

Conocer el secreto. Dictadura y procederes narrativos.

La escritura del secreto en *Villa*, *El secreto y sus voces* y *Partes de guerra*

Darío G. Steimberg

Facultad de Filosofía y Letras, UBA - CONICET

Resumen

Narrar oblicuamente o narrar “por completo” son dos de las operatorias que han sido señaladas más frecuentemente para la literatura argentina que se propone concebir el último período dictatorial del país. No nos interesa sostener que se trata de operatorias de época ni que son mecánicas que recubren un texto por entero. No es necesario que esos textos (Piglia, Saer, Gamberro, Gusmán) sean exclusivamente oblicuos o que exclusivamente se dediquen a referir. Es más adecuado pensar que hablamos de operaciones, momentos de los textos. Y en un sentido más amplio, fragmentos de una textualidad mayor, el texto macro que conforman todos los textos que en conjunto conciben la época (incluyendo contradicciones, por supuesto). Este trabajo se dedica a una tercera operación. Una que se basa en el acuerdo sobre el hecho central que recorre y, por lo tanto, no busca referir lo que sucedió ni encontrarlo oblicuamente, sino que lo toma como punto de partida. En *Villa*, de Gusmán, y en *El secreto y las voces*, de Gamberro, se conoce el secreto. No operan preguntándose qué sucedió. Intentan concebir una persona o un colectivo que, sin necesariamente coincidir ideológicamente, participan o ejecutan las directivas militares (lo conocido). Un conjunto de discusiones diferentes toman entonces la escena: ¿qué es “participar” o “acompañar”? Si se piensa metonímicamente, y de acuerdo con lo que se entienda por acto, ¿quiénes participaron, toda la población? (En última instancia, acaso muy explícitamente: ¿fuimos todos?)

1

Hablar del período que corresponde a la última dictadura argentina, escribir sobre cualquiera de sus aspectos es, antes que nada, concebir un referente “histórico”, es decir, formular una hipótesis de relación entre un texto y una realidad pasada y concreta. Al respecto, no resulta ocioso recordar que no toda operación literaria se impone una búsqueda de ese tipo. Pero, ¿qué buscamos cuando la lectura se afirma en un acuerdo previo sobre los hechos? La dictadura y sus horrores sucedieron y, al menos para gran parte de quienes abordan los relatos sobre el período, el punto de partida es justamente un acuerdo general sobre ello. Lo cierto, entonces, es que no leemos estos textos para saber *qué pasó*. No leemos en la narrativa literaria lo mismo que podríamos esperar de un discurso histórico, es decir, no buscamos informaciones verdaderas sobre hechos de los que no teníamos conocimiento. Pero si no es la realidad misma de los hechos lo que nos interesa, ¿cuál es la productividad de las operaciones narrativas que surgen de un acuerdo sobre el referente histórico? Esta es la pregunta que aborda este trabajo.

Antes de avanzar en este camino, es útil considerar aunque sea sucintamente una oposición, reconocida en la literatura crítica sobre el período, acerca de la relación entre ficción narrativa e historia. Esta oposición es la que enfrenta procederes directos unos e indirectos otros. Comencemos por un ejemplo de perspectiva respecto de los segundos.

En diciembre de 1983, Beatriz Sarlo publicó “Literatura y política”, un artículo que caracterizaba lo que podríamos llamar, utilizando sus palabras, *escrituras oblicuas*:

Ante la represión o la muerte, ante el fracaso y las ilusiones perdidas, los discursos narrativos pusieron en escena la perplejidad, según dos estrategias principales: la refutación de la mimesis como forma única de representación, por un lado; la fragmentación discursiva tanto de la subjetividad como de los hechos sociales, por el otro.

Se escribieron novelas que oblicuamente, solo oblicuamente, hablan de la historia. (1983: 10)

Esta descripción puede aplicarse a muchos textos, pero es importante recordar que la autora se refería a un período circunscripto de producción literaria, el de la dictadura, y que dos de las novelas que se proponían ejemplares del conjunto eran *Respiración artificial*, de Ricardo Piglia, y *Nadie nada nunca*, de Juan José Saer (“la novela que más oblicuamente habla de la violencia argentina” [1983: 11]). Por otro lado, es importante señalar que Sarlo no explicaba que esas novelas tuvieran el fundamento formal de su estética únicamente en la situación política argentina, sino que a la vez participaban de la “larga crisis del realismo” que se había consolidado a partir de la década del sesenta.

Veinte años más tarde, en 2003, Miguel Dalmaroni procuraba continuar la perspectiva inaugurada por Sarlo, complementándola con una “hipótesis de periodización muy sencilla”:

...hacia mediados de los años de 1990 podría registrarse la emergencia de nuevas narrativas de la memoria del horror... [Es] posible pensar en una nueva novelística sobre la dictadura que contrasta con los rasgos que se atribuían a los modelos previos, identificados *grosso modo* en las novelas de Piglia y Saer citadas: ahora (...) lejos de la oblicuidad, de la fragmentación o del ciframiento alegórico, algunas novelas a las que los circuitos de lectura más o menos consagratoria concedieron importancia, procuran abrir la posibilidad de narrar refiriendo *por completo*, y de modo *directo*, los sucesos y acciones más atroces o inenarrables... (2003: 5-6)

