

Sobre el fragmento y la iteración en Sala 8, de Mauricio Rosencof: cicatrices de la ausencia

ARIENZA, Soledad / Universidad de Buenos Aires - arienza.s@gmail.com

Eje: *Cuerpo, política y crueldad* Tipo de trabajo: *ponencia*

^a *Palabras claves: cuerpo – violencia política - deshumanización*

› Resumen

¿Hasta qué punto la iteración y la fragmentación a nivel textual dan cuenta de cuerpos carentes de humanidad? ¿Puede la repetición recomponer lo que se ha perdido? Quizás no lo reviva, pero lo actualice... tal vez deje huella de una ausencia. La propuesta de este trabajo consiste en compartir una lectura de la novela *Sala 8* (2011), del autor uruguayo Mauricio Rosencof, a partir de la noción matemática de “fractal”. Dicha figura nos servirá no sólo para aventurar una hipótesis acerca de la estructura del texto, sino también para explorar los vínculos entre cuerpo, violencia política y humanidad que la novela pone de manifiesto. Propondremos que la repetición de determinadas instancias, fragmentadas a distintas escalas, no sólo quebranta la experiencia de lectura a nivel visual, sino que también descompone el tiempo en la novela. Además, nos preguntaremos hasta qué punto la combinación de lo iterativo y lo fragmentario funciona como estrategia narrativa para dejar huella, por medio de la palabra, de las ausencias producidas por la tortura y la violencia de Estado.

› Fractales: una propuesta de lectura

La noción matemática de fractal, propuesta por Benoît Mandelbrot en 1975, puede definirse según la matemática argentina Vera Spinadel como “un ente matemático que [...] se caracteriza por una propiedad de invariancia en presencia de ‘cambios de escala’. Esta propiedad se denomina ‘autosemejanza’” (Spinadel, 2008: 115). Es decir, en este ente matemático hay una estructura que se repite y se va presentando sin variaciones ante cambios en la escala. Spinadel agrega que “la palabra ‘fractal’ proviene del adjetivo latín *fractus*, que significa interrumpido o irregular” (Spinadel, 2008: 114).

Sala 8 presenta una estructura externa fragmentada: el texto está construido por secciones de diferente extensión que hacen foco en la situación de distintos personajes en un presente narrativo. El espacio en el que transcurre la mayor parte de los fragmentos es el Hospital Militar de Montevideo y, en particular, la sala ocho de este, “donde los detenidos ‘averiados’ por la dictadura eran ‘recauchutados’ sólo con el

propósito de someterlos, luego de esa rehabilitación cuasi surrealista, a más interrogatorios, vejámenes y torturas” (Frieria, 1: 2012). Podemos dividir estos personajes entre aquellos que se encuentran detenidos en la mencionada sala (Pan de Dios- la voz que narra el texto en primera persona desde la morgue, muerto-, Enjuto, Chongo, la Petisa Ana, Pichi, la mujer embarazada de la cama siete); y los familiares de estos, que están fuera de dicho espacio de secuestro y tortura (la madre de Pan de Dios, la familia de la mujer embarazada). Los detenidos en la sala ocho son “vivientes en tránsito” (Rosencof, 2012: 109): “uno le habla a usted desde un estado que usted no conoce. El tránsito. Estoy en tránsito. Uno no sabe ni para dónde ni para qué va. Estoy sobre la superficie, pero ya no estoy” (Rosencof, 2012: 18).

La figura del fractal es pertinente para describir la estructura de este texto por dos motivos: por un lado, las secciones fragmentadas que presenta hacen que la experiencia de lectura esté marcada por el quiebre del texto a nivel visual. Se produce el efecto de la interrupción, del corte: este enfatiza de qué manera lo que el lector lee de manera lineal y organiza diacrónicamente, en verdad se sucede, en muchos casos, de manera simultánea y sincrónica. Por otra parte, la pertinencia del fractal radica en que el texto de Rosencof se construye a partir de la reiteración de ciertos elementos, a diferentes escalas.

