

Relación entre literatura e historia: la narración del horror

María Fernanda Olivera

Facultad de Filosofía y Letras, UBA

Resumen

La narración histórica, concebida como el ejercicio acabado y objetivo sobre los acontecimientos del pasado, se ve interrogada sobre las cesuras y silencios que en ella se evidencian, debido a la imposibilidad de narrar la totalidad de los hechos. El discurso histórico intenta salvar esas cesuras mediante estrategias narrativas, por ejemplo, la nominalización del acontecimiento, la circunscripción a un espacio identificable, la datación y el uso del testimonio como fuentes indiscutibles de verdad, que dan la ilusión de totalidad. Sin embargo, estas permanecen, entre otras cuestiones, por el límite que impone narrar el horror.

La ficción puede hacer uso de ciertas estrategias narrativas que iluminan estos intersticios, en palabras de Ricoeur: “La ficción da ojos al narrador horrorizado. Ojos para ver y para llorar”.

La lectura de *Estrella distante*, de Roberto Bolaño, y *El secreto y las voces*, de Carlos Gamerro, permite ver algunas de estas estrategias, tales como el uso de “la imagen”, las referencias metatextuales y las resignificaciones espaciales, que conllevan a la construcción de un lector que lee metonímicamente, resignificando los relatos que devienen en ejercicios de la memoria. Así, las obras se convierten en un elemento que re-construye la “imagen del pasado” y trazan, de esta manera, una inquebrantable línea de continuidad con el presente.

Articular históricamente el pasado no significa conocerlo “como verdaderamente ha sido”.
Significa adueñarse de un recuerdo tal como este relampaguea en un instante de peligro.
Walter Benjamin

La narración de la historia, concebida como el ejercicio acabado y objetivo de reconstrucción del pasado, se ve interrogada sobre los silencios, blancos, huecos que en ella se evidencian, debido a una imposibilidad predeterminada antes de su plasmación en el discurso. Esta imposibilidad no es otra más que la de no poder dar cuenta de la totalidad del acontecimiento del pasado.

El discurso histórico intenta salvar mediante determinadas estrategias narrativas estas cesuras en los relatos, y uno de los procedimientos que lleva a cabo es el que consiste en ponerle un nombre al acontecimiento narrado. Un nombre que se pretende abarcativo de la totalidad de los hechos, y que por esta misma pretensión deviene incompleto, puesto que con la idea de que nombrándolo nombra todo, el mismo acontecimiento resulta incommensurable. En palabras de Ricoeur: “El uso del nombre propio –Revolución Francesa, “solución final”, etcétera– es uno de los signos distintivos de la lógica circular, en virtud de la cual el nombre propio funciona como sujeto lógico para toda la serie de atributos que se desarrollan en términos de acontecimiento” (Ricoeur, *La representación historiadora*: 362).

Así, una vez que el acontecimiento ha sido caracterizado mediante la posibilidad de nombrarlo, el discurso histórico recurre a otra estrategia que se resume en, siguiendo a Ricoeur, la referencia “fechable” del acontecimiento, que permite anclarlo al mundo, hacerlo presente por evocación referencial a un tiempo cronológicamente inidentificable. Sin embargo, ese tiempo no deja de estar “inserto” en el tiempo presente, y por inserto resulta una construcción que deviene como tal en la narración, que ya no da cuenta del acontecimiento del pasado, sino de

una re-construcción de los acontecimientos históricos, y en tanto re-construcción, incompleto y muchas veces arbitrario. Esta característica es la que conduce a Hayden White a señalar que las narraciones históricas deberían ser consideradas como ficciones verbales. Sin embargo, esta consideración es rechazada, en gran parte, por los materiales con los que trabaja la historia, siendo estos la información que le brindan los documentos, los archivos y los testimonios, que constituyen porciones de vida, de memoria.

No obstante, el mismo proceso de obtención de la información resulta ya una construcción por parte del historiador, puesto que el propio testimonio se presenta como algo incompleto, radicalmente, porque siempre hay algo en él indecible; una porción irrecuperable que pertenece al territorio del silencio de la historia, como señala Agamben: “El testimonio vale en lo esencial por lo que falta en él; contiene en su centro mismo, algo intestimoniabile...” (2000: 34).

