrar es en cierta forma transformar, crear una nueva realidad, una realidad textual; pero que existe a su vez una distancia entre narrar para informar o dar cuenta de un hecho y narrar ficcionalizando para que el testimonio y los documentos de los hechos adquieran valor estético. Por otro lado, nos detendremos en la forma del relato para observar su funcionamiento interno donde la coherencia está garantizada por medio de géneros literarios tales como la novela histórica y el policial que se transgreden y para observar también cómo los lazos con los sistemas de referencia externos se operan por medio del discurso periodístico, el que se transgrede también.

II.1.1. En cuanto al contenido

Los relatos testimoniales se construyen, se ha indicado, como un discurso político portador de una verdad. Ahora bien, no se trata de una verdad universal y común, sino de la verdad de los sujetos implicados de una u otra manera con los hechos. En consecuencia, periodistas/investigadores, testigos vivenciales, testigos oculares, se convierten en narradores y "personajes" de un discurso que vehiculiza la verdad de cada uno de los sujetos (sus vivencias, sentimientos, impresiones, opiniones, etc.) y por lo tanto, una verdad

única y en oposición a otro discurso anterior o simultáneo que se quiere él mismo verdadero. Esto no entra en contradicción directa con la posición de Vattimo en su reflexión sobre Heidegger y Nietzsche en lo relativo al ocaso del sujeto. Según Vattimo la noción de sujeto declina en tanto que ente individual de un momento histórico, capaz de tomar decisiones y de realizar elecciones históricas.

*Abbiamo scoperto che la storia non si gioca sul piano delle nostre decisioni individuale cosciente: sia perché esse coprono e nascondono decisioni e scelte già fatte e di cui non siamo consapevoli ma che ci guidano, sia perché, nelle stesse decisioni che crediamo nostre, gioca la nostra appartenenza a un mondo storico, a una classe, a un linguaggio che ci condiziona e ci bestimmt.*¹

Es precisamente en función de esta pertenencia a un mundo histórico determinado y su correspondiente condicionamiento que hemos delimitado el corpus geográfica, histórica y socialmente. Cuando hablamos de sujeto, no lo hacemos refiriéndonos a un ente individual plenamente consciente y objetivo en relación a sus vivencias, sino a una persona que cuenta sus impresiones personales desde un lugar ideológico y político que las circunstancias históricas lo llevaron a ocupar. Se aplica al autor un criterio análogo. El autor escucha, narrativiza y ficcionaliza el relato oral así como los documentos escritos que encuentra, desde una perspectiva histórica y común a su clase. Ahora bien, siempre desde el interior mismo del sistema social al que pertenece se manifestará su actitud de cambio, de oposición y/o de apoyo al régimen político y social.

¹ VATTIMO, G., "Tramonto del soggetto e problema della testimonianza", in *Le avventure della differenza: Che cosa significa pensare dopo Nietzsche e Heidegger*, Ed. Garzanti Editore, Milán, 1980, p. 63. El subrayado es suyo.

De allí la acción desmitificadora que los relatos testimoniales operan en lo relativo a las leyes del periodismo y del discurso de la historia como portadores de la verdad de los hechos que hemos sugerido en el primer capítulo. Al insistir en el hecho de que tanto el contenido como la forma dan el carácter ideológico y político a los relatos en cuestión, nos alejamos de la concepción de autores como Irving Howe por ejemplo, quien plantea que "*By a political novel I mean a novel in which political ideas play a dominant role or in which the political milieu is the dominant setting (...)*"². Según esta idea sólo podríamos hablar de un relato político en términos de contenido, en los que el autor inserta a sus personajes en un escenario político y desarrolla un ideal político concreto. La posición de Howe sería válida para los relatos de contenido netamente político como es el caso de las novelas *El Jefe*³ y *El último caudillo radical*⁴ aparecidas a mediados de los años ochenta y noventa, respectivamente. Sin embargo, tanto estos ejemplos como los relatos del corpus manifiestan lo político en la forma también. Siempre siguiendo la idea de Howe una nueva disyuntiva se presenta ¿qué se entiende por político? Según este autor lo político debe manifestarse activamente en la conciencia de cada personaje del relato, la observación de sus conductas debe dar cuenta del "activismo" de los personajes los que

(...) are themselves often aware of, some coherent political loyalty or ideological affiliation. They now think in terms of supporting or

² HOWE, I., *Politics and the Novel*, Ed. Columbia University Press, Nueva York, 1992, p. 17.

³ CERRUTI, G., *El Jefe*, Ed. Planteta, Bs. As., 1995. Primera edición: 1988.

⁴ VACA NARVAJA, H., *El último caudillo radical*, Ed. Narvaja, Córdoba, 1997.

*opposing society as such; they rally to one or another embattled segment of society; and they do so in the name of, and under prompting from, an ideology.*⁵

Lo expresado en la cita precedente se revela efectivo para la novela *Recuerdo de la muerte* donde el personaje central y los secundarios así como el autor/narrador siguen una afiliación concreta a una ideología y partido; se oponen al sistema social establecido y luchan por un cambio. Siguiendo esta misma idea, *Lugar común la muerte* y *Operación Masacre* se distancian de la conceptualización de lo político de Howe, pero no por eso estos dos relatos son menos políticos que *Recuerdo*. Walsh, en 1970, afirma que en los nuevos contextos sociales y políticos se necesita "un nuevo tipo de arte, más documental, mucho más atenido a lo que es mostrable"⁶. De allí que los valores del producto estético se centren en la elaboración del testimonio o del documento a través de las pautas axiológicas que hemos mencionado en el primer capítulo: el montaje, la selección, la compaginación y el trabajo de investigación. Estas pautas valorativas son el resultado de una visión política e ideológica de la realidad. La realidad se incorpora a la realidad textual dando como fruto un arte comprometido con lo social. Aníbal Ford señala, con respecto a Walsh, que "su obra será un mostrar (mostrar crítico y no sólo descriptivo) de la historia concreta de la Argentina"⁷, lo que podemos hacer extensivo a *Lugar común la muerte*, pero en lo relativo

⁵ HOWE, I., *Politics and the Novel*, p. 19.

⁶ WALSH, R., citado por Horacio Verbitzky en "El Facundo de Rodolfo Walsh", in *El Periodista de Buenos Aires*, p. 31.

⁷ FORD, A., "Walsh: la reconstrucción de los hechos", in *Nueva Novela Latinoamericana*, Jorge Laforgue (compilador), Tomo II, Ed. Paidós, Bs. As., 1972, p. 319.

a diferentes tragedias de la humanidad así como a *Recuerdo de la muerte* en el contexto nacional argentino. Un mostrar crítico que es a su vez una actitud política frente a los hechos.

Regresemos a la filiación políticopartidaria en la novela *Recuerdo de la muerte*. En este texto no se trata de mostrar a Jaime Dri (persona/personaje) como si éste fuese un simple ciudadano inocente que es torturado por los ejecutores del sistema, sino por el contrario, Dri es un militante comprometido e implicado al igual que el autor de la novela. Sin embargo, lo político del relato no se manifiesta únicamente en lo relativo a los ideales del partido revolucionario y de sus seguidores para oponerse y cambiar un estado de sociedad; sino en la construcción de la verdad de cómo sucedieron los hechos al igual que en la transgresión de géneros y prácticas instituidos. El eje en el tejido textual se desplaza del activismo por un cambio revolucionario y la necesidad de ganar nuevos adeptos para la lucha, hacia la denuncia. Se trata aquí de dar *la versión verdadera* de los hechos, esa versión tergiversada por el autoritarismo y silenciada por los medios. La lucha que se lleva a cabo, es una lucha por la hegemonía discursiva y que busca justicia dentro del sistema social democrático. La democracia deberá condenar a los responsables de las prácticas autoritarias y arrojar luz sobre la verdad. Sin embargo, se ha señalado, los autores/periodistas/investigadores parten de la premisa que todo el sistema social es corrupto, que el aparato judicial de la burguesía no puede garantizar justicia. Se apela al lector para que éste se implique y bregue por justicia dentro de los márgenes del sistema, para que él haga su propia experiencia de la imposibilidad de obtenerla y pueda

entonces pasar a una actividad más radical de cambio de las estructuras de poder.

Asimismo, en el texto de Walsh, *Operación Masacre*, ni el autor/narrador, ni las personas/personajes son militantes ni seguidores de una filiación partidaria concreta. Por el contrario, estos son gente común que se ven involucrados arbitrariamente en hechos que la mayoría desconoce. Walsh, en el prólogo, avanza su situación de no militante, su desconocimiento de y desinterés por lo que estaba sucediendo hasta que oye hablar del que será el personaje central de su relato: un fusilado que vive, pide hablar con él sin ni siquiera saber porqué. Durante la entrevista con Juan Carlos Livraga, Walsh sabrá qué es lo que lo atrae de esa historia increíble. Se trata fundamentalmente de las motivaciones éticas que condicionarán su implicación. Él lo expresa de la siguiente manera:

Pero después sé. Miro esa cara, el agujero en la mejilla, el agujero más grande en la garganta, la boca quebrada y los ojos opacos donde se ha quedado flotando una sombra de muerte. Me siento insultado, como me sentí sin saberlo cuando oí aquel grito desgarrador detrás de la persiana.

Livraga me cuenta su historia increíble; la creo en el acto.⁸

Constatamos que es el ciudadano, el hombre y periodista Rodolfo Walsh que se siente insultado como miembro de una sociedad y como ser humano. En *Operación Masacre*, se ataca al sistema y a sus aparatos ideológicos de estado tales como la justicia, la prensa, la iglesia, aunque no desde una perspectiva orgánica, partidaria. En la tercera parte, *La Evidencia*, se revela al lector la incapacidad del aparato de justicia

⁸ WALSH, R., *Operación Masacre*, p. 19.

para ser "neutral" e imparcial en su función. No obstante, será sólo en el epílogo a la última edición donde Walsh adoptará una posición de lucha de clases para extender la denuncia de los casos individuales hacia el sistema y mostrar que los períodos de autoritarismo y de democracia responden a los intereses de una misma clase: la burguesía. Volveremos sobre esto en el capítulo III.

Lugar común la muerte, por su parte, sólo en algunos relatos cobrará un contenido político específico y un cuestionamiento del sistema capitalista. Sin embargo, la militancia orgánica de los personajes está siempre ausente, incluso en los relatos tales como: *Viaje de muerte hacia La Rubiera* y *Los sobrevivientes de la bomba atómica*. En el primero se nos confronta a la destrucción humana del hombre por el hombre guiada e impulsada por tabúes y conflictos sociales. La marginación social de los cuiva implica su exterminio permanente, en lo que a su supervivencia respecta, y permite la existencia de una relación feudal entre los terratenientes y los indios. Los dueños de la tierra son también los dueños de la vida, lo que queda demostrado con la cacería y matanza indiscriminada de los cuiva: hombres, mujeres y niños. Haciendo alusión a la fecha de los acontecimientos, lo que remite y confronta el relato con otras versiones existentes, Tomás Eloy Martínez revela la construcción discursiva de los hechos cuando señala que:

La historia es confusa en ese punto: ciertos cronistas colombianos aseguran que la travesía de los cuiva por el Capanaparo empezó una semana antes, el 16 de diciembre; otros, en Venezuela, suponen que fue después de navidad. Es que toda verdad se vuelve imprecisa

cuando alude a estas criaturas sin nombre, cuyas únicas costumbres son el azar y las enfermedades.⁹

En *Los sobrevivientes de la bomba atómica* se pone de manifiesto todas las formas posibles de la muerte material en Hiroshima y Nagasaki. Se denuncian los horrores de la guerra, pero se hace incapié en las víctimas civiles del desastre. Apoyado en una serie de testimonios y documentos, Martínez toma posición política y demuestra que la devastación operada por la bomba estaba fríamente calculada por el gobierno de los Estados Unidos,

Sobre Hiroshima cayeron neutrones y rayos gamma producidos por la fisión nuclear, rayos gamma y beta emitidos por los elementos nuevos que se originaron durante la reacción en cadena, y rayos alfa -engendrados por los componentes del uranio 235- que se dispersaron sin fisurarse. Pero hubo, además, una cuarta fuente de radiación: los neutrones, partículas tan pesadas como un átomo de hidrógeno, que al penetrar en el núcleo de cualquier objeto, modifican su composición y lo convierten en radiactivo.¹⁰

Asimismo, se evidencia el no reconocimiento por parte de los Estados Unidos de las consecuencias de la explosión atómica y cómo el gobierno de Japón se apoya en los "estudios norteamericanos" para desconocer a su vez a los sobrevivientes. Uno y otro gobierno tratan de una u otra manera de desligar responsabilidades. Se han realizado estudios sobre los impactos y las consecuencias de la explosión al igual que se ha informado sobre las enfermedades producidas por la bomba y el estado actual de la salud. Ahora bien, se toma a los informes de las investigaciones; es decir a la información sobre los hechos como si ésta fuera acción con respecto a los hechos:

⁹ MARTINEZ, T. E., *Lugar común la muerte*, p. 187.

¹⁰ *ibíd.*, p. 225.

Sobre el monte Hiji, 330 metros al oeste de la Escuela de Medicina, los investigadores norteamericanos piensan que esa ira era ciega. "Hemos revelado que hay conexiones entre la explosión nuclear y el aumento de la leucemia -protestaron-. Hemos publicado en nuestros boletines que el cáncer de pulmón, el de senos, ovarios y cerebro eran fácilmente advertidos entre los sobrevivientes. Informamos (...)"¹¹

No les es fácil ser reconocidos [a los sobrevivientes] como enfermos atómicos, y hasta 1957 se negó oficialmente que sus anemias y cánceres tuvieran algo que ver con la explosión. Es que el 3 de septiembre de 1945, durante una conferencia de prensa en Tokio, el brigadier general Thomas Farrell informó que "ya nadie padece en Hiroshima y Nagasaki los efectos radiactivos de la bomba. Quienes los recibieron están muertos".¹²

Pero la mayoría de los relatos en *Lugar común la muerte* no tratan de situaciones de contenido político específico (según el criterio de Howe), e incluso en los dos ejemplos dados más arriba no hay militancia orgánica. Los personajes no son conscientes de una lucha de clases implícita o explícita y no revelan ninguna filiación política determinada. En otros relatos del mismo libro se observa, sin embargo, una conciencia política y de clase, aunque la militancia partidaria esté siempre ausente. En *El Apocalipsis según Martínez Estrada* se consigna el rechazo que éste experimenta por el sistema y su tendencia aguda a la marginalidad, así como su admiración por la Cuba revolucionaria.

Recordemos aquí que las reescrituras de *Operación Masacre* y sus epílogos se realizan después de 1959, fecha de la Revolución cubana. Asimismo, los textos de Bonasso y Martínez corresponden al

¹¹ *ibíd.*, p. 164.

¹² *ibíd.*, p. 176.

período postrevolucionario y se insertan en las expectativas que hemos mencionado en el primer capítulo con respecto a la realización histórica del peronismo como movimiento nacional socializante. Estos dos hechos políticos e ideológicos motivan a los autores a creer en una posibilidad de cambio de las estructuras imperantes, pues en Cuba ya se lo hizo y en la Argentina existe el peronismo que podría hacerlo¹³. Los diferentes rumbos que tomará el peronismo en la Argentina influirán directamente en las reescrituras de los textos así como en la visión que los autores tendrán en los nuevos epílogos.

Tanto en *Recuerdo de la muerte* como en *Operación Masacre* y en *Lugar común la muerte* se vehiculiza la versión verdadera de los hechos que los autores investigaron y reconstruyeron y la que depende en última instancia de los sujetos que la vivieron o la presenciaron. En consecuencia, la presentación y caracterización de los testigos que se volverán personajes del relato adquiere una importancia relevante en la medida en que es la versión de estos sujetos la que se erige como verdadera y se opone a la del régimen imperante, a la versión oficial. Respecto a la relación entre el sujeto y su verdad, Vattimo señala que:

*(...) [la] testimonianza implica, (...) l'idea di un rapporto costitutivo del singolo con la verità - per cui una verità è la sua senza cessar di essere verità, e d'altra parte è verità proprio e solo in quanto è verità di qualcuno, che la testimonia - (...).*¹⁴

¹³ Ver Cap. I, nota N° 65.

¹⁴ VATTIMO, G., "Tramonto del soggetto e problema della testimonianza", p. 56. El subrayado es suyo.

Según el pensamiento de Vattimo, el testimonio " (...) *si riassume nel nesso persona-verità*"¹⁵ y la crisis del sujeto cristiano/burgués tal como él la plantea refiere también a la crisis de la verdad objetiva del sujeto. Por lo tanto, la filosofía deberá reconsiderar la relación sujeto-verdad. Ahora bien, en los relatos testimoniales esta relación persona/verdad es precisamente la que les da su característica de relatos sobre una verdad. Las personas involucradas y que testimonian su verdad, pero también los sujetos de la enunciación como lo hemos expuesto en el capítulo anterior, son los que construyen la nueva versión, la nueva verdad, la que no pretende ocupar un lugar objetivo, sino más bien, un lugar de oposición, de cuestionamiento a otra versión histórica. Sin duda, los sujetos en los relatos testimoniales no trascienden la posición personal ni son conscientes de que su verdad es verdad en la medida que "[la verdad] *é un ordine generale del mondo, una 'struttura storica', forma di vita o epoca dell'essere; (...)*"¹⁶. Sin embargo, más allá del hecho de ser consciente o no de los acontecimientos históricos y los filtros que constituyen al sujeto en el momento de su testimonio, este sujeto vivió y sintió ciertas situaciones que le pertenecen y constituyen su verdad.

II.1.2. De personas a personajes

Escribir la historia del presente o, lo que sería lo mismo, la forma que esa historia tiene en el recuerdo de los sujetos vivenciales

¹⁵ *ibíd.*, p.69.

¹⁶ *ibíd.*, p. 64.

es el objetivo de los relatos testimoniales; de allí la importancia de los sujetos en el relato. La historia académica se interesa principalmente por la precisión de los datos, fechas y lugares de los acontecimientos y en consecuencia dejará de lado las historias personales y las impresiones subjetivas. En oposición a esto, los relatos testimoniales se interesan por las historias individuales. Es evidente, que las víctimas de la "Operación masacre" desconocían que la Ley Marcial no había entrado en vigencia en el momento en que ellos fueron ejecutados, así como tampoco sabían de los movimientos revolucionarios que se gestaban contra el régimen militar. Ahora bien, a pesar de la imprecisión de ciertos datos suministrados por las víctimas que los autores investigarán para contextualizar y construir el discurso verdadero sobre los hechos, los testimonios se presentan como una verdad histórica. Dori Laub refiere, en un informe sobre sus investigaciones respecto de Auschwitz en lo relativo a un testimonio de una sobreviviente, que

*The woman was testifying, not to the number of chimneys blown up, but to something else, more radical, more crucial: The reality of an unimaginable occurrence. (...) She testified to the breakage of a framework. That was historical truth.*¹⁷

Sin duda, nos alejamos aquí de los criterios de los historiadores para acercarnos a la verdad subjetiva y tratar desde este nuevo lugar de comprender la realidad. Se conoce mucho sobre los fusilamientos en el 56, sobre los campos de concentración entre el 76 y el 83 en la

¹⁷ LAUB, D., "Bearing Witness or the Vicissitudes of Listening", in S. Felman y D. Laub, *Testimony, Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, Ed. Routledge, Nueva York y Londres, 1992, p. 60.

Argentina, así como sobre el exterminio constante de los indios en América Latina y sobre las consecuencias de la bomba atómica en Hiroshima; sin embargo, estas situaciones traumáticas para los que las vivieron, se insertan con dificultad en el plano histórico y político. La reconstrucción de los hechos arroja luz no solamente sobre los acontecimientos en los que se desarrollan las tragedias de los testigos, sino también en lo que concierne a una nueva dimensión del hecho mismo. A este respecto Laub observa:

*(...) it was her very talk to me , the very process of her bearing witness to the trauma she had lived through, that helped her now to come to know of the event. And it was through my listening to her that I in turn came to understand not merely her subjective truth, but the very historicity of the event, in an entirely new dimension.*¹⁸

Se establece de esta manera una relación dialéctica entre el escucha del testimonio y el testigo. Tanto uno como otro toman conocimiento de una nueva dimensión de la realidad histórica del momento en que los hechos tuvieron lugar; se humaniza, en cierta medida, el dato histórico. La vigencia de la Ley Marcial en la noche de los fusilamientos clandestinos del relato de Walsh adquiere aquí otra dimensión; más allá de las cuestiones legales y constitucionales, estamos frente a lo cotidiano que hace la historia. Ha sido señalado en el primer capítulo que los relatos testimoniales se interesan por los hechos particulares, por las historias individuales y que dejan de lado los grandes acontecimientos. Evidentemente se trata de insertar en ese contexto de grandes acontecimientos a los sujetos que dan la otra versión, la versión "verdadera" de la que hemos estado hablando.

¹⁸ *ibíd.*, p. 62.

Hay diferentes formas de presentar a los sujetos que testimonian sobre un hecho, según se trate de un informe de investigación científica: etnológico, antropológico, sociológico, sociolingüístico, etc., o según sea por razones de poética estilística. En ambos casos, una transcripción palabra por palabra de la forma de hablar del obrero, inmigrante o ciudadano común no instruido sólo servirá para dar color local en párrafos cortos o frases aisladas. Todo un libro o informe transcrito en estas condiciones no hará otra cosa que perturbar la lectura. En los relatos testimoniales, se trata de sujetos de un discurso oral y que deberá ser traducido a otro código: el escrito. Lejeune señala haciendo alusión a las transcripciones que "*Le respect de l'autre impose un minimum d'adaptation.*"¹⁹ Por lo tanto, la manera más acertada de transcribir el discurso de los sujetos en el relato será a través de un arreglo de la lengua que se adapte a la sintaxis, ortografía y vocabulario de la lengua estándar. Ahora bien, esto no implica de ninguna manera el abandono de palabras familiares, cotidianas y a veces vulgares que forman parte de la comunicación diaria y no interfieren con la lectura, ni impiden la comprensión de lo que se expone. Lo dicho se convalida con la siguiente afirmación de Lejeune: "*A partir du moment où on a choisi comme système d'arrivée le livre, la vraie fidélité consiste peut-être à effectuer un travail d'élaboration proprement littéraire.*"²⁰ Es precisamente este tipo de elaboración que los autores de los relatos testimoniales realizan; ellos crean un tipo de narración que trata de

¹⁹ LEJEUNE, PH., *Je est un autre: L'autobiographie, de la littérature aux médias*, Ed. du Seuil, París, 1980, p. 293.

²⁰ *ibíd.*, p. 295.

mantener las características de la lengua oral en el relato escrito. El problema de la transcripción del discurso oral al escrito no es infranqueable puesto que la presentación de las personas se hace principalmente en estilo indirecto libre y se incorporan réplicas de diálogos o de monólogo interior en estilo directo donde habla la voz del personaje. El sujeto, su vida, y con ella su cosmovisión, quedan siempre de manifiesto aunque se haya mejorado su forma de expresión. Así, por ejemplo, Rodolfo Walsh nos introduce a la vida y al universo de cada persona en la primera parte, la que está dividida en capítulos muy cortos que corresponden cada uno a una persona/personaje.

CASA DE MUCHACHONES bravos y ambiente acaso tempestuoso ésta de los Garibotti, en el Barrio Obrero de Boulogne. (...)

Pero es una casa limpia, sólida, discretamente amoblada, una casa donde puede vivir un obrero. Y "la empresa" les cobra menos de cien pesos de alquiler.²¹

FLORIDA, sobre el Ferrocarril Belgrano, está a 24 minutos de Retiro. No es lo mejor del partido de Vicente López, pero tampoco es lo peor. El municipio regatea el agua y las obras sanitarias, hay baches en los pavimentos, faltan letreros indicadores en las esquinas, pero el pueblo vive a pesar de todo.²²

GIUNTA, O DON LITO como lo llaman en el barrio, vuelve de Villa Martelli, donde ha pasado la tarde con los padres.

No ha cumplido treinta años Giunta. Es un hombre alto, atildado, rubio, de mirada clara. Expansivo, gráfico en los gestos y el lenguaje, tiene una dosis considerable de humor y aun de ironía escéptica.²³

Las citas precedentes ilustran la presentación de las personas. Todos corresponden a la clase obrera en el mejor de los casos, o a la

²¹ WALSH, R., *Operación Masacre*, pp. 35-36.

²² *ibíd.*, p. 41.

²³ *ibíd.*, p. 47.

categoría de subempleados, lo que será especificado en el capítulo que les es dedicado. Esta presentación de los sujetos permite a Walsh mostrar tácitamente cuál es la clase que se ve afectada por el golpe de estado lo que implica ya una toma de posición. La presencia de la burguesía o clase dominante se hace efectiva precisamente por ser el gran ausente del relato, a excepción de menciones como la que se hace en las citas precedentes: "Y la empresa les cobra (...)". Asimismo, se consignan *los detalles simbólicos del status de la vida de los personajes* que permiten situarlos en el mundo social y político: gestos, maneras, estilos, vestimentas, etc.²⁴ lo que redundará en una mejor y más nítida identificación de la clase social a la que pertenecen:

Toda la familia está representada en las paredes. Pegadas a una gran cartulina y dentro de un marco amarillean remotas instantáneas de Francisco y Florinda (...)

La pasión decorativa o recordatoria culmina en la prevista litografía de Gardel, recortado en negro, (...) ²⁵

Por otro lado, hemos señalado la ausencia de filiación partidaria consciente en la mayoría de las personas/personajes del relato *Operación Masacre*; sin embargo, algunos de los sujetos son simpatizantes del régimen depuesto, "el peronismo", y esto se evidencia al igual que la práctica sindical de otros. De todos modos, no hay ninguna acción coherente, ni militancia partidaria conscientes por parte de los personajes, aunque el contenido sea netamente político. No obstante, la posición de Walsh respecto al sistema social y a los aparatos ideológicos de estado es ideológicamente consciente pues pretende mostrar la ineficacia del sistema judicial y la opresión de una

²⁴ Ver Cap. I, nota N° 47.

²⁵ WALSH, R., *Operación Masacre*, pp. 35-36.

clase sobre otra. Un buen ejemplo del rol que los partidos políticos juegan en el relato, así como la filiación que los protagonistas demuestran, es el siguiente:

En su casa la política ha sido siempre un tema dominante. Don Pedro Lizaso, el padre, fue radical en una época. Luego simpatiza con el peronismo. (...) A partir de 1950 está alejado del peronismo y ha de irse alejando cada vez más.

En setiembre de 1955, cuando la revolución estremece a todos y los que no combaten están pegados a la radio escuchando las noticias oficiales y las que se filtran del otro bando -¡ singular recuerdo! nadie los fusilará por eso-, alguien le pregunta a Carlos:

-¿Por quién pelearías?

- No sé -responde desconcertado-. Por nadie.

- Pero si te obligaran, si tuvieras que elegir.

Medita un segundo antes de contestar.

- Creo que por ellos -responde al fin.

Ellos son los revolucionarios.²⁶

Vemos que incluso si hubo un clima político en su casa, un padre "militante" y simpatizante después, Carlos Lizaso no adhiere a ningún partido y si fuera obligado lucharía por los revolucionarios. Los revolucionarios en el 55 son los militares golpistas, los mismos que ordenarán su fusilamiento. Sin embargo, algunos párrafos más adelante y haciendo referencia a otra etapa de la vida del personaje, se nos da un indicio que podría hacernos suponer una simpatía más contundente con la contraofensiva democrática para restituir el gobierno peronista depuesto.

Regresemos a la presentación de los personajes. Hemos visto que ésta se realiza en estilo indirecto libre y que los autores crean un tipo de narración que ha captado lo esencial y lo transmiten en forma literaria. Se incorpora *el registro del diálogo*, pero se opera un

²⁶ *ibíd.*, pp. 51-52.

principio de estilización; es decir, no se transcribe con exactitud palabra por palabra las intervenciones de las personas. Se guarda, sin embargo, lo esencial de su manera de hablar, siempre respetando la coherencia de la lengua, las reglas gramaticales mínimas, la puntuación ordenada y organizada, lo que permite una lectura más fácil y directa. Para ello se suprimen las vacilaciones aunque pueda, a veces, recurrirse a los puntos suspensivos; las repeticiones innecesarias que lejos de agregar información perturban la decodificación y molestan al lector; las muletillas tales como: bueno, este, entonces, eh, ah, etc. Lo expuesto no interfiere u obra "desclasando" o neutralizando el origen del discurso o eliminando el registro oral, pues ya se ha consignado con precisión la procedencia de las personas y el nivel de educación de cada una de ellas; además, como se ha indicado más arriba, se guardan las palabras de uso familiar, las jergas laborales y los regionalismos de uso común y frecuente que no se prestan a equívocos.

Por otro lado, el registro del diálogo en el relato es una marca de la existencia de diferentes niveles narrativos que se encuentran en un texto. Según Bal los verbos declarativos que indican que alguien va a hablar en un texto narrativo, son signos de un cambio de nivel: el narrador ha otorgado temporariamente la palabra a otro hablante. Se pasa de esta manera de un primer texto narrativo (diégesis) a un segundo texto narrativo (metadiégesis), donde el narrador pertenece al primero y el hablante temporario al segundo puesto que éste

aunque hable no narra²⁷. No obstante, estos niveles no son herméticos y puede haber entrecruzamientos entre uno y otro, o sea interferencias textuales. Estas interferencias se indican a través de formas que van desde los pronombres personales, tiempos verbales, déicticos, palabras y aspectos conativos, adverbios, etc. Bal dirá que cuando las señales de situación de lenguaje personal se refieren a la situación de lenguaje del narrador, éste último es perceptible; en cambio, si las señales se refieren a la situación de lenguaje de los "actores", habiendo sido claramente introducido el paso de un nivel a otro por medio de un verbo declarativo, de dos puntos, de comillas, etc. podemos hablar de situación de lenguaje personal en el segundo nivel. Por el contrario, si las señales que indican una situación de lenguaje personal en la que los "actores" participan sin que se haya realizado previamente el paso de nivel, nos encontramos con interferencias textuales²⁸. Los relatos testimoniales trabajan simultáneamente con los dos tipos de estrategias mencionadas; se observa la incorporación de la voz de los testigos en el primer texto narrativo y asimismo, las interferencias textuales son también frecuentes pues, como ha sido señalado, el narrador adopta el discurso de los testigos en el primer nivel por medio del estilo indirecto libre. En el uso del estilo indirecto libre se cruzan la mayor cantidad de interferencias textuales. Un par de ejemplos de situación de lenguaje personal en el segundo nivel son los siguientes:

- ¿Cuándo pasás a buscarla? -pregunta Rodríguez.
- Si querés, vamos ahora.

²⁷ BAL, M., *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, Trad. Christine van Boheemen, Ed. University of Toronto Press, Toronto, Buffalo, Londres, 1985, p. 134.

²⁸ *ibíd.*, pp. 138-139.

- De paso, podemos escuchar la pelea.²⁹

- ¡No te hagás el *piola!* -le dice con vos sorda-
¡Levantá las manos!³⁰

- ¿Y su familia? ¿Sabe algo de su mujer y los chicos?
- No, nada -respondió el Pelado, acorazándose ante el peligro. El hombre dirigió una mirada circular por el cuarto y acabó por tirar la ceniza al piso. Después de esa segunda pausa, añadió en voz baja:
- Pero me imagino que usted tendrá alguna forma de conectarse con su esposa... digo yo...³¹

Cuando se otorga temporariamente la palabra a los testigos, hay situaciones que se revelan un poco más complejas en los relatos testimoniales. Se trata de los casos en los que el autor/narrador y las personas/personajes dialogan entre sí. Estamos frente a lo que podemos denominar un proceso de montaje con las entrevistas. En este tratamiento de las entrevistas, los autores/periodistas intervienen directamente en muchas ocasiones y en otras, aunque la presencia de ellos no sea manifiesta, es evidente que el testigo está respondiendo a una pregunta. En estos casos, la intervención directa del autor está señalada por indicios tales como: me dice, me responde.

- Yo no tengo por qué mentirle -me dijo- . Cualquier cosa perjudicial que usted me saque, diré que es falsa, que a usted ni lo conozco. Por eso no me importa que *publique* mi nombre verdadero o no.³²

- Por suerte *para usted* y para mí, el General está ahora más allá del bien y del mal -le oí decir-. Es puro espíritu.

²⁹ WALSH, R., *Operación Masacre*, p. 73.

³⁰ *ibíd.*, p. 82. El subrayado es nuestro. Piola es una voz muy corriente en la lengua familiar que ha reemplazado casi totalmente a los vocablos astuto, taimado y su uso alterna con el vocablo pícaro.

³¹ BONASSO, M., *Recuerdo de la muerte*, p. 71.

³² WALSH, R., *Operación Masacre*, p. 60. El subrayado es nuestro.

- Tal vez por eso tiene sueños tan difíciles de interpretar -le *insinué*, apuntando hacia algún blanco oculto de su omnipotencia.³³

Constatamos, asimismo, que el tratamiento de Bonasso de los diálogos en su novela es igual que el que operan Walsh y Martínez. Asimismo, Bonasso incorporará fragmentos de testimonios extraídos de diferentes fuentes, las que serán citadas. En este tipo de citas que constituyen, a veces, un capítulo completo, nos encontramos frente a un texto narrativo primario pues en estos fragmentos la voz del testigo de los hechos pasa a primer plano y el narrador está completamente ausente. Un tipo de trabajo análogo es el que hace T. Eloy Martínez en su texto con los testimonios. Algunos ejemplos de fragmentos de testimonio servirán para ilustrar mejor lo que estamos exponiendo. En *Recuerdo de la muerte* leemos:

No tengo noción del tiempo para nada porque allí no había día ni noche, había tanta gente igual a las tres de la tarde como a las tres de la mañana. A todo esto entra "Texas". Asoma la cabeza por la puerta y dice "Dio ya QTH" (QTH en el código quiere decir domicilios) y el cura le dice que no, que no se apure que estoy contando mi historia.

(Fragmentos del testimonio presentado en Madrid a la Comisión Argentina de Derechos Humanos (CADHU) por Graciela Susana Geuna, sobreviviente del campo de concentración *La Perla*, [...])³⁴

Un ejemplo de *Lugar común la muerte* podrá también corroborar lo expuesto hasta aquí:

³³ MARTINEZ, T. E., *Lugar común la muerte*, p. 42. El subrayado es nuestro.

³⁴ BONASSO, M., *Recuerdo de la muerte*, pp. 136-138. Las bastardillas son suyas.

Treinta segundos después de la explosión, el Enola Gay dio media vuelta y nos permitió ver lo que había pasado. Lo que más nos sorprendió, (...)

*Testimonio del Theodore Van Kirk recogido por Joseph L. Marx en "Seven hours to zero", 1967.*³⁵

Otro de los procedimientos que hemos mencionado en lo relativo a la construcción de los relatos testimoniales es el *uso de los puntos de vista*. Este procedimiento o técnica está directamente relacionado con las personas/personajes, pues, como se indicó, se describe cada escena según la mirada y la concepción del mundo de un personaje; es decir, se da su punto de vista, aunque haya alternancia, ya que este punto de vista será a su vez reemplazado por el de otro personaje o por el del autor/narrador. Tom Wolfe lo define de la siguiente manera:

[El punto de vista es] La técnica de presentar cada escena al lector a través de los ojos de un personaje particular para dar al lector la sensación de estar metido en la piel del personaje y de experimentar la realidad emotiva de la escena, tal como él la está experimentando.³⁶

De esta manera, el autor/narrador pretende llegar al lector a través de las sensaciones y vivencias de los personajes. Booth en su ensayo sobre los puntos de vista y refiriéndose al novelista de ficción avanza que "*In dealing with point of view the novelist must always deal with the individual work: which particular character shall tell this particular story, or part of a story, (...)*"³⁷, Asimismo, Booth se pregunta qué grado de confiabilidad y de libertad de comentario deberá reposar sobre lo que un personaje narra. Efectivamente, tanto

³⁵ MARTINEZ, T. E., *Lugar común la muerte*, p. 219. Las bastardillas son suyas.