En el caso de los fragmentos que se centran en los personajes secuestrados en el Hospital Militar, la figura que se repite es la de la tortura, que despoja al cuerpo humano de su humanidad. Así, este texto presenta cuerpos en diferentes situaciones límite: animalización, tránsito hacia lo vegetal, fragmentación y descomposición. Estos procesos tienen una matriz en común (la tortura, que es el acto que los genera) y se van iterando a diferentes escalas a medida que el texto avanza. Las secciones que hacen foco en la madre de Pan de Dios o en la familia de la mujer de la cama siete, también reiteran ciertos patrones: los personajes realizan algunos comportamientos que se iteran a lo largo de los fragmentos que los convocan.

› **Los cuerpos: instrumentos de guerra**

En *Violencia de Estado, guerra, resistencia. Por una nueva política de la izquierda*, Judith Butler analiza el fenómeno de las guerras en el siglo XXI y explica que “si ciertos [...] cuerpos se construyen como instrumentos de guerra o puros recipientes de ataque, entonces ya [...] se los ha transformado en materia inerte, en instrumentalidades destructivas [...] o en merecedores de la destrucción” (Butler, 2011: 41). Es decir, hay determinados cuerpos que están condenados a la destrucción previamente al acto destructivo: con el sólo hecho de pensarlos como cuerpos que pueden o que deben ser eliminados, ya se los está anulando. Esta concepción acerca de los cuerpos es la que, en el texto de Rosencof, tienen los torturadores con respecto a las víctimas. Además, la novela ilustra que la violencia de Estado ejercida contra los diferentes personajes secuestrados en la sala ocho tiene otra particularidad: presenta una dosis de crueldad

inaudita, nunca antes conocida. Para expresar esto, la voz narradora hace una comparación con el tipo de crueldad presente en el texto de Homero, *Iliada*:

No concebía Homero que Aquiles, su Aquiles, pudiera llevar más lejos la crueldad. Por ejemplo, ocultar para siempre el cadáver de Héctor, tirarlo de un avión, esas cosas, para que Príamo y Hécuba padecieran sin tiempo en busca de los restos de su hijo. No, no lo pudo imaginar, porque los guerreros también tienen moral, ética y esa cuota de humanidad que, quien más, quien menos, todos tenemos. (Rosencof, 2012: 20)

Esta guerra es otra y estos cuerpos también son otros: al cuerpo del enemigo ya no se le aplica más ese marco de humanidad del que habla Pan de Dios en el fragmento citado. Es en este punto donde empieza la deshumanización: es ese cambio lo que habilita la tortura, a diferentes escalas.

› **Desde lo humano hacia lo animal y lo vegetal**

En primer lugar, podemos ver cómo a los cuerpos secuestrados en la sala ocho se los despoja del componente más humano: la palabra, el lenguaje articulado. Pan de Dios explica: “Porque acá no se puede hablar, ¡tan suave es todo! Por eso se susurra, murmura, gesticula, hay señas” (Rosencof, 2012: 13). Esta gradación da cuenta de cómo la lengua y la voz se van diluyendo y de qué manera, finalmente, llegan a anularse: primero desciende el volumen (susurro); luego decrece la articulación (murmullo); finalmente desaparece, y queda el cuerpo gesticulante.

Un segundo procedimiento mediante el cual los cuerpos son despojados de su componente humano es la animalización. En el texto de Rosencof, quien sufre la anulación de la identidad humana y asume la canina es Leonardo Noya, conocido en la sala como “Pichi”. Este personaje es tratado como un perro desde “[...] la mordida. Me iban a llevar otra vez, y como se quejaban de que yo en vez de gritar aullaba, me entraron a instalar un bruto leucoplasto sobre la boca [...]. Y ahí [...] voy y le lanzo un tarascón al Señor de los Bozales” (Rosencof, 2012: 94). A partir de que Noya muerde a sus represores, estos lo comienzan a tratar como un perro: “me cagaron a patadas y me esposaron por debajo de las piernas, a la altura en que se flexiona el fémur con la tibia y el peroné. [...] Traían un plato de hojalata con agua y un garrón redondo, puro cartílago y ‘aquí tenés, vas a aprender a comer sin las patas’” (Rosencof, 2012: 96). Este mecanismo de la animalización es analizado por Butler en *Vida precaria: el poder del duelo y la violencia*: allí, la autora explica que...