Estas estrategias llevadas a cabo por el discurso histórico no permiten evitar advertir en él las cesuras, puesto que, en alguna medida, en base a ellas la historia va narrando, pero la posibilidad de hacerlo radica en la forma en la que la historia hace uso de la ficción en su narración, en su pretensión abarcativa, utilizando nombres, refigurando el tiempo, recolectando historias; el discurso permanentemente re-construye mediante determinada forma de ficcionalización, haciendo uso de la imaginación constructiva, del “haber sido”, elementos propios de la literatura, y es en este punto donde el entrecruzamiento entre los dos discursos se hace evidente.

El discurso literario pareciera tener un plus para la representación histórica dado, precisamente, por este uso explícito de la imaginación constructiva, que se convierte en la narración en un elemento que posibilita abrir vías de interpretación y reflexión.

Los silencios de la historia se hacen más visibles en tanto más “horrorosos” sean los acontecimientos, que, como tales, encuentran un límite muy marcado para su narración. El discurso histórico los relega, puesto que, como señala Ricoeur, se está más predispuesto a la celebración y la conmemoración de los grandes sucesos históricos, que conllevan a la admiración, que a mantener vivo el recuerdo del horror, que se convierte en un medio que aísla y que invierte el sentimiento de admiración.

El carácter negativo del horror hace que quede excluido del discurso histórico, y la literatura lo recoge y lo convierte en el material de su discurso, que intentará dar cuenta de esos acontecimientos “únicamente únicos” que se descubren a través del horror. El discurso de la ficción cumpliría aquí un rol fundamental, suscitando una ilusión de presencia, “poniendo ante los ojos” esos acontecimientos únicos. Para ello, la literatura recurre a estrategias tales como hacer explícito el empleo de la imaginación, como también el uso de la imagen. Para un narrador que debe dar cuenta del horror, la imagen se convierte en una herramienta por antonomasia, puesto que en esta pueden converger elementos variados que logran una ilusión de totalidad que permite reconocer los hechos que la historia deja implícitos.

La imagen pareciera contener en sí misma una forma de totalidad, que de ser aprehendida, logra atraer a la memoria el pasado y fijarlo. La imagen, en el discurso literario, invita a reflexionar y al hacerlo abre paso al conocimiento de lo real histórico. El plus literario radica, precisamente, en poder señalar los silencios, en poder indagar sobre lo indecible de los testimonios y en poder representar no el todo del acontecimiento sino, aunque más no sea, una imagen del pasado, que aunque incompleta y fugaz puede convertirse en un espiral de significados que contribuye al ejercicio de la memoria.

Las obras *Estrella distante*, del escritor chileno Roberto Bolaño, y *El secreto y las voces*, del argentino Carlos Gamerro, permiten la lectura de la representación de la última dictadura militar chilena y argentina. En estas ficciones es plausible leer algo sobre las dictaduras que solo la literatura puede expresar.

La narración del horror acarreado por los gobiernos militares se constituye en el tema central del discurso de estas novelas, a la que accedemos mediante una lectura metonímica. La imagen del pasado se presenta en ellas como algo ineludible y plantea, para con el lector, un pacto de lectura en el que prima el ejercicio de la memoria, no para recordar los detalles del horror, el crimen, sino como forma de indagar en el pasado para poder comprender las condiciones de producción que permitieron que el horror se llevara a cabo.

El espacio del horror

Dentro del discurso histórico, las fechas, los nombres, la circunscripción de los hechos a un espacio definido cierran de alguna manera la actividad del develamiento. Sin embargo, para la literatura esto no basta, y supera el manejo de estos elementos, porque detrás de los nombres hay algo más inenarrado, y la circunscripción a un espacio definido funciona como un recurso de figuración que en el discurso ficcional conlleva al ejercicio de la memoria.

Ambas novelas aquí presentadas delimitan el espacio del acontecimiento que narran con una distancia temporal de veinte años en cada caso. Esto provoca que los espacios sean resignificados permanentemente, puesto que la percepción de ellos es permeable al paso del tiempo y los recuerdos de los narradores se ven modificados. Esta lectura espaciotemporal del suceso histórico permite el abordaje de las obras mediante la teoría cronotópica de Bajtín, entendiendo por cronotopo aquellos lugares y tipos concretos con los que la novela representa el mundo que cuenta y en los que podemos leer el tiempo.