¿Cuáles son los objetivos de cada operación? Siempre interesada en la cuestión sociológica, Sarlo ubicaba la *narrativa oblicua* dentro del conjunto de las prácticas que constituían “un movimiento colectivo que recién [estaba] en sus comienzos: el procesamiento social de la experiencia, a la búsqueda de sus sentidos posibles” (1983: 10). Por su lado, el propósito señalado por Dalmaroni para las *narrativas de la referencia directa* era a su vez complementario: “los efectos de turbación que abren (...) se compensan en el propósito (...) de conducir el discutir de la memoria sobre el itinerario de certidumbres disponibles”, propósito que “hace de estas novelas un terreno de conflictos retóricos, estéticos e ideológicos que complejiza y deja abierto”. (2003: 14)

Hasta aquí, entonces, dos procedimientos:

- uno *indirecto*, que encuentra en el quiebre formal y la oblicuidad el modo de “hablar de la historia”, y cuyo objetivo de máxima es el “procesamiento social de la experiencia”;

- uno *directo*, que intenta la construcción de una narrativa que refiera “por completo” los sucesos ocurridos, y cuya productividad, a través de la articulación de “certidumbres disponibles”, es complejizar el terreno de los conflictos ideológicos siempre vigentes.

Con todo, para mantener el interés en esta oposición parece hoy necesario abandonar dos de los rasgos que en las descripciones previas caracterizaban cada proceder: la cronología, por un lado; la tipologización de las obras, por otro.

En principio, sostener una cronología es innecesario, en particular porque se trataría de una periodización con un alcance demasiado limitado (cada proceder recubriría poco más de diez años). De hecho, dieciocho años después del artículo mencionado, Sarlo analiza *La experiencia sensible*, obra de Fogwill publicada en 2001, y vuelve a ofrecer una explicación por la oblicuidad: la novela, en el análisis de los mecanismos disciplinarios de los hoteles Las Vegas, exhibiría alegóricamente el funcionamiento de las relaciones sociales durante la dictadura (2001).

Por otro lado, pretender que cada obra se dedica específicamente a uno u otro modo de relato, directo o indirecto, es reducirlas en su complejidad de un modo que no necesariamente aporta ganancia en su lectura. Incluso en casos como el de *El secreto y las voces* de Carlos Gamerro, relato que Dalmaroni ubica centralmente entre las narrativas directas, la cuestión es poco clara. Es cierto que allí se ofrece el relato pormenorizado de la desaparición de un hombre, pero también lo es que el proceder narrativo es en gran medida oblicuo, ya que la sinécdoque que estructura el texto es una explícita puesta en escena de un problema hipotético, con visos de experimento científico de laboratorio. El respeto por la proporción de desaparecidos para todo el país (se narra la desaparición de un hombre en un pueblo de 3.000 habitantes) explicita el carácter ficticio de lo que se narra y por ello quita verosimilitud a la representación. Todo el relato es un conjunto de sinécdoques encadenadas (el comisario es todos los comisarios, el historiador ocupa el lugar de los intelectuales, la madre del desaparecido es las Madres de Plaza de Mayo...) y la lectura debe entonces atribuir referentes posibles para cada personaje. Por consiguiente, el referente no es un hecho concreto, sino un concepto general: la desaparición de una persona (que es todas o muchísimas de las personas efectivamente desaparecidas).

Aquí se postula algo ligeramente distinto, que mantiene la diferencia de procederes (directos e indirectos), pero no les atribuye épocas específicas ni obras paradigmáticas. Así se abre la consideración no solo de la relación entre ellos, sino que también se nos habilita a pensar otros procederes, presentes muchas veces en las mismas obras. Nos proponemos entonces pensar que estos modos del relato están o pueden estar en una misma obra, a la manera de mecánicas que se combinan, que se toman y se abandonan sin excluirse mutuamente. El término clave es entonces *proceder*, en especial en oposición a *procedimiento*, por cuanto en esta diferencia descansa la posibilidad de desarrollar más cabalmente el análisis de las narrativas elegidas. A partir de este punto, si un *procedimiento* puede entenderse como un conjunto limitado de acciones, con un orden adecuado, con un comienzo y un final, un *proceder* será una manera de devenir. Una buena analogía para entender lo que se quiere señalar con *proceder* es pensar en la corriente alterna y la corriente continua de la electricidad. Se trata de maneras de correr, de fluir, que los textos toman alternativamente, y en ocasiones incluso de modo simultáneo y complementario. Hasta aquí se han señalado dos procederes, pasemos entonces a un tercero, el objeto específico de este texto.

2

La oblicuidad y la referencia directa, en algún sentido despliegues de la connotación y la denotación, tienen en común el objetivo de concebir ante el lector una X concreta. En cierto sentido, son respuestas a un grupo de preguntas macro: ¿qué sucedió?, ¿cómo sucedió? En un sentido más amplio, todos los relatos que recorren estas preguntas pueden ser pensados como fragmentos de una textualidad mayor, un architexto conformado por todos los textos que conciben la época en conjunto (que excede a la literatura y que, por supuesto, incluye contradicciones variadas e inacabables). Pero ese architexto no se agota en esos dos procederes ya que ninguno de los dos alcanza para señalar aquello que solo la narrativa puede ofrecer, dos cuestiones cardinales en relación con el tema: por un lado, la puesta en escena de los discursos que interpretan y otorgan sentido a los hechos de la época; por otro, la posibilidad de concebir las redes discursivas en que esos sentidos se han conformado. Para ello, antes de continuar, es útil una digresión, ya que para nuestros fines resulta interesante tomar en cuenta el análisis del *secreto* que lleva a cabo el semiólogo italiano Paolo Fabbri.