³⁶ WOLFE, T., *El Nuevo Periodismo*, p. 51.

³⁷ BOOTH, W., "Distance and Point of View", p. 132.

en un relato de ficción como en los relatos testimoniales que son el resultado de la ficcionalización de los testimonios y documentos, el escritor se encuentra frente a esta disyuntiva. Si bien no hay complejidad en lo relativo al punto de vista de un personaje sobre su propia vida y sus impresiones de las circunstancias y cómo éstas lo afectaron, sí hay un trabajo de elaboración por parte del autor en lo que concierne a las impresiones y puntos de vista de un personaje particular con respecto a las vivencias o vida de otro personaje. La libertad de comentario que se otorga a los personajes es muy amplia y su credibilidad reposa en la confrontación de sus puntos de vista con los de otros personajes y los del narrador. Se insiste de esta manera en el carácter de construcción del discurso: no se afirma que los hechos sucedieron así, sino que se presentan testimonios de cómo se desarrollaron. Algunos ejemplos podrán ilustrar lo dicho:

(...) Pero otros sobrevivientes aseguraron que Mario bajó con ellos. La contradicción -típica de situaciones semejantes- permanece insoluble hasta ahora.³⁸

En este punto la versión de Rodríguez Moreno difiere de la que doy en el texto, fundada en el testimonio de seis de los siete sobrevivientes.³⁹

Hacia el fin de la primavera, en 1893, remontó el Paraná y se internó en los campos (...). En este punto de la historia hay un dato que todos los amigos admitieron como cierto, pero que nadie sabe fijar en el tiempo.⁴⁰

Luego de la exposición del dato y de las circunstancias Martínez ofrece un documento en nota de pie de página:

³⁸ WALSH, R., *Operación Masacre*, p. 175.

³⁹ *ibíd.*, p. 239. Nota de pie de página.

⁴⁰ MARTINEZ, T. E., *Lugar común la muerte*, p. 133.

Una carta de Horacio Quiroga a Leopoldo Lugones (octubre 7, 1912) sitúa la aventura judicial de M. F. 18 años después, en 1911.⁴¹

Ahora bien, esta confrontación de los puntos de vista puede realizarse respecto a la situación o a los hechos mismos también. Así, cada personaje tendrá su propia versión de cómo sucedieron los hechos. Cabe señalar que más allá de algunas diferencias menores o personales en la relación del sujeto con la verdad, el conjunto de la narración siempre será una versión política en oposición a la versión oficial. Dos puntos de vista sobre su situación personal en relación con las circunstancias que vive el país, son los que se expresan, por ejemplo, a través de Juan Carlos Torres y de Garibotti. En el caso de Torres será por medio de una intervención directa:

- A esos muchachos no tenían por qué fusilarlos -prosiguió entonces-. A mí, vaya y pase, porque yo "estaba" y en mi casa secuestraron documentación. Nada más que documentación, no armas como dijeron después.⁴²

Mientras que el punto de vista de Garibotti se transcribe en estilo directo libre:

De ahí tal vez que Francisco Garibotti no quiera meterse en líos. Sabe que las cosas andan mal en el gremio -interventores militares y compañeros presos-, pero todo eso pasará algún día. Hay que tener paciencia y esperar.⁴³

El segundo capítulo de *Recuerdo de la muerte: La caída*, está relatado enteramente por el narrador y en él se insertan

⁴¹ *ibíd.*, p. 133.

⁴² WALSH, R., *Operación Masacre*, p. 60.

⁴³ *ibíd.*, p. 36.

descripciones, reflexiones de Jaime Dri narradas en tercera persona y diálogos. También, al igual que en *Operación y Lugar*, se presenta la voz del autor/narrador con naturalidad para dar su punto de vista sobre todos los pormenores:

La capucha y las vendas constituyen una precaución de los torturadores: los protegen de la mirada de la víctima. Pero cumplen otra función: encierran a la víctima en sí misma. El mundo entero ha quedado en tinieblas. (...) No están allí los compañeros, la familia, los amigos. La capucha ha suprimido toda historia y todo porvenir. (...) No sólo impide mirar hacia afuera, obliga a mirar hacia adentro. A preguntarse si uno va a resistir. Si va a salir de la prueba siendo el mismo de antes o va a convertirse en un traidor.⁴⁴

De todos modos, este tipo de reflexiones se sitúan en un plano de ambigüedad, pues ¿se trata del pensamiento de Dri retomado por el autor/narrador o es realmente la opinión de éste último? Este tipo de observaciones abundan y visto su carácter netamente vivencial y su inclinación psicologizante, podemos avanzar que son el resultado de discusiones y reconstrucciones de las que participan los dos: Dri y Bonasso. Por parte del autor, sin embargo, la capucha es la metáfora que le permite situar a las víctimas en ese impase o punto neutro en el que el tiempo y el espacio desaparecen. La historia del presente es un ciclo que se abre con las víctimas y no se cierra mientras éstas estén con vida; es decir, no entran en el marco de la historia académica, no existe la distancia necesaria para juzgar y evaluar los hechos desde afuera. Laub en el ensayo citado refiere que

The traumatic event, although real, took place outside the parameters of "normal" reality, such as causality, sequence, place and time. The trauma is thus an event that has no beginning, no ending, no before, no during and no after. (...) Trauma survivors live

⁴⁴ BONASSO, M., *Recuerdo de la muerte*, p. 44.

*not with memories of the past, but with an event that could not and did not proceed through to its completion, has no ending, attained no closure, and therefore, as far as its survivors are concerned, continues into the present and is current in every respect.*⁴⁵

Walsh en su reconstrucción de los fusilamientos clandestinos señala lo traumático de la experiencia y el carácter de presente absoluto que la misma reviste para la víctima.

Es matador escuchar a Giunta, porque uno tiene la sensación de estar viendo una película que, desde que se rodó aquella noche, gira y gira dentro de su cabeza, sin poder parar nunca. Están todos los detallitos, (...), y uno piensa que cuando termine va a empezar de nuevo, como es seguro que empieza dentro de su cabeza ese continuado eterno, "Así me fusilaron".⁴⁶

De igual modo, en el relato *Los sobrevivientes de la bomba atómica* de Martínez, leemos:

- Aquel 9 de agosto (empieza a decir, con voz ronca, que muere al final de cada frase), yo había llegado a las 5 de la mañana a la fundición de Mitsubishi, junto al valle de Urakami. (...) Estábamos hablando cuando nos encegució un relámpago. "¡El horno!", pensé, (...). Un viento terrible volteó todas las máquinas al suelo, hizo estallar las ventanas (...), en medio de un fuego azulado.⁴⁷

Por otro lado, el uso del *monólogo interior*, que podría incorporarse como una variante de la técnica de los puntos de vista, se revela más nítido que dicha técnica cuando se trata de la reproducción de las reflexiones de los personajes así como de las del autor/narrador. El monólogo interior consiste en presentar las situaciones como si el personaje las estuviese pensando y no por medio de citas o diálogos. El

⁴⁵ LAUB, D., "Bearing Witness or the Vicissitudes of Listening", p. 69.

⁴⁶ WALSH, R., *Operación Masacre*, p. 22.

⁴⁷ MARTINEZ, T. E., *Lugar común la muerte*, pp. 154-155.

lector tiene la impresión de estar verdaderamente en la piel del personaje. Además, esta técnica permite que se exponga el pensamiento sin comillas o guiones, que se lo inserte como un segundo texto narrativo en el primer texto narrativo. Este tipo de inserción da como resultado, según las palabras de Bal "*a form in which the actors themselves, and not the primary narrator, utter language*".⁴⁸ Se facilita así la lectura dando dinamismo y continuidad a la narración.

Otro uso frecuente del monólogo interior es el que consiste en revelar la reconstrucción de los pensamientos de los victimarios. Por medio de esta técnica se humaniza al militar, al policía o al asesino a sueldo. Se quita así el velo de maniqueísmo que recubre a las historias, pues no hay seres humanos intrínsecamente malos y buenos, sino que los hechos responden a situaciones políticas concretas en la lucha de clases en un momento histórico. Insistimos en este punto sobre lo que ya hemos señalado en lo que refiere a la conciencia política y social del sujeto, o lo que es lo mismo, la historicidad de las fuerzas que condicionan sus libertades. En los relatos testimoniales se evidencia que los individuos, ya sean víctimas o victimarios, no siempre son conscientes de dichas fuerzas. Ahora bien, no por eso son menos agentes del proceso histórico como se muestra en los relatos testimoniales.

Finalmente, encontramos la *construcción escena por escena* a la que nos hemos referido como una de las técnicas más literarias que se emplean en los relatos testimoniales. Este tipo de construcción

⁴⁸ BAL, M., *Narratology*, p. 148.

permite al periodista/escritor organizar la noticia como si fuese un relato; es decir, la sucesión de diferentes momentos o secuencias. La disposición de las secuencias no responde necesariamente a un orden cronológico, pues se realiza en función de la búsqueda de la verdad. De igual modo, el género periodístico crónica, por su lado, posibilita diversos tipos de ordenamiento del material: crónica propiamente dicha o pirámide normal, pirámide invertida en la que se comienza por lo más importante y se agregan los detalles al final, y finalmente en pirámide trunca o yunque que corresponde a la mezcla organizada de las dos pirámides anteriores. Volviendo a la construcción escena por escena, la organización se sitúa en un tiempo y espacio concretos por lo que requiere la técnica de descripción no sólo del "decorado" espacial y del paso del tiempo, sino de los sujetos implicados. La descripción adquiere, aquí, su importancia en la caracterización del sujeto en su medio ambiente original. Johnson señala que la descripción: "(...) hace actuar a esos personajes y jugar los episodios contra ese telón de fondo que sirve como vara para medir a la gente involucrada en el suceso, como un contexto y una razón para tales acontecimientos"⁴⁹. Sin embargo, no se trata de una descripción fotográfica, fría y objetiva de un narrador omnisciente como en la novela histórica ya que lo que se consigna es todo lo que la vista puede captar desde ángulos variados. Según Wolfe este tipo de descripción no corresponde a la de un locutor radiofónico que describe el avance de un desfile o acontecimiento similar, sino más bien a la de un personaje entre otros del artículo sobre el desfile⁵⁰. Siempre se otorga prioridad

⁴⁹ JOHNSON, M., *El Nuevo Periodismo*, p. 119.

⁵⁰ WOLFE, T., *El Nuevo Periodismo*, p. 31.

al sujeto pues, como ha sido enunciado, es la verdad de los sujetos la que se reconstruye para oponerla a esa otra versión del mismo hecho, la oficial. Así, la descripción servirá para hacer avanzar el relato, otorgarle suspenso y poner en evidencia los elementos que rodean a las personas y que constituirán puntos claves en la historia. Veamos algunos ejemplos de lo expuesto en los textos del corpus:

La casa donde han entrado Carranza y Garibotti, donde se desarrollará el primer acto del drama y a la que volverá por último un fantasmal testigo, tiene dos departamentos: uno al frente y otro al fondo. (...) El departamento del fondo está alquilado a un hombre sobre quien volveremos a último momento.⁵¹

Afuera, los tejados negros del barrio de Toyiga, en Nagasaki, empezaron a amarillear lentamente en ese mediodía, el martes 6, desponjándose de la lluvia que no había cesado de caer sobre ellos desde principios de junio. Era el primer ramalazo de sol que el señor Muta Suewo podía ver desde su cama, en el Hospital de la Bomba Atómica, y no quería perderselo.⁵²

La construcción escena por escena u organización secuencial hace posible una forma de relato configurada por un nuevo tipo de entrevistas las que basan su hilo conductor principalmente en lo anecdótico. El género crónica, a mitad de camino entre lo periodístico y lo literario, es el resultado de un gran reportaje. Todo gran reportaje se construye mediante encuestas, entrevistas y consultas a fuentes muy variadas: documentos, periódicos, libros, etc. En las entrevistas organizadas en forma de crónica el periodista interviene como un personaje más de la diégesis. Ahora bien, este personaje ocupará un rol protagónico que se concreta en una forma de autobiografía particular en la que juegan alternativamente la primera y la tercera

⁵¹ WALSH, R., *Operación Masacre*, p. 42.

⁵² MARTINEZ, T., E., *Lugar común la muerte*, p. 154.

personas, según sea el caso, y el autor. Volveremos sobre este punto en el tercer capítulo con el estudio de la instancia prefacial.

II.2.1. En cuanto a la forma

Los relatos testimoniales son discursos políticos no sólo por el contenido que vehiculizan, sino también por la forma que adoptan para la narrativización de los hechos. La forma en sí misma da cuenta de un proceso de transgresión y contestación de otras formas establecidas y reconocidas. Asimismo, la incorporación de géneros considerados "menores", como es el caso del policial, muestra la oposición a los procesos literarios dominantes en un momento histórico. Los testimonios y los documentos han sido literaturizados y por lo tanto refieren a un proceso estético en la comunicación. Thomas Metscher observa en su ensayo sobre la literatura y el arte como formas ideológicas que:

The work is the core of the process of aesthetic communication and mediation of cognition. Spanning both the producing and the receiving subjects, it is objectified consciousness, ideological form. (...) Reality is mediated into the work through the author, but the work then affects reality in turn through the recipient. ⁵³

Tanto el autor como el receptor son parte de la realidad que refleja la obra literaria. La idea de reflejo de la realidad, aquí, se aleja del concepto de imagen, de *reflection as "mirroring"* para indicar más bien la unidad de un proceso productivo y reproductivo en lo relativo

⁵³ METSCHER, T., "Literature and Art as Ideological Form", in *New Literary History*, Vol. XI, Nº 1, otoño de 1979, p. 23.

a la producción y a la recepción de la obra de arte⁵⁴. Metscher señala pertinentemente que la realidad del autor o de la instancia de producción del arte y la literatura en general es invariable, mientras que la realidad del receptor es un factor infinitamente variable. Esto refiere a las infinitas posibilidades de lectura de una misma obra en el proceso histórico. En los relatos testimoniales, como lo veremos en el próximo capítulo, el prólogo circunscribe las posibilidades de lectura y el epílogo las abre infinitamente. El paso de una realidad social a una realidad textual y viceversa queda entonces claramente definido. Sin embargo, la conceptualización de Metscher nos resulta insuficiente para los relatos testimoniales ya que en estos la realidad del autor varía con los períodos históricos en los que se recodifica y decodifica el texto. Recordemos la incorporación de nuevos epílogos en *Recuerdo de la muerte*, a lo que se suman las sucesivas reescrituras de *Operación Masacre*. La realidad es mediatizada, transformada y ficcionalizada por el autor y esa realidad textual interactúa, a través del receptor, con la realidad social. La realidad social es dinámica y los relatos que nos conciernen lo son a su vez; los textos pretenden dar cuenta de un estado de sociedad para transformarla, pero son transformados por esa realidad, a su vez. Vemos que a diferencia de la literatura en general, los relatos testimoniales constituyen un proceso de producción en el cual la realidad, sea social o textual, y los sujetos que en ella intervienen son factores variables. De allí la importancia de la inserción de los textos en su contexto sociohistórico, ya sea que se trate de la relación que estos textos mantienen con la literatura en general, ya sea que se trate de la relación con otras prácticas discursivas para

⁵⁴ *ibíd.*, p. 22.

una cabal comprensión de los relatos testimoniales. Se trata entonces de estudiar la relación entre diferentes textos y cómo unos se ven incorporados y transformados en el seno de los otros para convertirse en un nuevo tipo de narrativa. Un estudio de este tipo debe abordarse desde una noción de intertextualidad como lo hemos propuesto en el capítulo anterior. En este punto, nos será útil la noción de guión intertextual propuesta por Eco en la que plantea la idea de *guión motivo*, donde se incorporan formas y estructuras de géneros que a su vez se transgreden; el mismo Eco señala que el *guión intertextual* se repite en diferentes combinaciones y que el autor puede conscientemente decidir no observarlas para sorprender, engañar o divertir al lector⁵⁵. Ahora bien, estas transgresiones en los relatos testimoniales se hacen como toma de posición frente a lo instituido, razón por la cual estimamos pertinente contextualizarla con la discusión que Laurent Jenny avanza sobre los géneros y las relaciones intertextuales en una obra. El problema de si se debe o no considerar entre las relaciones intertextuales las vinculaciones que un texto mantiene con un género ya ha sido planteado por Jenny quien formula la siguiente pregunta: "*Est-il possible de dire qu'un texte entre en rapport intertextuel avec un genre?*"⁵⁶. Esto sería mezclar estructuras del código con estructuras de la realización; sin embargo, "*Les archétypes de genre, -continúa Jenny- pour abstraits qu'ils soient, n'en constituent pas moins des structures textuelles, toujours*

⁵⁵ ECO, U., *Lector in fabula: la cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Ed. Bompiani, Milán, 1985, p. 83.

⁵⁶ JENNY, L., "La stratégie de la forme", in *Poétique*, N° 27, París, 1976, p. 264.

présentes à l'esprit de celui qui écrit."⁵⁷ Incluso si un código o un género llegan a clausurarse en un sistema estructural y a detener su evolución, y con ésta su renovación, este código se transformará, en lo que a la estructura se refiere, en el equivalente de un texto. Según este criterio habría razón suficiente para sostener que "*on peut parler d'intertextualité entre telle œuvre précise et tel archétexte de genre.*"⁵⁸ Consideraremos entonces como una relación intertextual las marcas y transformaciones que los géneros novela histórica y policial negro dejan y sufren en el nuevo texto, así como las marcas y transformaciones que la crónica periodística experimenta.

II.2.2. Elementos de la novela histórica y relatos testimoniales

Tanto el escritor de relatos testimoniales de las últimas décadas en la Argentina como el escritor europeo de novelas históricas del siglo XIX parten de un considerable trabajo de acumulación de documentos para la escritura, lo que podría otorgarle a los textos resultantes un valor documental importante. Sin embargo, como lo hemos anunciado, hay diferencias y transgresiones que trataremos de poner de manifiesto en este apartado. El género realista goza de una cierta institucionalización y canonización en lo relativo a la manera de trabajar el material real y el detalle, manera que los relatos testimoniales subvertirán. La caracterización de la novela histórica que Daspre esboza en su ensayo sobre la novela histórica y la historia

⁵⁷ *ibíd.*, p. 264.

⁵⁸ *ibíd.*, p. 264.

nos parece un buen punto de partida para analizar y comparar de qué manera este género⁵⁹ que corresponde "tanto a lo real como a la ficción" se aproxima y se distancia de los relatos testimoniales tal como los entendemos en este trabajo. Daspre aborda el tema afirmando que

*(...) dans un roman historique - et c'est là son originalité paradoxale -, le romancier crée un monde imaginaire, un monde romanesque composé à la fois d'éléments fictifs et d'éléments réels : l'histoire réelle est dans le roman, où elle se mêle, se relie à une histoire fictive.*⁶⁰

Siguiendo esta caracterización general y según lo expuesto hasta el momento acerca de los relatos testimoniales, diríamos que la diferencia es mínima si existe alguna diferencia. No obstante, si continuamos con la lectura de Daspre, se nos presenta la primera diferencia cuando él sostiene que algunos novelistas, como Zola, du Gard y Aragon, conciben "*le roman historique comme une forme de représentation objective de l'histoire.*"⁶¹ Ahora bien, en los relatos testimoniales no se trata en ningún caso de una representación de la historia (del presente en este caso particular) ni tampoco de una representación objetiva. La narrativización de los hechos en los relatos testimoniales pretende *mostrar* lo que ha sido ocultado, reconstruir un discurso que ha sido silenciado o distorsionado y producir de esta manera un contradiscurso que interactuará con las versiones que circulan en el momento histórico de la producción. No

⁵⁹ En la novela histórica como en los relatos testimoniales no se puede hablar de un género unívoco. Los escritores adoptan múltiples formas y actitudes frente al material, por lo que trabajaremos a un nivel general.

⁶⁰ DASPRE, A., "Le roman historique et l'histoire", *in Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 75^e année, N° 2-3, marzo-junio de 1975, p. 235.

⁶¹ *ibíd.*, pp. 235-236.

sólo no existe pretensión de objetividad, sino que hay una exaltación de la subjetividad en el sentido de dar prioridad a los testimonios de los individuos tales como estos lo han vivido. Con el abandono de la pretensión de objetividad se abandona también la idea de verosimilitud en el relato⁶² así como la de la ilusión referencial, dos criterios que son intrínsecos a la novela histórica. Los relatos testimoniales revelan desde el principio el carácter de construcción discursiva y, en consecuencia, que la obra en cuestión, a pesar de ser la narrativización de hechos que sucedieron, responde a las leyes de la escritura subjetiva y comprometida, y no a la realidad (en el sentido de reflejo de la misma). Hay en estos relatos, entonces, una cierta autonomía textual, pues se trata del relato de los hechos y no de los hechos mismos. De esta manera, la actitud frente a la documentación y al detalle será un punto importante en el proceso lúdico de acercamiento y distanciamiento entre la novela histórica y los relatos testimoniales.

La documentación reunida servirá en ambos casos para la reconstrucción de los hechos. Ahora bien, mientras la novela histórica, en algunos casos, la utilizará para crear o componer un personaje que represente la época y las circunstancias y hablar a través de él (se encuentran ejemplos de esto en la no ficción norteamericana)⁶³, la narrativización de los hechos en los relatos testimoniales argentinos opera principalmente con las personas/

⁶² Verosimilitud en el sentido que Barthes da al término: "(...) *tout discours qui accepte des énonciations créditées par le seul référent.*" R. Barthes, "L'effet de réel", in *Bruissement de la langue*, p. 173.

⁶³ Ver John Hallowell, *Fact and Fiction*. Hallowell describe este fenómeno señalando que: "A sixth literary technique often employed in the new journalism is the creation of a composite character, a person who represents a whole class of subjects", p. 30.

personajes que existieron realmente. Sin embargo, sí se utiliza toda la documentación para reconstruir lo que un individuo determinado puede haber pensado o dicho al respecto de los hechos en ciertas situaciones concretas. Éste es el caso, que fuera indicado más arriba, del monólogo interior o diálogo de los victimarios sobre los que no hay testimonios ni posibilidad de saberlo. Aquí entra en juego la creatividad e imaginación del autor. Bonasso reconstruye en el capítulo IV, *El tigre y el almirante* varios monólogos interiores, sueños y diálogos de los que no hay registros posibles; en todo caso, no a su disposición:

"¿Qué quiere que hagamos? -se interrogaba- ¿que fusilemos a todos los peronistas? No, la cosa no va por ahí. Hay que darle leña a los subversivos y después..." Ese después siempre era impreciso. Uno no sabía muy bien a cuántos exactamente había que fusilar y qué haría el resto. ¿Reclamarían los fusilados? ¿Intentarían un Nuremberg? Lo lógico es que tendieran a someterse, a negociar con los vencedores. La teoría del mal menor. "Si uno lo piensa bien no les queda otra."⁶⁴

De todos modos, la información puesta en boca de este personaje era de conocimiento público, pues se filtraba a través de los allegados a los militares. Esto no implica que la reflexión del Tigre fuera tal cual, pero es posible en la medida en que corresponde a los interrogantes de los subordinados de las fuerzas armadas. De la misma manera, vemos un proceso similar en Walsh cuando él transcribe el pensamiento del comisario Moreno:

2.45. Rodríguez Moreno tiene un mal palpito. ¿Por qué a él, justamente a él, tenían que caerle estos pobres diablos? Y sin embargo, hay como una misteriosa justificación, una fidelidad del destino en la misión que le va a tocar.⁶⁵

⁶⁴ BONASSO, M., *Recuerdo de la muerte*, p. 76.

⁶⁵ WALSH, R., *Operación Masacre*, p. 107.

En lo relativo al detalle, la obsesión que se observa en la novela histórica por éste surge de la pretensión de objetividad. Ahora bien, es precisamente con la pretensión de objetividad que aparece la necesidad de la verosimilitud en el relato en el sentido que Torodov le atribuye en su uso moderno cuando él afirma que:

(...) de nos jours, un autre emploi devient prédominant : on parlera de la vraisemblance d'une œuvre dans la mesure où celle-ci essaye de nous faire croire qu'elle se conforme au réel et non à ses propres lois; autrement dit, le vraisemblable est le masque dont s'affublent les lois du texte, et que nous sommes censés prendre pour une relation avec la réalité.⁶⁶

Se trata en la novela histórica de una obsesión epistemológica por el detalle, un detalle pintado con maestría fotográfica que daría la idea de una reproducción exacta de lo real. Esta transcripción de los detalles conduce a la ilusión referencial. Por el contrario, los relatos testimoniales abandonan toda pretensión de objetividad y con ella, todo trabajo con el detalle que pueda remitir a este tipo de ilusión. Recordemos que el énfasis cae sobre la selección, el montaje y la compaginación de los documentos y por lo tanto, no existe la intención de hacer creer que el texto reproduce de una u otra manera lo real. Los relatos testimoniales se construyen, entonces, sin hacer hincapié en lo verosímil como ilusión de realidad en el texto. Barthes, por su parte, se refiere al uso del detalle y la ilusión referencial en la novela histórica de la siguiente manera:

⁶⁶ TORODOV, T., "Introduction au vraisemblable", in *Poétique de la prose*, Ed. du Seuil, Paris, 1971, p. 94.

La vérité de cette illusion est celle-ci : supprimé de l'énonciation réaliste à titre de signifié de dénotation, le «réel» y revient à titre de signifié de connotation ; car, dans le moment même où ces détails sont réputés dénoter directement le réel, ils ne font rien d'autre, sans le dire, que le signifier.⁶⁷

Constatamos según la cita precedente, que tanto la novela histórica como los relatos testimoniales no denotan directamente lo real, sino que lo significan. La diferencia de base, y no únicamente de grado en este caso, entre los dos géneros reside en el hecho de que la novela histórica pretende por medio de estas técnicas hacer creer que se ajusta a la realidad y a las leyes del género; es decir, a los dos niveles de lo verosímil: como ley discursiva y como sistema de procedimientos retóricos, este sistema enmascara las leyes presentándolas como inevitables y sujetas al referente⁶⁸. En oposición a esto, los relatos testimoniales no sólo hacen referencia a lo extratextual, o sea a lo real, sino que presentan también un rico juego de referencias intratextuales; es decir, a las otras prácticas discursivas sobre las que se construyen: la literatura (género policial negro principalmente), el periodismo y la historia. A través de este sistema de referencias internas los relatos testimoniales ponen de manifiesto que se trata siempre de construcciones discursivas, pues la narrativización se opera a partir de testimonios, cualquiera sea su forma de registro: escritos o grabados. El texto resultante es un catalizador en el que se diluyen formas discursivas en la construcción de una verdad política. En general, lo que se narra y denuncia puede parecer inverosímil, pero el hecho de que el material pertenezca al ámbito de lo real hace

⁶⁷ BARTHES, R., "L'effect de réel", p. 174.

⁶⁸ TORODOV, T., "Introduction au vraisemblable", p. 95.

que los autores no se preocupen por la verosimilitud en el relato. Hellmann se refiere a este punto de la siguiente manera: "*The new journalist, on the other hand, needs only convince on the basis of verifiable sources and his personal integrity: All this actually did happen, so do not blame me if it does not seem real.*"⁶⁹ Aquí los relatos testimoniales se aproximan a los discursos massmediáticos que hacen entrar en crisis constantemente la noción de lo real y lo ficticio en el sentido de que cuando estos tergiversan o parcializan la información crean ficción. No obstante, un nuevo tipo de distanciamiento se opera con los medios masivos ya que en un nivel general los medios de difusión alienan y despolitizan; y por el contrario, los relatos testimoniales retoman los discursos ya sean mediáticos o no, para polemizar con las otras versiones discursivas y contradecir a la versión oficial. Volveremos sobre esto.

Por otro lado, un tercer punto de convergencia y divergencia entre la novela histórica y los relatos testimoniales es el que se delimita en los prólogos. En ambos tipos de relatos el paratexto cumple una función específica y posibilita que los "géneros" novela histórica y relato testimonial se lean como tales. Visto la importancia crucial que prólogos y epílogos representan en la construcción de los relatos testimoniales, el capítulo III tratará exclusivamente sobre el análisis y la comparación de las estructuras y funciones de la instancia prefacial en los dos tipos de escritura.

⁶⁹ HELLMANN, J., *Fables of Fact*, p.11. El subrayado es suyo.

Hemos señalado la aproximación de los relatos testimoniales a los discursos massmediáticos. Esto implica a su vez considerar el uso del tiempo en la cronología de lo que se narra, pues novela histórica y relatos testimoniales realizan una utilización marcada de la temporalidad en los relatos. El tiempo de la historia y el tiempo de la diégesis dan cuenta por sí mismos del proceso de narrativización en ambos casos; sin embargo, la novela histórica podrá subvertir, retardar o cambiar en ciertos casos la cronología. Es precisamente este juego con los tiempos del calendario y de la cronología lo que le permite un nivel de estetización de la historia. Por el contrario, los relatos testimoniales se construyen siguiendo la cronología de los acontecimientos, como una crónica periodística, lo que marca una distancia entre novela histórica y relatos testimoniales, pues "*Le roman historique se définit précisément contre la chronique.*"⁷⁰ El novelista presenta la narrativización de tal manera que las relaciones intrínsecas de la escritura se vuelven una relación con lo real. Si hay alteración en la cronología no es porque el escritor eligió tal o cual prodecimiento para la puesta en relato, sino porque las cosas sucedieron en este orden. En el caso de los relatos testimoniales, cronicar los hechos, sirviéndose de todas las posibilidades que el género periodístico "crónica" les ofrece, las que van desde la pirámide normal hasta la pirámide invertida, es precisamente lo que les permite escribir la historia del presente, analizar las relaciones con el pasado y operar una visión crítica del porvenir.

⁷⁰ MOLINO, J., "Qu'est-ce que le roman historique?", in *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, p. 229.

II.2.3. Del periodismo al relato testimonial

Los relatos testimoniales nacen en estrecha unión con el discurso periodístico. La escritura se realiza en oposición a la novela histórica y transgrediendo las estructuras genéricas de la novela policial que les permite mantener la coherencia interna del texto. Ahora bien, el discurso periodístico proveerá las herramientas para que el texto se abra hacia el extratexto y mantenga vivo todo el sistema de referencias con lo real. Sin embargo, en la especificidad del género relato testimonial se opera un constante alejamiento del periodismo para aproximarse a la literatura y convertirse en un texto estético. Este género es un discurso que busca la verdad, pero también sus límites y diferencias dentro de formas reconocidas. La relación que los relatos testimoniales mantienen con el periodismo, y por lo consiguiente, con los medios masivos en general nos lleva a señalar algunos puntos de importancia para la autonomía de los mismos. Los medios masivos, cualquiera sea su soporte técnico para la difusión, operan un proceso de manipulación del material del que se sirven. Entendemos aquí por manipulación el sentido que Amar Sánchez le atribuye en su trabajo cuando afirma que "(...) manipulación significa una intervención consciente, técnica, en un determinado material; intervención que puede constituir, en la medida de su importancia social, un acto político."⁷¹ La manipulación que se realiza por medio de la selección, montaje y la compaginación de los datos, es consciente en todos los casos e implica un filtro inevitable así como una toma de

⁷¹ AMAR SANCHEZ, A. M., *El relato de los hechos*, p. 78-79.

posición política. El periodismo tradicional manipula al igual que los relatos testimoniales; sin embargo, y es ésta la diferencia fundamental, los relatos testimoniales no ocultan esta manipulación, la vuelven explícita pues siempre se trata de una enunciación personal y subjetiva. De esta manera, los relatos testimoniales entran en relación directa con la "no ficción" norteamericana en la medida en que existe una actitud similar en las formas de recoger y trabajar el material periodístico. Los entrevistados no son sólo informantes, sino que se convierten en el centro del relato. Se trata de informar cómo los acontecimientos que se narran afectaron a los sujetos involucrados. Los sujetos pasan siempre a primer plano como ha sido señalado. Ahora bien, estos acontecimientos han sido ya trabajados por la prensa y se dio en general una versión que oculta o tergiversa datos. Estamos frente a la dimensión políticosocial de la manipulación que hemos sugerido. Los relatos testimoniales retoman los acontecimientos para construir una nueva versión y denunciar al periodismo por sus omisiones. Es así que no sólo no se oculta la manipulación que se realiza con el material, sino que se revela la manipulación que los medios hicieron del mismo material para su difusión. Se abre de esta manera la polémica entre las versiones circulantes y la lucha por la imposición discursiva en un momento histórico determinado. La mayoría de los relatos testimoniales aparecieron en medios alternativos en forma de crónicas periodísticas o de entrevistas. Es decir, que las versiones se enfrentan en un primer momento en el ámbito de los medios y en un segundo momento se realiza la construcción del libro. De todos modos, una vez en el nuevo soporte libro, el autor no se dedica a una simple transcripción de los

artículos aparecidos en los diarios y revistas, sino que se realiza una nueva narrativización en la que entran en juego las aproximaciones y distanciamientos con la novela histórica como lo hemos visto más arriba, y con la novela policial que será trabajada en el apartado siguiente. Una vez que estamos frente al objeto libro, es indispensable considerar los prólogos y epílogos que enmarcan a los relatos testimoniales y dan su especificidad. El distanciamiento con el periodismo tradicional se realiza principalmente en esta instancia en la que se delimita la realidad textual de la realidad extratextual. El capítulo siguiente está completamente dedicado al estudio de esta parte del paratexto donde se juega la ficcionalización y desficcionalización del discurso.

Volviendo al periodismo, estimamos que uno de los rasgos fundamentales en la diferenciación de los relatos testimoniales con el periodismo tradicional es la subjetividad: presentación del sujeto de la enunciación en una constante superposición entre el narrador y el autor al igual que la individualización de los sujetos involucrados en los hechos por medio de la narrativización poniéndolos en primer plano. Los sujetos en la realidad pasan a ser personajes del relato en la medida que se narrativiza o ficcionaliza sus vidas; sin embargo, su existencia extratextual es comprobable. Con la preponderancia de los sujetos aparece otra distinción, quizá más importante, que es la consideración de la verdad como reconstrucción discursiva; es decir, producto de los sujetos. La verdad en la literatura testimonial no es vista como independiente del plano discursivo y del filtro social que cada sujeto constituye por su educación y situación sociohistórica. En

consecuencia, surge el abandono de la pretensión de objetividad que caracteriza al periodismo en su intento de dar cuenta de los hechos.

Dos de las técnicas que los relatos testimoniales utilizan para distanciarse del periodismo y poner de manifiesto la toma de posición y la ausencia de la pretensión de objetividad en el relato de los hechos son, por un lado, la presentación del sujeto de la enunciación identificándolo con el sujeto del enunciado; y por el otro, la introducción de conjeturas que revelan la reconstrucción discursiva y el uso de la lógica deductiva. En cuanto a la presentación del sujeto de la enunciación se observan algunas complejidades que nos interesa destacar. En un primer nivel, y el más simple, se encuentra la presentación directa del autor, ya sea por medio de la primera persona de singular de indicativo, la tercera persona de singular o la primera persona de plural. En todos los casos, no se presentan problemas para la decodificación puesto que esta forma de enunciación se apoya directamente en el contrato de lectura preestablecido y permite al lector identificar al autor aún cuando se trate de una tercera persona. El uso de la tercera persona y de otras personas gramaticales es frecuente en Miguel Bonasso y nulo en el caso de R. Walsh y T. E. Martínez. De todos modos, como Lejeune lo plantea:

En réalité, on n'est jamais ni vraiment un autre, ni vraiment le même. Les figures de la troisième personne fournissent une gamme de solutions où c'est la distanciation qui est mise en avant, mais toujours pour exprimer une articulation (une tension) entre l'identité et la différence.⁷²

⁷² LEJEUNE, PH., *Je est un autre*, p.39.