En *Estrella Distante* podemos advertir varios cronotopos que estructuran la narración, siendo dos de ellos los fundamentales: el Chile de Pinochet, en el inicio de su dictadura, y Barcelona durante la década del '90, donde el narrador permanece exiliado. En *El secreto y las voces* el cronotopo es Malihuel, el pueblo en el que no hay testigos sino cómplices, al que vuelve el narrador luego de veinte años para develar un crimen y reconstruir su identidad. Pero estos espacios, estos cronotopos se subdividen a su vez en otros espacios que convergen y se yuxtaponen, y se convierten, en palabras de Foucault, en espacios heterotópicos donde se inscribe la imagen del horror. Durante la dictadura militar, Bibiano O`Ryan, amigo y corresponsal del narrador, describirá con algún detalle cuáles son los lugares escogidos para el espectáculo del horror. En estos espacios son ciertas imágenes las que permiten la resignificación espacial y la explicitación del acontecimiento histórico. El cielo se convierte en un espacio heterotópico donde el poeta-aviador-fotógrafo-asesino Carlos Wieder inscribirá la imagen del exterminio mediante una sentencia: "*La muerte es comunión. La muerte es limpieza*".

Luego, la casa de las hermanas Garmendia, refugio en un principio, se convierte en el espacio del terror y la imagen del horror se inscribe esta vez en el cuerpo, puesto que este será el escenario del asesinato de la tía de las gemelas y el secuestro de estas.

El departamento de un miembro de la fuerza funcionará como la galería fotográfica de Carlos Wieder. En este caso, la imagen del horror pareciera hacerse concreta en esas fotografías que exhiben los cuerpos torturados de algunos desaparecidos, sin embargo, el espacio resignificará la imagen, pues allí se representa el pacto cómplice frente al exterminio. Quienes asistan a la velada aquella noche en la que el asesino hará público el tratamiento a los desaparecidos, representarán la imagen del horror de la participación civil en la dictadura militar. El horror no se leerá en las fotografías, que en última instancia son un documento arbitrariamente manipulado para dar cuenta del acontecimiento "tortura", "desaparición".

En *El secreto y las voces* también nos es dado hacer una lectura heterotópica como estrategia narrativa que posibilita iluminar el acontecimiento histórico. Malihuel, un lugar ficticio nos informa el narrador, instando ya desde el comienzo de la obra al ejercicio de la conjetura y a la

relación intra y extra textual de la lectura, es el espacio heterotópico en el que se yuxtaponen porciones de historia que intentan dar cuenta del crimen de un ciudadano.

Aquí, el testimonio es puesto en cuestionamiento, aquella herramienta privilegiada por la historia se presenta en el relato como algo incompleto, y hasta falseado, que da cuenta, en este caso, de la imagen de la delación y la complicidad. Cada casa de Malihuel, las que visita el narrador para tratar de reconstruir la historia del crimen de Darío Ezcurra, es una cuadrícula más que significativa en donde las voces de los vecinos irán contando fragmentariamente el acontecimiento.

La laguna de Malihuel es la imagen más representativa del pueblo, es la atracción turística, es el lugar en el que espera el pueblo la llegada de Sandro, pero es también el espacio que guarda el secreto de la comunidad. Ella es la imagen del horror, puesto que en su fondo alberga el cuerpo de Darío Ezcurra. Señalado como un lugar ficticio, imaginario, campo en el que se llevarán a cabo las conjeturas, por extensión esa laguna son muchas otras lagunas que pueden albergar en su seno a muchos otros muertos anónimos como Darío Ezcurra.

El otro espacio ampliamente heterotópico es la plaza, la puerta de la jefatura de policía, el lugar que evitarán los vecinos de Malihuel, porque allí estará la imagen que hará presente el crimen una y otra vez, allí permanece Delia, la madre de Ezcurra. El tratamiento de este personaje resulta muy interesante puesto que es el único que hace público su pensamiento. La madre de Ezcurra habla en voz alta, no murmura como las voces incansables, y clama a gritos por su hijo. La imagen de esta mujer es también la imagen del horror, ya no del horror de la violencia ejercida en el cuerpo, sino la del sufrimiento de los sobrevivientes. A Malihuel habrá de molestarle la presencia estática de esta mujer enloquecida de dolor, durmiendo en un banco de plaza frente a la comisaría, recorriendo las calles pidiendo saber dónde está su hijo; su imagen será perturbadora porque hará presente permanentemente el recuerdo del crimen en el que todos han tenido participación. Y esta representación permite que el lector lea esta imagen a nivel extratextual, reconociendo tipos y motivos que reconoce en su propio mundo y ya no solo en el mundo representado de la novela. Esta estrategia se aplica a la memoria, que reconstruye el acontecimiento, que “rellena” los blancos de la historia.