En dos de los artículos que componen *Tácticas de los signos* (“El tema del secreto” y “Revelaciones. Sobre los objetos crípticos del tiempo presente”), Fabbri se dedica a un minucioso estudio que

se enfrenta explícitamente con la idea de que lo esencial en el análisis del secreto sea encontrar aquello que esconde. Para hacerlo, se aparta de una formulación de Algirdas Greimas, según la cual una oposición binaria entre ser y apariencia explicaría el secreto. Fabbri resume esa posición en un párrafo:

¿Qué es algo que es y parece lo que es? La verdad. ¿Qué es algo que es y no parece lo que es? El secreto. ¿Qué es algo que parece pero no es? La mentira. ¿Qué es algo que no es y no parece? La indiferencia, la adiaforesis, aquello de lo que parte todo lo demás, la comunicación irrelevante. Este es un modelo interesante solo porque permite mostrar que existe una conversión entre estos fenómenos: niega el parecer y obtendrás el secreto, niega el ser y obtendrás la mentira. (1995: 20)

Pero Fabbri no está interesado en este modelo. Para él, secreto y verdad no se enfrentan necesariamente. De hecho, propone, “el enigma puede ser una de las formas de darse la verdad” (1995: 20). Por supuesto, la verdad de la que habla es otra, no aquella que se oculta tras un parecer que no es el suyo, sino la de la existencia misma del secreto como intercambio. De ahí que su exploración se dedique a observar la cuestión de la estrategia:

Imaginemos (...) que descubro algo sobre ti (...). En este punto tengo el interés estratégico de fingir no haberme dado cuenta de [ello] y de mantener secreta la circunstancia de que he descubierto tu secreto.
(...) Imaginemos que te das cuenta de que yo me he dado cuenta de tal hecho; yo (...) quedo descubierto. Pero tú en modo alguno estás interesado en revelarme ese secreto, estás antes bien interesado en conservar el secreto sobre el hecho de que yo tengo un secreto sobre tu secreto.
(...) En este punto puedo muy bien darme cuenta de que tú te has dado cuenta de que yo estoy al corriente de la situación y así sucesivamente.” (1995: 15-16)

Como puede verse, el secreto inicial ha dejado de ser tal. Los contendientes conocen la primera información, pero no se ha borrado así la existencia del secreto. Toma la escena, entonces,

...la idea de un secreto táctico, estratégico, cuya característica más apasionante es la continua movilidad de la información secreta que cambia constantemente en función del lenguaje. (...) En suma, debemos imaginar el secreto como una cantidad finita e irreductible, como una cubierta demasiado corta: si descubrimos algo inmediatamente cubrimos alguna otra cosa y viceversa. (1995: 17)

Es una perspectiva clave en el análisis del tercer proceder que proponemos, que podríamos llamar ahora *escritura del secreto*. En ella, no hay un camino directo o indirecto entre la X concebida y la lectura, sino una exposición del discurrir del conocimiento de la X. En las *escrituras del secreto*, escribámoslo pronto, el secreto no es secreto. Se trata de un proceder que no existe en pugna con la oblicuidad o la referencia, sino que las atraviesa, puesto que los textos son en sí mismos posiciones frente a esa X que se conoce.

En particular, el modelo de Fabbri es útil a la hora de estudiar las interacciones que caracterizan la socialización de las informaciones durante la dictadura porque no se esfuerza en la restitución de una última verdad que terminaría por desenredar el nudo. La maraña de secretos que se establece no se ofrece delimitada por un hecho particular, sino por la manera en que cada cual se posiciona de acuerdo con la información que tiene, de acuerdo con lo que deja conocer, de acuerdo con lo que no comunica, tanto respecto de algún evento específico como de lo que los demás saben o fingen saber. Cuando es tomado en esta posición, el secreto no es en rigor más que un signo indefinido, una superficie refractaria que sirve para ver a los otros. En contra de

lo que sucede en el desentrañamiento de una X, en estos casos conocer los detalles de un hecho no implica conocer nada. Es todo lo que se pueda entender o intuir a partir de las voces de los actores envueltos en la puesta en palabras del “enigma” lo que realmente cuenta. En última instancia –he aquí la cuestión fundamental en estas páginas– el proceder de la *escritura del secreto* nos permite la indagación de otro modo de expresión: aquel que da lugar a que algo efectivamente conocido por muchos (aquí, la desaparición, la tortura) exista en la forma de algo conocido por pocos. En síntesis, una nueva pregunta se suma a las que señalábamos más arriba: ¿qué verdad hay en el hecho de que un conjunto inmenso de personas solo pueda comunicar una parte de su historia en la forma de un secreto o de un conjunto de secretos?