Bonasso se presenta como autor y narrador en el primer párrafo del *Epílogo a manera de prólogo* por medio de la primera persona del plural y realiza de esta manera una fusión entre el sujeto de la enunciación y un narrador ficticio. Es significativo el hecho de que a partir de esta intervención directa la narración reposará exclusivamente en el narrador hasta muy avanzado el relato. De esta manera se opera la distanciamiento de la que habla Lejeune y la denuncia puede ser enteramente novelada. Con la reaparición del autor en tercera persona en el capítulo VIII, *Operación México*, de la *Segunda temporada* (segunda parte de *Recuerdo de la muerte*), se nos advierte que más allá de la realidad textual que tenemos ante nuestros ojos existe un mundo real que dio origen al discurso que leemos. Esta tercera persona corresponde a la observación de Lejeune ya que es el autor, pero a la vez es otro, es un personaje del relato, se ha ficcionalizado. Este capítulo reproduce el encuentro del autor, militante de la organización revolucionaria en México, con otros militantes:

Bonasso se encogió de hombros. Sabía que el curso de la charla sería accidentado. (...)

-Me estás mirando como a un personaje de novela, hijo de puta. Yo siempre dije que vos vas a ser nuestro Malraux.⁷³

Ahora bien, el lector sabe que Bonasso es el sujeto de la enunciación que se distancia de sí mismo dejando la responsabilidad de la narración de la diégesis en un narrador ficticio. Asimismo, algunas páginas más adelante del mismo capítulo, el lector es interpelado directamente, estableciéndose de esta manera un nexo entre autor,

⁷³ BONASSO, M., *Recuerdo de la muerte*, p. 209.

narrador, texto y lector. Todos participan de la realidad textual y de los sistemas de referencia:

(...) ... Y durante más de media hora contó todo lo que *el lector ya conoce*, sin omitir detalle significativo. Habló de *resucitados* como el Tío Retamar; (...) ⁷⁴

En los capítulos subsiguientes desaparece nuevamente la figura del autor quedando el narrador a cargo del relato. Este rol de autoridad textual que es conferido al narrador le será arrebatado cuando Bonasso se apropia del discurso y se presenta a sí mismo como autor y narrador en primera persona en el capítulo XI *Lejanías* de la *Tercera temporada*. El texto una vez más se abre hacia su extratexto en el párrafo de apertura del capítulo como lo indica el ejemplo siguiente:

Confesión

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. ⁷⁵

El sujeto de la enunciación asume aquí plenamente su enunciado y se marca así la diferencia con el periodismo tradicional donde los hechos parecieran hablar por sí mismos como fuera señalado. Un procedimiento análogo es el que se observa en *Operación Masacre* de Walsh cuando éste anuncia abiertamente en el prólogo en primera persona:

Esta es la historia que *escribo* en caliente y de un tirón, para que no me ganen de mano, pero que después se me va arrugando día a día

⁷⁴ *ibíd.*, p. 220. El primer subrayado es nuestro, el segundo es suyo.

⁷⁵ *ibíd.*, p. 396.

en un bolsillo porque la paseo por todo Buenos Aires y nadie me la quiere publicar, y casi ni enterarse.⁷⁶

La presentación e individualización del sujeto de la enunciación en *Operación* comparte algunos criterios de estrategias narrativas con *Recuerdo de la muerte*. El uso de la primera persona en el prólogo permite a Walsh ficcionalizarse y convertirse en protagonista del relato. La primera persona que es dominante en el prólogo y el epílogo, se inserta en toda la tercera parte *La Evidencia* a la que hemos referido como un alegato del autor dirigido a la justicia institucional. El autor aquí no sólo habla y polemiza a nivel textual, sino que se dirige abiertamente hacia el extratexto, hacia los tribunales, interpelando a los agentes de la justicia.

A diferencia de estos dos textos, Martínez interviene en forma irregular en *Lugar común la muerte* por medio de la primera persona. Su participación queda implícita en la mayoría de los casos. Sin embargo, en el prólogo, Martínez también se convierte en la única autoridad textual revelando todos los mecanismos de construcción de los relatos que integran el cuerpo textual al igual que su participación subjetiva en el tratamiento del material.

El mismo periodista/escritor se convierte en estrella del relato, en protagonista de la investigación y posterior narrativización de los hechos que se relatan. Esta manera de construir el relato entra en relación no sólo con el nuevo periodismo norteamericano, sino con el

⁷⁶ WALSH, R., *Operación Masacre*, p. 20. El subrayado es nuestro.

proceso literario del *Boom* en América Latina como Jean Franco lo indica en su ensayo dedicado al estudio de autores como Carlos Fuentes, Octavio Paz, Gabriel García Márquez y Vargas Llosa en la cultura de masas y la época de reproducción mecánica que ésta representa⁷⁷. Los relatos testimoniales se distancian así del periodismo para aproximarse a la literatura. Esta individualización del sujeto de la enunciación y de los sujetos involucrados en los hechos lleva al autor de estos relatos a abandonar los lugares comunes de las fórmulas consagradas del periodismo que pretenden conseguir un efecto de objetividad. Las fórmulas tales como: "según testigos oculares", "según fuentes altamente confiables", "un informante refiere", son abandonadas para presentar lisa y llanamente al testigo vivencial, como lo hemos señalado, en un espacio narrativo en el que se delimitan a su vez el espacio y el tiempo de la historia y de la diégesis. Los relatos testimoniales se aproximan a la novela histórica en este sentido y a la literatura en general de la época en lo relativo a la participación textual del autor.

Por otro lado, se encuentra la revelación de las conjeturas en la reconstrucción discursiva y uso de la lógica deductiva para realizar la narrativización. Por medio de estas técnicas se permite al lector deslindar cuándo se trata de una estilización y estetización del testimonio o documento y cuándo el autor deduce, recrea una situación a partir de la información que dispone en ese momento. La pretensión de objetividad del discurso periodístico ha sido totalmente abandonada,

⁷⁷ FRANCO, J., "Narrador, autor, superestrella: la narrativa latinoamericana en la época de la cultura de masas", *in Revista Iberoamericana*, Nº 114-115, 1981, pp. 129-148.

dando lugar a un juego infinito de posibilidades estéticas y éticas. Se abre así una divergencia importante con el discurso periodístico que esconde su construcción lingüística y busca "efectos de realidad". Los efectos de realidad borrados hasta el punto de ser, a veces, inexistentes, entra en juego la dimensión ética del sujeto de la enunciación la que lleva al periodista/escritor a consignar todos los procedimientos empleados: por un lado, la búsqueda y recolección del material, entrevistas a los testigos y consulta a diversas fuentes de documentación; y por el otro, la selección, montaje y escritura. La visión del periodista queda documentada a su vez, al igual que la de los otros sujetos. La verdad reconstruida en una dimensión textual es presentada como tal; ésta se politiza y aspira a llevar al lector a una toma de posición también. El lector deberá aquí abandonar la actitud de simple consumidor de noticias, rol que cumplen la mayoría de los lectores de los medios de información, para adoptar una posición crítica recurriendo a todas las referencias posibles: versiones de los hechos leídas en otros medios, comentarios escuchados de boca en boca, decodificación periodística y literaria, a la vez, de los textos. Veamos algunos ejemplos de lo dicho:

Sabemos, por ejemplo, que alrededor de las 21 aparece un hombre llamado Rogelio Díaz, *pero no sabemos* con exactitud quién lo trae ni a qué viene. *Sabemos que (...), pero ignoramos* si es esa (...).⁷⁸

Cuando mencioné por primera vez a Díaz en mis notas para *Revolución Nacional* su existencia y supervivencia eran más bien una hipótesis, que afortunadamente pude luego comprobar.⁷⁹

⁷⁸ WALSH, R., *Operación Masacre*, p. 49. El subrayado es nuestro.

⁷⁹ *ibíd.*, p. 78.

Tomás E. Martínez literaturiza mucho más sus textos en *Lugar común la muerte* al igual que M. Bonasso. Sin embargo, la presencia de conjeturas y el revelado de la construcción narrativa que se realiza para dar cuenta de los hechos son siempre puestos de relieve:

*¿Cómo contar la torpe, inicua escena que siguió, sin incurrir en demasiadas folletinescas? Porque a las doce de la mañana, entre los ayes de los moribundos, (...).*⁸⁰

El Tigre recibió la noticia de la fuga como una patada en los testículos, *por las razones que no resulta difícil imaginar* y por otra nueva y específica: (...).⁸¹

Los relatos testimoniales aunque buscan un público masivo, lejos de alienar, como se dijo para la prensa masiva, tratan de subvertir las ideas preconcebidas de ese público, de sacudir la tranquilidad conservadora que vehicula la prensa masiva y de abrir nuevas perspectivas para la toma de conciencia. Se pretende lograr una toma de conciencia política que incluye el rol que el lector debe desempeñar como miembro de una sociedad en un momento histórico. La diferencia, en este punto, entre uno y otro discurso puede resumirse de la siguiente manera: mientras la prensa masiva contribuye al mantenimiento del *statu quo*, los relatos testimoniales pugnan por desestabilizar los marcos de referencias instituidas que posee el lector.

⁸⁰ MARTINEZ, T. E., *Lugar común la muerte*, p. 192. El subrayado es nuestro.

⁸¹ BONASSO, M., *Recuerdo de la muerte*, p. 436. El subrayado es nuestro.

II.2.4. Los relatos testimoniales y la novela policial

La relación directa de los relatos testimoniales con el periodismo, y principalmente con el llamado nuevo periodismo, los sitúa dentro del ámbito de la literatura de masas. Más aún si se considera la relación que mantienen con la novela policial, género considerado como "menor" y de masas en la literatura por responder exactamente a las reglas propias del género. Es decir, que el policial se construye mecánicamente sobre un acervo de coherencias internas que deben respetarse y no pueden ser transgredidas. Es así que mientras la "alta" literatura produce sentidos y significación social, el policial aliena en la medida que la decodificación lógica y deductiva del lector debe realizarse a partir y sólo a partir de las convenciones preestablecidas. Torodov subraya que "*Le roman policier par excellence n'est pas celui qui transgresse les règles du genre, mais celui qui s'y conforme (...)*"⁸². Visto que los relatos testimoniales, lo hemos señalado, transgreden por excelencia los géneros sobre los que se construyen podemos avanzar que no se trata de una simple novela policial pues "*(...) qui veut 'embellir' le roman policier, fait de la 'littérature', non du roman policier*"⁸³. Además, el suspenso en los relatos testimoniales no depende del desconocimiento de los hechos,⁸⁴ sino de la disposición del material en la organización de la narración de estos hechos. El material del discurso político se literaturiza o

⁸² TORODOV, T., "Typologie du roman policier", p. 56.

⁸³ *ibíd.*, p. 56.

⁸⁴ Recordemos aquí que el lector ha recibido una o varias versiones del mismo hecho y en caso contrario, el autor de los relatos testimoniales informará sobre los acontecimientos en el paratexto.

ficcionaliza dando origen a un discurso estético y ético. Sin embargo, el intertexto genérico del policial es siempre ostensible.

Una de las primeras grandes similitudes que los relatos testimoniales presentan con la novela policial en general es la que concierne a la impronta genérica que la forma del policial deja en los relatos testimoniales: nos referimos al estilo. Hemos indicado en el primer capítulo que estos relatos, en un intento de transparencia en su relación con el lector, suprimen en la economía discursiva los adjetivos innecesarios, se construyen con frases cortas y prefieren una estructura concisa. El parentesco entre una y otra forma narrativa es fácilmente observable en lo que al estilo respecta. En lo relativo a este punto Torodov escribe que:

*Les théoriciens du roman policier se sont toujours accordés pour dire que le style, dans ce type de littérature, doit être parfaitement transparent, inexistant ; la seule exigence à laquelle il obéit est d'être simple, clair, direct.*⁸⁵

Constatamos la interrelación genérica entre periodismo, novela policial y relatos testimoniales en el tipo de estilo que la escritura adopta. Ahora bien, profundizando en el género policial, son dos los subgéneros de éste que nos interesa retener en la medida en que los relatos testimoniales se construyen tomando como punto de partida sus formas a las que se sujetan y transgreden en un constante juego dialéctico. Se trata de la novela policial clásica o novela de enigma y del policial negro. En lo relativo a la novela de enigma, la relación intertextual genérica es evidente, pues como Torodov lo señala: "Ce

⁸⁵ TORODOV, T., "Typologie du roman policier", p. 59.

roman ne contient pas une mais deux histoires : l'histoire du crime et l'histoire de l'enquête."⁸⁶ De igual modo, los relatos testimoniales comportan dos historias claramente delimitadas e independientes la una de la otra, cuya extensión y características son siempre variables. Sin embargo, la inclusión de las dos historias: la que corresponde a la investigación y la que corresponde al crimen mismo son un elemento determinante del texto y deben estar presentes. Lo que acabamos de señalar nos indicaría una similitud en las formas de uno y otro género; es decir que los relatos testimoniales se construirían de manera idéntica a la novela policial, pero una vez que el primer grado de parentesco ha sido delimitado, las diferencias y transgresiones se hacen obvias en los dos tipos de texto. Cabe señalar que hay ciertos matices en el interior del género relato testimonial: De allí, la elección de *Recuerdo de la muerte* como obra integrante del corpus. Esta novela, por ejemplo, es una transgresión del mismo género como lo veremos más abajo.

Retomemos nuestro desarrollo: refiriéndose a las dos historias que componen la novela de enigma, Torodov nos dice que "*La première histoire, celle du crime, est terminée avant que ne commence la seconde.*"⁸⁷ Ahora bien, en los relatos testimoniales la primera historia corresponde a la de la investigación en la que se destaca como protagonista el periodista/escritor/detective y aunque esta historia estará efectivamente terminada antes que comience la segunda, o sea la historia del crimen, ciertos detalles, apreciaciones y

⁸⁶ *ibíd.*, p. 57.

⁸⁷ *ibíd.*, p.57.

aclaraciones que complementan al primer microrrelato aparecerán implícita o explícitamente a lo largo del segundo⁸⁸. A diferencia de la novela de enigma donde "(...) *une règle du genre postule l'immunité du détective.*"⁸⁹ en los relatos que nos ocupa el detective arriesgará su vida constantemente y estará expuesto a todo tipo de imprevistos. De allí que los detalles y las informaciones se distribuyen en el cuerpo de la segunda historia. De hecho, la magnitud del riesgo dependerá del régimen político en el que se lleva a cabo la investigación, escritura y publicación de los relatos. Es así que Elena Poniatowska, con sus investigaciones en un México constitucional, aunque corrupto y con un aparato de estado fuertemente represivo, podrá ser víctima de amenazas, agresiones verbales directas o físicas camufladas, o procesada judicialmente, pero las posibilidades de asesinato se minimizan, pues rara vez en este tipo de clima político se llega a la eliminación lisa y llana del periodista/detective. Por el contrario, el autoritarismo argentino con un aparato de estado altamente militarizado y preparado para la tortura y la ejecución de los opositores del régimen, no escatimará recursos ni procedimientos como lo testimonian el asesinato de Rodolfo Walsh y las persecuciones e intentos de asesinato dirigidas contra Miguel Bonasso. En lo que a Tomás Eloy Martínez respecta, él realizará sus investigaciones en el Japón de la postguerra y cuando los ánimos gubernamentales (de Japón y de EE. UU.) están menos predispuestos a la censura a cualquier precio. Asimismo, las otras investigaciones se realizan en Venezuela donde el clima político reinante presenta características parecidas a

⁸⁸ La construcción narrativa de la historia de la investigación será trabajada y analizada en el próximo capítulo.

⁸⁹ TORODOV, T., "Typologie du roman policier", p. 57.

las de México tal como fueron indicadas para el caso de Elena Poniatowska o en la Argentina de las democracias débiles. Lo inimaginable en la novela policial de enigma como sería el peligro o el asesinato de los detectives es moneda corriente en los relatos testimoniales.

Los relatos testimoniales mantienen lazos genéricos intertextuales más estrechos con la novela policial negra. Un distanciamiento entre los relatos testimoniales y el policial negro se evidencia en la fusión de las dos historias que han sido mencionadas, y que se produce en el interior del policial negro. En este subgénero policial hay prospección, y no ya restrospección, como en la novela de enigma. La narración no es la de un crimen pasado, más bien la diégesis coincide con el relato y se ignora hasta último momento si el detective llegará con vida. Ahora bien, hemos visto que los relatos testimoniales son restrospectivos, pues la historia es anterior al relato y la narración. La primera historia, la de la investigación, señala en general de antemano la supervivencia del periodista/escritor/detective así como la de los otros personajes de la diégesis. Algunos inconvenientes, sin embargo, podrán ser consignados en la segunda historia para agregar suspenso o contribuir a mantener la curiosidad en el hilo conductor de la narración. Esta maniobra narrativa se puede realizar porque en los relatos testimoniales como en el policial negro: "*(...) tout est possible, et le détective risque sa santé, sinon sa vie.*"⁹⁰

⁹⁰ *ibíd.*, p. 60.

Hecha esta salvedad de diferencia entre uno y otro tipo de discurso, veamos las similitudes que se presentan. El mismo carácter de discurso político de denuncia de los relatos testimoniales los sitúa de entrada en el clima del policial negro. En los dos tipos de relatos el sistema sociopolítico es corrupto al igual que los aparatos ideológicos de estado que se le subordinan. El detective en el caso del policial y el periodista/detective en el caso de los relatos testimoniales operan al margen de la ley, ya que en general la ley protege al sistema y sus mentores. Piglia realiza una observación que nos muestra claramente el alejamiento del policial negro de la novela policial de enigma y en esta distinción queda manifiesta, de paso, la interrelación entre policial negro y relatos testimoniales. Él señala que:

La policial inglesa separa el crimen de la motivación social. El delito es tratado como un problema matemático (...) Los relatos de la serie negra vienen justamente a narrar lo que excluye y censura la novela policial clásica. Ya no hay misterio alguno en la causalidad: asesinatos, robos, estafas, extorsiones, la cadena es siempre es económica.⁹¹

Se trata de la lucha intrínseca al sistema capitalista donde una clase pretende mantener los medios de producción y el poder político a cualquier precio. El tipo de literatura que nos concierne aspira a hacer públicos los crímenes de estado, las injusticias del sistema y las negociaciones que tienen lugar entre las clases dirigentes. Es evidente que el aparato judicial teóricamente autónomo, está subordinado al poder político en los regímenes capitalistas periféricos y más aún en las situaciones de extremo autoritarismo como el que vivieron las

⁹¹ PIGLIA, R., "Introducción", *in Cuentos de la serie negra*, Ed. CEAL, Bs. As., 1979, p. 8.

sociedades latinoamericanas. De allí también que los criminales reales que se denuncian son profesionales a sueldo y no matan ni torturan por razones personales, sino políticas. Estos profesionales no son necesariamente un policía o un militar, pueden ser civiles contratados por las fuerzas de seguridad o directamente por la clase social para la que trabajan, como es el caso de *Viaje de muerte hacia La Rubiera*:

"El rasgo que distingue a los cuiva es la maldad -dijo antes de la matanza 'una de las principales autoridades políticas de Elorza', según el testimonio del antropólogo Walter Coppens-. Ellos se asemejan a caimanes que, silenciosamente, se acercan a su presa inadvertida". "Los cuiva no son como nosotros -sostendrá en cambio, poco después del holocausto, uno de los peones que los asesinaron-. Son animales (...)"⁹²

En la cita precedente observamos que si bien la masacre no es conducida por el poder político de turno, el gobierno está al corriente de los sucesos y los justifica. Por el contrario, en *Operación Masacre* los asesinatos son ordenados por el gobierno militar del momento:

Los vigilantes los arrean hacia el basural como a un rebaño aterrorizado. La camioneta se detiene, alumbrándolos con los faros. Los prisioneros parecen flotar en un lago vivísimo de luz. *Rodríguez Moreno* baja, pistola en mano.⁹³

En *Recuerdo de la muerte*, por ejemplo, se sabe de entrada por el microrrelato *Epílogo a manera de prólogo* que se trata de operativos militares. No obstante, sólo se anuncia la identidad de los victimarios, mantenida hasta ese momento con un dejo de ambigüedad, a partir de la página 57 y como el resultado de deducciones:

⁹² MARTINEZ, T. E., *Lugar común la muerte*, p. 188.

⁹³ WALSH, R., *Operación Masacre*, p. 125. El subrayado es nuestro. Moreno es el comisario a cargo de la ejecución. Su identidad ha sido revelada desde el principio.

Unos minutos después sintió el vértigo del descenso como nunca. Oyó claramente cómo el piloto solicitaba autorización para aterrizar en el Aeropuerto Metropolitano, (...). Desde tierra le negaban pista. No tuvieron más remedio que descubrirse anunciando que era un operativo militar y que debían aterrizar en el lugar reservado a la Marina de Guerra. "Bueno, al menos ahora sé quiénes son" reflexionó y aumentó su convicción de que en breve sería cadáver.⁹⁴

Todos los acertijos característicos de las novelas policiales para conocer la identidad de los criminales entran en juego en *Recuerdo*, lo que convierte a este relato testimonial en uno de los más parecidos al género de origen. Asimismo, en lo que a la forma respecta, se encuentra la inversión del orden de las historias: la del crimen así como la de la investigación y escritura del libro que hemos señalado más arriba. En este caso, como en las novelas policiales la historia del crimen está terminada cuando empieza la historia de la investigación. No obstante, la estructura que dispone en la organización del relato la alternancia de los capítulos de índole netamente narrativo en lo relativo a los hechos, con capítulos que contextualizan históricamente la vida de la víctima, al igual que con capítulos que son la transcripción directa de testimonios ante organismos internacionales de derechos humanos, difiere totalmente de la estructura de una novela policial.

Hemos señalado la construcción de la literatura como movimiento en oposición a otro proceso literario, como es caso del policial de Borges. Es significativa la recuperación que realiza Borges de este género considerado como menor y la inclusión del mismo

⁹⁴ BONASSO, M., *Recuerdo de la muerte*, p. 57.

dentro de la "alta" literatura a través de una verdadera flexibilización de sus formas preestablecidas, por un lado, y de un uso extensivo de la parodia de la novela policial clásica, por otro lado. Este tipo de policial argentino tendrá sus seguidores, aunque la mayoría de los escritores que adscriban a él continuarán con la repetición mecánica de las fórmulas que delimitan al policial inglés. Por otro lado, ya en la década del 60 y, posteriormente, en los años 70 aparece el policial negro o duro siguiendo la línea norteamericana. Rodolfo Walsh a mediados de los cincuenta, en pleno apogeo del policial de enigma en la Argentina y adelantándose a las décadas siguientes, comienza con los relatos testimoniales que pueden leerse como un policial negro como él mismo lo indica al comienzo de otro texto de su autoría *¿Quién mató a Rosendo?*: "Si alguien quiere leer este libro como una simple novela policial es cosa suya"⁹⁵ para luego agregar un categórico: "Yo no creo que un episodio tan complejo como la masacre de Avellaneda ocurra por casualidad"⁹⁶, lo que remite a la realidad social y crea de esta manera la tensión entre el adentro y el afuera del texto. En los relatos testimoniales se abandona el simple juego de la inteligencia deductiva y el ejercicio intelectual constante de la lógica que se encuentra en Borges y Bioy Casares, heredados de la novela de enigma. El periodista/detective aproximándose al policial negro deja el mero raciocinio para salir a buscar la verdad en la sociedad que la oculta, tergiversa o silencia exponiéndose constantemente. Por otro lado, Angel Rama refiriéndose a los textos de Walsh como novelas policiales, en caso de que fueran retirados de su contexto o que el lector desconozca los

⁹⁵ WALSH, R., *¿Quién mató a Rosendo?*, Ed. de la Flor, 3^{ra} edición, Bs. As., 1985, p. 9.

⁹⁶ *ibíd.*, p. 9.

hechos y los nombres que testimonian sobre estos hechos, dice: "(...), la lectura de cualquiera de estos libros conservará igual validez, al margen de su correspondencia con hechos reales, y aun alcanzará la intensidad y el suspenso de una excelente novela policial."⁹⁷ Esto es en virtud de que los relatos walshianos están contruídos siguiendo el modelo genérico del policial y que "Rotan todos sobre sucesos que en primera instancia abastecieron la crónica roja de los diarios, con un trasfondo sociopolítico que se trató de escamotear: (...)"⁹⁸. El escenario del policial negro queda así claramente delimitado: desde las trastiendas políticas turbias, las investigaciones y campañas periodísticas hasta la entrada en los ámbitos tribunalicios. Similares contextos se encuentran en *Lugar común la muerte* y *Recuerdo de la muerte*.

Aunque los relatos testimoniales compartan con el policial y el periodismo la búsqueda de la verdad acerca de los hechos, se distancian de estos considerablemente. No se trata ya únicamente de informar objetivamente sobre el hecho, como es la meta del periodismo, ni tampoco de descubrir la identidad de los victimarios en un clima de total desconfianza para con el aparato jurídico del sistema sociopolítico en cuestión, sino justamente de poner evidencia la incapacidad de la justicia para ser imparcial. De allí que Angel Rama señale que si los relatos testimoniales restablecen una verdad, es una verdad que se opone al silencio o a la injusticia de los tribunales.⁹⁹ Sin embargo, la construcción de un discurso acerca de la verdad sobre los

⁹⁷ RAMA, A., "Las novelas policiales del pobre", p. 82.

⁹⁸ *ibíd.*, p. 82-83.

⁹⁹ Ver Cap. I, nota N° 29.

hechos no es sólo en oposición a los tribunales, sino, como ya ha sido indicado, al discurso de la prensa oficialista o sometida al régimen político de turno. Este nuevo discurso acerca de la verdad se erige sobre las bases genéricas del policial, pero no sólo revela la auténtica identidad de los criminales, sino que denuncia los entretelones del sistema y pretende también motivar al lector para una lucha por la justicia.

CAPITULO III

III. El paratexto

III.1. Análisis formal y semántico

El paratexto, al que Genette presenta como todas las exterioridades del texto, cumple una función central en los relatos testimoniales. La definición de Genette¹ representa un punto de partida adecuado para nuestro estudio, aunque la misma se revela insuficiente para la categorización de los elementos paratextuales y la observación del rol que los mismos desempeñan en los textos que nos conciernen. Por esta razón, aunque seguiremos para el análisis del paratexto en este capítulo y en el próximo la enumeración y las denominaciones que Genette propone, nos alejaremos de su teorización para observar específicamente el funcionamiento del paratexto en los relatos testimoniales.

¹ Ver Cap. I, nota N° 57.

Por razones metodológicas que derivan de la especificidad del paratexto en los relatos testimoniales y en función de una exposición más clara, dividiremos el estudio del paratexto en dos partes: este capítulo será de índole teóricoanalítica y estará dedicado exclusivamente al estudio de la instancia prefacial; y en el próximo capítulo, realizaremos un análisis del resto del paratexto guiado principalmente por la sociocrítica. El objetivo de los análisis es de demostrar que, en lo que al paratexto refiere, no sólo no se trata de las exterioridades del texto, sino que estos elementos son parte indisociable de los relatos testimoniales contribuyendo a su especificidad. Es precisamente en el paratexto donde la tensión entre lo ficticio y lo fáctico alcanza su máximo nivel. Sin el proceso lúdico de ficcionalización/desficcionalización mediante una remisión constante a diferentes sistemas referenciales que se opera en el paratexto, los relatos testimoniales perderían su carácter de discurso político concretado en un texto literario que es a la vez fáctico y ficticio.

III.1.2. La instancia prefacial

Bajo este título estudiaremos los prólogos y epílogos de los textos. Los prólogos, a través de los diferentes estudios que les han sido dedicados, han conocido denominaciones tales como: metalenguaje, metadiscurso y metatexto. Estas denominaciones se revelan pertinentes, como Geneviève Idt lo demuestra en su estudio sobre los prefacios cuya firma no corresponde a la del autor del texto

"prefaciado", a los que ella llama prólogos *hétérographes*². En nuestro caso particular, nos interesan los prólogos del autor del libro, pues a diferencia de los prólogos de terceros, los que "(...) *laissent hors jeu le sujet de l'énonciation*"³ la instancia prefacial en los relatos testimoniales se construye a través del protagonismo del sujeto de la enunciación y de su toma de posición. A este respecto, el estudio de Mitterrand se revela interesante cuando él plantea la diferencia entre la novela y la instancia prefacial centrándose en la situación de comunicación. En las palabras de Mitterrand: "(...) *il s'agit du même personnage, mais non de la même situation de communication, c'est-à-dire ni de la même énonciation, ni du même énoncé.*"⁴ Efectivamente, el autor en una obra de ficción no es el mismo autor que el del discurso prefacial en lo relativo al plano de la enunciación. Se produce una separación entre la enunciación de un universo ficticio en el cuerpo textual y la enunciación que remite a los sistemas de referencia comunes al autor y al lector en la instancia prefacial. Ahora bien, en los relatos testimoniales se trata en general de la misma situación de enunciación con algunos grados de diferencia en algunos casos. Walsh, por ejemplo, conservará la misma situación de comunicación a lo largo de todo el cuerpo textual; sin embargo, el mismo nivel de personalización que se observa en el prólogo sólo será dominante en la tercera parte y en el epílogo. Por su parte, Bonasso introduce

² IDT, G., "Fonction rituelle du métalangage dans les préfaces "hétérographes"⁴, in *Littérature*, N° 27, París, octubre de 1977, p. 66. Idt también señala en su estudio que incluso un prólogo del autor es *hétérographe* por la diferencia en la situación de comunicación entre el texto y el prólogo.

³ *ibid.*, p. 67.

⁴ MITTERRAND, H., "Le Discours prefacial", in *La Lecture sociocritique du texte romanesque*, G. Falconer y H. Mitterrand editores, Ed. Hakkert & Company, Toronto, 1975, p. 10.

cambios en los niveles de enunciación, pues, como se ha señalado, deja la primera parte de su novela en manos de un narrador ficticio, para presentarse en tercera persona en un capítulo de la tercera parte y luego retomar la palabra como autor y narrador en otro capítulo de esta parte (donde el lector es interpelado), y al igual que en *Operación Masacre*, los epílogos serán altamente personalizados. Tomás E. Martínez también lleva a su extremo la personalización en la instancia prefacial y con algunos grados menos, este tipo de enunciación continuará en el cuerpo textual. De allí que una diferenciación estricta entre la instancia prefacial y el cuerpo textual, centrándose en la situación de comunicación, no sea pertinente para los relatos testimoniales.

En general hay acuerdo entre los críticos en considerar que los prólogos son un discurso del escritor sobre la literatura. Así Mitterrand dirá que el prólogo "*(...) parle de la littérature et énonce un universel à son propos.*"⁵ o Idt señalará que "*(...) le roman est un discours sans sujet sur le monde, et la préface un discours d'écrivain sur la littérature.*"⁶ Asimismo, Duchet indica en su estudio sobre los prólogos de la novela histórica que "*(...) les préfaces jouent leur rôle, (...) pour mettre à jour les éléments d'un débat décisif sur le roman, son évolution, son statut socio-culturel, ses techniques, (...)*"⁷. Esto marca ya una característica de los prólogos en los relatos que nos ocupan, pues no se trata en estos de una teorización sobre la

⁵ *ibíd.*, p. 10.

⁶ IDT, G., "Fonction rituelle du métalangage dans les préfaces "hétérographes"", p. 67.

⁷ DUCHET, CL., "L'illusion historique : l'enseignement des préfaces (1815-1832)", in *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, p. 249.

literatura⁸, sino de un microrrelato, que es la diégesis de la historia de la investigación, en el que la figura del autor/periodista pasa a primer plano. El periodista/escritor se construye a sí mismo como detective que se implica y busca descubrir la verdad sobre los hechos, pero que, a diferencia del detective del policial, narra, denuncia y pretende restablecer la justicia en el plano discursivo. El prólogo en general y en algunos casos los epílogos, corresponde, como se ha indicado en el capítulo anterior, a la historia de la investigación de la novela policial. Sin el contenido y forma de los prólogos y epílogos los relatos testimoniales no tendrían el marco que les da su especificidad y podrían efectivamente leerse como un policial negro. Por otro lado, el estudio de Duchet nos enseña que las novelas realistas decimonónicas poseen una forma de prólogo como característica también⁹, lo que una vez más acercaría a uno y otro género; sin embargo, como lo podremos apreciar, las funciones son diferentes. Mientras que en la novela histórica el autor utiliza los prólogos para teorizar y justificar el género, al igual que la elección de tal o cual personaje y la manera de narrar las circunstancias, las costumbres y la importancia histórica del tema a tratar, en los relatos testimoniales se pondrá el acento en la implicación personal, en el protagonismo del investigador así como la importancia del tema que se trata y denuncia, aunque no en función de una gran figura histórica, sino de los individuos comunes. Asimismo, es en la instancia prefacial donde se opera la máxima diferenciación con el periodismo tradicional; por un lado, prólogos y

⁸ Bonasso justifica en su epílogo la elección de la novela en desmedro de otra forma narrativa para dar cuenta de los hechos. Sin embargo, no se puede hablar de una teorización del género.

⁹ DUCHET, Cl., "L'illusion historique : l'enseignement des préfaces (1815-1832)", p. 250.

epílogos separan a los textos de la circulación habitual de las noticias periodísticas, los vuelven justamente textos literarios, pues el periodismo ha perdido su inmediatez cotidiana y su carácter efímero. De igual modo, desde el punto de vista de la enunciación, el prólogo distancia al texto del periodismo, pues los hechos no parecen hablar por sí solos; sino que son contados, interpretados y valorados por el periodista/escritor y se manifiesta la máxima identificación entre el *yo sujeto* de la escritura y el *yo narrador*. El periodista se convierte en protagonista y se ficcionaliza, cobra autonomía textual junto a los otros sujetos de la diégesis convertidos en actores del relato. El epílogo opera de manera inversa pues aproxima el texto al periodismo ya que si bien la identificación entre autor y narrador continúa, la narración disminuye en favor de la presentación de los documentos, fuentes y/o testimonios. En efecto, los epílogos (esto podría hacerse extensivo a la tercera parte) remiten al afuera, al mundo "real" y reinsertan a los relatos en el contexto sociohistórico del que salieron. El epílogo devuelve, entonces, el discurso al mundo históricopolítico e interactúa con él. Es en el plano de la enunciación donde se produce el máximo distanciamiento de los relatos testimoniales y el periodismo. Así, la afirmación que Amar Sánchez realiza respecto a los relatos testimoniales y que nosotros hacemos extensiva al periodismo, nos indica que en uno y otro discurso "Los acontecimientos no sufren un proceso de modificación, sino que dependen de una enunciación que es siempre una postura y una elección histórica"¹⁰ y, por lo tanto, un discurso político. De allí que sostengamos que el distanciamiento y la especificidad se sitúa en el plano de la enunciación, pues los relatos

¹⁰ AMAR SANCHEZ, A. M., *El relato de los hechos*, p. 35.

testimoniales revelan que se trata de un discurso construido, mientras que el periodismo oculta este proceso. Es en la instancia prefacial donde se delimita la reconstrucción, organización y narración de los hechos y se construye la nueva versión "verdadera". Vemos que no solamente el prólogo otorga condiciones de legibilidad, sino que también establece las pautas de la distancia con los géneros de donde provienen los textos en cuestión.

En la instancia prefacial se evidencia una segunda característica de los relatos testimoniales cuyos prólogos y epílogos no están necesariamente, como lo sugiere Mitterrand¹¹ para los prólogos en general, fuera de la cuestión que pretenden introducir. Por el contrario, es en esta zona textual donde se realiza el paso de la realidad social a la realidad textual y viceversa. En consecuencia, y siguiendo la discusión que plantea Derrida, constatamos que es precisamente por la misma razón que Hegel condena y juzga superfluo todo prólogo a un texto filosófico, que el género relato testimonial lo requiere. Hegel afirma que:

Dans la préface (Vorrede) qui précède son ouvrage (Schrift), un auteur explique habituellement le but qu'il s'est proposé, l'occasion qui l'a conduit à écrire et les relations qu'à son avis son œuvre soutient avec les traités précédents ou contemporains sur le même sujet.¹²

Es justamente el hecho de explicar sus motivaciones para la escritura y los objetivos propuestos, así como la relación de lo que se

¹¹ MITTERRAND, H., "Le Discours préfaciel", p. 3.