La conjetura: formas de narrar el horror

Las referencias metatextuales constituyen una estrategia narrativa más para narrar el horror. Estas obras hacen evidente el artificio, que contribuye así al pacto con el lector, quien puede establecer relaciones extratextuales, no solo literarias sino también espacio temporales. No es azaroso entonces que los narradores de estas novelas sean “escritores”, se señala así la función de la literatura como forma de ficcionalización de los hechos históricos.

El narrador de *Estrella distante* es un poeta que siendo adolescente compartió tertulias literarias con el asesino Carlos Wieder, pero no es haber conocido al criminal, haber visto su rostro, lo que le permite seguirle la pista, sino que es su actividad como escritor-detective lo que le proporciona las herramientas para descifrar el enigma del paradero del asesino. No es el detective Romero, ni la policía chilena, ni los historiadores quienes pueden dar con Carlos Wieder, sino que es justamente el narrador, que gracias a su predisposición para leer entre líneas, a su poder de representación y resignificación más allá de lo evidente en las narraciones, le permite encontrar la pista del asesino, estudiando los libros de poesía que continúan pululando veinte años después del golpe, en los que Carlos Wieder, como entonces, plantea la posibilidad de llevar a cabo el plan macabro del exterminio. Es la literatura lo que le permite al narrador-detective dar con el asesino, porque allí, en el discurso literario, es donde se encuentra la imagen de este; y a su vez, en un doble movimiento, la propia obra se presenta, en tanto literatura, como el espacio donde nos es posible leer algo más sobre los hechos.

Fefe también es un escritor-detective, el motivo de su visita a Malihuel es, precisamente, recavar información sobre los hechos en torno al crimen de Darío Ezcurra, pero no habrá de develar con su actividad ni el nombre del autor material, ni la forma en la que se llevó a cabo el crimen, porque estos hechos están a la vista; lo que su actividad le permitirá develar es que lo que contiene de horroroso el crimen es la complicidad de todo un pueblo. La forma de acceso a esta verdad le es proporcionada, justamente, por el carácter de su profesión; es decir, el hecho de ser un escritor es lo que le permite acceder a los relatos de las voces perturbadoramente locuaces del pueblo. Como transformado en un “decir terapéutico”, los habitantes del pueblo se abren a Fefe, le entregan sus recuerdos para que estos contribuyan a formar parte de la supuesta novela que tiene pensado escribir. En este caso el plan se nos señala desde el principio y, metatextualmente, la literatura se nos presenta al servicio de la ficcionalización de la historia, o es mejor decir, de una porción de la historia, de lo que pudo haber sido un hecho aislado, el crimen de un hombre “común”, del que la historia no podría haber dado cuenta.

A su vez, estas características de los narradores, se constituyen en las ficciones como una herramienta más de las estrategias narrativas que implican el ejercicio de la memoria. Por su profesión, los narradores están habilitados a hacer uso de la imaginación configuradora de la historia, del “haber sido” de los hechos, que es compartido a su vez con el lector, que va conjeturando junto con ellos sobre los acontecimientos narrados. Los narradores no tienen un conocimiento pormenorizado de los hechos, su tarea no es como la tarea de un historiador, que recurre a las fuentes con hipótesis preconcebidas para más tarde ser comprobadas; por el contrario, estos recurren a las fuentes despojados de toda hipótesis, porque los interrogantes surgen de las fuentes mismas, y a partir de allí la tarea consiste en imaginar el “haber sido” de los hechos, para poder re-construir la historia que nunca dejará de ser incompleta.

La función de la imaginación configuradora de la historia en la ficción no es la pretensión de erigir verdades absolutas sobre los hechos del pasado, sino señalar con insistencia la línea de continuidad entre pasado y presente, y las posibilidades de reconstrucción de aquel tiempo del que se tiene no una imagen acabada, sino un conglomerado de recuerdos que se expresan de distintas maneras como tan distintas son las voces que ejercen la memoria.