Ángel Rama señaló hace tiempo un objetivo antropológico para los estudios literarios: “es de mayor importancia el funcionamiento del secreto de las conformaciones mentales de una sociedad en la producción de sus textos literarios” (2006: 165). La cuestión que nos interesa está conectada con esta idea, pero con un cambio, que responde a la característica que se mencionaba para nuestro tercer tipo de relatos: eso que Rama llama “conformaciones mentales” no se encuentra en estos relatos solo implícitamente, sino que es también uno de sus intereses explícitos. Esta es entonces nuestra zona de atención: procederes, momentos narrativos que no se pretenden índices de verdad de un conjunto de hechos (cuyo estatus de realidad es en todo caso un acuerdo previo a la lectura), sino que van en busca de narradores y voces interiores a la Historia cuya realidad ha sido acordada.

En principio, el proceder de la *escritura del secreto* permite imaginar una amplitud indefinible de secuencias narrativas, pero aquí nos concentraremos en un caso específico, uno que es particularmente sensible en las discusiones argentinas (y en las latinoamericanas todas): el de los discursos del sector “gris” de la población civil. Ni Junta Militar ni Montoneros ni ERP, ni grupos de tareas ni militantes revolucionarios ni empresarios interesados, ni desaparecidos ni apropiadores, lo que nos interesa ahora son los *otros* que estaban ahí, los que de algún modo participaron (¿pero qué es “participar”?) y cuyo relato es un secreto a voces.

3

Villa, de Luis Gusmán, es uno de los textos que con mayor potencia recorre la construcción de una voz “gris”. Su protagonista (Villa) es un “mosca”, término que, según explica el narrador, describe a un individuo que se desempeña como satélite de un personaje influyente en cualquier ámbito. Su profesión de médico y su posición de mosca lo llevarán a lo largo de la novela a participar de lo más oscuro de la mecánica genocida dictatorial en la función de médico de un grupo de tareas. Si es posible calificar de “gris” la voz del personaje, esto se debe a que Villa no recuerda (ni se enfrenta, claro está) con la ideología representada por la Junta Militar, aunque la lleva adelante.

En cuanto a su *proceder directo*, la novela de Gusmán es fácil de detallar: en ella se intenta dar cuenta de la progresiva inserción de un hombre en el más atroz brazo de la dictadura. En ese camino, la novela no ahorra sesiones de tortura y descripciones de las tareas “médicas” del protagonista, como revivir víctimas en medio de interrogatorios. En cuanto a su *oblicuidad*, la cuestión es que la sinécdoque (el personaje tipo) se encabalga ahora en una metáfora. Villa, que participa “sin adherir ideológicamente” en las acciones promovidas por el grupo dominante, es un “mosca”, figura retórica que invita a la observación de las acciones a través de una analogía entomológica. Es decir, que configura un sujeto de estudio a partir de una comparación metafórica (por definición una manera oblicua). Ni un proceder ni el otro alcanzan para señalar lo más interesante del texto. Por un lado, la información respecto del accionar dictatorial, en relación por ejemplo con las sesiones de tortura, no muestra nada que no pueda leerse en las numerosas

descripciones del *Nunca más*. Al mismo tiempo, la imagen del “mosca” repite un esquema notablemente cercano a cualquiera de las hipótesis respecto de lo que, después de Hanna Arendt, se ha conocido como la banalidad del mal. Es entonces cuando el tercer proceder cobra todo su sentido. Es en relación con él que la oblicuidad y la referencia cobran sentido. Lo que nos interesa es el despliegue de una primera persona, el “mosca”, con un foco menos dedicado a concebir qué sabían o cómo actuaban esos sujetos que a comprender qué hacían con la información que manejaban, cómo la ponían en circulación, qué sentido atribuían a su saber.

Sería una falta pensar que es posible resumir ese discurrir, porque justamente lo que se sostiene aquí es que ese es precisamente el trabajo de la narrativa. Sin embargo, si bien es cierto que el despliegue del personaje “mosca” se da a lo largo del relato todo, es acaso útil concentrarse en una de las líneas del argumento, porque exhibe un funcionamiento ejemplar del modo en que en el texto hace funcionar el secreto. En algún momento de la novela, Villa entiende la gravedad de las acciones en las que participa y se dedica a escribir un “informe secreto sobre las actividades del Ministerio” de Bienestar Social, en el que trabaja. Por supuesto, su objetivo es tener una defensa posible en caso de necesitarla. La fantasía de Villa sigue la suposición de que un secreto que incluya a otra persona importa una posición de poder respecto de aquella (es decir, se asienta en una suposición parecida a la que más arriba se atribuía a Greimas). Pero no es lo que muestra la novela de Gusmán. Hacia el final del relato, cuando la cúpula del Ministerio cambia de directivos, Villa quiere ponerse a salvo de las acciones anteriores y entrega su informe al nuevo personaje a cargo. Ese es el momento en que la apuesta de Gusmán respecto de la escritura del secreto vehiculiza el horror. Matienzo, el nuevo hombre de poder, exhibe que el verdadero valor del secreto de Villa es su posición estratégica. Resulta así que nada de lo que ha escrito tiene importancia por su información, pero sí en cuanto a lo que dice de Villa, de su posición relativa frente a la estructura de poder.