¹² Citado por J. Derrida en "Hors livre, préfaces", in *La Dissémination*, Ed. du Seuil, París, 1972, p. 15.

narra con los otros discursos sobre el tema, que permite al género alejarse del periodismo tradicional y convertirse en un discurso político que lucha por la legitimidad de su versión. Por otro lado, Lejeune reconoce la pertenencia de la instancia prefacial al cuerpo textual en los relatos de vida, aunque de una manera simplificadora pues él indica que se trata de buscar un efecto de realidad:

*La préface, d'autre part, dresse rapidement un portrait du modèle et surtout qualifie sa parole: quoi de plus naturel? En fait cette présentation sert à produire l'impression «réaliste» (le modèle dans le texte va «ressembler» à son portrait dans le faux «hors-texte» qu'est la préface, ce dédoublement d'un même discours étant un procédé classique pour suggérer la ressemblance du discours au «réel»).*¹³

La importancia de las afirmaciones de Lejeune se encuentra en el hecho de tratar la instancia prefacial como parte de un mismo todo discursivo. En este espacio se construye la situación del sujeto de la enunciación y de los testigos en la historia de la investigación como un avance de la otra parte de la historia que corresponde a los hechos. Sin embargo, en los relatos testimoniales, lo hemos visto antes, no se busca en ningún caso el efecto de realidad; por el contrario, en la instancia prefacial se pone de manifiesto el carácter de discurso construido. Ahora bien, resulta también interesante constatar que prólogos y epílogos tal como Lejeune lo plantea enmarcan al relato de los hechos, que en esta zona textual se insiste en la veracidad de lo que se cuenta, en el rigor periodístico de la encuesta¹⁴; es decir que se remite constantemente a la realidad, al afuera del texto, pero que al mismo tiempo estos marcos aislan al texto confirmando al lector que se

¹³ LEJEUNE, PH., *Je est un autre*, p. 306.

¹⁴ *ibíd.*, pp. 304-305.

trata de una narrativización. Lo literario y lo periodístico, lo fáctico y lo ficticio adquieren aquí toda la tensión que define al género relato testimonial.

En función de lo dicho hasta aquí, la verificación de Derrida se revela mucho más pertinente para los relatos testimoniales en lo relativo a la instancia prefacial. Derrida señala que el prólogo es un lugar fuera-del-libro (*hors livre*) y dentro del libro, un "*au-delà du tout*" que constituye el todo en parte¹⁵. Los prólogos y epílogos en los relatos que nos conciernen son un microrrelato que contienen toda la historia en escala reducida y no son nunca ni totalmente exteriores, ni totalmente inmanentes al relato que enmarcan; es decir que su lectura permite un emplazamiento tautológico entre el adentro y el afuera. Derrida observa, por ejemplo, la necesidad de un cambio en la manera de enfocar al prólogo en relación al resto del texto y lo impropio de considerarlo como un lugar neutro y externo:

La préface devient alors nécessaire et structurellement interminable, on ne peut plus la décrire dans les termes de la dialectique spéculative : ce n'est plus seulement une forme vide, une signification vacante, l'empiricité pure du non-concept mais une tout autre structure, plus puissante, et rendant compte des effets de sens, de concept, d'expérience, de réalité, les réinscrivant sans que cette opération soit l'inclusion d'un «begreifen» idéal.¹⁶

El paratexto, y más específicamente la instancia prefacial, no son todas las exterioridades del texto, sino que lo integran, lo delimitan, le dan su especificidad, contribuyen a la ficcionalización y

¹⁵ DERRIDA, J., "Hors livre, Préfaces", p. 30-50.

¹⁶ *ibíd.*, p. 41.

desficcionalización que se opera en el relato de los hechos. Volveremos sobre esto en el próximo capítulo.

No todos los relatos testimoniales constan de todos los elementos del paratexto. Los tres textos elegidos para el corpus de estudio difieren en la instancia prefacial: *Operación Masacre* está integrado por un prólogo y un epílogo; mientras que *Recuerdo de la muerte* presenta tres epílogos: uno denominado *epílogo a manera de prólogo*; otro, que es un *epílogo* titulado *Crónica final*; y un tercero que es un epílogo propiamente dicho y también está titulado. Por su lado, *Lugar común la muerte* sólo posee un *prólogo*. Estos criterios responden directamente a las estrategias de puesta en relato que son propias a cada autor. De esta manera, la construcción textual se opera según los requerimientos de la narrativización para crear y mantener suspenso o contextualizar, dejando delimitado el texto de su contexto. Aunque la puesta en relato no siga un criterio estricto, se pueden observar pautas comunes entre los escritores/periodistas para realizar la narrativización.

En este capítulo utilizaremos para el análisis las herramientas de la sociocrítica y de la narratología. Visto el carácter de obra fundadora del género, en la Argentina, de *Operación Masacre*, éste será el texto guía a partir del que se observará el funcionamiento de los otros dos textos del corpus. Nos remitiremos, entonces, constantemente a *Operación* como primer término para la comparación.

III.2. *Operación Masacre*

Se ha señalado el carácter político y contestatario de los relatos testimoniales. Estimamos, entonces, que es pertinente comenzar todo análisis desde una óptica ideológica como primera forma de abordaje de los mismos. La relación que *Operación* mantiene con los AIE (aparatos ideológicos de estado) es puesta de manifiesto en el texto mismo de manera explícita. Se trata de un discurso disidente que se opone claramente a la voz de los aparatos del poder institucional o al silencio del aparato cultural en el que se incluye a los medios masivos de difusión. La censura que se opera desde estos aparatos es descripta, cuestionada y acusada en varias oportunidades como lo veremos en el curso del análisis. Todo el texto, comenzando por el prólogo, es una acusación que se termina con el alegato dirigido a la justicia en *La evidencia*. Se acusa, así, al aparato judicial, policial y gubernamental, por un lado; y por otro, al AIE cultural y, más específicamente, a los medios masivos de difusión, ya sea que estos pertenezcan al sector público o al sector privado. Con las palabras del mismo Walsh, en el prólogo, leemos: "Es cosa de reírse, a doce años de distancia, porque se pueden revisar las colecciones de los diarios, y esta historia no existió ni existe."¹⁷

Walsh vuelve más explícita la amenaza de la censura. Esto permitiría entender el silencio de los medios en la época aunque no justificarlo. De hecho, él debe recurrir a los "suburbios cada vez más remotos del periodismo", en sus palabras, para encontrar un hombre

¹⁷ WALSH, R., *Operación Masacre*, p. 20.

que se anime a publicar las entrevistas. En la narración de las etapas de la investigación Walsh se refiere a este hecho de la manera siguiente:

Temblando y sudando, porque él tampoco es un héroe de película, sino simplemente un hombre que se anima, y eso es más que un héroe de película. Y la historia sale, es un tremolar de hojitas amarillas en los kioscos.¹⁸

De todos modos, hoy sabemos que la censura de los AIE no sólo se apropió del espacio discursivo dejando escaso margen para las voces disidentes, sino que llegó hasta la eliminación física de los portadores de esas voces. Testimonian de esto el secuestro y asesinato del mismo Rodolfo Walsh por las Fuerzas de Seguridad, en marzo de 1977.

Un recorrido del texto desde la narratología nos permitirá mostrar cómo el autor se ficcionaliza a sí mismo y ficcionaliza al documento convirtiéndolo en un texto literario. Una vez que hayamos visto los mecanismos de construcción del relato, regresaremos sobre el análisis intertextual para evaluar las fuentes literarias y de los discursos contiguos en el momento de la producción, al igual que la relación de los relatos testimoniales con la institución literaria.

III.2.1. Prólogo: zona ambigua entre el afuera y el texto

Siguiendo a Duchet vemos que el comienzo de un texto es visto como un lugar estratégico de una textualización condicionada. En este

¹⁸ *ibíd.*, p. 21.

lugar estratégico se establece la relación con el título y se orienta la lectura; se marca la frontera entre la "realidad" del mundo y la "realidad" textual: se manifiesta el *déjà-là* del mundo anterior al texto, que éste supone y del que se distancia; aparecen los topos y figuras que caracterizan la retórica de la apertura cuya función es la de responder a interrogantes tales como: ¿Quién? ¿Dónde? ¿Cuándo? Se crean las expectativas que darán el suspenso y despertarán el interés por la lectura a través de un sistema de referencias socioculturales, pues -continúa Duchet- "*ce lieu, l'ouverture, ne prend tous ses sens qu'à l'autre seuil du texte, qui le renvoie au monde, le clôt et l'ouvre tout à la fois.*"¹⁹

La construcción ideológica del texto se nos manifiesta desde su comienzo con el título como lo veremos en el próximo capítulo. Abordemos aquí el *incipit* de *Operación Masacre*:

LA PRIMERA NOTICIA sobre los fusilamientos clandestinos de junio de 1956 me llegó en forma casual, a fines de ese año en un café de la Plata donde se jugaba al ajedrez, se hablaba más de Keres o Nimzovitch que de Aramburu y Rojas, y la única maniobra militar que gozaba de algún renombre era el ataque a la bayoneta de Schlechter en la apertura siciliana.²⁰

En el *incipit* es donde se intercambian mundo y palabra, vivir y decir, y se define el sentido que tomará el texto²¹. Este comienzo se abre hacia el extratexto y no hacia el texto en sí mismo y deja claro el proyecto ideológico del autor. De hecho, el relato parte entregando al

¹⁹DUCHET, C., "Idéologie de la mise en texte", in *La Pensée*, N° 215, París, octubre de 1980, p. 95.

²⁰ WALSH, R., *Operación Masacre*, p. 17.

²¹ DUCHET, C., "Pour une socio-critique ou variations sur un incipit", in *Littérature*, N° 1, París, febrero de 1971, p. 9.

lector el acervo de términos que regirán el tipo de lectura dentro de un programa narrativo e ideológico específicos: "fusilamientos clandestinos", "casual", "maniobra militar", por un lado; y presentando al autor/narrador/protagonista: "me llegó", por otro lado. Se trata de una retórica de apertura realista usando un arranque que se vale de una técnica periodística: pirámide invertida. Con este tipo de apertura queda claramente delimitado el *qué* (la diégesis) del relato: se trata de *fusilamientos* donde el adjetivo *clandestinos* los califica de entrada como ilegales. Se suprimen así las posibilidades infinitas de lectura y se construye el espacio novelesco. El *incipit* deja en suspenso la identidad de las víctimas ya que se trata de denunciar al régimen de abuso y asesinato. Más adelante, la diégesis se completará con la presentación del primer sobreviviente y el proceso judicial que éste sigue: "No sé qué es lo que consigue atraerme en esta historia difusa. No sé por qué pido hablar con ese hombre, por qué estoy hablando con Juan Carlos Livraga."²² y que continúa con un "Esa es la historia que le oigo repetir ante el juez, (...)". La historia es, entonces, los acontecimientos de la noche del 9 de junio, y el proceso que le seguirá, donde el fin es de reclamar que se haga justicia en el plano discursivo restituyendo la verdad, pero también en los ámbitos tribunales con la condena de los responsables. Ahora bien, este reclamo se hace desde un lugar ideológico consciente de la corrupción de todo el aparato de gobierno así como de sus instancias jurídicas y se convierte de esta manera en un contradiscurso que clausura un proceso, pero que al mismo tiempo abre un debate político.

²² WALSH, R., *Operación Masacre*, p. 19.

III. 2. 2. Tiempo del relato

El *cuándo* que corresponde al *orden* del relato, se manifiesta inmediatamente señalando la época o período histórico: "junio de 1956" y "a fines de ese año" por medio de una *analepsis*. También se indican los tiempos del calendario y del reloj en la diégesis: "Seis meses más tarde, una noche asfixiante de verano"²³ y se señala con precisión el inicio de la investigación y el tiempo que lleva realizarla:

Así nace aquella investigación, este libro. La larga noche del 9 de junio vuelve sobre mí, por segunda vez me saca de 'las suaves, tranquilas estaciones'. Ahora durante casi un año no pensaré en otra cosa, abandonaré mi casa y mi trabajo, (...) ²⁴

A esta indicación se añade una *prolepsis*: la cita continúa:

abandonaré mi casa y mi trabajo, me llamaré Francisco Freyre, tendré una cédula falsa con ese nombre, un amigo me prestará una casa en el Tigre, durante dos meses viviré en un helado rancho de Merlo, llevaré conmigo un revólver, (...) ²⁵

El autor hará posteriormente explícito los meses y el ritmo que esta investigación adquiere y donde las escenas alternan con las elipsis: "En el mes de mayo tengo escrita la mitad de este libro."²⁶; para concluir dando datos más precisos aún, esta vez no sólo del proceso de búsqueda de información, sino también del proceso de escritura: "Se publicó en *Mayoría*, de mayo a junio de 1957."²⁷ El relato revela una

²³ *ibíd.*, p. 19.

²⁴ *ibíd.*, p. 19.

²⁵ *ibíd.*, p. 19. El subrayado es nuestro.

²⁶ *ibíd.*, p. 25.

²⁷ *ibíd.*, p. 25.

velocidad de un año (junio de 1956 a junio de 1957) en nueve páginas. Dentro de estas páginas las dos primeras son un *sumario* presentado como una *analepsis* en el que se cuenta la experiencia personal respecto a los hechos en la noche misma del 9 de junio.

La *frecuencia* de este prólogo es la de un *relato iterativo*, pues los límites diacrónicos quedan bien definidos como se ha visto: tiempo histórico y tiempo cronológico de la diégesis. La *especificación* que da el ritmo a la frecuencia es nítida ya que se consignan tanto fechas precisas como aproximaciones y dentro de éstas se establece la parte del día en que sucede. Se observan indicaciones tales como: "(...) una noche asfixiante de verano (...)"²⁸; "Así que una tarde tomamos el tren (...)"²⁹ y "Al día siguiente vamos a ver al otro (...)"³⁰

La *extensión* que corresponde a la diacronía externa, se ha señalado, es de un año; sin embargo, la diacronía interna posee interferencias puntuales: se consigna el hecho que es la base de la denuncia; pero el relato sólo se detiene sincrónicamente en los puntos claves: se nos informa de la evolución de la investigación (encuentro con los sobrevivientes, entrevistas y publicación de las mismas, etc.) y de la transformación del autor que pasa de espectador a protagonista.

²⁸ *ibíd.*, p. 19.

²⁹ *ibíd.*, p. 21.

³⁰ *ibíd.*, p. 22.

III.2.3. Niveles de focalización

Recordemos que en el *incipit* se observa el mayor grado de *distancia* del autor con respecto a lo que se narra; esta distancia se va oscureciendo a medida que el relato avanza para pasar de la indiferencia y despolitización al compromiso y la implicación personales que posteriormente se convertirán en un militantismo obsesivo. El autor asume totalmente su enunciado y queda de manifiesto la identificación entre el *yo* sujeto del enunciado y el *yo* sujeto de la enunciación:

Miro esa cara, el agujero en la mejilla, el agujero más grande en la garganta, (...) *Me siento* insultado, *como me sentí* sin saberlo *cuando oí* aquel grito desgarrador detrás de la persiana.

Livraga me cuenta su historia increíble; *la creo* en el acto.³¹

La narrativización de la diégesis en relación a las anacronías se produce en *modo* indicativo presente lo que se puede constatar en la cita precedente, con *analepsis* y *prolepsis*. El relato se comporta alternativamente como relato no focalizado y de focalización interna múltiple. Walsh toma distancia de lo que narra en una pretensión de objetividad (no de neutralidad) y al mismo tiempo introduce sus pensamientos, opiniones, reflexiones, así como las de los otros actores. La focalización interna múltiple se evidencia en los verbos: "Tampoco olvido que, (...)"; "Después no quiero recordar más, ni la voz (...)" o por medio del estilo directo libre como lo veremos más abajo.

³¹ *ibíd.*, p. 19. El subrayado es nuestro.

En la instancia productora del discurso narrativo se identifican autor y narrador. Se trata de una narración ulterior que se combina con narración simultánea e intercalada. El presente da inmediatez al relato y muestra el protagonismo del periodista, mientras que el pasado sirve para establecer los momentos en que sucedieron los hechos, que con la alternancia de un tipo de narración intercalada deja al desnudo la construcción siguiente: esto sucedió, hoy lo investigo y lo escribo. Todos los mecanismos de construcción son revelados al igual que lo que sería la motivación primera: "Ésta es la historia que escribo en caliente y de un tirón para que no me ganen de mano, (...)"³²

Por otro lado, el texto se enriquece constantemente por medio de intercambios en los niveles narrativos. El paso de un primer texto narrativo a un segundo texto narrativo se introduce por un verbo declarativo: "Puede ser, me *dice* Torres, porque había un sargento, con un apellido muy común, algo así como García o Rodríguez, y nadie sabe qué ha sido de él."³³

Hay también interferencias textuales, pues el narrador adopta el discurso de los actores por medio de un estilo indirecto libre:

Porque lo que sabe Livraga es que eran unos cuantos y los llevaron a fusilar, que eran como diez y los llevaron, y que él y Giunta estaban vivos. Esa es la historia que le oigo repetir ante el juez una mañana (...)³⁴

³² *ibíd.*, p. 20.

³³ *ibíd.*, p. 24. El subrayado es nuestro.

³⁴ *ibíd.*, p. 20.

El estilo indirecto permite al autor mostrar su protagonismo y compromiso en la búsqueda de la verdad sobre los hechos. Por otro lado, se observa otro tipo de interferencia textual cuando la voz del narrador se entrecruza con los testimonios en estilo indirecto libre y en estilo directo:

(...) uno piensa que cuando termine va a empezar de nuevo, como es seguro que empieza dentro de su cabeza ese continuado eterno, 'Así me fusilaron'. Pero lo que más aflige es la ofensa que el hombre lleva adentro, cómo está lastimado por ese error que cometieron con él, que es un hombre decente y ni siquiera fue peronista, 'y todo el mundo le puede decir quién soy yo'.³⁵

En el caso del estilo directo, el paso de un texto a texto está marcado por las comillas, mientras que la narración en estilo indirecto libre se confunde con la voz del narrador.

III.2.4. El final del prólogo como zona de transición

Todos los detalles y pormenores de la diégesis han sido consignados en este microrrelato. Se ha demarcado claramente la frontera entre el mundo y ese otro mundo que es el texto. Hemos visto cómo el autor pasa de la neutralidad aséptica al compromiso con lo narrado. No obstante, resulta interesante observar la última frase de este microrrelato, no sólo como fin, sino como punto de inflexión, de paso hacia el texto propiamente dicho.

³⁵ *ibíd.*, pp. 22-23.

El último párrafo anuncia que lo esencial de la historia ya ha sido contado e introduce el cuerpo del texto; el autor vuelve a tomar distancia de lo que relata con la utilización de frases y formas verbales impersonales: "*Lo demás es el relato que sigue. Se publicó (...). Después hubo apéndices, corolarios, desmentidas y réplicas, (...)*"³⁶, para retomar con un vigor renovado y más fuerte el protagonismo en las dos últimas frases y asumir en su persona toda la crónica que continúa:

Los *he suprimido*, así como parte de la evidencia que *usé* entonces y que *reemplazo* aquí por otra más categórica. Frente a esta nueva evidencia, *creo* que la polémica queda descartada.³⁷

III.2.5. La intertextualidad en este prólogo

Este microrrelato es la presentación cronicada de una investigación periodística de denuncia que perdió su carácter de discurso de prensa en favor de la literalidad, de la reconstrucción creativa de los hechos. La investigación misma se convierte en un hecho posterior a los hechos que se investigan, pero en el relato los precede. Ahora bien, consideraremos el criterio de la sociocrítica que busca descubrir el proceso evolutivo de transformación de los materiales que dieron origen al texto; puesto que "*le texte, ou certains aspects du texte, -afirma Dembowski- dépendent de textes pré-existants. Le texte dépend également de son pré-contexte.*", lo que hace que la intertextualidad trabaje "*(...) non pas à la découverte de*

³⁶ *ibíd.*, p. 25. El subrayado es nuestro.

³⁷ *ibíd.*, p. 25. El subrayado es nuestro.

l'origine de ces pré-textes ou pré-contextes, mais plutôt à leur rôle dans le texte."³⁸ Entonces nos interesa poner en evidencia el nuevo papel que las relaciones intertextuales juegan en este prólogo.

Aparece aquí el intertexto en tanto que objeto presupuesto que se convierte en un eje discursivo en torno al cual se construye el nuevo discurso. Es importante recordar que según Riffaterre el significado, o sea la literalidad del sentido no se encuentra ni en el texto ni en el intertexto; sino entre los dos, en el interpretante que "*dicte au lecteur la manière de les voir, de les comparer, de les interpréter par conséquent dans leur inséparabilité même*"³⁹. Es en la selección de ciertos materiales del mundo que el intertexto se vuelve explícito: en este caso, fusilamientos clandestinos, Aramburu y Rojas (generales a cargo de la presidencia de la nación después del golpe del 55), maniobras militares. Pero se filtra a su vez el interpretante más figurativo, como modelizador que nos permite ver la refuncionalización interpretativa de estos signos dentro del texto.

Constatamos por un lado, que en este inicio de crónica periodística se parodia el silencio del periodismo respecto de los hechos, el texto presenta una extrema austeridad de adjetivos y sin embargo, acusa; por otro lado, nombres como los de Aramburu y Rojas remiten directamente a la dictadura, estos están ligados a maniobras militares, e, indirectamente, al peronismo que es el gobierno depuesto.

³⁸ DEMBOWSKI, P., "Intertextualité et critique des textes". Trad. Eric Hichs, *in Littérature*, N° 41, París, Febrero de 1981, p. 19-20.

³⁹ RIFFATERRE, M., "La trace de l'intertexte", *in La Pensée*, N° 215, París, octubre de 1980, p. 9.

Constituyen, además, la base del relato ciertos ideologemas tales como: Ley Marcial, justicia, gobierno, Patria, entre otros, que le dan su carácter sociopolítico de denuncia.

Se trata de hechos consumados y distorsionados y por lo tanto de un material preconstruido. Esto genera la investigación y el trabajo creativo de puesta en relato. En la narrativización entra en juego la noción de *guión intertextual*⁴⁰ donde se observa el entrecruzamiento y fusión de códigos tales como los de la crónica periodística y de la novela policial. Se investigan y se reconstruyen los hechos periodísticamente codificados; pero no sólo se denuncia, sino que se acusa. Esto aleja al relato del periodismo tradicional e institucional, lo personaliza, y en el trabajo de montaje, de compaginación y selección de los datos adquiere valor estético y carácter literario. La lengua del relato es de tipo familiar estándar lo que lo pone en relación con los discursos de los medios de difusión y de una literatura de masas. Lo dicho se convalida por las estrategias de presentación de los personajes y creación de un clima de suspenso; estrategias que se originan en la novela policial. Todos los datos y el desenlace son consignados en este relato; sin embargo, la intriga de cómo se resuelven las hipótesis que llevan al descubrimiento de la "verdad acerca de los hechos" cobra mayor fuerza. El género periodístico es transgredido al igual que el policial. Éste último en la medida que se ha desplazado el misterio hacia la investigación puesto que el "crimen" y la identidad de las víctimas y victimarios han sido revelados.

⁴⁰ Ver Cap. II, nota N° 55.

La conversión del signo en interpretante sirve para poner de manifiesto dentro de la institución literaria una producción en oposición a otra producción literaria y de igual modo, para ver el funcionamiento históricosocial del interpretante en una producción discursiva determinada. Vemos que *Operación* completa una tríada en la literatura argentina iniciada por José Hernández, en 1863, cuando éste comenta el degüello del Chanco Peñaloza; se sigue en este siglo con Roberto Arlt, en 1931, el que en su *aguafuerte* describe el fusilamiento de Severino Di Giovanni, y Rodolfo Walsh, en 1957, con el texto que nos ocupa, en el que denuncia el fusilamiento de civiles en el basural de León Suárez. David Viñas se refiere a los momentos que engendran estos textos diciendo que ellos

portan tres blasones que corroboran las complejas y mediadas pero decisivas relaciones entre la política argentina y el espacio textual: la liquidación del *gaucho rebelde*, la eliminación del *inmigrante peligroso* y la masacre del *obrero subversivo*.⁴¹

En esta filiación periodístico-literaria de Walsh que lo lleva a producir un tipo de literatura politizada y comprometida, él se distancia de la producción de un Borges o un Mujica Lainez; estos últimos integrados a la institución literaria la que no goza de una autonomía discursiva plena en el período en cuestión. Se ha señalado el carácter de sociedad capitalista periférica de la Argentina y, en consecuencia, la institución literaria se ve arbitrada por las fuerzas sociales y económicas que imperan en el momento histórico; es decir, que albergan en su seno lo que no escapa crudamente al discurso

⁴¹ VIÑAS, D., *Literatura argentina y política II: de Lugones a Walsh*, Ed. Sudamericana, Bs. As., 1996, p. 215. El subrayado es suyo.

dominante. Recordemos que estamos en casos límites de imposición discursiva donde las instancias de legitimación discursiva en las que encontramos la censura y la autocensura -como lo señala Angenot- funcionan con más rigor aún, determinando lo que se dirá y cómo se lo dirá. Se trata de las reglas que sin enunciarse organizan lo opinable y hasta lo pensable en un estado de sociedad⁴². A partir de lo dicho, evidentemente *Operación Masacre* queda excluido de la institución literaria y de los circuitos normales de circulación de los textos literarios en el período estudiado. Sólo con los cambios gubernamentales y una cierta flexibilización entrará parcialmente en la institución para alcanzar su canonización en la década de 1980.

III.3. Epílogo de *Operación Masacre*

El epílogo, "Última parte de algunas obras, desligada en cierto modo de las anteriores, y en la cual se representa una acción o se refieren sucesos que son consecuencia de la acción principal o están relacionados con ella."⁴³, es el otro umbral del relato testimonial. Si el prólogo traza la frontera entre el mundo y el texto como lo hemos visto más arriba, el epílogo devuelve al lector a la realidad históricopolítica.

La identificación entre autor y narrador disminuye en la medida que esta identificación forma parte de las estrategias de

⁴² ANGENOT, M., "Intertextualité, interdiscursivité, discours social", p. 105.

⁴³ *Diccionario de la Lengua Española*, Real Academia Española, Vigésima primera edición, Tomo I, Ed. Unigraf, S.L., Madrid, 1992.

ficcionalización del autor convirtiéndolo en personaje del relato. Aquí la ficcionalización cede el paso a una asunción más contundente del enunciado por el sujeto de la enunciación. Del mismo modo, el texto recupera sus sistemas referenciales. Se reafirma que se trata de un relato, ergo de una reconstrucción de los hechos y se completa la información de cómo fue construido:

UNA DE MIS PREOCUPACIONES, al descubrir y relatar esta matanza cuando sus ejecutores aún estaban en el poder, fue mantenerla separada en lo posible, de los otros fusilamientos cuyas víctimas fueron en su mayoría militares.⁴⁴

Esto revela que se trata de un caso particular y fuera de todo el contexto social y político que lo origina. Sin embargo, inmediatamente después Walsh dirá: "Ese método me obligaba a renunciar al encuadre histórico, en beneficio del alegato particular."⁴⁵

La remisión a la "realidad" será constante, pues son dos los objetivos de este epílogo. Por un lado, el de señalar el silencio que siguió a su campaña en los ámbitos oficiales; es decir, denunciar a los AIE de haber cometido este crimen particular y de negarlo al punto de negar su existencia; además de hacer extensiva la acusación a los gobiernos posteriores por complicidad:

Tres ediciones de este libro, alrededor de cuarenta artículos publicados, un proyecto presentado al Congreso e innumerables alternativas menores han servido durante doce años para plantear esa pregunta a cinco gobiernos sucesivos. La respuesta fue siempre el silencio. La clase que esos gobiernos representan se solidariza con aquel asesinato, (...)⁴⁶.

⁴⁴ WALSH, R., *Operación Masacre*, p. 231.

⁴⁵ *ibíd.*, p. 231.

⁴⁶ *ibíd.*, pp. 231-232.

Por otro lado, se encuentra también el objetivo de ampliar la denuncia hacia otros fusilamientos ilegales de junio de 1956, recuperando así el encuadre histórico, mediante la enumeración de las ejecuciones seguidas del día y hora de su realización y con la mención del decreto del Poder Ejecutivo que las avala, para concluir con un categórico:

Se trata en suma de un vasto asesinato, arbitrario e ilegal, cuyos responsables máximos son los firmantes de los decretos que pretendieron convalidarlos: generales Aramburu y Ossorio Arana, almirante Rojas y Hartung, brigadier Krause.⁴⁷

La narración también ha cedido en favor del alegato. Sólo se exponen los hechos en lenguaje jurídico y se acusa con la documentación pertinente. La función informativa en el epílogo se agudiza; en consecuencia, el intertexto serán las citas de los decretos, para culminar citando al artículo 18 de la Constitución Nacional.

Prólogo y epílogo encierran al relato. Sin embargo, el epílogo se abre en múltiples posibilidades de lectura ya no sólo del relato que lo precede, sino del contexto sociopolítico e histórico del momento en que se inserta. La tensión que caracteriza al género ha alcanzado aquí su punto álgido.

⁴⁷ *ibíd.*, p. 233.

III.4. "Epílogo a manera de prólogo" en *Recuerdo de la muerte*

En el caso particular de *Recuerdo de la muerte* los epílogos han sido titulados. Esto requiere considerar el título antes de comenzar con el texto. Como ha sido señalado en la definición de epílogo más arriba, éste se coloca al final de algunas obras y refiere a sucesos que son consecuencia de lo anterior. Si nos ajustamos estrictamente a esta definición, el *epílogo a manera de prólogo* cumple una función denotativa, pues indica el contenido del texto al que refiere: se trata de sucesos que son justamente la consecuencia de todo lo que se relató en la novela. Ahora bien, paradójicamente el epílogo aquí precede al texto y se desempeña como un prólogo. Abre, en cierta forma, el texto y por lo tanto, orienta la lectura. El lector sabe que esto viene al final y conoce así el desencadenamiento de la acción.

Este epílogo-prólogo consta, además, de un subtítulo: *Roma, enero de 1979*. Esto circunscribe el contenido anclándolo geográfica y temporalmente: lo que se narra sucedió en Roma, en un mes y año precisos. Pero la novela se termina el día de la fuga: "El viernes 19 de julio de 1978, (...)"⁴⁸. Los acontecimientos, entonces, son una consecuencia de lo que se debería haber leído antes; sin embargo, precede a la novela y lejos de quitar el suspenso lo acrecienta como lo veremos más abajo.

⁴⁸ BONASSO, M., *Recuerdo de la muerte*, p. 424.

III.4.1. Apertura: el *incipit*

El inicio de este texto como lugar estratégico de una textualización condicionada establece la relación con el título general de la obra y manifiesta el proyecto ideológico del autor. En este *incipit* se responde a los interrogantes ¿Qué? ¿Cuándo? y ¿Dónde? pero se deja en suspenso el quién o sea la identidad de la víctima; sin embargo, se introduce al narrador. Leamos el *incipit*:

Roma, enero de 1979

Manuel no se llamaba Manuel; era en realidad el Teniente de Navío Miguel Angel Benazzi. Tampoco el fusil que desarmaba en aquel *residence* romano era un fusil destinado a la caza mayor, salvo que, por una curiosa licencia poética, incluyamos dentro de ese deporte la caza del hombre.⁴⁹

Este comienzo se abre hacia el extratexto y hacia el texto en sí mismo. Todos los elementos están consignados para definir el programa ideológico en la narración de la diégesis. Así, mundo y palabra, vivir y decir entran en juego: Miguel, camuflado en Manuel, va a emprender la caza mayor, esta vez en Roma durante el mes de enero de 1979, lo que responde al dónde, al cuándo y al qué. Asimismo, ese comienzo remite también a la realidad textual en la que se entra. El *incipit* del *epílogo a manera de prólogo* da la clave para la posterior decodificación de los otros elementos: "por una curiosa licencia poética" se nos invita a leer la caída, el traslado y otros títulos como indicadores de una cacería. En el próximo capítulo, veremos el

⁴⁹ *ibíd.*, p. 11. El subrayado es suyo.

carácter sugestivo de los intertítulos de los capítulos de la novela respecto a la caza aplicada a seres humanos.

Se introduce, como dijimos, al narrador por medio del verbo incluir en primera persona del plural de modo subjuntivo: *incluyamos*. Autor y narrador, diferenciados hasta muy avanzada la novela, hacen su aparición por única vez como la misma persona, pero integran al lector, además, como agente activo en la producción textual. El carácter hipotético del subjuntivo indica que si hay acuerdo en otorgar esa licencia poética al texto, se trata de un acuerdo en el que el lector debe participar, los hechos que se relatarán corresponden, entonces, a una cacería. No obstante, la víctima no entra en escena hasta la tercera página y una vez nombrado no se da ninguna referencia ni se hace alusión al pasado: "El pelado, en cambio, había ido directamente al objetivo; a ese mármol increíblemente mórbido y translúcido de la Muerte Joven. La estatua se destacaba (...)."50

Sin embargo, y como una manera de mantener el suspenso e incitar a la lectura de la novela, se introducen indicios a lo largo del microrrelato que identifican al Pelado con el personaje central de las tres temporadas en el infierno:

Entre los jirones de la charla, el Pelado volvía a entrever los signos inevitables del mensaje. (...) La extrañeza primordial era estar vivo, estar ahí, en esa ciudad que había visitado tantas veces. *Antes y después de su temporada en el Infierno.*⁵¹

⁵⁰ *ibíd.*, p. 13.

⁵¹ *ibíd.*, p. 15. El subrayado es nuestro.

El hombre que había visto el *Infierno* se iba riendo en el autobús de dos pisos.⁵²

III.4.2. Tiempo del relato

Hemos podido verificar en lo que precede que el período histórico ha sido claramente especificado: la diégesis tiene lugar en el año 1979, durante el mes de enero, en Roma. La intervención de la ciudad cobra importancia, pues algunos párrafos más abajo se introduce una *analepsis* sin ninguna indicación temporal por medio de adverbios o frases adverbiales que puedan remitir al pasado, y sin ningún cambio en los tiempos verbales. Esta *analepsis* se comprende por la sola mención de otra ciudad. Veamos como funciona:

Sus últimas palabras en Madrid, corolario de largas y reiteradas instrucciones para la operación. Las pronunció, se levantó y abandonó la cafetería de la avenida Serrano. Manuel lo observó desde la vidriera y lo vio perderse entre la gente.⁵³

Se observa que el tiempo verbal coincide con el tiempo del relato en general: pretérito indefinido de indicativo, y que Madrid funciona como único indicio de cambio, no sólo geográfico, sino temporal. Madrid indica una escala para recibir las últimas órdenes para la cacería posterior en Roma. No obstante lo dicho, las *analepsis* se suceden a lo largo del texto con claras indicaciones en el relato del cambio temporal en la diégesis. Así se leerá, por ejemplo, "Manuel

⁵² *ibíd.*, p. 19. El subrayado es nuestro.

⁵³ *ibíd.*, p. 11.

recordó aquel día (...)"⁵⁴. El uso del verbo recordar no deja lugar a dudas de que se trata de un salto hacia el pasado en el pensamiento de Manuel.

Por otro lado, los tiempos del calendario y del reloj en la diégesis se evidencian en el relato también. Respecto al tiempo del calendario es en el mes de enero. No se da ninguna otra fecha precisa aunque se señala el avance del relato ya sea por cambios espaciales o en los tiempos verbales. Una vez situados en el nuevo ámbito y día se verá con certeza el paso del tiempo en el reloj. Algunos ejemplos ilustrarán lo dicho:

Espesos nubarrones violáceos navegaban hacia el Poniente y Roma se iba fundiendo en la melancolía de sus ocre y sus marrones. La lluvia que cayera de tanto en tanto había dejado un aire fresco, condensado, (...).⁵⁵

El Pelado respondió afirmativamente y Raúl les ofreció su coche. Quedaron en verse al día siguiente y salieron.