[en] la reducción de seres humanos al estatus de animales, lo animal representa la falta de control, la necesidad de contención absoluta. [...] La bestialización de lo humano tiene poco o nada que ver con animales concretos, ya que se trata de una representación de lo animal en contra de la cual se define lo humano. (Butler, 2006: 109)

Noya/Pichi empieza a alimentarse como un animal, sin usar las manos: “comencé a usar ese musculito, ese adminículo tan subestimado por la humanidad en cuanto a uso, y entré a lamer el agua, como lo saben

hacer con solvencia los felinos, y mis pares, los cánidos; como tal, giré hacia el garrón y lo capturé” (Rosencof, 2012: 96). Al finalizar su alimento, la primera vez que come de este modo, “se abre la puerta y se llevan el plato seco y el garrón pelado, y una bota de infante me da en el costillar con un: ‘¡Juera, bicho!’. Y así comenzó, hermano del Pan, mi vida de perro” (Rosencof, 2012: 97). En el caso de este personaje, el mecanismo de la animalización es reforzado por él mismo y usado a su favor como una estrategia para evitar ser interrogado: decidió inhibir en sí, finalmente, la facultad del lenguaje. “‘Pichi’-agregó- me decían los milicos [...]. Y yo ahí vi la oportunidad de desprenderme del lenguaje y gruñir. Como me tenían en un canil, hasta el olor a perro se me fue metiendo. Entré a comer a boca y con las patas delanteras escarbaba y enterraba los huesos” (Rosencof, 2012: 87).

Otro personaje que, a causa de la tortura física, termina adquiriendo características que la acercan a lo animal y, más específicamente, que la asemejan a un tipo de insecto es la Petisa Ana. Mediante una comparación, la voz de Pan de Dios expresa que “la Petisa era como las luciérnagas. Tenía luz propia” (Rosencof, 2012: 83). Sin embargo, dicha luz interior no tiene una connotación positiva en este caso: es producto de la tortura; más precisamente, de la acumulación de electricidad a causa de la picana. Así, el narrador explica y describe: “Pero en algún sitio acumuló ese voltaje que le suministraron durante días. Por eso no la podían inyectar, porque la aguja chisporroteaba, se hacía un cortocircuito. [...] Cuando su alma estaba en paz, se iluminaba. Tenue, discreta, humilde” (Rosencof, 2012: 83). La luz que irradia Ana tiene la potencia de un oxímoron: es paz, pero paz producto de la anulación del ser, no de su plenitud. Es claridad que rebota ante el vaciamiento de lo humano provocado por sus torturadores.

La constante de la tortura y la vejación se repite, en otra escala, con la anulación de la humanidad mediante el tránsito hacia lo vegetal de Enjuto. Este personaje es enterrado con la cabeza afuera en un pozo que él mismo ha tenido que cavar, con ojos vendados (Rosencof, 2012: 15). Sus torturadores sentencian: “Vas a echar raíces” (Rosencof, 2012: 16). Y si bien eso no sucede, este personaje se mimetiza con la tierra: “Cuando al Enjuto lo trajeron, le fueron a dar un calmante y se obturó el agujerito de la aguja. Se tapó de tierra. Y la segunda igual, y la tercera” (Rosencof, 2012: 55).

Ante la imposibilidad de mover el cuerpo, “Razonó el Enjuto que el único órgano que le funcionaba al aire libre era el cráneo. Concluyó que la realidad tangible que le había tocado vivir no era vivible” (Rosencof, 2012: 28). Podemos encontrar una similitud entre este personaje y Leonardo Noya/ Pichi, el hombre que devino perro: si bien se anula en ellos el cuerpo humano y se los transforma en ser can o ser vegetal respectivamente, ambos personajes, ante la imposibilidad de ser, exacerbaban en sí otras características intangibles de la especie humana. Noya se sirve de la astucia e inhibe en él deliberadamente el lenguaje articulado para evitar ser interrogado, mientras que Enjuto elige asirse a la fantasía, la imaginación y los sueños para conservar su humanidad. Como a este último “solo le quedaban

libres el pensamiento, la imaginación, los sueños, la fantasía, decidió vivir a partir de ellos. Ordenarlos, armar con ellos otra vida” (Rosencof, 2012: 28).