- Mire, Villa, esto si quiere lo puede guardar, quemar, tirar, hacer lo que quiera. Solo tiene un interés personal, que es el suyo. Usted, Villa, no sirve para ningún puesto operativo. Yo lo desafectaría, ni siquiera le daría una tarea administrativa. (...)
- ¿No se lo quiere quedar, Coronel?
- Ya le dije que no, ¿por qué me lo vuelve a preguntar?
- Porque no sé qué hacer con él. Antes lo tenía escondido, antes de entregárselo a usted tenía un sentido, ahora tiene otro. Es algo que me quema las manos.
- Tome, Villa, cargue con su propio engendro. Ni siquiera yo lo voy a aliviar. Lléveselo. (1995: 208)

Al mostrar su informe, Villa no hace otra cosa que tejer un hilo más en su relación con las estructuras de poder. Es el otro quien ahora lo “conoce”, y puede utilizar el secreto como manera de alargar sus propios lazos. De hecho una vez que ha hecho correr el secreto, Villa ya no tiene escapatoria: el final del relato lo mostrará viajando al norte del país, a integrarse en un grupo de tareas que se encargará de las acciones que todos conocemos.

El hecho de que *Villa* haya sido reconocida como un punto de inflexión en la narrativa sobre la dictadura tal vez se deba justamente al hincapié puesto en la escritura del secreto. Hasta aquí se ha dicho que toda narrativa sobre el período es un juego entre procederes que buscan referir directamente una X, procederes oblicuos que “hablan” de ella y procederes que muestran el movimiento del conocimiento de esa X. La configuración narrativa que la novela de Gusmán ofrece es entonces un juego particular entre ellos. Y la apuesta es potente: en *Villa*, es del encuentro de una analogía psicológica (la construcción psíquica del mosca) y una práctica socio-discursiva (el secreto como intercambio) que emerge la condición de posibilidad del accionar de la dictadura.

Frente al mosca, los soldados que lucharon en Malvinas. Ellos también, de algún modo, “participaron” de las políticas encausadas por la dictadura. Ellos también, de algún modo, son voces grises: en su relato no resulta imprescindible un acuerdo o enfrentamiento con la ideología dictatorial. Sus palabras, y en cierta medida las de sus familias, pueden leerse en *Partes de Guerra*, un texto entramado por Graciela Speranza y Fernando Cittadini en el que se narra la guerra de Malvinas a partir de los relatos de algunos participantes. Los autores, sin lugar a dudas, intervienen en la elaboración del relato, sencillamente porque lo ordenan, lo editan, lo construyen, pero ese punto no nos impide leer allí las voces de los participantes directos. Incluso podría decirse que así es como funciona el architexto que narra la dictadura: voces dentro de voces dentro de voces. Un fractal de discursos cuyo relato es un hecho probado anterior al texto que enfrentamos cada vez. De nuevo, *eso* sucedió, en términos generales lo conocemos (aunque siga siendo importante, mayormente en términos judiciales, conocer los detalles, buscar justicia), así que no vamos a buscar la verdad al texto, sino las voces que la narran. Gusmán construyó una y la llamó, digamos, el mosca de la dictadura. Speranza y Cittadini arman su narrativa sin una voz principal: hay muchos soldados, algún teniente primero, un teniente coronel. Entre lo mucho que podría señalarse, hay un punto que se lleva nuestra atención. En general, una mayoría de los soldados (las voces grises) proponen su yo ideal como héroe. No es que se consideren héroes a sí mismos, pero se entiende que creen que habrían ocupado ese lugar si el desenlace hubiera sido otro. No hay distancia con la empresa que se intenta (recuperar las Malvinas), sino con el método. Estuvo mal hecho, estábamos mal preparados, pero *eso* estaba bien: “no siempre se presenta una oportunidad como esa y todos queríamos estar”, “cuando me enteré que iba a las Malvinas fue como sacarme el prode”, “en mi compañía, al menos, no hubo nadie que no quisiera ir” (2007: 18, 20, 21). Son todas frases significativas, y muy diferente es entonces la posición que construyen en comparación con la que Gusmán imagina para Villa. La cuestión es entonces el heroísmo y el secreto.

Desde el comienzo de nuestra tradición narrativa, digamos desde Ulises, el héroe actúa según un mandato mayor a sí mismo. El camino del héroe es el camino del desarrollo de una moral construida por Otro: actúa en función de los dioses, en función de la Humanidad, en función de la Patria, en función de la Familia, en función de la Revolución. Esa trascendencia de la empresa lo convierte en un esclarecido. Ulises duda, es débil por momentos y vacila en su acción, pero sabe cuál es el mandato. No hay secreto en las acciones del héroe. ¿No hay secreto? Un teniente primero, Carlos Esteban, sostiene que “solamente [conocían] la misión los oficiales y se [les] prohibió transmitirla a los suboficiales y a la tropa para conservar el velo y el engaño sobre la operación, que es el principio del secreto militar” (2007: 15). Sugerentemente, Ítalo Piaggi, Teniente Coronel, un cargo jerárquicamente superior, explica en cambio: “Recibimos un maremágnum de órdenes y contraórdenes que daban la certeza de lo incierto del desarrollo de la campaña.