Berardo conducía con prudencia y tardaron unos cuarenta minutos en llegar.⁵⁶

El Petiso tenía el reloj adelantado y llegó echando los bofes, creyendo que estaba retrasado y le llamarían la atención.⁵⁷

El relato presenta una *velocidad* de una semana en diecisiete páginas. Los acontecimientos propios al relato se narran en *escenas* con una velocidad propia y éstas son matizadas con *analepsis* presentadas en forma de *sumarios* sin que se dé nunca referencias cronológicas precisas. Por otro lado, el relato se termina con una frase

⁵⁴ *ibíd.*, p. 12.

⁵⁵ *ibíd.*, p. 15.

⁵⁶ *ibíd.*, p. 17.

⁵⁷ *ibíd.*, p. 19.

que refiere ostensiblemente que todo lo que se acaba de leer es una *prolepsis* y da pie para comenzar a relatar la historia en forma cronológica:

El Pelado, sin saberlo, había vuelto a burlarlos. Se repetía la historia de Argentina y Paraguay.
La historia que cuenta este libro.⁵⁸

En este epílogo-prólogo se observa que la *frecuencia* corresponde a la de un *relato iterativo* ya que ha sido bien delimitado diacrónicamente: el tiempo histórico y el tiempo de la diégesis son consignados. La *especificación*, sin entrar en detalles precisos, incorpora a la frecuencia un ritmo de fácil seguimiento. Como hemos podido apreciar en los ejemplos citados más arriba, el paso del tiempo de un día a otro es indicado con una frase introductoria o por medio de un sintagma nominal adverbial. Una vez en el nuevo día, se anuncia con claridad el transcurso de éste señalando sus partes.

La *extensión* de la diacronía externa corresponde a una diégesis de una semana durante el mes de enero. De esta semana sólo tres días son descritos con detalles y detenimiento. Respecto a los otros cuatro, únicamente son anunciados y sólo se sabe que el "personaje" estuvo a treinta minutos de Roma, en las cercanías: "El Pelado estuvo encerrado en las reuniones del Consejo durante cuatro días. Al terminar el encuentro, (...) volvió a Roma pero cambió de domicilio."⁵⁹

⁵⁸ *ibíd.*, p. 27.

⁵⁹ *ibíd.*, p. 27.

Constatamos que la narración de la diégesis sólo consigna en el relato los tres días de búsqueda de la víctima y cómo éste logra evadirse sin saberlo una tercera vez. Tercera, pues repitió la historia de Argentina y Paraguay, primera y segunda evasión respectivamente.

III.4.3. Niveles de focalización

Como ha sido señalado, en el *incipit* el autor asume sólo parcialmente su enunciado, dejando la responsabilidad al narrador y a un acuerdo con el lector. A partir del primer párrafo en adelante, es el narrador que relata la historia de los acontecimientos en Roma. La narrativización se opera en pretérito indefinido de modo indicativo. Para suministrar la información, el narrador se sirve de los tipos de *relato no focalizado* y de *focalización interna múltiple*. En lo que al relato no focalizado respecta, todo el texto se narra con grados prácticamente similares al dar la información. El narrador conoce todos los detalles de la diégesis y los entrega al lector a medida que el relato avanza. En este epílogo-prólogo, aparte del primer párrafo que hemos visto, el narrador mantiene una distancia considerable con lo que se narra y no pareciera haber ninguna implicación:

El objetivo que Manuel pretendía colocar en la mira se encontraba en ese momento muy cerca de allí: apenas unas diez o doce cuadras en dirección al centro de la ciudad. Ignoraba la presencia de Manuel y otros hombres como Manuel (...).⁶⁰

⁶⁰ *ibíd.*, p. 11.

Se puede observar un proceso inverso al operado por Rodolfo Walsh en *Operación*. Bonasso pasa de una ligera ironía y opinión personal e ideológica en el *incipit* hacia una toma de distancia en el resto del relato.

Para discernir la focalización interna múltiple es necesario recurrir al funcionamiento de la voz o instancia productora del discurso narrativo. Estamos frente a un relato histórico ficcionalizado. Se trata de un relato *ulterior* en el que se incorpora un tipo de narración *simultánea* según sea el tipo de focalización que se lleva a cabo en el momento. Esto es, cuando el narrador relata lo hace en pretérito y el relato es ulterior, pero cuando incorpora los pensamientos, recuerdos o puntos de vista puede servirse del presente también.

El tejido del texto se construye alternando intercambios en los niveles narrativos. En este relato ulterior en pretérito el narrador entra en el pensamiento de los personajes sin cambiar el tiempo verbal, o sin introducir claramente el paso de un nivel a otro. Esto implica la ausencia de lenguaje personal en el segundo nivel. En la cita siguiente vemos cómo se transcribe la reflexión sobre sí mismo de uno de los personajes en tercera persona:

Desde que le pasaron el fardo no había tenido mucho reposo mental. No era experiencia lo que faltaba, ni decisión. Estaba acostumbrado a operar fuera del país. Era uno de los primeros oficiales de inteligencia que ingresaron al *Grupo* en 1976.⁶¹

⁶¹ *ibíd.*, p. 18.

El narrador no ha cedido la palabra al personaje en cuestión y habla por él. En este mismo orden de ideas, las interferencias textuales son de fácil delimitación, pues se utiliza el estilo indirecto libre:

Se vio en postales sucesivas. El día que su padre lo llevó a la Escuela Naval de Río Santiago. La primera manteada de los veteranos. El Almirante Guillermo Brown. La Patria. Los años de estudio. El lenguaje. (...) ⁶²

La inclusión del relato intercalado se manifiesta en la transcripción de algunos diálogos en presente por medio del estilo directo (otros están transcritos en estilo indirecto valiéndose del pretérito). Aquí se ve claramente la indicación por la que el narrador cede momentáneamente la palabra a través del uso del guión. Sin embargo, el narrador se encarga de resituar la narración en el pasado y manifestar su presencia:

-¿Es o no es? -preguntó Halcón.
 -Me parece que sí -aventuró el Chanco.
 -El cura es el hermano, seguro. Y el otro tipo ¿quién va a ser?
 -murmuró Adán. ⁶³

Hemos podido constatar que la narración de la diégesis en el relato (texto primario) incluye constantemente cambios en los niveles de texto. Se pasa del texto primario al secundario por medio de varias técnicas tales como el monólogo interior y el uso de los estilos directo e indirecto libre. En este último la voz del narrador se confunde con la de los personajes pues él habla por los otros informándonos de los estados de ánimo, de los miedos y dudas.

⁶² *ibíd.*, p. 24.

⁶³ *ibíd.*, p. 15.

Finalmente, como ha sido dicho, la última frase junto a la primera de un texto son una decisión. En este epílogo-prólogo se cuenta una fuga en Roma. Se introduce por un lado, a la víctima (el Pelado) y a la organización guerrillera a la que pertenece; y por otro, a los victimarios (el ejército argentino); sin embargo, no se dan mayores detalles de uno u otro. Este microrrelato cumple la función de situarnos en un contexto de perseguido y perseguidores, y de mostrarnos cómo el primero logra en cada caso evadirse. En este sentido es decisiva la última frase del relato para introducir al lector (éste ya acordó ciertas licencias poéticas) en la realidad textual donde se relatan los hechos de Argentina y Paraguay. Recordemos la última frase del epílogo: "la historia que cuenta este libro."⁶⁴ Una vez más verificamos la similitud, en la construcción narrativa con *Operación* donde la última frase del prólogo se lee: "Lo demás es el relato que sigue."⁶⁵

III.4.4. La intertextualidad en este epílogo

El *incipit* establece lazo intertextual únicamente con la literatura en general, cuando busca una relación contractual de lectura dentro de los marcos de ésta: licencia poética/caza mayor. El resto del texto, por el contrario, irá incorporando los ideogramas que ponen al relato en relación con otras prácticas discursivas y sociales: "peronismo", "guerrilla", "militancia sindical y política", para llegar a

⁶⁴ *ibíd.*, p. 27.

⁶⁵ WALSH, R., *Operación Masacre*, p. 25.

su máximo nivel de citación en la página 10, donde se establece la relación explícitamente y con valor documental. Veamos algunos ejemplos:

La presa más codiciada era el *Secretario General*, Mario Firmenich, (...). Junto a él se congregaría un núcleo de veteranos y jóvenes conspiradores que habían desafiado cientos de veces el *poder militar*. Combatientes formados en el *foco guerrillero*; viejos *políticos peronistas*; (...) *militantes* forjados en una *práctica mixta, política y militar; sindicalistas* (...)⁶⁶

Esta enumeración se continúa con un nombre y referencias personales que sirven para sacar a luz la relación con una masacre anterior: "María Antonia Berger era uno de los tres sobrevivientes de la *masacre de Trelew, en 1972*"⁶⁷ para continuar retrocediendo hasta indicar claramente la relación directa con la investigación novelada *Operación Masacre*, de Walsh:

Arnaldo Lizaso pertenecía a una vieja familia peronista de la zona norte del Gran Buenos Aires, que había sido prácticamente diezmada. El primero, el joven *Carlos Lizaso, fusilado en la masacre de José León Suárez en 1956*; (...)⁶⁸

Por otro lado, la noción de *guión intertextual* a la que hemos hecho alusión más arriba opera en este epílogo también. Se entrecruzan y fusionan códigos de la novela histórica y de la novela policial. La codificación de la novela histórica aparece en la intención de retratar cada escena con precisión fotográfica: gestos, diálogos, contexto, reflexiones personales. Esta reconstrucción se hace como resultado de entrevistas periodísticas que son transcritas como

⁶⁶ *ibíd.*, p. 20. El subrayado es nuestro.

⁶⁷ *ibíd.*, p. 20. El subrayado es nuestro.

⁶⁸ *ibíd.*, p. 20. El subrayado es nuestro.

crónicas. A su vez, las estrategias de puesta en relato responden al género policial, pues cada escena se narra respondiendo a un deyo de intriga que se esbozó en la escena precedente. Ahora bien, el "qué" ha sido expuesto: persecución y evasión, al igual que el "cuándo" y el "quién": en enero de 1979 el Pelado y el servicio de inteligencia; sin embargo, el por qué nunca fue revelado. Una razón para esto es que se trata de un epílogo y debería ser leído después de la novela, pero otra razón y, por la que se justifica la introducción de este epílogo como prólogo, es que cumple una función incitativa y conativa: el clima de suspenso es llevado a su máximo punto, lo que induce a emprender la lectura de la novela en sí. El lector dispone de ciertos elementos que lo llevan a tornar la página para saber por qué y cómo se llegó a ese episodio en Roma.

Los géneros antes mencionados son transgredidos en la medida en que el trabajo periodístico de entrevistas ha sido recreado. Los datos obtenidos han sido contextualizados y situados a través de la imaginación del autor volviéndose un texto literario por la elaboración de los testimonios mediante la compaginación, selección e imaginación de situaciones. Asimismo, el género policial se transgrede como en *Operación* por el desplazamiento del misterio, esta vez hacia las vivencias del protagonista ya que el lector está al tanto del "crimen" y de la identidad de la víctima y de sus victimarios.

La relación intertextual que *Recuerdo de la muerte* establece con *Operación Masacre* se trasluce a lo largo del relato, como ha sido señalado anteriormente. En el análisis del epílogo veremos

explícitamente esta relación no sólo por alusiones, palabras o citas, sino por el reconocimiento directo del autor al texto de Walsh. De esta manera, este relato sigue la misma filiación periodístico-literaria que hemos mencionado en *Operación*, convirtiéndose en el cuarto eslabón de la cadena⁶⁹; sin embargo, en la fecha de su aparición (1983, que marca la caída de la dictadura y reapertura democrática en el país) período de reacomodación del discurso dominante, el texto se entrecruza con los discursos tibios que emanan desde el poder y comparte el espacio con muchos otros textos de la misma índole que denuncian y tratan de abrir un nuevo espacio de discusión.

No obstante lo dicho, este texto no entra en los reconocimientos de la institución literaria. Se ha señalado, siguiendo a Robin, que los AIE no cambian radicalmente de un día para otro y que estos arrastran pautas de los viejos sistemas⁷⁰. Entonces, de la misma manera que los gobiernos autoritarios conservan algunas de las instituciones de la democracia, la democracia hereda estas mismas instituciones las que han sido, a su vez, moldeadas por el discurso dominante del período que las precede. Por lo consiguiente, en el marco de este nuevo ámbito democrático en el que se inserta esta obra, no se le niega el valor documental que ella comporta, ni el trabajo literario y recreativo que se ha operado con el testimonio al novelarlo, pero hay silencio en cuanto al lugar que *Recuerdo* ocupa en la literatura nacional.

⁶⁹ Ver nota N° 41 en este capítulo.

⁷⁰ Ver Cap. I, nota N° 7.

III.5. El epílogo propiamente dicho

Este verdadero epílogo lleva el título de *Crónica final*. Este título cumple ostensiblemente una función denotativa pues anuncia el contenido del texto al que nombra. Su función incitativa se desprende del fin de la novela pues ya se ha concretado la fuga de Jaime Dri; sin embargo, al tornar la página el lector se encuentra con otra crónica sobre el tema. Esto lleva a la función conativa pues el título promete algo más y de esta manera pasa de acto ilocutivo a acto performativo que se actualiza con la lectura del texto. Este intertítulo está compuesto por dos operadores inanimados: un sustantivo que remite al subgénero crónica del género de opinión del periodismo y un adjetivo que indica que esta vez es la "final". De todos modos, el texto guarda algunas sorpresas y complejidades las que analizaremos a continuación.

Respecto a las complejidades, este microrrelato requiere un tratamiento particular. El mismo consta de once páginas en las que se "injeratan" dos tipos de textos de diferente índole: Por un lado, un texto de características informativas que se acerca al periodismo y se distancia de lo literario; y por otro lado, el relato de las horas de Jaime Dri en Asunción antes de viajar a su exilio en Roma (recordemos el *Epílogo a manera de prólogo* que cuenta los acontecimientos en esa ciudad). Asimismo, este relato incorpora nuevas denuncias, análisis y proyecciones. Las comillas en "injeratan" más arriba pretenden especificar que aunque se trate partes de un mismo texto global, la diagramación separa a uno y otro por medio de un doble espacio. Se trata de textos que se construyen de diferente manera, lo que nos lleva

a proponer para el abordaje de los mismos que sean tratados como un movimiento textual centrífugo y como un movimiento textual centrífugo/centrípeto; es decir, según se dirija hacia el extratexto o hacia el interior del texto.

III.5.1. El epílogo en dos movimientos:

Centrífugo, centrípeto/centrífugo

a) Movimiento centrífugo:

Si el prólogo se construye en esta novela siempre con un dejo de ambigüedad, el epílogo por el contrario se manifiesta de entrada como un umbral contundente que remite al lector a la realidad sociopolítica e histórica y deja abierto el campo para las discusiones políticas y la reconstrucción ideológica del futuro. Este primer texto se encuentra situado en la primera página de la crónica en dos párrafos pequeños y cubre las tres últimas páginas encerrando de esta manera al otro texto. Tomando el texto como centro de la acción, podemos hablar de un movimiento centrífugo por medio del cual la escritura remite a sus puntos referenciales. En este texto, el interpretante de la tríada de Riffaterre⁷¹ es menos implícito ya que da una forma de mirar las cosas y busca la adhesión ideológica del lector. Sin embargo, deja siempre abierta las posibilidades de lectura de la realidad como lo veremos más adelante.

⁷¹ Ver nota N° 39 en este capítulo.

Comencemos con el *incipit* que es la continuación directa de la última frase de la novela en la que el narrador concluye con un: "Y la puerta se cierra a sus espaldas."⁷² (De Jaime Dri en el momento de la fuga), para ceder la palabra al autor/periodista en este nuevo texto que retoma la palabra para confirmar que lo que se ha leído es la narración de una parte de la realidad. Indica que se termina la novela y se sitúa de esta manera en otro plano textual. Leamos el *incipit*:

Con la puerta que se cierra a espaldas del fugitivo, culmina esta 'novela-real' o 'realidad-novelada' que es *Recuerdo de la muerte*.⁷³

Este otro plano textual se presenta como un discurso político que se abre hacia la realidad nacional y el futuro dejando claramente delimitado que lo que se ha leído es sólo la narración de una parte de la realidad y que pertenece al pasado: "Un segmento en la vida de un hombre y un pueblo."⁷⁴, para manifestar inmediatamente después una posición más optimista que la de Walsh. Recordemos en *Operación* la sentencia: "Lo demás es silencio" que Bonasso transforma en un categórico:

*Pero el resto no es silencio, (...). 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.*⁷⁵

Constatamos que la narración ha desaparecido y el punto de vista ideológico irrumpe anunciando que la verdadera batalla en la

⁷² BONASSO, M., *Recuerdo de la muerte*, p. 433.

⁷³ *ibíd.*, p. 435.

⁷⁴ *ibíd.*, p. 435.

⁷⁵ *ibíd.*, p. 435. El subrayado es nuestro.

lucha por el poder, y con él por la apropiación de los discursos para "imponer" la revelación de la "verdad", no ha comenzado.

Las tres últimas páginas corresponden a la explicación del por qué de un título como el que lleva la novela y las causas que motivaron este tipo de relato y no otro como, por ejemplo, una crónica histórica o un documento político liso y llano. Las palabras de Bonasso confirman el análisis que se ha realizado del título cuando dice:

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.⁷⁶

Para continuar justificando el por qué de la forma que la escritura de los hechos asumió, por qué una novela en desmedro de un documento, Bonasso se expresa de la siguiente manera: "No es por azar, tampoco, que asumió la forma novelística. La narración muestra, *no demuestra*."⁷⁷ Es aquí donde la investigación, recolección, grabación y montaje se convierten en hechos, pero esta vez, a diferencia de *Operación* donde iniciaban el relato, lo concluyen. Quedan así de manifiesto todos los procedimientos que se han utilizados para la reconstrucción; y también el carácter de discurso político que vehicula una voluntad de mostrar la versión "verdadera" de los hechos:

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.⁷⁸

⁷⁶ *ibíd.*, p. 443.

⁷⁷ *ibíd.*, p. 443. El subrayado es suyo.

⁷⁸ *ibíd.*, pp. 443-444.

Una vez que se ha explicado el por qué de la forma, Bonasso continúa describiendo los pasos de la investigación, lo que traza nuevamente un paralelo con *Operación*: "No fue fácil la investigación, con los testigos y los documentos desparramados por el mundo, (...)"⁷⁹. Y alcanza su máximo punto de intertextualidad con *Operación* en el párrafo siguiente, por medio de la cita directa, el agradecimiento y homenaje a Rodolfo Walsh:

Ella también insiste en que no la mencione. (...) y recuerdo unas palabras felices de mi maestro Rodolfo Walsh: 'si en algún lugar escribo "hice", "fui", "descubrí", debe entenderse "hicimos", "fuimos", "descubrimos".'⁸⁰

El texto retoma su carácter político ideológico algunos párrafos más adelante cuando se ponen en evidencia las nuevas discusiones y la interacción de discursos que puján por ocupar el lugar hegemónico:

La Argentina en crisis total (...). Está incubando un proyecto de Nación aún desconocido.(...)

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.⁸¹

Los ideologemas que constituyen el entretejido textual son evidentes; estos plantean en pocas palabras el cierre del programa narrativo-ideológico y remiten a una actividad concreta en la circulación de los discursos. La novela culmina, pero al cerrar el libro

⁷⁹ *ibíd.*, p. 444.

⁸⁰ *ibíd.*, p. 444.

⁸¹ *ibíd.*, p. 445.

el lector queda con un acervo lingüístico que interaccionará con otras prácticas discursivas. Son dos los ideogramas claves en la cita precedente: *crisis total* (de la Argentina) y *proyecto de nación* los que requieren una mirada retrospectiva para comprender la crisis y poner en pie ese proyecto de nación. Lo dicho se sustenta en el hecho de que, al igual que *Operación Masacre* que sufrió diversas reescrituras en las que Walsh agregó pruebas y análisis, Bonasso agregará, aunque no reescribirá ninguna parte de la novela, un nuevo epílogo titulado *Paredón y después: De como la vida continuó este libro más allá de su pretendida "Crónica final"*, que data de 1993 y se firma en Londres. En este nuevo epílogo se analiza la realidad discursiva de los diez años que separan a la publicación de *Recuerdo de la muerte* y se incorporan nuevas denuncias de complicidad y silencio. Volveremos luego sobre este epílogo.

b) Movimiento centrípeto/centrífugo

Luego de un doble espacio aparece este texto narrativo en el que el autor cede la palabra al narrador para retomarla y devolverla al narrador alternativamente. La denominación del texto movimiento centrípeto/centrífugo responde a que en una primera instancia se trata de un texto narrativo donde todos los sistemas referenciales confluyen desde el afuera hacia el centro o interior del texto (movimiento centrípeto); y en una segunda instancia en el interior del mismo texto se opera un movimiento inverso en el que la narración disminuye y en el que el texto se remite a los sistemas

referenciales; es decir que de una manera centrífuga se nos envía a los documentos, lugares, identidades de las víctimas y se presentan nuevas denuncias.

Veamos como se produce este primer movimiento al que denominaremos instancia centrípeta para evitar confusiones con el texto anterior al que hemos llamado movimiento centrípeto. La diégesis en la instancia centrípeta, que va desde agosto de 1978 hasta octubre de 1979 y que se continúa para dar un breve panorama de denuncias y aclaraciones hasta 1983, revela una *velocidad* de 8 páginas en el relato. La frecuencia será la de un *relato iterativo* en el que se consignan claramente los tiempos histórico y de la diégesis. La construcción narrativa se lleva a cabo por medio del narrador como en los textos analizados anteriormente. Es importante observar que la clave para decodificar el *epílogo a manera de prólogo* que ya ha sido trabajado, se encuentra en el *incipit* de este texto en su primera instancia:

Mientras Jaime Dri transformaba su ansiedad en colillas de cigarrillos, guarecido en la cueva solidaria de Asunción, un comando naval cruzaba al Paraguay para cazarlo. No habían pasado todavía 24 horas desde el instante crucial en el que se echó a correr. Manuel, que no era Manuel, sino el teniente de navío Miguel Angel Benazzi, (...)82

En este *incipit* leemos la misma información que en el *incipit* del *epílogo a manera de prólogo*: por un lado, sobre la identidad de "Manuel", pero esta vez situado en Asunción y no en Roma lo que permite que ese primer epílogo que vimos como una prolepsis alcance

82 *ibíd.*, p. 435.

su sentido total; y por otro lado, arroja luz sobre la última frase del epílogo-prólogo ya que se sabe de la fuga en Argentina y se está operando la nueva fuga en Paraguay. Recordemos esta frase:

El Pelado, sin saberlo, había vuelto a burlarlos. Se repetía la historia de Argentina y Paraguay.
La historia que cuenta este libro.⁸³

En lo que a los niveles de focalización respecta, constatamos que en sólo dos páginas los intercambios en los niveles narrativos abundan. Se utilizan todas las técnicas expuestas para pasar de un texto narrativo a otro texto narrativo; además de las interferencias textuales como veremos en un par de ejemplos a continuación. Por un lado, se utiliza el estilo indirecto libre en el que el narrador habla por las personas/personajes:

El montonero en cuestión escuchó un buen día un fragmento de la conversación, procedente de la pieza de al lado, que le hizo parar las orejas. Varios hombres —indudablemente argentinos e incuestionablemente paramilitares— hablaban de un 'pájaro' que había volado.⁸⁴

Por otro lado, se introduce el diálogo por medio de un verbo declarativo y por signos gramaticales:

El Oficial Mayor protestó:
- Que vaya a Brasil y se maneje con el ACNUR. Es lo mejor -Olimpia insistió. ¿Es que eran sordos?-. Jaime se escapó y está pidiendo ayuda. ¡Hay que dársela!⁸⁵

⁸³ *ibíd.*, p. 27.

⁸⁴ *ibíd.*, p. 435.

⁸⁵ *ibíd.*, p. 436.

Como vemos se comienza también a introducir la denuncia contra el propio partido revolucionario que ante la desconfianza vacila en dar o no ayuda a sus miembros. Posteriormente, junto a las nuevas denuncias contra los militares argentinos y sus atrocidades se consignarán los errores del Partido Montonero. Con esto se abre la discusión política a nivel nacional, no sólo sobre los hechos y discursos dominantes sobre los hechos por parte de la dictadura, sino también se plantea una discusión política y una revisión en el centro mismo de la organización guerrillera.

A dos páginas de comenzado el relato se presenta el autor, y la narración cede aquí a la presentación de los documentos. Se observa el movimiento inverso del que hemos hablado; es decir, esta vez nos situamos en la instancia centrífuga dentro del movimiento centrípeto/centrífugo: esta instancia va desde el interior del texto hacia el afuera, hacia la "realidad extratextual":

Me tocó organizar ese dramático encuentro del fugitivo con el periodismo internacional. Y tal vez entonces, en aquellos días trajinados y tensos, a medida que 'los de afuera' nos asomábamos a las alucinantes revelaciones del Pelado, se fue incubando la idea de este libro.⁸⁶

Observamos también la denominación de "los de afuera" que Beatriz Sarlo establece en la división del campo intelectual argentino y a la que hemos hecho mención en el primer capítulo. Bonasso se sitúa entre los de afuera. Esta vez el autor continuará describiendo las conferencias de prensa en Francia, citando a instituciones y personas

⁸⁶ *ibíd.*, p. 438. El subrayado es nuestro.

que dan por su mismo nombre aval y "seriedad", tales como sede central del Partido Socialista Francés y François Mitterrand. Sin embargo, algunos párrafos más adelante se opera una nueva ficcionalización del autor; es decir que autor y narrador se vuelven a fusionar en la misma persona tomando preponderancia el narrador: "Dri estuvo acompañado en el estrado por Mitterrand, Jospin, Fernando Vaca Narvaja, la señora Florinda C. de Habegger y el autor de este libro."⁸⁷ A partir de aquí presentación de documentos y narración alternarán hasta el fin de este texto. Constatamos que se opera claramente un movimiento centrípeto/centrífugo en el texto.

Para terminar con estos movimientos, podemos añadir que entre el movimiento centrífugo del que hablamos en primer lugar y el centrípeto/centrífugo que acabamos de examinar, se introduce un microtexto de media página en el que se opera lo que podríamos denominar un tercer movimiento, esta vez centrífugo/centrípeto que sirve para relatar una pequeña anécdota que se convierte en la transición entre uno y otro texto de los dos movimientos expuestos. Este microrrelato observa la misma distancia espacial como separador de los otros microrrelatos. El *incipit* de este microtexto es una instancia centrífuga (proceso inverso al analizado más arriba) para pasar inmediatamente después a la narración en una instancia centrípeta. Veamos como funciona:

En torno de un libro de estas características suelen darse una serie de peripecias, no menos novelescas que las que registran sus

⁸⁷ *ibíd.*, p. 439.

páginas. Algún día, tal vez, resultaría útil narrarlas. Por ahora va un botón de muestra: (...) ⁸⁸

Esta minianécdota es el encuentro del célebre pianista Miguel Angel Estrella y Jaime Dri quienes se reconocen y descubren que los gritos del que torturaban al lado correspondían a cada uno de ellos. Estrella fue liberado poco tiempo después de su secuestro gracias a una imponente campaña internacional que atravesó Europa.

III. 6. Epílogo ¿final?:

Un breve recorrido por este epílogo nos muestra que la novela se escribió al calor de los hechos, por lo tanto las denuncias y análisis partían de la voluntad de verdad e implicación del autor. Hemos indicado en el primer capítulo que la historia necesita del transcurso del tiempo para la elaboración de su práctica discursiva; sin embargo, aunque los procesos⁸⁹ que engendraron la novela no han sido clausurados (sus víctimas y victimarios continúan vivos, los legajos que reclaman justicia se almacenan por millares en los Tribunales, las rondas de las Madres de Plaza de Mayo y los reclamos de las Abuelas de Plaza de Mayo siguen vigentes cada jueves, etc.) un cierto tiempo ha

⁸⁸ *ibíd.*, p. 443.

⁸⁹ La palabra proceso es muy rica semánticamente, denota y connota a la vez una idea de interacción. Lamentablemente en la Argentina luego del llamado Proceso de Reorganización Nacional (dictadura de 1976 a 1983) que fue reducido por el pueblo a la denominación de "el proceso" (y que podría relacionarse con el proceso kafkiano que este pueblo probablemente desconoce), la palabra ha tomado un valor negativo. El uso que hacemos de la misma no tiene nada que ver con este nuevo valor semántico.

transcurrido, lo que permite una nueva visión y análisis críticos de la realidad sociopolítica e histórica de la Argentina.

Son muchos los puntos de importancia y con riqueza en este nuevo epílogo, por lo que la brevedad y concisión serán difíciles. Entonces, expondremos las observaciones sin repetir el apoyo teórico en el que se basaron los análisis precedentes.

Comencemos con el título y subtítulo del epílogo: "*Paredón y después: De como la vida continuó este libro más allá de su pretendida 'Crónica final'*". *Paredón y después* admite una doble lectura, por un lado, encontramos el operador inanimado *paredón* como ideologema que remite a la terminología de las prácticas militares de fusilamiento; pero también indica un "fin", en este caso el fin de la novela con su crónica final donde la dictadura fue "enviada al paredón" y no obstante hay un *después*, un después que sale del discurso novelesco para insertarse en un todo discursivo general en el que interactúa con otras prácticas y retorna al texto; por otro lado, se encuentra el intertexto del tango, música popular y nacional que canta las desdichas de los hombres. Se trata aquí del tango *Sur* en el que hay un estribillo que reza: "Sur, paredón y después...". Según la idea expuesta de que la literalidad del sentido no se encuentra ni el texto ni el intertexto, sino en el interpretante, vemos que hay muchas maneras de ver, comparar e interpretar las nuevas semantizaciones de los signos en su nueva organización. Aquí los signos están al servicio de una función ideológica que busca complicidad con el lector.

Este epílogo se construye como el epílogo de *Operación Masacre* con algunas diferencias que destacaremos a continuación. Hemos visto la originalidad en la creación de la "*Crónica final*" que funciona como el epílogo a la publicación de la novela. En esta crónica se observa un distanciamiento del texto de Walsh para volver a aproximarse en *Paredón y después*. Veamos el epílogo.

Es necesario una vez más empezar con el *incipit* pues es una decisión, como ha sido dicho, entre el afuera y el adentro.

Las novelas basadas en hechos reales tienen una incómoda ventaja sobre las de 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.⁹⁰

Estamos frente a un arranque de tipo periodístico en el que nuevamente se desficcionaliza la narración y con ella el narrador que la operó. El relato cobra pujanza política en la construcción de la verdad. Se recuerda la vida autónoma extratextual de los personajes y el enunciado es plenamente asumido por el autor; desaparece así la narración y se pasa a la presentación rotunda de nuevas pruebas, testigos y análisis. Si ampliamos el *incipit* constatamos una importante apertura hacia la realidad y *Operación Masacre* irrumpe una vez más como cita directa:

Hace diez años que se publicó la primera edición de *Recuerdo de la muerte*. Para la Argentina estos años representan poco y mucho a la vez: el primer decenio de la nueva democracia.

En ese lapso, algunas historias de este relato se reabrieron una y otra vez, como heridas tercas.⁹¹

⁹⁰ BONASSO, M., *Recuerdo de la muerte*, p. 447.

⁹¹ *ibíd.*, p. 447.

Walsh realizaba un balance similar, como ha sido señalado en las primeras páginas de este capítulo, a diez años de la publicación de su novela. Esta apertura preanuncia el contenido de todo el texto que le sigue: las personas están vivas, diez años en la vida de una nación y un período democrático. El texto que en un primer momento se dirige a la Argentina que conoce los horrores y se quiere una contribución contra el olvido se abre hacia una nueva misión: la de mostrar a las generaciones recientes la "verdad" del pasado:

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.⁹²

Un breve recorrido por la construcción de los enunciados nos permitirá poner de manifiesto el carácter netamente político de este último texto. Observemos la distancia relativa entre el sujeto y su enunciado en el que hay total identificación entre el plano de la enunciación y el del enunciado. La identificación se realiza a través de ciertos modalizadores formalizados como el uso de lengua familiar y transparencia desde la perspectiva del receptor como en el siguiente ejemplo: "(...) Hacia la foto que Tucho me mostró, una noche (...) "⁹³

También se manifiesta en la introducción de las colaboraciones de un lector por medio de transformaciones modalizadoras como la pasiva facultativa que, como en *Operación Masacre*, se ponen al servicio de la construcción narrativa de la novela y funcionan como

⁹² *ibíd.*, p. 447.

⁹³ *ibíd.*, p. 448. El subrayado es nuestro.

prueba de la veracidad del relato. Aquí aparece el ideograma "operación" que trataremos específicamente en el próximo capítulo:

De la Encina es un lector del que *me* hice amigo por correspondencia. Su primera carta, fechada el 15 de junio de 1984 (...), incluía una rectificación sobre la ubicación de la Escuela Industrial a la que habían sido llevados los 'chupados' de Funes tras el desastre de "Operación México".⁹⁴

De igual modo, los enunciados diferidos por medio de un verbo performativo que indican la interacción epistolar entre el autor y el lector y, a su vez, entre la "realidad" y la "realidad textual" se manifiestan en: "Le *constesté* dándole las gracias y asegurándole que en las nuevas ediciones iba a figurar la dirección correcta."⁹⁵

Se incorpora información sobre discusiones políticas y denuncias en medios masivos de difusión que avalan los testimonios leídos y al mismo tiempo aseguran la remisión del texto a su contexto de origen y a un lugar en el mercado de intercambios discursivos:

En julio de 1985, mientras se realizaba el juicio a las Juntas y temiendo que Galtieri saliera bien liberado, *publiqué* estas nuevas pruebas aportadas por De la Encina en la revista *El Porteño*. Ni en ese momento ni después, cuando se juzgó al militar por sus responsabilidades específicas al frente del Segundo Cuerpo, fueron tomadas en cuenta por la justicia.⁹⁶

Se remite también, confirmando lo expuesto y narrado según fuere el caso, en la "*Crónica final*" con un contundente: "Como consigné en la "*Crónica final*", el capitán Jorge Eduardo Acosta (...)"⁹⁷.

⁹⁴ *ibíd.*, p. 448. El subrayado es nuestro.

⁹⁵ *ibíd.*, p. 448. El subrayado es nuestro.

⁹⁶ *ibíd.*, p. 449. El subrayado es nuestro.

⁹⁷ *ibíd.*, p. 452.

De esta manera, las denuncias que abren las discusiones y revisiones del Partido Revolucionario Montoneros se hacen más explícitas y llegan hasta la acusación como lo vemos en el ejemplo que sigue:

En abril de 1987, lo que quedaba de Montoneros (es decir del aparato de conducción), lo contradujo, demostrando que el Partido entero podía claudicar, subordinado al interés individual de su jefe.⁹⁸

Por otro lado, se introducen las denuncias del actual gobierno democrático de Carlos Menem en las que éste último es acusado de complicidad con la dictadura. Bonasso hará referencia a las investigaciones de una conocida periodista de la Argentina, Gabriela Cerruti, consignará la llamada telefónica de Massera para hablar con ella luego de una nota de denuncia en el diario *Página/12* y remitirá a su novela *El Jefe* en la que Cerruti denuncia las relaciones entre los militares de la dictadura y el Presidente Menem. Esto remite a una relación intertextual entre la literatura testimonial general en la Argentina:

En su libro *El Jefe*, aparecido un año después, Cerruti volvió sobre el tema describiendo los nexos del entorno menemista y del propio Menem con Massera, que se remontaban a las postrimerías del gobierno de Isabel (...) ⁹⁹

Las denuncias se continuarán respecto de hombres individuales y grupos militares, políticos, guerrilleros y civiles. Se realiza un balance del y una acusación al gobierno democrático de Raúl Alfonsín que precede al de Carlos Menem.