Es esta permanencia de la facultad imaginativa y fantasiosa del cerebro humano, en contraste con el aprisionamiento físico bajo tierra, lo que le permite a Enjuto no perder internamente la condición de hombre. Pan de Dios explica que, hasta su muerte en el pozo, “[...] él siguió sintiendo como un hombre y, como hombre, sufría. [...] Solo, en un pozo, con esas lombrices que le dejaban una estela de barba contra la piel [...], les imploraba que no dejaran de surcar su superficie, que sentir sienten los vivos [...]” (Rosencof, 2012: 68).

› ***El cuerpo de a partes: fragmento y descomposición***

Como mencionamos al comienzo de este trabajo, *Sala 8* se desenvuelve como un fractal y expone, a partir del patrón constante de la tortura, otra escala de deshumanización, que se suma a la animalización previamente desarrollada: la fragmentación. Mediante este mecanismo, ya no estamos ante seres humanos que devienen naturaleza no humana (perros, insectos, plantas), sino que presenciamos el quebrantamiento literal (físico y psíquico) del cuerpo humano tal como lo concebimos. En relación con la fragilidad inherente a este, podemos citar nuevamente a Butler quien sostiene que “El cuerpo supone mortalidad, vulnerabilidad, praxis: la piel y la carne nos exponen a la mirada de los otros, pero también al contacto y a la violencia, y también son cuerpos los que nos ponen en peligro de convertirnos en agentes e instrumentos de todo esto” (Butler, 2006: 52). En los personajes de Pan de Dios y Chongo puede evidenciarse claramente esta vulnerabilidad de la que habla Butler, ya que los fragmentos de la novela que se centran en dichos personajes dan cuenta no sólo de cómo ellos son víctimas de la violencia, sino que también hacen foco en sus agresores: los agentes que comandan dichas vejaciones.

La identidad de Pan de Dios, narrador de la novela, es primero fragmentada a nivel psicológico y discursivo mediante el sarcasmo del Arcángel, uno de los victimarios de la sala ocho: “Y una voz dura, disciplinada y cortante respondió, displicente: -‘El Pan de Dios ese está hecho miga’. No parecía un diagnóstico favorable. Lo de ‘Pan de Dios’ lo dijo como quien dice ‘infeliz’. ‘El infeliz está hecho miga’” (Rosencof, 2012: 11). “Pan de Dios” es el apodo que la madre de dicho personaje utiliza para referirse a él cada vez que va al Hospital Militar a intentar obtener información sobre el paradero de su hijo: “Y ella, la vieja, pobre, les explicaba: ‘es un muchacho tan bueno, trabajador, y tan cariñoso, es incapaz de hacerle mal a nadie’. Y agregaba: ‘Un pan de Dios’” (Rosencof, 2012: 56). De esta manera, vemos cómo la identidad del joven es ya escindida en un primer nivel desde el mismo discurso por los agentes de la violencia estatal: mediante la burla, lo denigran. Los militares anulan la connotación positiva del epíteto y

lo transforman en vehículo para rebajar al sujeto: “¡Te vamo a hacer miga, Pan de Dios! Miga” (Rosencof, 2012: 57).

La fragmentación de Pan de Dios prosigue a nivel físico: lo privan de agua como castigo por no haber controlado sus esfínteres y él, así, se que quebranta:

No hay nada más jodido que la sed, tenés una puntada en el pecho, la boca seca, te duelen los riñones. No se salvan ni las uñas. Y me tuvieron sin ‘hache dos o’ de pura bronca [...]. Pero se les fue la mano. Perdí volumen, los huesitos se me partían como grisines, como sin saliva en la boca no podía responder ‘sí señor’, a los grisines me los crocaban por todas partes. (Rosencof, 2012: 56)

Ha habido un desplazamiento, ya que el personaje no se asemeja más al pan por su bondad, sino por su fragilidad: “A mí me compartieron, me partieron, me desmigajaron, me tenían con el leucoplasto a la altura de los ojos, como tres vueltas, envuelto en alambre, quieto, duro, me tuvieron que sacar del tacho porque con el ablande la miga se hacía baba y las ligaduras se aflojaban” (Rosencof, 2012: 47).