Estábamos totalmente desconcertados respecto de cuál era nuestra misión” (2007: 16). Frente a estas contradicciones, la voz de los soldados: “Mucha gente dijo que no sabíamos a dónde íbamos. Eso no es verdad, sabíamos” (2007: 21). ¿Por qué nos interesan entonces las voces de estos muchachos? Porque muestran exactamente el reverso de la voz de Villa. El problema de la posición propia es lo que empuja la construcción del secreto.

No la culpabilidad en sí, sino una pregunta sobre la responsabilidad. Si los soldados son un colectivo sin esa pregunta, la escritura del secreto no aparecerá como proceder. Pero, como vimos, en oposición, el secreto aparecía fuertemente en las voces de las jerarquías superiores. ¿Cuándo aparece entonces colectivamente el intercambio en la forma de secreto? Cuando los límites del lugar propio son borrosos. Esa es la pregunta del tercer texto al que nos dedicaremos en el próximo apartado.

Construido a la manera de una investigación periodístico-policial, *El secreto y las voces*, de Carlos Gamerro, dispone en primer plano la investigación acerca de la desaparición de un individuo, pero elabora una segunda indagación que es, en rigor, el objeto principal de la novela: los discursos del conjunto de los habitantes de un pueblo que (¿justificándolo, participando, enfrenándose?) ha sido testigo del accionar del Terrorismo de Estado. Como se ha señalado, al menos desde *Villa* algo se había modificado en la construcción de estos relatos: menos que una moral, ha hecho aparición el conjunto de movimientos y discursos que habrían de poner en cuestión la vehiculización y la materialización de las directivas de la cúpula militar. En sus tramos más logrados, la novela de Gamerro continúa ese camino, pero desplaza el eje desde la ética individual hacia la responsabilidad colectiva.

Ya se ha mencionado la complejidad del relato en cuanto a su oblicuidad y potencia referencial. Todo ello juega un factor fundamental. En principio, es necesario hacer notar que la novela no carga con un secreto, sino con tres, cada uno diferente en su significación. El primero del que da cuenta la narración gira en torno de los pormenores de la desaparición de Darío Ezcurra, figura relevante del pueblo en el que transcurren los hechos. Sin embargo, como se entiende a medida que avanza la lectura, no es el verdadero meollo del relato. Su posicionamiento como enigma central es una impostura, un mecanismo que hace posible la apropiación del género policial, en cuyos procedimientos la novela encuentra un modo de organización útil a los fines de leer las voces que rondan el pueblo. La operación es clara. En torno del crimen se disponen las figuras del *detective* (Fefe, el protagonista), el *asesino* (Neri, el jefe de policía), la *víctima* (Ezcurra) y los *testigos/informantes* (el pueblo todo), pero no existe, en rigor, enigma alguno: apenas comenzada la narración se conocen el nombre del asesino y su método (lugar: Argentina, año: 1977, personajes: policía y desaparecido, ¿hace falta realmente algún otro dato?). La utilización del policial se explicita desde un inicio y produce entonces un distanciamiento que impide una lectura ingenua que pierda de vista el manejo de los recursos del género como un medio con arreglo a fines:

Por ejemplo, se comete un crimen en Malihuel. Tres mil habitantes. Todos se conocen. Esa noche no había extraños en el pueblo. O sea, el asesino tiene que ser uno de ellos. Todos sospechan de todos. O quizás sea una conspiración, en la que todo el pueblo esté de acuerdo. (2005: 17)

Quien habla es el protagonista, y en la última oración del párrafo cifra la pregunta central del texto: ¿todo el pueblo estaba de acuerdo? Esa duda urticante es en verdad el motor central de la investigación y en ella se observa el primer desplazamiento que Gamerro lleva a cabo. En su versión orientada a la lectura de la historia argentina, el policial no ubica el enigma en la labor del asesino, sino en la de los otros personajes, los supuestos *testigos/informantes*. El segundo secreto tiene entonces un recorrido y un tiempo muy diferentes de los del primero y, a medida que avanza la representación de las voces, se hacen evidentes: los habitantes de Malihuel conocían, al menos fragmentariamente, lo que sucedería antes de que ocurriera y mientras ocurría, compartían diversas secciones de esa información, pero la mantenían como un secreto. La potencia de esta cuestión, el hecho de que una novela pueda encontrar la densidad literaria en ella, reside en su naturaleza metonímica. Malihuel es por sinécdoque una representación de la Argentina; su desaparecido, todos los desaparecidos; la conciencia de sus habitantes, la de todos los argentinos. Estudiarla antes que juzgarla es el objetivo del texto.

Pero para que esta empresa sea posible, es crucial evitar una visión moral que establezca una grilla maniquea que separe a los “buenos” de los “malos”. Ahora bien, es imposible hacerlo, es

decir: es imposible construir una mirada *efectivamente* neutra respecto de lo sucedido. La solución que encuentra Gamerro es entonces, como mínimo, incómoda. Si la amoralidad es un atributo imposible para la perspectiva buscada, la única respuesta eficaz para aminorar el peso moral en la construcción de un personaje que investigue la dictadura es borrar por completo su imparcialidad. He aquí, finalmente, un tercer secreto: el investigador, Fefe, es el hijo del desaparecido. No investiga porque su moral lo empuje, investiga porque su filiación lo obliga. Y la incomodidad es acaso doble. Por un lado, en principio y solo literariamente, el develamiento de este secreto se acerca demasiado al golpe bajo.