⁹⁸ *ibíd.*, p. 460.

⁹⁹ *ibíd.*, p. 463.

Por otro lado, se señala la autenticidad de lo narrado no sólo dejando explícito la ausencia de contradiscursos por parte del poder dominante o de los Montoneros implicados; sino que se consigna la utilización del libro como testimonio para la justicia:

En estos diez años -que yo sepa- nadie ha salido a refutar la historia que aquí se cuenta. Ni los militares, ni los Montoneros, ni los sobrevivientes de la ESMA.¹⁰⁰

En cambio, *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.¹⁰¹

El epílogo se termina, recordemos la última frase, como una decisión, con un rotundo juicio político de la realidad sociohistórica de la Argentina. Bonasso retoma sus previsiones de la "Crónica final": "Si la conciencia colectiva no logra exorcisar a los demonios, el futuro será un tembladeral."¹⁰² Para concluir el libro con un rotundo: "A diez años de distancia, estamos en el tembladeral."¹⁰³

III.7. *Lugar común la muerte*

Ha sido señalado que los relatos testimoniales son políticos en la medida en que denuncian un estado de sociedad construyendo una verdad y en la medida en que transgreden y subvierten otras formas discursivas tales como el periodismo, la historia y la literatura. Hasta

¹⁰⁰ *ibíd.*, p.466.

¹⁰¹ *ibíd.*, p. 466.

¹⁰² *ibíd.*, p. 467.

¹⁰³ *ibíd.*, p. 467.

ahora hemos puesto el acento principalmente en el contenido para mostrar su politización. Sin embargo, lo político del "género" se encuentra también en la toma de posición en lo que concierne a la forma que elige para operar la narrativización de los hechos en coyunturas políticosociales particulares. De esta manera, cuando los relatos testimoniales ponen al desnudo los mecanismos de construcción de los discursos periodístico e histórico de los que provienen, revelando la instancia de la enunciación, se separan de estos para constituir "otro tipo de discurso". En este nuevo espacio narrativo se manifiesta explícitamente la toma de posición del sujeto de la enunciación y se muestra que la recolección, selección, organización, montaje y posterior narrativización del material, implica un abandono total de la pretensión de neutralidad que caracteriza a los otros discursos en cuestión. *Lugar común la muerte* nos permitirá mostrar cómo, más allá del contenido, la sola transgresión de géneros instituidos que la forma opera, convierte al relato testimonial en político.

III.7.1. El prólogo: frontera entre el adentro y el afuera del texto

A diferencia de los textos precedentes en los que el prólogo se presentaba como una zona ambigua entre la textualización y sus contextos, el prólogo de *Lugar común* se construye como una instancia de pasaje más precisa entre una y otra realidad. Sin embargo, Martínez cuestionará toda realidad discursiva desde el *incipit* mismo. El *incipit*

se contruye de manera impersonal y se abre en dos movimientos: uno hacia el extratexto y otro hacia el interior del texto:

Todos los textos de este libro fueron escritos para vivir un día o una semana, y perecer por olvido. Exhumarlos es una manera de aceptar sus propias leyes, que obedecen tanto a la imaginación como al documento.¹⁰⁴

Los textos fueron escritos para la prensa cotidiana, para ser leídos en el día de su aparición y morir al día siguiente por olvido. Todos los relatos corresponden al ámbito del periodismo, lo que permite a Martínez hacer alusión explícitamente a las leyes de esta práctica. Los textos se escriben para morir y obedecen no sólo al documento, sino también a la imaginación del autor. Hemos visto que los discursos de la historia y del periodismo se construyen sobre una base de documentación y que por medio de las convenciones de los códigos de ambas prácticas se borra al sujeto de la enunciación. El resultado son enunciados en los que los hechos parecieran hablar por sí mismos gracias a las estrategias narrativas impersonales con las que se escriben. Martínez nos recuerda que los textos del libro fueron escritos sobre una base de documentación recurriendo a diversas fuentes y rompe el carácter impersonal del *incipit* con un categórico:

Debo acaso explicarme: las circunstancias a que aluden estos fragmentos son veraces; recurrí a fuentes tan dispares como el testimonio personal, las cartas, las estadísticas, los libros de memorias, las noticias de los periódicos y las investigaciones de los historiadores.¹⁰⁵

104 MARTINEZ, T. E., *Lugar común la muerte*, p. 7.

105 *ibíd.*, p. 7.

No obstante, se distanciará de estas dos prácticas inmediatamente después de consignar las fuentes para revelar la situación de enunciación. Asume en su persona los enunciados, pues es el periodista quien escribe, y transforma de esta manera la "realidad" en una "realidad textual" cuya única autoridad es él mismo. La cita precedente continúa:

Pero los sentimientos y atenciones que les deparé componen una realidad que no es la de los hechos sino que corresponde, más bien, a los diversos humores de la escritura. ¿Cómo afirmar sin escrúpulos de conciencia que esa otra realidad no los altera?¹⁰⁶

Ha sido dicho que los relatos testimoniales construyen una verdad. Ahora bien, esa verdad es la de los sujetos que la vehiculan. El discurso es verdadero en tanto es una vivencia y un testimonio de un sujeto, es su verdad respecto de otras versiones. La pretensión de neutralidad, que hasta ahora hemos visto que es implícitamente rechazada en los dos textos analizados, es explícitamente denunciada por Martínez:

Desconfié siempre del testigo neutral que se sitúa ante cada historia como si no hubiese en ella sombras ni dobleces y tiene la presunción de suponer que su versión es única.¹⁰⁷

Para continuar denunciando a los medios de difusión que se pretenden neutrales y conductores de una verdad única, de una versión irrefutable donde los individuos implicados en los hechos han sido minimizados y los enunciados parecieran reflejar el hecho mismo a través de una construcción impersonal:

¹⁰⁶ *ibíd.*, p. 7.

¹⁰⁷ *ibíd.*, p. 7.

¿Quién no ha visto en las páginas de "Time Magazine" o de "La Prensa" de Buenos Aires, tan adictas a los dogmas de la impersonalidad y el distanciamiento, yacer más ruinas de verdades que en los dormitorios de los amantes?¹⁰⁸

Luego de esta *analepsis* presentada a modo de *sumario*, en la que se manifiesta la toma de posición respecto a los procesos de escritura y que se construye sobre la base de un género periodístico de opinión, el artículo, Martínez comenzará la narración cronológica de la diégesis de las investigaciones periodísticas: motivaciones y circunstancias que engendran el libro que se va a leer.

III.7.2. Tiempo del relato

El relato posee una *velocidad* de trece años en menos de una página. Se trata del mismo tipo de escritura austera que regirá cada uno de los textos que componen el libro. El "*cuándo*" que corresponde al *orden* queda claramente especificado indicando el período histórico, aunque los tiempos del calendario de la diégesis sean vagamente enunciados. Estamos frente a un relato *iterativo* en la medida en que los límites diacrónicos están bien definidos:

Hace ya tiempo descubrí, no sin sorpresa, que los azares del periodismo me acercaban con persistencia al tema de la muerte. Hacia 1965 supe, en Hiroshima y Nagasaki, (...) ¹⁰⁹

¹⁰⁸ *ibíd.*, pp. 7-8.

¹⁰⁹ *ibíd.*, p. 8.

El párrafo siguiente comienza marcando el paso del tiempo y las reflexiones siempre en torno de la muerte, así como la presentación de algunos de los protagonistas de los relatos:

Años más tarde la conocí [a la muerte] como un desafío a la omnipotencia del cuerpo: Macedonio Fernández, (...); Felisberto Hernández, (...). De otros maestros -Buber, Saint-John Perse- aprendí que no hay cuerpo ni muerte, (...) ¹¹⁰

Pasa luego a indicar cuáles fueron las motivaciones profundas y el momento histórico exacto que lo llevaron a convertir en libro sus entrevistas, reflexiones e investigaciones:

No son esos conocimientos, sin embargo, los que suscitaron este libro, sino el sospechoso abuso con que la muerte me aturdí. Desde 1975, todo mi país se transfiguró en una sola muerte numerosa que al principio pareció intolerable y que luego fue aceptada con indiferencia y hasta olvido. ¹¹¹

El ciclo histórico se cierra con la fecha que sigue al último párrafo y pone fin al prólogo: "Caracas, 1978". Este cierre de tipo periodístico delimita el lugar geográfico de la producción textual, lo que sitúa a Martínez en el exilio. Recordemos lo dicho sobre la división del campo intelectual entre los argentinos de adentro y de afuera, los que se fueron y los que se quedaron. Martínez al igual que Bonasso, produce desde el exilio, aunque él se servirá de los medios masivos de difusión para dar a luz a sus pensamientos e investigaciones y no de medios alternativos como es el caso de Walsh y, parcialmente, de Bonasso.

¹¹⁰ *ibíd.*, p. 8.

¹¹¹ *ibíd.*, p. 8.

III.7.3. Niveles de focalización

Sólo en el *incipit* se observa un distanciamiento del autor respecto del enunciado en una narración no focalizada. Este distanciamiento se anula para dar lugar a una total asunción de los enunciados a partir del segundo párrafo como hemos podido verificar en las citas precedentes en las que se encuentran las marcas de distancia entre el sujeto y su enunciado. Hay total identificación entre el *yo* sujeto de la enunciación y el *yo* sujeto del enunciado por medio de los verbos en primera persona y las marcas de adhesión a través de los modalizadores formalizados como los adverbios de opinión: "Debo acaso explicarme: (...)"; "Desconfié *siempre* (...)"; "(...) descubrí, *no sin sorpresa*, (...)"; "*Siempre* creí que, (...)"; "*Ahora* sé que (...)"¹¹². Los adverbios *acaso*, *siempre*, *ahora* y la locución adverbial *no sin sorpresa* reflejan la posición que el hablante adquiere frente a la acción que el verbo denota.

En este texto al igual que en *Operación*, en la instancia productora del discurso narrativo se identifican autor y narrador. El prólogo es una narración *ulterior* que se combina con dos intervenciones en presente. Éstas nos sitúan en el momento de la reconstrucción discursiva. En todos los ejemplos citados, observamos cómo el pasado sirve para establecer la cronología del relato: destino de los textos, reflexiones sobre la escritura y su neutralidad, entrevista con las personas/personajes, situación política del país, nacimiento del libro. Por otro lado, el presente de indicativo permite al autor

¹¹² *ibíd.*, pp. 7-8. El subrayado es nuestro.

poner de manifiesto su protagonismo frente a los hechos. En la alternancia, por mínima que sea, entre narración *ulterior* y *simultánea*, se ve el proceso evolutivo de Martínez en lo que concierne a su posición respecto a la muerte. Él concluye el prólogo con una última reflexión:

Concedí que la muerte era, como la salvación o la tortura, un privilegio individual. Ahora sé que ni siquiera ese lugar común nos pertenece.¹¹³

La muerte como lugar común individual corresponde a la naturaleza humana misma. Sin embargo, ese lugar común fue arrebatado por el autoritarismo en la Argentina, lo que plantea su acceso a este lugar por su condición de hombre, pero también de periodista y argentino.

No hay intercambios en los niveles narrativos. El periodista/autor/narrador no cede la palabra a las otras personas implicadas. Los conocimientos y reflexiones de estas últimas se vehiculizan a través de su propio ser:

De otros maestros -Buber, Saint-John Perse- aprendí que no hay cuerpo ni muerte, y que el encono contra ellos es estéril, porque en la eternidad todos los hombres son uno, o ninguno.¹¹⁴

Sin embargo, la interdependencia entre los códigos periodístico y literario, así como político, es nítida. Hemos podido verificarlo leyendo el *insipit* que se escribe como un sumario o copete periodístico

¹¹³ *ibíd.*, p. 8.

¹¹⁴ *ibíd.*, p. 8.

para pasar a una codificación literaria con fuertes marcas de un discurso político.

III.7.4. La intertextualidad en este prólogo

Como primera medida, se observan las fuentes a partir de las que se construye este microrrelato: se trata del periodismo de opinión y del diario literario de confesión. La presencia del intertexto no se manifiesta únicamente en los procesos y formas de escritura; sino en la transgresión que se hace de él. El relato se aproxima y toma distancia por medio de la denuncia del género periodístico, pero, a su vez, sitúa a lo literario como producto de numerosas fuentes de documentación. En este mismo orden de ideas, Martínez pasa a presentar los ideogramas que constituyen el relato y que regirán la lectura de los textos. Así, por ejemplo, la "muerte numerosa" será el lugar común de todos los fragmentos que deberán leerse desde oposiciones manifiestas: "realidad de los hechos/realidad de la escritura", "versión única de los hechos/versiones personales de un mismo hecho"; así como también desde afirmaciones que contradicen al discurso dominante que presenta sus versiones como únicas e imparciales: "desconfié siempre del testigo neutral"; "dogmas de la impersonalidad y el distanciamiento"; afirmaciones por medio de las cuales denuncia a ciertos órganos de prensa: el *Time Magazine*, y la voz del oficialismo en la Argentina, *La Prensa*, de Buenos Aires.

CAPITULO IV

IV. Análisis sociocrítico: Introducción

A efectos de una mejor organización metodológica de las herramientas que utilizaremos para indagar la manera en que se construyen los relatos testimoniales como contradiscursos estéticopolíticos de un todo discursivo dominante, hemos dividido el análisis del paratexto en dos partes. Este capítulo, que completa al anterior donde analizamos la instancia prefacial, será dedicado al estudio del resto del paratexto cuyo análisis será realizado principalmente desde las pautas de la sociocrítica.

Recordemos que es en el paratexto donde se realizan los procesos lúdicos de ficcionalización y desficcionalización, por una parte, y donde se establecen las remisiones referenciales a diversas prácticas discursivas, por otra. De allí que la sociocrítica nos provea algunos elementos indispensables para su abordaje. Estas referencias pueden ser externas e internas. Externas, a través de prácticas como el

periodismo y los discursos de los AIE que remiten el texto al mundo sociopolítico y le dan su carácter fáctico; e internas, a través de formas literarias como la novela histórica y el policial que permiten construir el texto en su coherencia estéticofictiva. De esta manera, cada elemento paratextual cumple una función específica en apoyo a la narrativización de los hechos y a la delimitación del "género".

Aquí también tomaremos siempre como punto de partida para el análisis y la comparación a *Operación Masacre*, de Rodolfo Walsh. Esto es en función de su carácter de obra fundadora del "género" en la Argentina. Será importante tener en cuenta lo que ya ha sido dicho respecto a los criterios personales para la narrativización que se observan en cada autor. Siguiendo nuestra exploración de los textos, vemos se puede hablar de pautas para la disposición de la puesta en relato del producto de las investigaciones y los testimonios y no de leyes que nos permitan establecer una taxonomía rígida. De hecho, no todos los relatos testimoniales constan de todos los elementos paratextuales y aunque las funciones de los que se encuentran en todos los textos coincidan en general, hay diferencias en los usos como lo veremos en el curso del análisis.

Este análisis nos permitirá mostrar que en todos los casos se trata de un discurso político acerca de hechos históricos que ha sido ficcionalizado y estetizado. La denuncia y la polemización comienzan en el título mismo de las obras y continúan a lo largo de todo el relato. Asimismo, en la tapa de cada obra se observa ya la posible relación con

la institución literaria en las estrategias editoriales que la diagramación de las mismas comporta.

IV. 1. *Operación Masacre*

Una lectura del paratexto debe comenzar por los elementos de tapa; sin embargo, un estudio en centímetros podría llevar a afirmaciones especulativas por lo cual consideraremos a la cobertura en un nivel general. En *Operación Masacre* el nombre del autor Rodolfo Walsh ocupa un lugar de privilegio en esta edición en lo relativo al espacio y a la tipografía. Una observación a partir de los contextos en los que se insertaron las diferentes publicaciones y de una comparación con los otros textos estudiados, nos permite avanzar que esto se debe al reconocimiento institucional que el mismo ha recibido en la década del 80. Reconocimiento que parte de instituciones tanto políticas como culturales tales como: el Poder Ejecutivo Nacional, la Asociación de Periodistas de Buenos Aires, la incorporación de sus textos a algunas Cátedras de literatura argentina; de la SADE (Sociedad Argentina de Escritores), varias tesis de licenciatura realizadas sobre su obra periodística y literaria; así como numerosos artículos y ensayos sobre su trayectoria y recopilaciones de textos en su homenaje, etc. Esto sin contar toda la producción crítica y académica en el extranjero que legitiman e incorporan en forma indirecta su obra al canon de la institución literaria argentina. Por otro lado, el valor de texto estético y literario está evidenciado por el elemento que Genette denomina *Colección*, el que se encuentra

inmediatamente a continuación del nombre de la editorial, separado por un punto en tipos romanos y negrita: ESPEJO DE LA ARGENTINA. Todo lector que frecuente librerías o bibliotecas está familiarizado con este elemento y sabe que se trata de una colección dedicada a temas de la realidad nacional que publica la Editorial Planeta.

La obra consta de un título general, de una dedicatoria, de un epígrafe, los agradecimientos, de tres partes donde cada una posee un intertítulo y a su vez, cada parte se subdivide en capítulos cortos con un intertítulo; variaciones tipográficas, notas de pie de página. Un prólogo y un epílogo que son microrrelatos en sí mismos, y un micro capítulo.

IV.1.1. Título

Comencemos por el título de la obra pues como Duchet lo señala: "*Un territoire se définit par des frontières: celles du texte sont mouvantes. Dans le cas d'un roman, le titre, la première et la dernière phrase sont tout au plus des repères entre texte et hors-texte.*"¹ El título define de antemano el contenido de la obra, por un lado; y remite a acontecimientos de la esfera social argentina, por otro. Orienta de una u otra manera la decodificación que el lector realizará de la obra ya que opera metonímicamente donde el enunciado de la parte cita el conjunto de la obra²; es en cierta forma un resumen del texto. El

¹ DUCHET, C., "Pour une socio-critique ou variations sur...", p. 6.

² MITTERRAND, H., "Les titres des romans de Guy des Cars", in *Socio-critique*, Ed. F. Nathan, París, 1979, p. 90.

código social publicitario del título apunta a un lector previsto e indica también algunas de las condiciones de producción textual.

Seguiremos para el análisis de los títulos la propuesta de Mitterrand tal como él la formulara. Mitterrand distingue tres funciones de los títulos: a) la función denotativa; b) la función incitativa; c) la función ideológica; más el intertexto de los títulos³. El análisis seguirá, entonces, esta estructura en su organización.

Operación Masacre es un título-tema (*subjectal*) que remite indudablemente a un momento histórico de la realidad social del país y a un "hecho" puntual: el fusilamiento de civiles y su situación de narración. El título compuesto de dos operadores inanimados⁴; sustantivos propios, funciona como un solo sustantivo propio que designa metonímicamente todo el contenido del libro. Se trata de un signo porque remite a un referente extratextual conocido por los lectores y a su vez de un metasigno porque se designa a sí mismo en tanto libro que relata un "hecho"; de esta manera, cuando el lector habla de *Operación Masacre*, habla del texto de Walsh, pero también de un suceso que entra en la historia con el nombre que Walsh le diera a su libro. Los operadores inanimados que integran el título funcionan como operadores fácticos que dan cuenta de un acontecimiento; sin embargo, no hay indicadores de espacialidad o temporalidad. Esto sugiere la proximidad temporoespacial de los sucesos que se narran.

³ *ibíd.*, pp. 90-91-92.

⁴ *ibíd.*, p. 92. Mitterrand toma prestado el término de Leo Hoek. Por nuestra parte, lo utilizaremos como Mitterrand lo hace en su ensayo.

Es evidente que un título con características que van desde la intriga y la brevedad hasta la facilidad de retención, provoca y estimula la curiosidad y el interés del lector cumpliendo una función incitativa. En tanto que acto ilocutivo⁵, el título *Operación Masacre* promete información, esclarecimiento y suspenso (entretenimiento). Persuade de esta manera al lector de procurarse el libro que satisfará su necesidad de saber o su curiosidad respecto de los hechos. El acto ilocutivo se vuelve acto performativo en la medida en que el lector realiza la adquisición y la lectura del texto para intentar colmar sus expectativas.

Mitterrand reconoce también una función conativa dentro de la función incitativa que desplazaremos hacia el interior de la función ideológica. El título, al ejercer esta función conativa, "orienta y programa el comportamiento de lectura"⁶. Guardado en la memoria, el título volverá constantemente durante la lectura, convirtiéndose de esta manera en uno de los elementos constitutivos de la gramática textual y de su didáctica, pues, enseñará a leer el texto. De allí su función ideológica ya que manifiesta un criterio para la lectura: se trata de una *operación* y de una *masacre* donde el sustantivo operación es utilizado con el sentido de la terminología militar que designa una acción planificada y deliberada. Esto otorgaría varios grados más de atrocidad de la que ya lleva en sí mismo el sustantivo *masacre*. El autor pone a descubierto su punto de vista ideológico y marca el criterio de lectura a seguir, focalizando ciertos elementos del texto en desmedro

⁵ DUCROT, O. et TORODOV, T., *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Ed. du Seuil, París, 1972, p. 428-429.

⁶ MITTERRAND, H., "Les titres des romans de Guy des Cars", p. 91.

de otros. Se trata de una masacre planificada, ejecutada y ocultada por la policía de Buenos Aires. Queda aquí manifiesta la elección del tipo de lector. Es un lector que coincidirá con el criterio del autor "*car le titre est souvent choisi en fonction d'une attente supposée du public*"⁷ y se establecerá una relación de reciprocidad y complicidad ideológica entre título, autor y lector. Una comparación con el título de la primera edición de *Operación Masacre*, podría corroborar el carácter de acusación ideológica del autor. En esa primera edición, Walsh titula el texto como: *Operación Masacre: Un proceso que no ha sido clausurado* y que luego, ante la falta de clausura y pronunciamiento por parte de la justicia, él mismo lo clausurará quitando el subtítulo. Este nuevo título acusa, interpela y manifiesta la toma de posición ideológica.

La intertextualidad del título aparece no sólo en relación con los otros títulos del mismo autor: *El caso Satanowski* y *¿Quién mató a Rosendo?* donde se observan varias de las características señaladas en *Operación Masacre*; sino en los ideogramas que lo constituyen. Se trata de términos frecuentemente utilizados por el discurso dominante en los períodos de autoritarismo en el país. Términos tales como *operación* y *masacre* pertenecen al inconsciente colectivo en el momento histórico, pues el discurso oficial hablará de operaciones para "salvar a la nación del enemigo interior", por un lado; y de las masacres perpetradas por las operaciones del adversario, por otro. Walsh subvierte al discurso dominante desde el título mismo de su obra atribuyendo el término *masacre* al poder oficial.

⁷ *ibíd.*, p. 92.

Por otro lado, *Operación Masacre* es un tipo de título que pertenece al discurso periodístico en general y establece, a su vez, relación con el nuevo periodismo. Analizándolo sintagmáticamente observamos que reúne dos características de la titulación del periodismo: en primer lugar, la ausencia de artículos definidos o indefinidos y en segundo, la utilización de dos sustantivos donde el segundo está adjetivado y funciona como calificativo del primero. El título, tal como vemos, sitúa al lector en el paradigma discursivo periodístico y lo invita a leer el texto como una crónica periodística. No obstante, el intertexto establece también relaciones por un lado, con la novela policial: la intriga y el suspenso se manifiestan desde el título; y por el otro, con la literatura de la época en general. Valga a modo de ejemplo la novela de Sábato que se titula *Sobre Héroes y Tumbas*⁸ y que, a su vez, presenta el capítulo III (Informe sobre ciegos) como un microrrelato en sí mismo que puede ser leído independientemente del resto del libro.

IV.1.2. La dedicatoria

Respecto a la dedicatoria, Genette afirma que no siempre es fácil descubrir las motivaciones que llevaron a dedicar el libro a una persona, institución o causa. Estas motivaciones podían ir desde el mecenazgo hasta el compromiso político en otro momento⁹. Hoy son

⁸ SABATO, E., *Sobre Héroes y Tumbas*, Ed. Seix Barral, Edición definitiva, Barcelona, 1991, Primera edición: 1961.

⁹ GENETTE, G., *Seuils*, p. 112.

más variadas las posibilidades y reflejan un compromiso de orden más personal. En *Operación Masacre* cuya dedicatoria se lee como sigue:

A Enriqueta Muñiz

no se nos presenta ningún problema para poner de manifiesto la motivación que lo induce a dedicar el libro a esta mujer, pues en el texto del prólogo algunas páginas más adelante, Walsh dirá:

Desde el principio está conmigo una muchacha que es periodista, se llama *Enriqueta Muñiz*, se juega entera. (...) Simplemente quiero decir que si en algún lugar de este libro escribo 'hice', 'fui', 'descubrí', debe entenderse 'hicimos', 'fuimos', 'descubrimos'. Algunas cosas importantes las consiguió ella sola, (...). En *Enriqueta Muñiz* encontré esa seguridad, valor, inteligencia, que me parecían tan rarificados a mi alrededor.¹⁰

El trabajo periodístico fue realizado conjuntamente con Enriqueta Muñiz quien vendría a ocupar un lugar de testigo de la honestidad en la recolección de la información. Sin embargo, es evidente que la puesta en relato, o sea el trabajo artístico de las investigaciones corresponde sólo a Walsh.

IV.1.3. Epígrafe

En *Operación* el epígrafe mantiene su localización habitual: al borde del texto, después de la dedicatoria y antes del prólogo. Parafraseando a Genette, estimamos que hay dos funciones del

¹⁰ *ibíd.*, p. 21. El subrayado es nuestro.

epígrafe que retener: la de aclaración del título y la de aclaración del texto¹¹. Para entender la segunda, será necesario la lectura previa del libro. El epígrafe de *Operación Masacre* es una cita de una declaración ante el juez de instrucción, la que está firmada y se lee como sigue:

"Agrega el declarante que la comisión encomendada era terriblemente ingrata para el que habla, pues salía de todas las funciones específicas de la policía."

COMISARIO INSPECTOR
RODOLFO RODRIGUEZ MORENO¹²

La función de aclarar el título se cumple en la medida en que el lector toma conocimiento (si no lo tenía previamente) que se trata de una acción de la policía. Esto pone, a su vez, sobre aviso de lo que tratará el texto. De esta manera, el lector se enfrenta en el epílogo a la convergencia del extratexto: los ámbitos policiales y las declaraciones judiciales, así como de la realidad textual: la narrativización de los hechos. Sin embargo, el hecho de escoger esta cita del testimonio del comisario a cargo de la ejecución puede permitir una lectura especulativa del epígrafe como la siguiente: Walsh es el declarante de los relatos que siguen y que responden a la investigación de una masacre, tarea ingrata que escapa a las funciones específicas del periodismo.

¹¹ GENETTE, G., *Seuils*, p. 146.

¹² WALSH, R., *Operación Masacre*, p. no numerada.

IV.1.4. Agradecimientos

Este apartado se sitúa inmediatamente después del prólogo y precede al texto propiamente dicho. Considerar los agradecimientos reviste de importancia por el reconocimiento del autor para quienes colaboraron de una u otra manera en la investigación y elaboración del libro al igual que por el valor de documento que estos agradecimientos presentan; y por otra parte, por el carácter de introductores de una nueva denuncia. Este esbozo de documentación predispone, de alguna manera, a un tipo particular de lectura que mantendrá la tensión entre lo ficticio y lo real. Un ejemplo de lo dicho será importante:

AL DOCTOR JORGE DOGLIA, ex jefe de la División Judicial de la Policía de la Provincia, exonerado por sus denuncias sobre este caso; (...) a Edmundo A. Suárez, exonerado de Radio del Estado por darme una fotocopia del libro de locutores de esa emisora, que probaba la hora exacta en que se promulgó la Ley Marcial; (...)¹³

En la cita precedente vemos claramente la triple función de los agradecimientos o sea que se agradece por un lado, pero al mismo tiempo se pone ese reconocimiento al servicio del texto en calidad de documento de fácil verificación. Asimismo, se introduce una nueva denuncia: la exoneración arbitraria de Doglia y Suárez de sus respectivas funciones.

¹³ *ibíd.*, p. 27.

IV.1.5. Intertítulos

Como ya ha sido señalado, la obra se divide en tres partes y cada parte lleva un título: *Las Personas*, *Los Hechos*, *La evidencia* y a su vez cada parte se subdivide en capítulos titulados. Para mayor claridad y facilidad metodológica, analizaremos los títulos de las partes en relación a los títulos de los capítulos.

Las Personas, título de la primera parte, funciona como denominador común del conjunto del texto que lo sigue. Esta función coincide con la del título general de la obra. Se trata aquí de un título-tema (*subjectal*) con un operador animado y advierte al lector que se dará información sobre las víctimas de la operación masacre, operación y participantes de los que el lector está al corriente pues ya ha leído el prólogo donde han sido presentados los hechos, parcialmente las víctimas y con contundencia la evidencia. Sintagmáticamente el título está compuesto por un artículo definido y un sustantivo. El artículo definido delimita el territorio. Se hablará de *las* personas involucradas en la operación y no de personas en general. Por otro lado, el grado de neutralidad del lexema *persona* que sólo admite la marca del plural remite al ámbito del periodismo, pero también al policial. En los legajos policiales no se habla de seres humanos, de hombres o mujeres; sino de personas. El intertexto es evidente así como la función ideológica que invita a leer la primera parte como un informe policial y que se correlaciona directamente con la tercera parte: *La Evidencia* que es, como lo veremos más adelante, un alegato dirigido a la justicia.

Los títulos de los capítulos alternan entre un título directo: 1. *Carranza*; 2. *Garibotti*; 3. *Don Horacio*; 4. *Giunta*; etc.; y nombres más sugestivos como: 5. *Díaz: dos instantáneas*; 11. "*El fusilado que vive*"; 13. *Las incógnitas*. Esto provoca el mecanismo de suspenso que encontramos en las novelas policiales y manifiesta el intento de novelar la denuncia. Cuando el título lleva el nombre de la persona sobre la que tratará el capítulo, no requiere mayor análisis; sin embargo, los títulos más sugestivos merecen que nos detengamos un poco para observar su funcionamiento.

El capítulo V denominado: *Díaz: dos instantáneas*, consta de dos operadores: uno animado y los otros inanimados. *Díaz* remite a la persona de ese apellido que será presentada en el capítulo, mientras que *instantáneas* remite, por su parte, a imágenes fugaces; el sustantivo *instantáneas* está acompañado del adjetivo numeral *dos* que nos advierte a quemarropa que, a diferencia de las otras personas, en el caso concreto de *Díaz*, sólo hay dos momentos efímeros que lo definen y no se registra otro tipo de información sobre su vida.

Es mucho más rico semánticamente el título del capítulo 11: "*El fusilado que vive*". Esta frase rompe la estructura lógica del lenguaje: un fusilado *no* vive; y nos introduce así en un ámbito de ficción. Este título es el denominador que presenta a Livraga; sintagmáticamente consta de un sustantivo: operador animado, de un artículo indefinido, de un verbo y de un pronombre relativo. *Fusilado* es el operador que respresenta a Livraga, único sobreviviente que lleva a la justicia la causa y se convierte de esta manera, en el fantasma de la policía de Bs.

As. y, más específicamente, de su comisario. Este capítulo entra en relación directa con el capítulo 32 de la tercera parte: *Los fantasmas*. El artículo indefinido pone de relieve el carácter anónimo de Livraga hasta ese momento, se trata de un hombre cualquiera y el verbo *vive* en presente de indicativo da cuenta del aquí y ahora en el proceso. *Que* en tanto que pronombre relativo une a fusilado y vive. El título crea de esta forma suspenso, pero también manifiesta la ideología de Walsh a través de la ironía que conlleva. El fusilamiento mató a cinco de los 12 hombres que debían ser ejecutados y silenció (léase mató para la intervención en la causa) por el miedo a otros seis; sin embargo, uno de los 12 fusilados vive: es el que comienza la denuncia.

El título del último capítulo de la primera parte: *Las incógnitas* anuncia lo que se va a leer. Se trata de los puntos irresueltos de la investigación. Un operador inanimado como 'incógnitas' introduce nuevamente el suspenso y marca la transición hacia la segunda parte. Muchas cosas quedaron en claro, pero quedan algunas otras por resolver. El artículo definido del título, *las*, determina que en la investigación rigurosa y clara exposición de la vida de los personajes quedan incógnitas. Ahora bien, *las* nos indica que no son incógnitas azarosas; sino que por el contrario, se desprenden del rigor mismo con que se han estudiado los hechos.

En cuanto a *Los Hechos*, título de la segunda parte, todo lo que se ha consignado para el título de la primera parte es también válido para éste. Se trata de un título-tema, pero con un operador inanimado o fáctico. De esta manera, el título nos informa que toda esta parte

tratará de los hechos de la "Operación Masacre". No nos detendremos entonces en el análisis de este título. Cabe destacar, sin embargo, la riqueza semántica y sintáctica de todos los títulos de los capítulos que integran esta segunda parte de la obra. Estos títulos dejan ver, en algunos casos, la ironía respecto de la versión oficial y ponen de manifiesto su carácter ideológico. Veamos un par de ejemplos: Por un lado la gran mayoría de los títulos son una frase que volverá en la lectura del capítulo: 14. *¿Dónde está Tanco?*; 16. *"A ver si todavía te fusilan..."*; 18. *"Calma y confianza"*; y por otro lado, títulos tales como: 26. *El ministerio del miedo*; 29. *Un muerto pide asilo*, 31. *Lo demás es silencio*. Observamos que todos los títulos cumplen aquí también la función denotativa pues sugieren el contenido de los textos que siguen. La fuerza irónica está dada por el hecho de que estos títulos son en general una frase que será repetida a lo largo del capítulo. *¿Dónde está Tanco?* es la pregunta que la policía hace a punta de pistola y golpes de puño durante el allanamiento y secuestro de las víctimas. De igual modo, un oficial conocido de uno de los detenidos en la seccional dirá: "A ver si todavía te fusilan...".

El ministerio del miedo por su lado no cumple la función denotativa ya que no se hablará de ningún ministerio en particular; sin embargo, la función incitativa es evidente: estimula la curiosidad y el interés; así como la función ideológica, pues podría hacer alusión al ministerio religioso que apoyó el actual régimen y cuyo silencio aturde frente a las atrocidades de las nuevas autoridades, pero también a los ministerios de seguridad y de justicia. Irónicamente en el país no hay más que un ministerio y es el del miedo. Frente a un título como

Un muerto pide asilo nos encontramos con las características de "*El fusilado que vive*" que rompe la estructura lógica del lenguaje y ficcionaliza el relato; cumple una función denotativa pues cuenta la historia de Benavidez quien dado por muerto pedirá asilo en la embajada de Bolivia. *Lo demás es silencio*, al igual que *Las incógnitas* es la transición hacia la tercera parte y cumple una función denotativa pues advierte que se relatarán ciertos puntos y que hay algo más y ese algo más es silencio.

La Evidencia reúne también las características que hemos señalado para el título de la primera parte. Una vez más, como en el caso del título de la segunda parte, estamos frente a un título-tema con un operador inanimado fáctico. Con este título queda delimitado el contenido del texto que sigue: se ha narrado la situación de las personas, se han consignados los hechos; ahora, se presenta la *evidencia* que permite a Walsh denunciar y acusar al régimen. Mientras que la primera y la segunda parte pueden verse como destinadas a un lector común y donde el mostrar crítico que hemos señalado¹⁴ se lleva a cabo por medio del discurso periodístico literaturizado, la *evidencia* tiene un destinatario más preciso: la justicia institucional. Esta tercera parte ya no tiene el objetivo de mostrar únicamente, sino el de demostrar que los hechos sucedieron como él los relata; es en este sentido que la narración disminuye cediendo el paso a la presentación de las pruebas que el investigador ha encontrado y que desafían a la sentencia de la justicia.