El narrador de *El secreto y las voces* se ve permanentemente enfrentado a este “haber sido”, dado por la información que le proporcionan las voces del pueblo. Pudo haber sido que el pueblo tenía miedo y por eso no evitó el crimen de Ezcurra, o pudo haber sido que realmente el comisario Neri no quería matarlo, por eso recorría el pueblo para pedir la autorización para hacerlo, esperando que se lo impidiesen, pero el pueblo realmente quería ver muerto a Ezcurra. Así, cada una de estas refiguraciones de aquel episodio, concebido de distintas maneras por las voces, le permiten conformar al narrador una suerte de guión conjetural en el que a medida que avanza la narración, el lector se ve cada vez más comprometido.

Así también funciona narrativamente la imaginación configuradora de la historia en *Estrella distante*: “A partir de aquí mi relato se nutrirá básicamente de conjeturas”, nos dice el narrador y nos cuenta la forma en la que pudo haber sido el secuestro de las hermanas Garmendia, durante una noche en la que ignorando la multiplicidad de la personalidad de Wieder le abren la puerta de su casa.

La conjetura posibilita poder narrar el horror, aquí la ficción se pone al servicio de aquello que por producir espanto es imposible de transmitir en el discurso histórico, y que en el discurso literario encuentra su forma de expresión mediante la imagen. Esta cobra preponderancia y permite al narrador “poner ante los ojos” aquello que se escapa, que es muchas veces silenciado.

Las imágenes se convierten en un medio de expresión privilegiado, la narración del horror impone límites, no solo estéticos sino hasta morales, y el plus de las ficciones radica precisamente en poder desarrollar estrategias narrativas como estas, que permitan dar cuenta del horror,

porque: ¿es posible narrar pormenorizadamente el horror que implica el flagelo de los cuerpos torturados? Seguramente sí, pero una sola imagen sirve como medio para poner ante los ojos la representación misma del horror, que recuerda no solo el crimen, sino sus posibilidades de producción y aún más, invitan al ejercicio de la memoria como medio no solo de indagación del pasado, sino como forma de reflexionar sobre el presente. Afirmar Paolo Rossi: “La memoria (...) indudablemente tiene algo que ver no solo con el pasado sino también con la identidad, y por tanto (indirectamente) con la propia persistencia en el futuro”. Así, el discurso de la ficción contribuye al uso de la memoria por el hecho de constituirse en una narración donde esta deviene relato, escritura. No se pretende el “lugar” de la memoria, sino un medio para crear herramientas que permitan su ejercicio, iluminando los silencios, las cesuras que impone el horror.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio. 2000. *Lo que queda de Auschwitz*. Gimeno Cuspinera, Antonio (trad.). Valencia, Pre-Textos.
- Bajtín, Mijaíl. 1990. *Estética de la creación verbal*. Bubnova, Tatiana (trad.). México, Siglo XXI.
- Benjamin, Walter. 1971. *Angelus Novas*. Murena, H. A. (trad.). Solá-Morales, Ignacio de (pról.). Barcelona, Edhasa
- Bolaño, Roberto. 1996. *Estrella distante*. Barcelona, Anagrama.
- Gamerro, Carlos. 2002. *El secreto y las voces*. Buenos Aires, Norma.
- Foucault, Michel. 2010. *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Goldstein, Víctor (trad.). Buenos Aires, Nueva Visión.
- Levi, Primo. 2000. *Los hundidos y los salvados*. Gómez Bedate, Pilar (trad.). Barcelona, Muchnik.
- Ricoeur, Paul. 2008. *La memoria, la historia, el olvido*. Neira, Agustín (trad.). México, FCE.
- Ricoeur, Paul. 2003. *Tiempo y Narración III*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Rossi, Paolo. 2003. *El pasado, la memoria, el olvido*. Piro, Guillermo (trad.). Buenos Aires, Nueva Visión.
- White, Hayden. 1992. *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Barcelona, Paidós.

CV

MARÍA FERNANDA OLIVERA ES LICENCIADA Y PROFESORA EN LETRAS EN LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS (UBA) CON ORIENTACIÓN EN EL ÁREA DE LA TEORÍA Y LA CRÍTICA LITERARIA DESDE 2005.
SE DESEMPEÑA ACTUALMENTE COMO DOCENTE.