Pero, por otro, manteniendo la hipótesis del valor metonímico del relato, indica algo que sería doloroso aceptar efectivamente, pero que podría revelarse verdadero: en la Argentina, la investigación acerca de los delitos de la dictadura ha sido movilizada principalmente por familiares de las víctimas. *El secreto y las voces* incluye, en síntesis, tres secretos: uno (supuesto), el del asesinato; otro, el conocimiento de los habitantes del pueblo; el último, el de la identidad del protagonista. Si el primero permite componer su estructura y el tercero da lugar a una justificación no moral de su relato, el segundo es el portador del sentido. Y es, por supuesto, el que nos interesa, justamente la *escritura del secreto*.

Como Gusmán antes, Gamerro no se centra en los eventos más repetidos sobre la dictadura (¡desaparecía gente!), sino en la observación de lo que es pronunciado acerca de lo sucedido y en el modo en que delimita la posición que encontrará cada cual de acuerdo con ello. La cuestión deja de ser únicamente si somos o no responsables (y en qué medida lo somos, y en qué sentido dejamos de serlo), para dedicarse a pensar qué dice de nosotros esa pregunta por la responsabilidad. Es decir: el problema es la construcción que hacemos de nosotros mismos al elaborar una forma particular de ciframiento de la historia (la historia como secreto).

El policial, como escribe Daniel Link, “es un dispositivo empírico para pensar las relaciones entre el sujeto, la Ley y la Verdad” (2003: 9), y es entonces que se erige aquí como un género productivo, no en su intento de reconstruir un hecho verdadero, sino en el de proyectar y de leer las voces que se constituyen alrededor de un crimen. El relato de lo ocurrido durante la dictadura en la forma de un secreto a voces es, entonces, la ambiciosa propuesta de la novela. En ella, el conjunto de versiones y fragmentos discursivos toman la escena para comunicar algo que no es exactamente aquello de lo que suponen hablar, sino un resto de esa comunicación, una posición estratégica que no deja de hablar en ningún momento de cada uno de los entrevistados y del todo que conforman juntos. A la manera de un detective oculto en la máscara de un investigador neutral (un periodista, un escritor recopilando datos), el protagonista indaga entre los “testigos” en busca de algo que dé entidad al desaparecido, su padre, pero el resultado principal de su tarea es la configuración de un difuso mapa de participaciones, responsabilidades y conflictos sociales.

Este desvío respecto del objetivo característico del policial clásico (la resolución del enigma) sirve como marca de la operatoria de la novela. Gamerro no busca la construcción de un policial respetuoso del género. Su labor se encuadra mejor en ese camino, ya conocido en la tradición literaria argentina, que no prescinde nunca de operaciones críticas como método de apropiación de tradiciones o producciones culturales nacidas en otras latitudes (cfr. Lafforgue y Rivera [1996], para el caso particular del policial en la Argentina).

En una entrevista otorgada hace unos años, Gamerro señalaba la importancia de que cualquier intento en la construcción de un policial en Argentina tuviera una base doble: por un lado, debería tomar en cuenta la experiencia concreta argentina en relación con sus fuerzas de seguridad; por otro, contemplar la tradición literaria nacional. Vale decir, de este par dependería el verosímil de un policial nacional. Así, frente al detective privado independiente de la serie negra, el investigador del policial argentino no podría ser más que un particular o un

periodista; así, frente al policial estadounidense, uno de cuyos antecedentes sería la literatura de *cowboys*, en la que el comisario representa la ley, el argentino no podría (siempre según Gamarro) sino seguir los pasos de la gauchesca, en la que el ejército ocupa el lugar de antagonista y el protagonista se encuentra siempre en un margen (Steimberg, 2004). Es necesario señalar que, ya en el policial clásico, el detective podía perfectamente ser un particular (en la obra de Poe, por ejemplo, se incluye esta variante), pero el de *El secreto y las voces* es un margen orientado de diverso modo. No se trata de conseguir un espacio que le permita advertir los hechos con mayor distancia, sino de forjar un “afuera” de la relación entablada entre los testigos y la Ley, uno que le permita observarla.

En el relato policial tradicional, el investigador intenta siempre separar la paja del trigo, es decir, recortar adecuadamente el campo de análisis, encontrar quiénes se conectan efectivamente con los sucesos estudiados y quiénes no. En la novela de Gamarro, el investigador elige una distancia que le permite incluir a todos los entrevistados en foco. Si bien hay *un asesino*, la hipótesis que ronda siempre sus páginas se construye sobre el relato de *Fuenteovejuna*: Malihuel lo hizo (¿Argentina lo hizo?).