¹⁴ Ver Cap. II, nota N° 6.

Los títulos de la tercera parte, *La evidencia*, alternan desde lo totalmente alegórico y ficticio, a lo netamente expeditivo. Veamos un par de ejemplos en funcionamiento: *Los fantasmas*, título al que hemos hecho alusión antes, posee un intertexto de fácil identificación, pues remite a la literatura fantástica. Es un título-tema con un operador animado, si se quiere. El lector que ya leyó las otras dos partes sabe frente a un título de estas características que se encuentra en un juego irónico ya que los fantasmas no existen. Pero sí existen, pues hubo un fusilamiento, algunos murieron, otros no; son estos segundos los que a modo de fantasmas visitarán la vida del Teniente General Suárez. El título cumple de esta manera una función incitativa, estimula la curiosidad; y una ideológica, remite a un código social de ironía popular. El suspenso se mantiene cuando el lector descubre que hay otros fantasmas que alzan sus voces desde el interior mismo de la institución policial. El Dr. Doglia, quien figura en los agradecimientos, denuncia a Suárez por otros casos y en particular el caso Livraga. Por otro lado, un título como *El expediente Livraga*, presenta de forma manifiesta todas las funciones de las que se ha hablado más arriba. Este título denota exactamente el contenido del capítulo, consta de dos operadores: uno inanimado y otro animado, donde *expediente* se refiere a los acontecimientos como operador fáctico y *Livraga*, a la persona cuyo expediente se relata. El artículo definido *El* demarca que se trata de un único expediente, que obra metonímicamente como la evidencia del todo.

IV.1.6. La tipografía

El texto de *Operación Masacre* es muy rico en variaciones tipográficas las que merecen algunas consideraciones. Así por ejemplo, mayúsculas y bastardillas alternan cumpliendo muchas veces una misma función. No tendremos en cuenta aquí los usos establecidos tales como: bastardillas para palabra de origen extranjero, nombres de periódicos, revistas y libros; las mayúsculas para todo el título; y los caracteres más pequeños para las notas; etc.

Las bastardillas son utilizadas para dar énfasis a lo que se dice, éste es un uso común del discurso político. Las bastardillas reemplazan la inflexión de la voz al hablar:

- *A mí*, que me hagan cualquier cosa. Pero a una criatura...¹⁵

Hace rato que la radio tendría que haber dado *la* noticia.¹⁶

o para destacar un punto clave en el relato que deberá tenerse en cuenta, pues es lo que definirá a la "operación" como asesinato y no como ejecución. Las bastardillas adquieren valor ideológico al orientar la lectura:

*A las 24 horas del 9 de junio de 1956, pues, no rige la Ley Marcial en ningún punto del territorio de la Nación.*¹⁷

¹⁵ WALSH, R., *Operación Masacre*, p. 33.

¹⁶ *ibíd.*, p. 57.

¹⁷ *ibíd.*, p. 91.

A medida que el relato avanza, el uso de las bastardillas se hace más extendido y cubre la transcripción textual de documentos y declaraciones. Éste es el caso de la transcripción del informe de Fernández Suárez respecto de la ejecución de Livraga en las páginas 187, 188 y 189. Quedan, de esta manera, separados los documentos del relato.

Por último, se observa que el capítulo 37: *Aramburu y el juicio histórico* está redactado completamente en bastardillas las que lo separan del resto del texto y le dan autonomía de apéndice. Este capítulo se ubica inmediatamente después del epílogo y fue incorporado sin lugar a dudas para la tercera edición. En él se narran los cargos con los que "el pueblo" acusa a Aramburu (presidente de facto en 1956), y la ejecución del mismo en 1970 por la organización guerrillera Montoneros.

Por otro lado, se encuentra el uso de las mayúsculas. La primera observación, que no presenta una razón aparente, es el hecho de comenzar todos los capítulos con una, dos o más palabras en mayúsculas; salvo el capítulo 7, el que sin ninguna razón aparente tampoco, comienza únicamente con la mayúscula de la letra inicial de la primera palabra. Veamos un par de ejemplos de inicio de capítulo:

CASA DE MUCHACHONES bravos y ambiente acaso (...) ¹⁸

MAS NITIDA, más apremiante, más trágica, aparece (...) ¹⁹

¹⁸ *ibíd.*, p. 35.

¹⁹ *ibíd.*, p. 51.

Pueden también, sin embargo, ser utilizadas para reforzar la idea, poner énfasis o para separar del resto del texto una transcripción como es el caso de los telegramas enviados por familiares de las víctimas a Casa de Gobierno y los telegramas de respuesta de Casa de Gobierno, como se observa en las páginas 164 y 169. Estas funciones son compartidas con las bastardillas, como ya lo hemos visto; no obstante, tiene algunos grados más el énfasis cuando se usa mayúsculas para el texto que cuando se usa bastardillas. Un ejemplo notorio es el siguiente:

Lo importante es que en base a la propia confesión de Fernández Suárez queda DEFINITIVAMENTE PROBADO:²⁰

La importancia de la tipografía está dada en la medida que orienta la lectura, marca las intervenciones del autor destacando lo que éste considera más relevante, sirve de separador entre los documentos y lo que se narra; además de mantener la atención constante. La tipografía no sólo tiene un valor de efecto estético, sino que contribuye a la tensión entre lo fáctico y lo ficticio, entre los hechos y su narrativización.

IV.1.7. Notas de pie de página

Las notas pueden cumplir diversas funciones según sea el texto al que pertenecen. En el caso concreto del relato testimonial *Operación Masacre* de Walsh, observamos que Walsh las utiliza para agregar

²⁰ *ibíd.*, p. 189.

información, presentar un punto de vista diferente, contextualizar, introducir citas textuales, etc. Las notas, de esta manera, sacan momentáneamente al lector del relato, de la realidad textual en la que se encuentra para confrontarlo con algún tipo de información suplementaria o con la opinión del autor. Esto también contribuye a reforzar la ambigüedad genérica y mantener la tensión constante entre realidad y ficción que señalamos como característica del "género".

Las notas son colocadas al final de cada parte y tienen la siguiente distribución: dos notas para la primera parte, diez notas para la segunda parte y tres para la tercera parte.

Veamos a continuación algunos ejemplos: la nota número dos de la primera parte dice:

A mediados de 1958, Gavino me escribió desde Bolivia para manifestar su disconformidad con el breve retrato que trazo de él, y cuya fuente son otros testigos. (...) ²¹

Esta nota refuerza el carácter de reconstrucción de los hechos, de su narrativización e informa sobre las fuentes que fueron utilizadas a tal fin. Confirma también, por otra parte, la honestidad de la que el periodista habla cuando hace referencia al proceso de puesta en discurso que se ha operado.

²¹ *ibíd.*, p. 78.

Confirman lo expuesto hasta aquí las notas de la segunda parte en cuya nota número uno se lee:

La reconstrucción de esta escena está basada en testimonios indirectos. (...) ²²

Esto induce a pensar que las otras reconstrucciones se basan en testimonios directos, o sea la propia observación del lugar por parte del periodista y sus entrevistas con las personas implicadas. La nota número dos dice:

Puede encontrarse un relato detallado de las operaciones y de la represión subsiguiente en el libro de Salvador Ferla *Mártires y verdugos*, publicado en 1964. ²³

Como primera observación diremos que esta nota fue incluida en la segunda edición de *Operación Masacre*, en 1964. Se agrega información sobre documentación complementaria y se busca por este medio reafirmar el rigor de verdad de lo que se ha narrado. Finalmente, la nota número 10:

El asesinato de Mario Brión fue denunciado por primera vez *por mí* en (...) ²⁴

Esto recuerda el carácter de implicación personal y compromiso con los hechos en una constante participación del periodista/escritor tal como lo hemos indicado en el capítulo uno. Un ejemplo de la tercera

²² *ibíd.*, p. 174.

²³ *ibíd.*, pp. 174-175.

²⁴ *ibíd.*, p. 176. El subrayado es nuestro.

parte nos permitirá terminar de ilustrar el funcionamiento de las notas en el texto. La primera nota de esta parte señala:

En este punto la versión de Rodríguez Moreno difiere de la que doy en el texto, fundada en el testimonio de seis de los siete sobrevivientes.²⁵

En esta nota Walsh recuerda al lector que hay varias versiones de los hechos y contrapone la suya a la del comisario Moreno y la de éste a la de los seis testigos/sobrevivientes de la masacre.

El aparato de notas en *Operación Masacre* cumple una función similar a la que cumpliría en un libro de historia, una crónica periodística o un ensayo²⁶. Esto lo aleja de la utilización que se hace de las notas de pie página en la ficción donde las mismas forman parte del mismo universo ficticio que se describe. Resulta interesante subrayar el proceso lúdico entre los títulos que ficcionalizan y las notas que pugnan por certificar el carácter real del relato.

IV.2. *Recuerdo de la muerte*

La observación de los elementos de tapa nos muestra en este caso particular diferencias y similitudes con el texto anterior. La superficie de la cobertura es idéntica, pues es publicado por la misma editorial: Planeta y dentro de la misma *colección*. Aquí, también encontramos la sentencia ESPEJO DE LA ARGENTINA inmediatamente a

²⁵ *ibíd.*, p. 239.

²⁶ Ver Cap. I, nota N° 59.

continuación del nombre de la editorial, lo que remite a una parte de la realidad social argentina. Sin embargo, es el título de la novela que ocupa un lugar de privilegio, mientras el nombre del autor pasa a segundo plano. Esta notoria diferencia se explica institucionalmente, pues Miguel Bonasso no goza como periodista, escritor y militante del mismo prestigio nacional e internacional que el nombre de Rodolfo Walsh. En *Operación*, título y autor comparten la estrategia publicitaria de venta, mientras que en *Recuerdo* todo el peso cae principalmente en el tema. Esto se convalida con el estudio de la contratapa de ambos libros: en *Operación* leemos sólo un resumen del texto; por el contrario en *Recuerdo*, únicamente el 20% de la superficie está destinado al contenido del texto y el resto a la transcripción de citas de medios internacionales prestigiosos que avalan al texto: *Le Monde*, Francia: "impiadoso y valiente (...)"; *Corriere Della Sera*, Italia: "Un libro fuerte y corajudo (...)"; *The Village Voice*, EE.UU.: "Uno de los más poderosos libros de no ficción (...)"; *La Vanguardia*, España: "Sólo un escritor con la garra, (...)"; *De Volksrant*, Holanda: "Mucho más que un relato cautivante, (...)".

El texto consta de un título general, de una dedicatoria, de un agradecimiento, microrrelato extremadamente corto, de un epígrafe, de tres partes con un título cada una y subdivididas en capítulos titulados también, de variaciones tipográficas, de notas de pie de página, de inserción de titulares y recortes de periódicos, de un epílogo a manera de prólogo, de una Crónica final y de un epílogo.

IV.2.1. Título

Las tres funciones que hemos trabajado en el texto anterior están presentes en *Recuerdo*, al igual que un intertexto claramente identificable. *Recuerdo de la muerte* es un título-tema que relata un segundo momento clave de la historia social argentina, segundo sólo en la envergadura de la atrocidad, pues hubo períodos de autoritarismo que alternaron con débiles democracias entre la dictadura del 56 al 62 y la del 76 al 83. El título cumple una función denotativa ya que designa metonímicamente todo el contenido del libro; está integrado por dos operadores inanimados: sustantivos propios *recuerdo* y *muerte*, por una preposición que indica pertenencia y un artículo definido. La deconstrucción de este título permite verlo como frase nuclear que a lo largo del texto sufrirá transformaciones sintagmáticas donde cada uno de sus componentes engendrará una forma más compleja²⁷. El operador *recuerdo* refiere al carácter de testimonio y a la situación de narración. Considerando la fecha de aparición de la primera edición: 1983, que coincide con la caída de la dictadura, observamos que el título connota las fronteras entre uno y otro período. Por otro lado, el operador *muerte* se descompone en dictadura, tortura, autoritarismo, secuestros, resumiendo un momento histórico preciso. La precisión está dada por la preposición *de*, la cual indica que el recuerdo es de muerte y el por artículo definido *la* que señala que se trata de esa gran muerte colectiva de la que el lector está al tanto. En este título los operadores fácticos tampoco realizan una

²⁷ RIFFATERRE, M., *La Production du texte*, Ed. du Seuil, París, 1979, p. 57.

delimitación del espacio ni del tiempo, esto marca la proximidad y candencia de lo que se narra.

Hay una función incitativa en este título breve y de fácil memorización y se vuelve acto ilocutivo cuando promete develar secretos o sea información: recuerdo = testimonio y testimonio implica un sobreviviente de los campos de concentración; asegura detalles y manifiesta suspenso: ¿Quién recuerda? ¿Exactamente qué? El momento que vive el país es propicio para que este acto ilocutivo se transforme rápidamente en acto performativo ya que "todos" quieren obtener más datos sobre lo que ocurrió y una nueva versión documentada es tentadora.

Este título ejerce también una función conativa puesto que una vez memorizado retornará durante todo el proceso de lectura para advertir que lo que se lee por más irreal que parezca sucedió y se narra según el *recuerdo* de alguien. La lectura se ve así orientada hacia lo documental. El punto de vista ideológico del autor se pone en evidencia con la catalogación de "muerte" a todo el período denominado por los militares como "El proceso de reorganización nacional". Vemos que el título en este caso también es elegido en función de una espera supuesta del público y que con él se pretende llegar a un lector predeterminado ya que no todos los argentinos consideran de la misma manera a dicha dictadura. En la iglesia católica, aunque ésta cambie su postura a partir del 83 y haga el *mea culpa* público, hay una fracción de sus miembros que no ve tan mal al régimen depuesto. El ejército, sus allegados y las clases sociales

protegidas por el régimen tienen una visión ideológica diametralmente opuesta a la de Bonasso.

Por otro lado, se observa la actitud de contestación del discurso dominante con la presencia del intertexto "muerte". El discurso del autoritarismo hablaba de la sombra de "muerte" en la que la guerrilla había sumergido al país; el autor arrebató el ideograma "muerte" y lo devuelve aplicado al "régimen salvador".

El análisis sintagmático del título donde se observa la ausencia de artículo para el sustantivo recuerdo, nos remite al paradigma de la titulación periodística y dentro de este ámbito a la crónica; pero también a los diarios de memorias y el intertexto de la novela policial aparecerá a través de la intriga que el título avanza: ¿Qué? ¿Quién? ¿Cómo? etc.

IV.2.2. La dedicatoria

La dedicatoria refleja contundentemente el compromiso personal del autor con lo que se narra y continúa semánticamente el título. Su simple lectura

A los presentes para siempre²⁸

²⁸ BONASSO, M., *Recuerdo de la muerte*, p. no numerada.

nos informa que los muertos que la dictadura dejó, siguen presentes en los ideales revolucionarios. Sabemos, porque la lectura del texto lo señala, que Bonasso estuvo implicado en el Movimiento Revolucionario Montoneros; entonces se puede decir que ofrecerá el "recuerdo de la muerte" a aquellos que no sobrevivieron físicamente, y tratará de volver, de esta manera, a la vida a los ideales que los motivaron. Por otro lado, el *para siempre* puede leerse como un intertexto del saludo revolucionario: ¡Hasta la victoria, *siempre!* en el que encontramos la misma idea de eternidad. Una doble lectura un poco más abarcadora revelaría en *presentes* otro intertexto que se corresponde a la respuesta popular de las miles de personas que acompañaban a Madres de Plaza de Mayo²⁹ en ese momento. Estas personas, ante el grito de un militante: ¡Compañero desaparecido! constestaban ¡presente, presente, presente!

IV.2.3. Agradecimientos

Presenta una ligera modificación en su ubicación con respecto a *Operación* y los textos en general, pues predece al epígrafe. Resulta importante considerar este agradecimiento por su valor de documento, de poesía y gratitud. Bonasso nunca profiere la palabra agradecimiento o cualquier otro sinónimo posible; sin embargo, el reconocimiento es de fácil lectura:

²⁹ Son conocidas nacional e internacionalmente con este nombre las madres de los desaparecidos. Éstas comenzaron sus rondas en Plaza de Mayo en 1977, con un pañuelo blanco en la cabeza con el nombre del (los) hijo(s) desaparecido(s). En la actualidad (1998) las rondas continúan en todas las principales plazas del país.

Un *día* se puso a *investigar* con nosotros. Un *día* *desenmascaró* a los asesinos (...). Un *día* me prometió (...). *Otro día*, que nadie deberá olvidar, cayó acribillado por la espalda. (...) ³⁰

Se está manifestando el agradecimiento no sólo por haber colaborado en la investigación, sino por haber desenmascarado a los asesinos, lo que le salvó la vida al autor. Ahora bien, hemos subrayado *día*, pues Bonasso realiza un juego estético de palabras con el apellido del destinatario del agradecimiento:

(...) cayó acribillado por la espalda. Por otros asesinos. Que algún nuevo *Buendía* deberá desenmascar. (...) Hasta que los pueblos. Hasta que manden parar. Hasta ese *día*, Manuel *Buendía*. No in memoriam. Acá, entre nosotros. ³¹

Por otro lado, esta manera de formular las sentencias deja ver las huellas de un intertexterto de la poesía de Mario Benedetti y Juan Gelman, éste segundo es mencionado en la página 20 como lo veremos más adelante. El valor documental es evidente, puesto que se puede verificar la existencia y circunstancias de la muerte de Buendía, así como sus publicaciones de denuncia.

IV.2.4. Epígrafe

Respecto a la localización del epígrafe, vimos que ha sido desplazado a después de los agradecimientos, pero mantiene su lugar

³⁰ BONASSO, M., *Recuerdo de la muerte*, p. no numerada. El subrayado es nuestro.

³¹ *ibíd.*, p. no numerada. El subrayado es nuestro.

precediendo al "prólogo". Cumple la función de aclarar al título ya que refiere que la mirada retrospectiva del autor sólo percibe el recuerdo de la muerte. Ahora bien, para la segunda función, sea la de aclarar al texto, hace falta la lectura total del relato. Una vez leído todo el texto, no quedan dudas del "fantasma" que visita a Bonasso en el momento de la narrativización de los hechos. El epígrafe reza:

"...Y no hallé cosa en que poner los ojos
que no fuese recuerdo de la muerte."

FRANCISCO DE QUEVEDO Y VILLEGAS
Salmo XVII³²

Se trata de una cita de un clásico de la literatura española que pone al texto en relación intertextual con la literatura en general y lo saca momentáneamente de los ámbitos policiales. Constatamos la diferencia con la relación intertextual de *Operación*. El epígrafe, en éste último, remite a los ámbitos policiales.

IV.2.5. Intertítulos

Recuerdo de la muerte se divide en tres partes, cada una con un título: *Primera temporada en el infierno*, *Segunda temporada*, *Tercera temporada*; las que están subdivididas, a su vez, en capítulos titulados. Aquí también el análisis de los títulos de las partes se hará en relación a los títulos de los capítulos, por las mismas razones ya mencionadas.

³² *ibíd.*, p. no numerada.

Primera temporada en el infierno, título-tema, cumple una función denotativa: es denominador del conjunto del texto que sigue. Sus operadores inanimados indican que lo que se leerá corresponde a una primera temporada. Aunque estos operadores fácticos no precisen la temporalidad (duración y época), delimitan a esta primera parte en el tiempo (connotando que hay más de una temporada) y en el espacio. Recordemos que este intertítulo está reforzado por el título general, el agradecimiento, el epígrafe y el epílogo a manera de prólogo. Así los operadores *Primera temporada* señalan que el período de la dictadura ha sido dividido en "varias temporadas" para su puesta en relato. Por otro lado, el operador *infierno* también es nítido en relación al resto del paratexto: infierno = campo de concentración.

En un primer momento este título incita a la lectura por medio del suspenso que crea a través de su presentación metafórica, y es programador del comportamiento de lectura del texto remitiendo a un código moral y social. Ideológicamente, éste pone de manifiesto que se trata de un castigo diabólico apartando así las otras posibilidades de lectura: tales como castigo ejemplar, búsqueda de información que permita "salvar a la nación", etc.

El *Infierno* de Dante, poco leído y enormemente citado, es común en el lenguaje popular. *Infierno* se presenta como intertexto posicionando al texto dentro de la literatura universal, caso similar al del epígrafe.

Los títulos de los capítulos se reparten entre los alegóricos y metafóricos, y los directos, creando un clima de suspenso y ficción, por un lado, y devolviendo al lector al testimonio, por otro. El presente que se narra alterna con una contextualización del pasado. Veamos, entonces, cómo funcionan estos intertítulos. Capítulo I, *Lejanías*; II, *La caída*; III, *El traslado*; IV, *Lejanías*; V, *Espectros*; IX, *Paralelos y meridianos* son algunos ejemplos de la titulación. El mecanismo de suspenso de las novelas policiales es evidente en el carácter sugestivo de estos títulos; aquí también se observa la intención neta de novelar la denuncia.

Lejanías título-tema, manifiesta su función denotativa pues señala el contenido del capítulo. Es un operador inanimado fáctico que remite a distancia en el tiempo y el espacio. Este título, al igual que el de la primera parte, depende del total del paratexto para una decodificación previa a la lectura del capítulo. Resulta interesante observar la importancia de la interrelación de todos los elementos (no sólo los del paratexto) para la decodificación de los títulos. Veamos un ejemplo de lo dicho. Duchet, hemos visto, señala que: "(...) *la première et la dernière phrase sont tout au plus des repères entre texte et hors-texte.*"³³ En este caso particular, modifiquemos ligeramente la observación de Duchet y digamos que en este caso concreto la última frase del primer capítulo es el punto de referencia para la decodificación inmediata del segundo capítulo *La caída*. Esto se repite a lo largo del texto, como en el ejemplo que veremos, en algunos casos

³³ DUCHET, C., "Pour une socio-critique ou variations sur un incipit", p. 6.

explícito como lo marca el ejemplo y en otros más metafórico. El primer capítulo se termina como sigue:

Al abrazar a su padre, Jaime, un muchacho de trece años, estaba lejos de imaginar que veintidós años después sus hijos también lo darían a él por muerto.³⁴

lo que ancla semánticamente al título del capítulo II y lo vuelve claramente denotativo: la caída de Jaime Dri en las manos del Ejército. El artículo definido *la* que acompaña al sustantivo *caída* precisa que se trata de una caída en particular y específica. A partir de lo dicho, son ostensibles la función incitativa por el suspenso y la intriga que el operador *caída* lleva en sí mismo y la función conativa que orienta a leer el capítulo como una *cacería*, lo que pone de relieve el carácter ideológico. *Cacería* aleja al lector de la idea de un operativo militar para posicionarlo en la persecución de humanos como a animales.

En títulos tales como *El traslado* las funciones resultan claras en base a lo antes expuesto. Por lo tanto no nos detendremos en este tipo de títulos. Sin embargo, *Espectros* merece algunas palabras. Hablar de espectros es evidente, si se considera que se trata de una primera temporada en el infierno; no obstante, no cumple una función denotativa. El lector no sabe quiénes son los espectros aunque pueda deducirlo. Este operador inanimado no agrega información por sí sólo. Hay intriga y suspenso que *incitan* a continuar con la lectura y desempeña una función conativa pues programa la lectura para ver de antemano en el capítulo a "seres de tinieblas". En lo ideológico, el

³⁴ BONASSO, M., *Recuerdo de la muerte*, p. 40. El subrayado es nuestro.

título es un intertexto de la creencia popular que identifica a los espectros con las fuerzas del mal y remite así a un código social. El capítulo es ambiguo respecto a los espectros: ¿son los compañeros a los que se daba por muertos y los encuentra en el campo de concentración o son los militares que administran la tortura?. El enigma queda develado con la última frase luego de una charla con los compañeros "detenidos-desaparecidos"³⁵:

(...) el Pelado se quedó (...) convencido de que él también había ingresado para siempre al reino de los espectros.³⁶

Todo el juego de intriga del título que llevaba a identificar a los militares con los espectros es reinvertido, pues se trata de sus pares.

Los títulos de la segunda y tercera parte serán vistos al mismo tiempo debido a su similar estructura sintáctica y semántica. Así *Segunda temporada* y *Tercera temporada* denotan que se leerá sobre dos momentos diferentes del primero; pero los dos operadores que componen cada uno de estos títulos llevan implícito los operadores *en el infierno*. En uno y otro caso será necesaria la lectura de toda la parte en cuestión para saber que si bien Jaime Dri sigue *en el infierno* hay matices entre el de la primera temporada y el de las otras dos.

Los títulos de los capítulos de estas dos partes son sugestivos y cumplen en casi todos los casos todas las funciones de las que se ha hablado. Algunos ejemplos ayudarán a comprender mejor su

³⁵ Ésta es la denominación que comúnmente se da a los detenidos por el ejército en los campos. También suele usarse sólo "desaparecidos".

³⁶ BONASSO, M., *Recuerdo de la muerte*, p. 74.

funcionamiento. En la *Segunda temporada* encontramos capítulos titulados de la siguiente manera: I, *Testimonios*; V, *Caza mayor*; VIII, *Operación México*; XIV, *El tema de la fuga*. En estos cuatro ejemplos queda de manifiesto que estamos frente a títulos-temas claramente denotativos, incitativos y con una función conativa e ideológica. *Testimonios* anuncia que lo que se leerá son testimonios y documentos; un anuncio de este tipo a esta altura del relato despierta la curiosidad y el interés por ver esos documentos que confirman lo que se está leyendo y que parece de ficción, como real. Este anuncio programa la lectura orientándola a leer el texto como "fáctico" y elimina de esta manera la ambigüedad que se mantuvo hasta esta parte. En cuanto a lo ideológico, el autor se apoya en el valor jurídico y social otorgado a los testimonios para reafirmar su relato. *Testimonios* es intertexto de otros discursos como el periodístico, el de la historia y el de los ámbitos judiciales.

Caza mayor es un título denotativo metafórico que entra en relación con el título del segundo capítulo de la primera parte *La caída*. Se ha señalado que los operadores de este primer título remiten a la "cacería" de un individuo. Ahora bien, en *Caza mayor* el sustantivo *caza* está directamente calificado por el adjetivo *mayor*, lo que vuelve ideológicamente explícito al título que denota que el capítulo tratará de la captura estratégicamente planificada de militantes. Orienta la lectura para ver el lado inhumano de esta práctica. Intriga y suspenso motivan la lectura: ¿A quién se caza? ¿Cómo? ¿Por qué *caza mayor*?

Un título como *Operación México* no requiere mayor análisis, pues reúne las funciones y características estudiadas para *Operación Masacre*. *Operación México* mantiene una relación intertextual directa con *Operación Masacre*. En ambos casos se trata de operaciones militares destinadas a asesinar.

Veamos un par de ejemplos de los títulos de la *Tercera temporada*: capítulo II, *El sótano*; V, *Las reglas del juego*; VIII, *El muerto habla por teléfono*. *El sótano* evidencia por sí mismo, al igual que *Las reglas del juego*, las funciones de los títulos que hemos trabajado. El primer caso, denota la estancia en un sótano y crea suspenso; *Las reglas del juego*, por su lado, denota que hay un cierto código a respetar; pero no informa ni sobre el tipo de código ni entre quiénes se establece, manteniendo así la intriga. Ante un título como *El muerto habla por teléfono*, observamos las mismas características de *Hay un fusilado que vive*: ruptura de la estructura lógica del lenguaje y de su coherencia. Este título es denotativo, incitativo e ideológico en la medida que indica lo que se va a leer: una llamada de uno de los "desaparecidos", pero ¿quién es el desaparecido y a quién llama? Ahora bien, estos detenidos eran considerados como muertos por los que desconocían su paradero; sin embargo, otra lectura posible desde un punto de vista ideológico es la de Bonasso, o sea la de estos detenidos como muertos en el infierno.

IV.2.6. La tipografía

La tipografía desempeña las mismas funciones que en *Operación* con algunas variantes: orienta la lectura; marca la intervención del autor por medio del énfasis que éste da a algunos puntos respecto de otros; funciona como separador entre los documentos y el relato y mantiene despierta la atención del lector.

Se observa el uso de bastardillas para poner énfasis político en ciertos casos, lo que corresponde a una utilización corriente:

(...) los oscuros anatemas de Don Hipólito contra el *régimen*."³⁷

"Más aún, para él, *cristiano* equivalía a *hombre*."³⁸

De esta manera palabras tales como: noticias, capucha, etc. aparecen frecuentemente en bastardillas.

Además, orienta la lectura poniendo de relieve la intervención oral de un personaje que se diferencia de los otros por el tipo de situación en la que se encuentra. El caso de un militante que colabora con el ejército es un ejemplo típico:

*Mirá Pelado yo soy otro. El tío que conociste murió en esa cita. Yo habito su cuerpo como un zombie habita su propio cadáver. (...)*³⁹

³⁷ *ibíd.*, pp. 60-61.

³⁸ *ibíd.*, p. 61.

³⁹ *ibíd.*, p. 149.

Por otro lado, el capítulo I de la *Segunda temporada: Testimonios* está escrito enteramente en bastardillas. Esto separa los documentos del resto del relato como se ha señalado más arriba. Sólo la información sobre la procedencia de estos documentos se encuentra en tipos de imprenta normal entre paréntesis inmediatamente después de la transcripción:

(Fragmentos del testimonio presentado en Madrid [...])⁴⁰
 (De la denuncia leída en la *Asamblea Nacional de Francia* el viernes
 12 de octubre de 1979, [...])⁴¹

Por otro lado, el uso de las mayúsculas es menos difundido que en *Operación*, aparte de una utilización estrictamente gramatical que abunda; se observa que puede cumplir una función estética como es el caso de una traducción en la página 118, o de una función enfática, esta última combinada con las bastardillas, siendo las bastardillas obligatorias por el carácter de cita de la sentencia:

*ESTE PARTIDO LO GANA EL PUEBLO; CADA ESPECTADOR DEL
 MUNDIAL, UN TESTIGO DE LA ARGENTINA REAL*⁴²

Esto no nos permite hablar de un uso particular de las mayúsculas, a no ser el de reemplazar temporariamente a las bastardillas por estar éstas últimas cumpliendo otra función.

⁴⁰ *ibíd.*, p. 138.

⁴¹ *ibíd.*, p. 139.

⁴² *ibíd.*, p. 385.

IV.2.7. Notas de pie de página

En *Recuerdo* sólo hay dos notas que corresponden una a la *Primera temporada*, capítulo VIII, *La noche de navidad* y la otra a la *Segunda temporada*, capítulo I, *Testimonios*. Ambas están indicadas con un asterisco y se localizan al pie de la misma página de la llamada. Estas notas cumplen dos funciones, una similar para cada una ellas y la otra, diferente. Por un lado, la función que ambas notas comparten es la de agregar información a lo que se narra. De esta manera el texto se pone en pie de igualdad con un libro de historia o una crónica periodística como se ha señalado para *Operación*; y por otro lado, cada una cumple una función diametralmente opuesta respecto de la otra en la estrategia narrativa. Mientras que en la primera parte: *Primera temporada en el infierno*, como lo hemos indicado en los capítulos anteriores, autor y narrador están diferenciados, quedando el relato a cargo el narrador, la nota irrumpe presentando al autor:

* *Nota del autor*: Tiempo después, cuando (...) Hasta el momento de escribir estas líneas el tenebroso enigma sigue siendo tema de polémica. (...) ⁴³

Esta nota rompe así el universo ficticio del relato para introducir al autor y resaltar la tensión que caracteriza al género. La nota cumple la estrategia narrativa de recordar que se trata de un universo construido a partir de lo real.

⁴³ *ibíd.*, p. 102. El subrayado es suyo.

Por otro lado, la segunda nota inserta en el capítulo *Testimonios* que como el mismo título lo indica está integrado por testimonios diversos, cumple la función de documentar mejor lo que se expone:

*El verdadero nombre es Agustín Feced. Su rango: Comandante retirado de la Gendarmería.⁴⁴

Como se puede observar ésta no está introducida por el *Nota del autor* como la anterior, pues la estrategia narrativa ha cambiado. La narración ha prácticamente desaparecido en favor de la presentación de los documentos.

IV.2.8. Inserción de titulares y recortes

Es conocido que John Dos Passos comienza a jugar con la interrelación discursiva incorporando *titulares* en sus novelas en los años treinta⁴⁵. De igual modo, Julio Cortázar, a principios de los años setenta, insertará recortes en *Libro de Manuel*, lo que produce un efecto al que él mismo refiere señalando que: "(...) los puros elementos de la imaginación se ven derogados por frecuentes remisiones a lo cotidiano y concreto."⁴⁶ Bonasso, por su lado, inserta recortes de diarios y titulares en *Recuerdo de la muerte*. Además de un efecto estético, esta inserción cumple una doble función: por una parte, se trata de una relación intertextual que coloca a su novela dentro de un

⁴⁴ *ibíd.* p. 142.

⁴⁵ Ver John DOS PASSOS, *U.S.A.*, The Library of America, Nueva York, 1984.

⁴⁶ CORTAZAR, J., *Libro de Manuel*, Ed. Alfaguara, Madrid, 1988.

tipo de literatura reconocida por el canon; y por otra parte, documenta el relato. Veamos un ejemplo de titular:

*DIPUTADO NACIONAL ACRIBILLADO: LAS TRES A REIVINDICAN EL ATENTADO.*⁴⁷

Las páginas 226 y 234 reproducen recortes de los diarios mejicanos : *Unomasuno* del 20 de enero de 1978 y de *El Sol de México* del 1º de febrero de 1978 que documentan las operaciones del Ejército argentino en México. En los mismos se lee:

El general Fortunato Galtieri, jefe del segundo cuerpo del Ejército argentino, indicó a este diario durante una entrevista telefónica que 'yo no tengo control de mis agentes fuera del país (...)'⁴⁸

lo que revela la existencia de agentes del ejército en el extranjero y reafirma lo que se narra con los datos que el diario provee. A este mismo respecto, la otra fuente citada consigna:

(...) a) El 17 de enero la policía mexicana aprehendió a los siguientes miembros del comando mayor: mayor del ejército argentino (...)⁴⁹

La inserción de recortes cumple así la doble función de llamar la atención del lector y de remitirlo a la realidad del mundo, obligándolo a dejar momentáneamente la realidad textual, y de poner al texto en relación intertextual con las fuentes periodísticas que denunciaron los hechos previamente a la narración de la novela.

⁴⁷ BONASSO, M., *Recuerdo de la muerte*, p. 114.

⁴⁸ *ibíd.*, p. 226.

⁴⁹ *ibíd.*, p. 234.

IV.3. *Lugar común la muerte*

Lugar común la muerte, de Tomás Eloy Martínez, presenta, en lo que a la diagramación y disposición de los elementos respecta, una similitud sorprendente con *Operación Masacre*. Sin embargo, las temáticas y el contenido se distancian considerablemente de la "obra madre". La denominación de *Operación* como obra madre se basa en la observación que pone de manifiesto que *Lugar común la muerte* se construye siguiendo paso a paso los criterios de Rodolfo Walsh. No obstante, Martínez insertará la problemática de la muerte colectiva en un contexto mundial como lo hemos visto en el análisis del prólogo. Según el propio Martínez, la ola de muerte que envuelve a la Argentina motiva sus reflexiones y lo lleva a extender la mirada hacia lo global desde el exilio para elaborar múltiples consideraciones acerca de la muerte.

Tal como *Operación Masacre*, *Lugar común la muerte* consta de un prólogo y se divide en tres partes: *Eclipses* que comprende historias individuales; *Destrucciones* que relata sucesos colectivos y por último *Complementarios* que se compone de fuentes que complementan los otros textos y ayudan a la comprensión de su sentido último. Se incluyen aquí documentos en general, testimonios, la traducción de un poema y cartas.