Otro de los personajes que sufre la fragmentación a través de la violencia del Estado es Chongo. Pan de Dios describe cómo “Le metieron cachiporra en el culo [...]. Le sacaron la cachiporra de un tirón y el palo hizo un vacío y, junto con él se trajeron veinte centímetros de intestino, que costó retirar del palo, hasta que se logró” (Rosencof, 2012: 38). Ante esta inesperada situación, un enfermero presente en la sala ocho determina que la solución para retraer el intestino del Chongo a su ubicación original es hacerle un masaje de columna. Los militares deciden hacerlo con una moto:

... estaquearon al Chongo en pelotas y boca abajo. [...] Uno de cada lado del estaqueado tomó el manubrio [...]. Pero a mitad de camino se les quedó la motoneta. [...] [El Arcángel] fue y montó la Yamaha y, de una sola patada, la hizo arrancar [...]. Pero cuando le ordenaron al Chongo que se parara, ya no lo pudo hacer solo. Se le había trancado o fisurado o partido alguna vértebra. (Rosencof, 2012: 39)

Desmigajar, partir, crocar, fisurar, trancar: verbos que dan cuenta de sujetos deshumanizados, devenidos puras estructuras óseas que se quebrantan a diferentes escalas como producto de la violencia.

Si continuamos leyendo el texto de Rosencof bajo la clave del fractal, podemos ver cómo la constante de la tortura que lleva a la deshumanización se termina de desarrollar en una última escala: la descomposición. Luego del parto de su bebé, la mujer de la cama siete es trasladada en un jeep, encapuchada y en plena noche, por una ruta, hacia un lugar desconocido, no especificado. Allí la entierran. Viva. Allí se descompondrá, dejará de ser humana para pasar a ser mera materia orgánica que se funde con la tierra:

Una vez que tuve por encima una capa de tierra, menos firme que la de abajo, más pedregosa a los lados, [...] ya no golpeaba más sobre mi piel ese primer torrencial diluvio de tierra. Ahora las paladas son más lentas, apagadas, como si descansaran al no verme. Dejaron de verme, la urgencia era que no vieran, ni ellos, nada, nadie, el Universo. [Pero ahora] quieren terminar, ‘cierren eso’, entonces las paladas finales se vuelven frenéticas, apuradas, ahora caen piedritas, muchas, sonoras, más sonoras. (Rosencof. 2012: 124)

En este fragmento podemos destacar dos aspectos que acentúan la deshumanización del personaje: en primer lugar, la anulación de su subjetividad mediante la estrategia de la invisibilización. La mirada del otro nos constituye, nos forma y este fragmento muestra cómo los torturadores evitan mirarla y verla. Al respecto podemos citar nuevamente a Butler, quien ilustra de manera clara el peso que los otros tienen en la configuración del yo: “Me encuentro con que mi propia formación supone al otro en mí, que mi propia extrañeza respecto de mí es paradójicamente el origen de mi conexión ética con los otros. No soy totalmente consciente de mí porque parte de lo que soy lleva la huella enigmática de los otros” (Butler, 2006: 73). Los encargados de cavar el pozo deben hacerlo rápidamente para que se rompa entre ellos y la mujer esa conexión ética que los une por el sólo hecho de ser humanos que coinciden en un tiempo y lugar determinados. Al tapanla con tierra, tapan también esa huella de la que habla Butler: la huella de los otros, constitutiva de lo que uno es. Tapan, entonces, la posibilidad de que ella sea vista por “el Universo”. Tapan, así, su identidad. Tapan, por último, el crimen: el crimen que ellos mismos están cometiendo. En segundo lugar, en este fragmento el lenguaje mismo da cuenta de la progresiva deshumanización de la víctima: ella se convierte en “eso” (“tapan eso”). Ya no es persona. Ya no es mujer. Es un objeto: un mero demostrativo inespecífico que debe ser enterrado.

› ***Iteraciones por fuera de la sala***

Como mencionamos al comienzo de este trabajo, hay determinados fragmentos del texto de Rosencof que se centran en familiares de algunos de los personajes de la sala ocho: la madre de Pan de Dios y la familia de la mujer de la cama siete. En la composición e interrelación de dichos fragmentos también podemos ver cómo el texto se constituye a la manera de un fractal.