Raymond Chandler señaló alguna vez que “la novela policial debe ser efectuada con verosimilitud...”, para agregar luego que esa “verosimilitud es, por supuesto, una cuestión de eficacia” (Link, 2003: 56-57). En la obra de Gamarro, el verosímil depende antes de la eficacia en la construcción de los discursos de los personajes que de la representación de la desaparición de la víctima. Y esto se debe a que, si sus páginas logran interesar en su enfoque de la dictadura, sus personajes jamás hablan tan solo del crimen, porque en relación con él se juega necesariamente algo propio:

Eso lo dejamos en sus manos, comisario. Creo hablar en nombre de todos si le digo que a partir de ahora cuanto menos sepamos del asunto, mejor. (2005: 105)

A la distancia es fácil decir que los militares y policías de entonces carecían de todo sentido del honor, pero en aquella época la mayoría seguíamos pensando... Me lo recrimino amargamente, de todos modos. (2005: 107)

Cada uno hizo lo que creyó mejor, y para los errores que pudiera haber cometido la propia conciencia es el mejor juez. (2005: 108)

...la verdad es lo que estás pensando. Hicimos lo posible por no cruzarnos con Ezcurrita en todo el día. No fue por miedo, por lo menos en mi caso, fue por vergüenza. Si no le había dicho nada hasta ese momento, ¿con qué cara iba a decírselo ahora? Jamás me iba a perdonar que no le hubiera dicho antes. ¿Y si después no pasaba nada y me quemaba al pedo? (2005: 130)

Ezcurra estaba quemado (...) y el que quisiera salvarlo iba a hundirse con él... (2005: 131)

En el mismo texto mencionado antes, Chandler propone algo que, aplicado hoy a la lectura de un policial como el que nos toca, hace sentir un roce sombrío: “La solución, una vez revelada, debe aparecer como inevitable” (Link, 2003: 59). Aquí el proceder del secreto en *El secreto y las voces* muestra su efecto más violento: la sensación de una inevitabilidad no determinada por la naturaleza de los hechos, sino por la red de relaciones que estructura a los personajes. De la sinécdoque evidente emerge la formulación de una hipótesis siniestra (con la que podemos o no estar de acuerdo, pero que está en el texto): la inevitabilidad de la dictadura.

Tanto *Villa* como *El secreto y sus voces* (e incluso, a su modo, *Partes de Guerra*) son textos que evitan referir un hecho concreto, una X transmisible, respecto del período dictatorial. Evitan también, en sus mejores secuencias, la pura oblicuidad de una construcción alegórica (que es siempre, en última instancia, portadora de una moral tranquilizadora). Mejor que eso, su proceder (la relación entre sus procederes) concibe las condiciones que a cada momento llevaron a un fin que ya se conoce desde el comienzo. No se trata de repartir culpabilidades, sino de concebir determinados tipos de intercambio de información, de pensar en nuestros propios intercambios respecto del momento más oscuro de nuestra historia reciente. Acaso lo más interesante de las *escrituras del secreto* sea ofrecer una potencia doble: la de observar un período no a través de un hecho o un conjunto de hechos, sino a través de las voces que intentan construirlo y analizarlo; la de buscar en las voces no lo que ocultan, sino el sentido del modo en que efectivamente hablan. Un secreto se dispersa en la Argentina, y todos sabemos ponerlo en palabras.

Bibliografía

- Dalmaroni, Miguel. 2003. “La moral de la historia. Novelas argentinas sobre la dictadura (1995-2002)”. Ponencia presentada en el XII Congreso Nacional de Literatura Argentina, Río Gallegos, UNPA.
- Chandler, Raymond. “Verosimilitud y género” (extracto de “Apunte sobre la novela policial”), en Link, Daniel (comp.). 2003. *El juego de los cautos*. Buenos Aires, La Marca.
- Fabbri, Paolo. 1995. *Tácticas de los signos*. Barcelona, Gedisa.
- Gamerro, Carlos. 2005. *El secreto y las voces*. Buenos Aires, Norma.
- Gusmán, Luis. 1995. *Villa*. Buenos Aires, Alfaguara.
- Lafforgue, Jorge y Rivera, Jorge. 1996. *Asesinos de papel*. Buenos Aires, Colihue.
- Link, Daniel (comp.). 2003. *El juego de los cautos*. Buenos Aires, La Marca.
- Rama, Ángel. 2006. “Algunas sugerencias de trabajo para una aventura intelectual de integración”, en *Literatura, cultura, sociedad en América Latina*. Montevideo, Trilce.
- Sarlo, Beatriz. 1983. “Literatura y política”, *Punto de vista*, N° 19, diciembre.
- . 2001. “Fogwill, la experiencia sensible”, *Punto de Vista*, N° 71, diciembre.
- Speranza, Graciela y Cittadini, Fernando. 2007. *Partes de guerra*. Buenos Aires, Edhasa.
- Steimberg, Darío. 2004. “Entrevista a Carlos Gamerro”, *La máquina excavadora*, N° 1, marzo (revista electrónica no disponible).

CV

DARÍO STEIMBERG ES LICENCIADO EN LETRAS (UBA). ES BECARIO DEL CONSEJO NACIONAL DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS Y TÉCNICAS (CONICET) Y DOCTORANDO EN LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS DE LA UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES. HA PUBLICADO ARTÍCULOS EN MEDIOS IMPRESOS Y DIGITALES Y ES INTEGRANTE DE LA REVISTA *OTRA PARTE*. ACTUALMENTE DESARROLLA SU TESIS SOBRE “PROCEDERES NARRATIVOS CONTEMPORÁNEOS (APORTES PARA UNA TEORÍA DE LA NARRATIVA ARGENTINA DE ENTRESIGLOS)”.