El formato de *Lugar común la muerte* es de menor tamaño que el de los dos textos tratados hasta ahora pues corresponde a otra editorial. En la tapa de este texto es también el nombre del autor el que ocupa un

lugar y espacio de privilegio. Cabe aquí también la observación que hemos hecho para *Operación* respecto al nombre del autor. Tomás Eloy Martínez es un periodista y escritor conocido internacionalmente, en los ámbitos periodísticos y literarios, en el momento de la publicación del libro. Esto es utilizado como estrategia de venta y nos habla también del público al que está dirigido el libro. Se trata de un lector más intelectual y no de los lectores que consumen principalmente literatura de masas como hemos visto en los casos anteriores. El elemento *colección* se encuentra en el extremo inferior con tipos romanos y en negrita: **Narradores Argentinos de Hoy**, seguido del nombre de la editorial. Vemos, entonces, que este libro se inserta en la colección que publica la Editorial Bruguera dedicada a los escritores argentinos contemporáneos, lo que lleva implícita la idea de un canon y de una literatura nacional.

Hemos señalado antes que no todos los relatos testimoniales se construyen de la misma manera ni constan de todos los elementos. Esto queda siempre librado al criterio personal de cada autor en el momento de la puesta en relato. Es así que *Lugar común la muerte* consta de un título general, de cuatro epígrafes, de tres partes tituladas y divididas a su vez en capítulos que tratan temas independientes los unos de los otros; variaciones tipográficas, notas de pie de página y un prólogo. Es ostensible la ausencia de los agradecimientos así como de un epílogo y la función de la dedicatoria completamente diferente de los otros dos casos que hemos visto. La dedicatoria en *Lugar* es de índole estrictamente personal por lo que no ofrezca mayor riqueza para el análisis.

IV.3.1. Título

En *Lugar común la muerte*, el título define metonímicamente el contenido de la obra y remite a la realidad social argentina, latinoamericana y de ultramar de diferentes momentos históricos. Este título compuesto de cuatro operadores inanimados que refieren como signo a esa gran muerte que reina sobre la escena nacional e internacional, y como metasigno al libro y su temática. Los operadores inanimados fácticos que constituyen este título no dan ningún indicio de situación temporoespacial aunque en los diferentes microrrelatos que componen el libro haya referencia específica al tiempo (momento histórico) y al lugar en que se desarrolla; además de estar firmados y fechados, lo que pone de relieve la distancia existente entre los hechos y su narrativización.

Este título presenta las características de fácil memorización y representa un estímulo importante para la curiosidad cumpliendo una función incitativa en la medida en que juega con el tópico por excelencia de la época: la muerte como lugar común. *Lugar común la muerte* ejerce la función conativa pues orienta la decodificación retornando constantemente a lo largo del proceso de lectura. Presenta un punto de vista ideológico que será aclarado y ampliado en el prólogo. Ideológicamente el título refiere a un lugar común que en los años de oscurantismo en la Argentina y de agitación política en el resto del mundo, se transforma en una gran muerte colectiva como el mismo Martínez lo dice en el texto. El lector al que el texto se dirige comparte con el lector que prevé *Operación Masacre* y *Recuerdo de la*

muerte el interés por la realidad social. Pero este lector se diferencia del de las novelas anteriores porque mientras el lector de *Operación y Recuerdo* goza principalmente de la literatura de masas cuyos géneros preferidos son el policial y los informes novelados y/o cronicados, el lector de *Lugar* necesita de más herramientas intelectuales para la comprensión e interrelación de los textos. Sin embargo, en los dos casos se trata del ciudadano común que ha recibido varias versiones de los temas y para el que los autores intentan develar una nueva verdad.

El intertexto es de fácil elucidación pues sintagmáticamente es un título periodístico que reúne las mismas características analizadas para los otros títulos: ausencia de artículo, brevedad y concisión. No obstante, se trata de una recopilación de artículos y ensayos periodísticos que se leen como cuentos en una nueva forma: un libro. En cuanto a la estructura, lo hemos visto, se construye exactamente como *Operación*, aunque en este caso particular no se trate de una sola investigación de un acontecimiento, sino de varios acontecimientos repartidos por la tierra.

IV.3.2. Epígrafe

La obra no posee un epígrafe general; no obstante la primera y la segunda parte cuentan con dos epígrafes cada una. Constatamos, entonces, que estos no guardan su ubicación habitual como ha sido señalado en el caso de los textos anteriores. Hemos mencionado dos funciones del epígrafe que propusimos retener para el análisis: la

función de aclarar el título y la de aclarar el texto. Comencemos con la observación de los epígrafes de la primera parte: *Eclipses*. En ambos casos se trata de citas de obras conocidas:

El pájaro, por volar, cae en la desventura.
Hsiao Kuo, I CHING⁵⁰

¿Quién nos dirá de quién, en esta casa, sin saberlo, nos
hemos despedido?

Límites, BORGES⁵¹

Podemos constatar que el primer epígrafe refiere directamente a la libertad y al eclipse que le sigue desde una visión mística de la vida. La cita proviene del *I Ching*. Las historias individuales que se narran pertenecen a seres que han, de una u otra manera, desafiado el *statu quo* del momento que les tocó vivir. Así Martínez Estrada, Juan Manuel de Rosas, Perón, Macedonio Fernández se atrevieron a volar y sufren, según Eloy Marínez, las desventuras o eclipses correspondientes. El segundo epígrafe establece relación entre el prólogo, el título de la primera parte y los textos narrativos, a saber: Martínez explica en el prólogo su motivación para la escritura del libro. Esta motivación es la ola de muerte colectiva que abraza a la Argentina; es decir, el eclipse en el que se encuentra el país. Las vidas se eclipsan y hay despedidas, desencuentros y desapariciones.

Asimismo, ambos epígrafes realizan la función de situar al texto dentro de los límites de la literatura general. Se hace alusión, por un

⁵⁰ MARTINEZ, T. E., *Lugar común la muerte*, p. 11.

⁵¹ *ibíd.*, p. 11.

lado, a la literatura mística como lo hemos señalado; y por otro lado, a la escritura sarcástica de Borges.

En cuanto a los epígrafes de la segunda parte, *Destrucciones*, estos vienen a establecer un lazo entre la primera y la segunda parte. Los epígrafes dan su sentido último a lo que se ha leído y preparan al lector para la lectura de esta nueva parte. Presentan a la muerte como ese "lugar común" que es vivido desde distintas perspectivas según la persona involucrada. En muchos casos, la muerte lejos de representar un fin caótico, se presenta como un haz de luz sobre la existencia, no sólo sobre las existencias individuales, sino sobre la vida de la humanidad.

E, di sabbia, il nonnulla che trascorre Silente, é unica cosa che ormai s'oda e, essendo udita, in buio non scompai.

Variazioni su nulla, UNGARETTI

Buscó su acostumbrado miedo a la muerte y no lo encontró. "¿Dónde está ella? ¿Qué muerte?". No había miedo porque tampoco había muerte. En el lugar de la muerte había solamente luz.

*La muerte de Ivan Illich, TOLSTOI*⁵²

Por otro lado, estos epígrafes anclan el título de la segunda parte. Cumplen la función de aclarar el título así como la de aclarar el texto que se leerá. La destrucción hormiguea en silencio y enfrentará a los seres humanos con el miedo a la muerte. Pero, al tratarse de destrucciones (muerte colectiva) ese miedo desaparece, la muerte pierde su máscara de terror para arrojar luz sobre el valor de la vida.

⁵² *ibíd.*, p.144.

Aquí también los epígrafes establecen una relación intertextual con la literatura universal, pues sacan a los relatos del mero ámbito del periodismo y de lo cotidiano. El lector es invitado, de esta manera, a una reflexión más filosófica del estado de la sociedad y a abandonar un consumo compulsivo de la información.

IV.3.3. Intertítulos

En este caso y por las razones antes expuestas, aquí también analizaremos los títulos de las partes en relación a los títulos de los capítulos. Como ha sido señalado el libro se divide en tres partes tituladas, y cada parte comporta capítulos titulados también.

Eclipses, título de la primera parte, es de carácter metafórico y hace alusión a la permanente cercanía de la muerte. Esta primera parte está compuesta por diez historias individuales por lo que el título general funciona como denominador común de los textos que le siguen. Se trata de la manera de aproximarse a la muerte de cada uno los individuos en cuestión. En tanto que título-tema integrado por un operador inanimado previene que se leerá sobre los eclipses (muerte) de las distintas personas involucradas. De todos modos, para una total comprensión del título es necesaria la lectura de la primera parte. Este título, que sintagmáticamente está formado por un sustantivo y visto su carácter metafórico, remite a los ámbitos literarios y se distancia del periodismo.

Esta primera parte está integrada por diez textos cuyos títulos, al igual que en *Operación*, alternan, por un lado, entre los sugestivos: *El Apocalipsis según Martínez Estrada*; *Fases lunares y eclipses de Macedonio Fernández*; *La salvación según Martín Buber*; y por otro lado, títulos más directos como: *Perón sueña con la muerte*; *Los últimos años de Juan Manuel de Rosas*; *Memorias de un venezolano del Renacimiento*. Esta forma de titulación nos muestra, al igual que los textos analizados antes, los intentos de novelar los testimonios y los documentos.

Para el análisis de estos intertítulos seguiremos el mismo tipo de lectura que hemos realizado hasta ahora. Podemos constatar que los capítulos denominados *El Apocalipsis según Martínez Estrada* y *La Salvación según Martín Buber* son títulos-tema que refieren a dos personas conocidas en los ámbitos intelectuales: Martínez Estrada y Martín Buber, y a los puntos principales de sus vidas según T. E. Martínez: *El Apocalipsis* y *La Salvación* en uno y otro.

Estos dos intertítulos funcionan como signos en la medida en que remiten a la Biblia. Se puede hablar de una relación intertextual directa con el Nuevo Testamento a partir de un análisis de la estructura sintáctico/sintagmática: artículo definido + sustantivo + preposición (indicador del enunciante) + nombre propio. Así *El Apocalipsis según Martínez Estrada* y *La Salvación según Martín Buber* se leen como *El Evangelio según San Pablo*. Con este doble juego de sacralización/profanación, Eloy Martínez confiere autoridad a los sujetos/objetos de los dos relatos en cuestión. Surge, de esta manera, la

función conativa pues se orienta la lectura hacia un tipo particular de decodificación. Ideológicamente se ha otorgado a Martínez Estrada y a Buber la autoridad para hablar del Apocalipsis y de la Salvación respectivamente en el interior del texto. Esta autoridad textual es avalada por la remisión a la vida cotidiana y al "libro de los libros" de Occidente.

Títulos como *Perón sueña con la muerte* y *Los últimos años de Juan Manuel de Rosas* refieren a políticos nacionales, uno contemporáneo y el otro histórico. Ambos viven de diferente manera la proximidad de la muerte. Es así que los títulos designan metonímicamente el contenido del relato que les sigue. Todos los relatos de este libro tienen por único tema la presencia de la muerte y la manera en que cada hombre vive su advenimiento, así como las situaciones que ella engendra.

Destrucciones, título de la segunda parte, reúne las características analizadas para los títulos de las tres partes. Sin embargo, como título-tema compuesto por un operador inanimado remite a la literatura futurista⁵³ de ciencia ficción. El operador inanimado fáctico que constituye este título no indica ninguna delimitación en el tiempo ni en el espacio, lo que da la idea de que las destrucciones se suceden como una constante más allá de las coordenadas temporales y de las latitudes. Tres son los relatos que integran esta segunda parte: *Los sobrevivientes de la bomba atómica*,

⁵³ Futurista aquí no tiene ninguna relación con la vanguardia conocida con este nombre. Refiere únicamente a una idea de futuro.

Si La Pastora cae y *Viaje de muerte hacia La Rubiera*. En el caso concreto del primer intertítulo, *Los sobrevivientes*, se trata de un título-tema que designa metonímicamente el contenido del texto y no ofrece mayores recursos estilísticos que nos permitan un análisis diferente de los que ya hemos realizado. Por el contrario, *Si La Pastora cae* es mucho más sugestivo y literario así como *Viaje de muerte hacia La Rubiera*; en el primero se trata de la destrucción material por el paso del tiempo y el avance de la civilización. La Pastora no es una mujer, sino un barrio de los alrededores de Caracas cuyos habitantes superan la muerte material a través de los valores espirituales. Este título refleja el contenido del todo pues la conjunción *Si* marca una condición que acompañada por el verbo *caer* usado en sentido figurado de "dejar de ser, desaparecer" manifiesta un caso hipotético de destrucción. Así construido, el título cumple la función incitativa ya que falta el complemento de la hipótesis: *Si La Pastora cae, ¿qué sucederá?* e implica un acto performativo: leer el texto que opera como complemento de la hipótesis para obtener todo el sentido del título.

Viaje de muerte hacia La Rubiera es un intertítulo que designa metonímicamente el contenido del texto: la masacre de los indios *cuiva* en Colombia. La función ideológica es ostensible, pues orientará la lectura para que se vea una expedición planificada para eliminar a los indios. Es un título-tema que está sintácticamente compuesto por cinco operadores inanimados: El sustantivo *Viaje* está directamente determinado por el sustantivo *muerte* a través de la preposición *de* y a su vez, la preposición *hacia* que sigue a este sintagma nominal lo sitúa geográficamente, aunque no hay indicio temporal. Este título implica

una toma de posición más directa respecto a los hechos que en los otros títulos analizados del mismo libro.

La tercera parte denominada *Complementarios* remite algunos relatos a sus sistemas de referencias. Este proceso se realiza por medio de técnicas principalmente periodísticas a través de la citación de las fuentes. Sólo cuatro de los trece relatos que integran la primera y segunda parte están documentados en la tercera. Cada uno de estos capítulos lleva el mismo título del capítulo al que refiere: *Fases lunares y eclipses de Macedonio Fernández* y *Los sobrevivientes de la bomba atómica* por ejemplo.

IV.3.4. La tipografía

La variación tipográfica es rica, aunque menos sugestiva que en los textos precedentes. Eloy Martínez también utiliza las bastardillas como una transformación modalizadora para poner énfasis en la construcción de un discurso de características políticas. Sin embargo, observamos un proceso inverso al utilizado por Walsh y Bonasso, pues Martínez, en *Complementarios*, transcribirá los testimonios en caracteres romanos y las fuentes en bastardillas:

Testimonio de Theodore van Kirk recogido por Joseph L. Marx en "Seven hours to zero", 1967.⁵⁴

⁵⁴ MARTINEZ, T. E., *Lugar común la muerte*, p. 219.

*Declaración de Morris Jeppson al Periódico "Yank" del Ejército norteamericano, el 16 de agosto de 1945.*⁵⁵

No obstante, en esta misma parte, se incorpora la traducción del poema *Sécheresse* (Sequía) de Saint-John Perse en bastardillas. La traducción transcrita de esta manera, separa al poema del resto del texto narrativo.

En general, las transcripciones de diálogos se hacen por medio de comillas, salvo en el texto complementario de *Fases lunares y eclipses de Macedonio Fernández*, en el que las intervenciones de M. Fernández están consignadas en bastardillas. Para el momento de la consignación de este documento M. Fernández ya había muerto; entonces más que una cuestión de énfasis en este caso, el uso de la bastardilla refiere a la voz del muerto:

Cierta vez me dijo Macedonio: *Qué raro, Lugones: un hombre tan inteligente, de tantas lecturas, ¿cómo nunca pensó en escribir un libro?*⁵⁶

Un uso análogo es el que se observa en *Perón sueña con la muerte*. En este relato los diálogos también son transcritos mediante la utilización de comillas; sin embargo, las intervenciones que Perón realiza en sueños son transcritas en bastardillas:

"(...) Miré hacia arriba y vi que un hombre muy triste flotaba en el aire. *¿Quién es?*, pregunté asustado. *¿Nadie puede ayudarlo a bajar?* Alguien (me parece que era usted) respondió: *Es el pobre Perón, y no*

⁵⁵ *ibíd.*, p. 220.

⁵⁶ *ibíd.*, p. 214.

*vale la pena bajarlo porque está muerto. En ese momento desperté".*⁵⁷

En la cita precedente Perón narra el sueño entre comillas, pero sus intervenciones están en bastardillas.

La tipografía responde a los usos convencionales a excepción de los casos consignados. Se observa que para compensar este tipo de utilización reducida de las posibilidades de los caracteres, se recurre a un uso abundante de los signos de puntuación.

IV.3.5. Notas de pie de página

Las notas en *Lugar común la muerte* abundan, aunque la distribución de las mismas es desigual. Así, la primera parte que corresponde al cincuenta por ciento del libro consta sólo de tres notas de pie de página. La segunda parte posee veinte notas y la tercera parte, ninguna. Recordemos que la tercera parte está integrada por documentos y testimonios. La narración en esta parte es mínima. En todos los casos, las notas serán localizadas al pie de la página a la que corresponden.

A diferencia de los otros textos trabajados, las notas en este caso son utilizadas únicamente para agregar información, contextualizar y dar la traducción o explicar el uso de una palabra extranjera. Se

⁵⁷ *ibíd.*, p. 39.

constata, que al igual que en los otros casos, las notas sacan temporalmente al lector del relato remitiéndolo a la realidad cotidiana. Sin embargo, el lector sólo encontrará información suplementaria, pues no hay opinión del autor. Veamos un ejemplo de lo expuesto:

*Una carta de Horacio Quiroga a Leopoldo Lugones (octubre 7, 1912) sitúa la aventura judicial de M. F. 18 años después, en 1911.⁵⁸

La utilización de las notas en *Lugar* corresponde estrictamente al uso que se hace de ellas en los ensayos y/o artículos periodísticos. Existe el mismo movimiento que en *Operación* y en *Recuerdo* donde los títulos ficcionalizan y las notas desficcionalizan manteniendo de esta manera la tensión entre realidad y realidad textual.

⁵⁸ *ibíd.*, p. 133.

CONCLUSION

Nuestro objetivo fue el de responder a la hipótesis que motivó nuestra investigación: los relatos testimoniales se construyen como un discurso político y estético portador de una verdad o versión de la realidad siempre en oposición a otra versión. Esta otra versión es la versión oficial que circula a través de todos los aparatos ideológicos de estado y se impone como única. Asimismo, hemos delimitado el contexto de producción de los textos, el que da cuenta de un estadio de autoritarismo y dominación discursiva en la Argentina donde los mecanismos de censura y autocensura son llevados a los extremos. Por otro lado, hemos mostrado en nuestro recorrido que los relatos testimoniales son el resultado de una encrucijada discursiva, o lo que es lo mismo, el fruto de una intertextualidad rica. Esto significa que no se trata de la recuperación de fuentes textuales estáticas, sean éstas genéricas o no, sino de un trabajo dinámico de transgresión constante de géneros instituidos que opera como una toma de posición política en lo que a la forma del relato respecta.

En el curso de nuestra lectura, hemos visto que en lo relativo a la forma la recuperación de géneros considerados como "menores", como es el caso del policial y más específicamente el policial negro, es también una toma de posición frente a la institución literaria. Ahora bien, la institución literaria no es autónoma en los regímenes de capitalismo periférico y consagra sólo las obras que vehiculizan las ideas dominantes del momento de su producción y condena a la marginalidad las obras que disienten o contestan el orden establecido en lo político y en lo estético. La tradición literaria argentina ha estado siempre en el filo entre lo periodístico, lo histórico, lo político y lo literario. La producción de la primera generación romántica (Alberdi, Echeverría, entre otros) testimonia de este proceso interdiscursivo; pero es mucho más significativo aún la canonización absoluta de *El Facundo* de Sarmiento (segunda generación romántica). *El Facundo*, como se sabe, fue inicialmente un grupo de artículos periodísticos publicados en Santiago de Chile durante el exilio de Sarmiento y una vez convertidos en libro, éste puede ser leído como un ensayo político, un tratado de economía, una obra literaria, registros históricos y geográficos, etc. Esta obra denuncia, polemiza y proyecta un tipo de país y sociedad. Por otro lado, hemos señalado la aceptación plena de los comentarios de José Hernández respecto al degüello del Chanco Peñaloza en 1863, al igual que el aguafuerte de Roberto Arlt donde relata el fusilamiento de Severino Di Giovanni, en 1931¹. Todas estas obras tienen en común el haber sido marginadas del canon en un primer momento así como el haber sido consagradas en el momento

¹ Ver Cap. III, nota N° 41 y Cap. I, nota N° 38.

de la clausura de los períodos que las engendraron. Según lo hemos demostrado, las obras del corpus son productos estéticos y políticos que entran en relación con la tradición literaria argentina. Esta relación histórica nos permite concluir que la exclusión de los relatos testimoniales del canon y su marginación responde puramente al orden de lo ideológico y que una vez clausurado el período de contemporaneidad con los hechos que narran y denuncian, que una vez que sus contenidos y sus formas sean inocentes para el *statu quo*, podrán ser releídas por las instancias de legitimación de una manera diferente. Lectura posible que reconozca su valor y lugar en la tradición nacional en un proceso que ha comenzado tibiamente como lo hemos indicado.

Nuestro estudio se inclinó principalmente a la demostración que los relatos testimoniales son un discurso fáctico y ficticio en tensión constante entre la realidad del mundo y la realidad textual. También hemos demostrado que, en cuanto al contenido, se trata de una verdad subjetiva que otorga una nueva dimensión histórica a los hechos en cuestión; una verdad que no es ni única ni objetiva, sino ética; un discurso político que polemiza con las otras versiones y se presenta él mismo como verdadero. Ahora bien, se trata de una verdad que ha sido narrativizada y por lo tanto ficcionalizada, lo que convierte a este discurso sobre los hechos en un discurso estético. En los relatos testimoniales, entonces, el objetivo social y estético son de igual importancia; es decir que forma y contenido son indisociables.

Los relatos testimoniales son éticos en la medida que no sólo narran los hechos tal como los sujetos que se implican y los sujetos de la enunciación los perciben, sino que ponen al descubierto sistemáticamente que se trata de un relato construido, mediatizado, que cuestiona incluso sus propias fuentes de documentación y denuncia a otras formas discursivas tales como la historia que olvida a los individuos, el periodismo oficial que censura, altera o silencia los hechos, y la literatura o institución literaria que canoniza las formas y contenidos que no se oponen directamente a los regímenes autoritarios de los países latinoamericanos.

Asimismo, a través de nuestra lectura, hemos podido verificar que la instancia prefacial delimita al discurso sobre los hechos alejándolos de todos los comienzos naturales que permitirían leer la obra como un discurso puramente ficticio o puramente fáctico según las convenciones epocales. Los límites son precisos y se crea en esta instancia la tensión que caracteriza al género; proceso lúdico de ficcionalización y desficcionalización que se manifiesta a largo de todo el texto y principalmente a través de su paratexto. Toda la documentación sobre la verdad acerca de la historia entra en la diégesis por medio de una narración que produce un texto estético cuya decodificación requiere la implicación del lector. El lector como parte activa de la producción textual deberá recurrir a diversos sistemas referenciales tales como formas literarias conocidas, información adquirida a través de los medios de difusión, versiones gubernamentales, así como a la escritura del periodismo y de la historia.

En la exposición teórica y en los análisis que hemos realizado se ha puesto de manifiesto que el paratexto no es toda la exterioridad del texto en los relatos testimoniales, sino que ocupa un lugar tautológico, pues sus elementos integran los textos, los ficcionalizan y los deficcionalizan, simultáneamente; al mismo tiempo que los delimitan, los circunscriben y les dan su condición de relato construido de los hechos.

Durante estos períodos de autoritarismo y clausura discursiva fueron numerosas las formas narrativas que se utilizaron para denunciar a los regímenes dominantes, por lo que un estudio comparativo de todas estas manifestaciones permitiría avanzar en el proyecto más amplio de producción discursiva que hemos mencionado en la introducción.

Ahora bien, el autoritarismo utilizó numerosos mecanismos para impedir la circulación discursiva que no correspondía a sus lineamientos políticos. Podemos así hablar de la existencia de un discurso social dominante que se impuso por la fuerza y que llevó a los intelectuales y artistas a buscar nuevas formas que posibilitaran la denuncia, la reflexión, el debate, la proyección para cambios y la obtención de justicia. Hemos realizado un recorrido por los relatos testimoniales de esta segunda mitad del siglo los que, como se ha mostrado, se sitúan en la línea que divide lo fáctico y lo ficticio. Sería importante, en una segunda etapa, considerar y comparar la contestación por medio de otras formas que se utilizaron como la

ficción, la metaficción, la canción popular, el humor, el periodismo clandestino y una fuerte circulación oral de los temas tabúes y de la información. En todos estos casos de manifestación discursiva, y principalmente en los relatos testimoniales, se evidencia la caducidad de la relación sentido/sin sentido de la realidad cotidiana provocada por los regímenes totalitarios al igual que la demarcación entre ficción y realidad. Los relatos testimoniales nacen en esta ambigüedad, la reflejan, la denuncian, la superan y luchan por su legitimación en el seno del discurso social.

BIBLIOGRAFIA

ALSINA, M., *La construcción de la noticia*, Ed. Paidós, Barcelona, Bs. As., México, 1989.

ALTAMIRANO, C. y SARLO, B., *Conceptos de Sociología Literaria*, Centro Editor de América Latina, Bs. As., 1980.

ALTHUSSER, L., "Idéologie et appareils idéologiques d'État (Notes pour une recherche)", in *La Pensée*, N° 151, París, mayo-junio 1970.

AMAR SANCHEZ, A. M., *El relato de los hechos, Rodolfo Walsh: Testimonio y escritura*, Ed. Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 1992.

ANGENOT, M., "Intertextualité, interdiscursivité, discours social", in *Texte*, vol. 2, Toronto, 1983.

BAL, Mieke, *Narratology, Introduction to the Theory of Narrative*, Trad Christine van Boheemen, Ed. University of Toronto Press, Toronto, Buffalo, Londres, 1985.

BARTHES, R., "Le discours de l'histoire", in *Le bruissement de la langue: essais critiques IV*, Ed. du Seuil, París, 1984.

"L'effet de réel", in *Bruissement de la langue: essais critiques IV*, Ed. du Seuil, París, 1984.

"La mort de l'auteur", in *Bruissement de la langue: essais critiques IV*, Ed. du Seuil, París, 1984.

BENVENISTE, E., "Les relations de temps dans le verbe français", in *Problèmes de linguistique générale I*, Ed. Gallimard, París, 1966.

BONASSO, M., *Recuerdo de la muerte*, Edición Definitiva, Ed. Planeta, Bs. As., Segunda edición: 1994.

BOOTH, W., "Distance and Point of View: An Essay in Classification", in *Essentials of the Theory of Fiction*, M. J. Hoffman y P. D. Murphy editores, Ed. Duke University Press, Durham, 1996.

CAPOTE, T., *A sangre fría*, Trad. Fernando Rodriguez, Ed. Bruguera, S.A., Barcelona, 1979.

CERRUTI, G., *El Jefe*, Ed. Planeta, Bs. As., 1995, primera edición 1988.

COLOMBO, F., "El Icono ético: La imagen de síntesis y un nuevo paradigma moral", in *Videoculturas de fin de siglo*, Ed. Cátedra, Barcelona, 1989.

CORTAZAR, J., *Libro de Manuel*, Ed. Alfaguara, Madrid, 1988.

COURDESSES, L., "Blum et Thorez en mai 1936: analyses d'énoncés", in *Langue Française*, Nº 9, París, febrero de 1971.

DASPRES, A., "Le roman historique et l'histoire", in *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 75^e année, Nº 2-3, marzo-junio de 1975.

DAVIS, L., *Factual Fictions: The Origins of the English Novel*, Editorial Columbia, University Press, Nueva York, 1983.

DE CERTEAU, M., "L'opération historique", in *Faire de l'histoire: Nouveaux problèmes*, bajo la dirección de J. L Goff y de P. Nora, Ed. Gallimard, 1974.

DE GRANDIS, R., *Polémica y estrategias narrativas en América Latina*, Beatriz VitDerbo Editora, Rosario, 1993.

- DEMBOWSKI, P., "Intertextualité et critique des textes", Trad. E. Hichs, *in Littérature*, N° 41, París, febrero 1981.
- DERRIDA, J., "Hors livre, Préfaces", *in La Dissémination*, Ed. du Seuil, París, 1972.
- DOS PASSOS, J., *U.S.A.*, The Library of America, Nueva York, 1984.
- DUBOIS, J., "Sociologie des textes littéraires", *in La Pensée*, N° 215, París, octubre de 1980.
- DUCHET, C., "Idéologie de la mise en texte", *in La Pensée*, N° 215, París, octubre de 1980.
- "L'illusion historique : l'enseignement des préfaces (1815-1832)", *in Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 75^e année, N° 2-3, marzo-junio de 1975.
- "Pour une socio-critique ou variations sur un incipit", *in Littérature*, N° 1, París, febrero de 1971.
- DUCROT, O. y TORODOV, T., *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Ed. du Seuil, París, 1972.
- ECO, U., *Lector in fabula: la cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Ed. Bompiani, Milán, 1985.
- FELMAN, S. y LAUB, D., *Testimony, crises of witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, Ed. Routledge, Nueva York y Londres, 1982.
- FOLEY, B., "The Documentary Novel and the Problem of Borders", *in Essentials of the Theory of Fiction*, M. J. Hoffman y P. D. Murphy editores, Ed. Duke University Press, Durham, 1996.
- FORD, A., "Walsh: la reconstrucción de los hechos", *in Nueva Novela Latinoamericana*, Jorgue Laforgue (compilador), Tomo II, Ed. Paidós, Bs. As., 1972.
- FOUCAULT, M., "Qu'est-ce qu'un auteur", *in Bulletin de la Société française de Philosophie*, 63, N° 3, París, 1969.

L'ordre du discours, Ed. Gallimard, Paris, 1971.

FRANCO, J., "Narrador, autor, superestrella: la narrativa latinoamericana en la época de cultura de masas", in *Revista Ibero- americana*, N° 114-115, 1981.

GENETTE, G., *Fiction et diction*, Ed. du Seuil, Paris, 1991, p. 93.

Figures III, Ed. du Seuil, Paris, 1972.

Nouveau discours du récit, Ed. du Seuil, Paris, 1983.

Palimpsestes: La littérature au second degré, Ed. du Seuil, Paris, 1982.

Seuils, Editorial du Seuil, Paris, 1987.

HELLMANN, J., *Fables of Fact: The New Journalism as New Fiction*, Ed. University of Illinois Press, Urbana, Chicago, Londres, 1981.

HOWE, I., *Politics and the Novel*, Ed. Columbia University Press, Nueva York, 1992.

HUTCHEON, L., *The Politics of Postmodernism*, Ed. Routledge, Londres y Nueva York, 1995. Primera edición en 1989.

IDT, G., "Fonction rituelle du métalangage dans les préfaces "hétérographes"", in *Littérature*, N° 27, Paris, octobre de 1977.

JENNY, L., "La stratégie de la forme", in *Poétique*, N° 27, Paris, 1976.

JOHNSON, M., *El Nuevo Periodismo*, Trad. E. Azcona Cranwell, Ed. Troquel, Bs. As., 1975.

LEENHARDT, J., "L'Opérationnalisation des procédures critiques de la sociologie de la littérature", in R. Heyndels y E. Cros compiladores *ACTES III, Opérativité des Méthodes Sociocritiques*, C.E.R.S., Montpellier, 1980.

LEJEUNE, PH., *Je est un autre: L'autobiographie, de la littérature aux médias*, Ed. du Seuil, París, 1980.

LEÑERO, V., *Los periodistas*, Ed. Joaquín Mortiz, México, 1978.

MAILER, N., *The Executioner's Song: A True Life Novel*, Ed. Warner Books, Nueva York, 1980.

MARTINEZ, T. E., *Lugar común la muerte*, Ed. Bruguera, Bs. As., 1982.

METSCHER, T., "Literature and Art as Ideological Form", in *New Literary History*, Vol. XI, Nº 1, otoño de 1979.

MITERRAND, H., "Les titres des romans de Guy des Cars", in *Sociocritique*, Ed. F. Nathan, París, 1979.

"Le Discours préfaciel", in *La Lecture sociocritique du texte romanesque*, G. Falconer y H. Mitterand editores, Ed. Hakkert & Company, Toronto, 1975.

MOLINO, J., "Qu'est-ce que le roman historique?", in *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 75^e année, Nº 2-3, marzo-junio de 1975.

PAVEL, T., *Univers de la fiction*, Trad. del autor, Ed. du Seuil, París, 1988.

PIGLIA, R., *Cuentos de la serie negra*, Ed. CEAL, Bs. As., 1979.

"Hoy es imposible en la Argentina hacer literatura desvinculada de la política" (entrevista a R. Walsh, marzo de 1970), in *Rodolfo Walsh, vivo*, R. Baschetti (compilador), Ed. de la Flor, Bs. As., 1994.

PONIATOWSKA, E., *Fuerte es el silencio*, Ed. Era, México, 1980.

Gaby Brimmer, Ed. Grijalbo, México, 1979.

La noche de Tlatelolco, Ed. Era, México, 1971.

- RAMA, A., "Las novelas policiales del pobre", in *Rodolfo Walsh, vivo*, R. Baschetti compilador, Ed. de la Flor, Bs. As., 1994.
- REST, J., "Actualidad del Realismo", in *Tres autres prohibidos*, Ed. Galerna Bs. As., 1968.
- RIFFATERRE, M., "La trace de l'intertexte", in *La Pensée*, N° 215, París, octubre de 1980.
- La production du texte*, Ed. du Seuil, París, 1979.
- ROBIN, R., *Histoire et linguistique*, Ed. Librairie Armand Colin, París, 1973.
- SABATO, E., *Sobre Héroes y Tumbas*, Ed. Seix Barral, Barcelona, Edición definitiva, 1991, Primera edición 1961.
- SARLO, B., "El campo intelectual: un espacio doblemente fracturado", in *Represión y reconstrucción de una cultura: el Caso Argentino*, Ed. Eudeba, Bs. As., 1988.
- SEARLE, J., *The Construction of Social Reality*, Ed. The Free Press, Nueva York, Londres, Toronto, Tokyo, Singapur, 1995.
- SIGAL, S., *Intelectuales y poder en la década del sesenta*, Ed. Puntosur editores, Bs. As., 1991.
- SIMS, R. L., "From Fictional To Factual Narrative: Contemporary Critical Heteroglossia, Gabriel García Márquez's Journalism, And Bigeneric Writing", in *Studies In The Literary Imagination. After Genette: Current Directions In Narrative Analysis And Theory*, Department Of English, Georgia State University, Atlanta, 1992.
- SCROGGINS, D., *Las aguafuertes porteñas de Roberto Arlt*, Ed. Culturales Argentinas, Bs. As., 1981.
- TORODOV, T., "Introduction au vraisemblable", in *Poétique de la prose*, Ed. du Seuil, París, 1971.
- "Typologie du roman policier", in *Poétique de la prose*, Ed. du Seuil, París, 1971.

VATTIMO, G., "Tramonto del soggetto e problema della testimonianza",
*in Le avventure della differenza: Che cosa significa pensare
 dopo Nietzsche e Heidegger*, Ed. Garzanti Editore, Milán, 1980.

VERBITZKY, H., "El Facundo de Rodolfo Walsh", *in El Periodista de
 Buenos Aires*, Año I, Nº 2, Ediciones de la Urraca, Bs. As.,
 septiembre de 1984.

VIÑAS, D., *Literatura argentina y política II: De Lugones a Walsh*, Ed.
 Sudamericana, Bs. As., 1996.

WALSH, R., *Operación Masacre*, Edición definitiva, Ed. Planeta, Bs. As.,
 Segunda edición: 1996.

¿Quién mató a Rosendo?, Ed. de la Flor, 3^{ra} edición, Bs. As., 1985.

WHITE, H., *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*, Ed. The
 Johns Hopkins University Press, Baltimore y Londres, 1978.

WOLFE, T., *The Elektrik Kool-Aid Acid Test*, Ed. Bantam Books, Nueva
 York, 1969.

El nuevo periodismo, Trad. José Luis Guarner, Ed. Anagrama,
 Barcelona, 1976.

Diccionario de Lengua Española, Real Academia Española, Vigésimo
 primera edición, Tomo I, Ed. Unigraf, S. L., Madrid, 1992.