Los fragmentos focalizados en la madre de Pan de Dios presentan un patrón: esta mujer tiene un interlocutor constante, su perro, Juanchi. Ella le dedica a esta mascota extensos parlamentos en los que predominan, primero, las aseveraciones: “¡Qué ensaladas vamos a hacer cuando vuelva, Juanchi! Cuando vuelva. Porque él va a volver, aunque tenga que traerlo a la fuerza” (Rosencof, 2012: 24). A medida que avanza el texto, dichas aseveraciones toman un matiz de duda y pasan, finalmente, a transformarse en preguntas: “Es seguro que está acá. [...] ¿Estará ahí, Juanchi? ¿Será verdad?” (Rosencof, 2012: 44) o “Una sabe muchas cosas, Juanchi, pero otras, no. ¿Dónde lo tienen?” (Rosencof, 2012: 65) y también “¿No lo oís, perro bobo? Anda por ahí, suavcito. [...] Quiere decir algo, no sé. Algo. Algo dice. ¿Qué dice?” (Rosencof, 2012: 71).

En el caso de la familia de la mujer secuestrada en la cama siete, los fragmentos están focalizados en el hermano menor de esta. Mediante el discurso directo, los extractos centrados en esta familia despliegan

pequeños eventos cotidianos que, incluso, reiteran, a una escala diferente, como un eco, lo que le está sucediendo a su hermana: “También le conté [a mi mamá] que la maestra me preguntó por mi hermana y le dije que yo no sé” (Rosencof, 2012: 41). Como vemos, predomina en el niño, al igual que en la madre de Pan de Dios, la duda: “Mi mamá sale todos los días a buscar a mi hermana. Le dijeron que se fue del país. [...] Mamá no les cree nada y yo no sé como sigue esto [...]. Mi mamá llora. Papá dice: -Nada de pañuelo blanco, esperá” (Rosencof, 2012: 128). Elipsis en los diálogos: elipsis, también, desde el punto de vista del niño. Blancos que no puede entender, vacíos que lo desconciertan.

› **Tiempo y espacio de la memoria: el texto**

El tiempo y el espacio son dos coordenadas que se encuentran fragmentadas en el texto de Rosencof. Los cuerpos pierden así orientación y aumenta entonces su paulatina deshumanización. En algún tiempo y espacio ocurren los hechos a partir de los cuales Pan de Dios labra una memoria: la memoria de todos los que han pasado por el Hospital de muertos, por la sala ocho.

Pan de Dios reconoce que, al ser secuestrado, ha perdido la noción del tiempo: “Vamos a entendernos: su almanaque no es como el mío. [...] No sé, de acuerdo con su calendario, cuánto de su tiempo estuve en Sala 8.” (Rosencof, 2012: 55). También explica: “Se han desquiciado los tiempos, el tiempo. Rondo en un universo sin lógica ni cronología” (Rosencof, 2012: 71).

Con respecto al espacio, Pan de Dios distingue lo que denomina “el Hades” del “Paraíso”. El primero es la morgue, lugar subterráneo desde donde narra el texto y en el que ocurren una serie de procesos:

... te meten primero el chorro que te barre todo lo que largaste con el afloje de esfínteres post mórtem [...]. Después, te fumigan con formol. Luego te cuelgan de un gancho [...] se te dislocan la clavícula, los omóplatos, digo yo que el esternón. Duele como la gran puta, pero mirá acá, qué paz, manso, quieto, tranquilo, mientras se escurren el agua, el formol y ni sentís el bajo cero que reina en este Hades criollo. (Rosencof, 2012: 76)

El Paraíso es la sala ocho del Hospital Militar: “Mis ojos se deslumbraron ante tanta blancura. Todo era suave. Las nubes horizontales, suspendidas. [...] Este Paraíso no era para ellos. Acá teníamos hasta un ángel o Ángela, de blanco y cofia almidonada, desplazándose, casi flotando [...]” (Rosencof, 2012: 11). Como mencionamos anteriormente, dicha sala es un espacio que existió verdaderamente en el Hospital Militar de Montevideo. Allí se “recomponían” los cuerpos de los torturados, para después seguir torturándolos (Frieria, 1: 2012). Podemos relacionar la existencia de este espacio con lo que comenta Giorgio Agamben acerca de la biopolítica del siglo XX, retomando a Foucault, en *Lo que queda de Auschwitz*. Aquella se caracteriza por “la producción de una supervivencia modulable y virtualmente infinita” (Agamben, 2014: 163). Esto implica “separar, en todo momento, la vida orgánica de la animal,

lo no humano de lo humano, al musulmán del testigo, la vida vegetal [...] de la vida consciente, hasta alcanzar un punto límite” (Agamben, 2014: 163).

Este punto límite es el que alcanzan los personajes que llegan a la sala ocho. Como indica Butler, “desde el punto de vista de la violencia no hay ningún daño o negación posibles desde el momento en que se trata de vidas ya negadas. Pero dichas vidas tienen una extraña forma de mantenerse animadas, por lo que deben ser negadas una y otra vez” (Butler, 2006: 60). Pan de Dios, Enjuto, Chongo, Ana: sus vidas han sido negadas desde un comienzo. Pero desde ese lugar de anulación, logran mantenerse animadas.

Aquí proponemos que esa “extraña forma” mediante la cual esas vidas se mantienen presentes es el texto de Rosencof. Este vehiculiza la voz, la palabra y la memoria de Pan de Dios, tres componentes que no son sólo suyos, sino de varios: “Pero no pienso por ellos. Ellos piensan lo mío. Uno, simplemente, verbaliza. [...] En esta dimensión del total, en cuanto asome, emerge, se sonorice la voz de uno, está asomando, estará asomando, la voz de todos” (Rosencof, 2012: 93). De esta manera, “a uno que habla desde lo lejos, muy lejos, lo podés sintonizar acá. Es la ley de la radiotelefonía, macho. Solo nos tienen que sintonizar. Somos los locutores de la memoria [...]. La cal viva del tiempo no puede con ese tejido caprichoso de los recuerdos” (Rosencof, 2012: 132). Mediante la iteración de la tortura a diferentes escalas, el texto de Rosencof revela un tejido de memorias, un coro de voces que transgreden su propia ausencia forzada.

› **Conclusiones**

A partir de la lectura de la novela *Sala 8* bajo la clave del fractal, hemos explorado de qué manera un texto literario, en estrecha relación con hechos históricos, puede recomponer, actualizar y recordar vidas humanas que fueron silenciadas y aniquiladas. A nivel textual, hemos analizado cómo la novela se construye con la repetición de un mismo patrón a diferentes escalas. En el caso de los personajes secuestrados en la sala ocho, la tortura se reitera en diferentes dimensiones y manifestaciones y toma la forma de la animalización, el tránsito hacia lo vegetal, la fragmentación y la descomposición. En el caso de los familiares de las víctimas, lo que se repite a diferentes escalas es la duda y la elipsis. Otro de los procedimientos que hemos analizado es la fragmentación: esta se despliega no sólo en la estructura externa del texto, que se encuentra fragmentado, sino también en el plano espacial y en el temporal.

Tanto la iteración como la fragmentación devienen, en esta novela, procedimientos que recomponen y reaniman vidas y voces que han sido silenciadas e invisibilizadas. La voz de Pan de Dios se proyecta y descompone en las voces de todos los otros que han pasado por la sala: se erige así una polifonía capaz de desafiar el silencio impuesto. De esta manera, el texto de Rosencof funciona como cicatriz textual que marca, recuerda y mantiene vivos a los cuerpos violentados y deshumanizados que ya no están físicamente presentes.

Bibliografía

Agamben, G. (2014). *Lo que queda de Auschwitz: el archivo y el testigo (Homo sacer III)*. Valencia, Pre-Textos.

Butler, J. (2006). *Vida precaria: el poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires, Paidós.

_____. (2011). *Violencia de Estado, guerra, resistencia. Por una nueva política de la izquierda*. Barcelona, Katz.

Friera, S. (2012). Mauricio Rosencof y su última novela. En *Página 12*. Edición en línea: <<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-25415-2012-06-04.html>> (Consulta: 25-06-2017).

Rosencof, M. (2012). *Sala 8*. Buenos Aires, Alfaguara.

Spinadel, V. (2008). Fractales. En *Actas del Segundo Congreso Internacional de Matemáticas en la Ingeniería y la Arquitectura*, pp. 113-122. Caminos UPM: Madrid. En línea: <<http://www2.caminos.upm.es/Departamentos/matematicas/Fdistancia/MAIC/CONGRESOS/SEGUNDO/008%20Fractales.pdf>> (Consulta: 25-06-2017).