



Artikel

Recordar, olvidar: violencia y silencio en la ficción contemporánea

Ana María Amar Sánchez (University of California, Irvine)

HeLix 10 (2017), S. 39-54.

Abstract

This article analyzes the connection between violence and silence in two recent Argentinian novels that closely explore the politics of memory: *Una misma noche* by Leopoldo Brizuela (2012) and *Una muchacha muy bella* by Julián López (2013). Recent narratives connected to trauma tend to employ new strategies to account for the relationships between violence and silence. What is the nexus between violence, politics, and memory in these stories? How do these narratives propose the permanence of memory as a means to protect against forgetting? How does violence manifest itself through language? Are there substantial differences between texts from the present and the past? Silence is an extreme way of using violence to stifle and close off memory. This essay focuses on modes of representing silence in both its thematic and its narrative aspects, as well as procedures for recounting it.

All rights reserved. Dieser Artikel ist urheberrechtlich geschützt. Alle Rechte vorbehalten. Die Weiterverwendung des hier bereitgestellten Artikels ist ohne die ausdrückliche Genehmigung von HeLix (und/oder des Verfassers) nicht gestattet.

Recordar, olvidar: violencia y silencio en la ficción contemporánea

Ana María Amar Sánchez (University of California, Irvine)

¿Cómo narrar la violencia? ¿De qué modo se ligan violencia y memoria en la literatura en tanto podríamos afirmar que narrar es de algún modo recordar? ¿Han cambiado las formas de narrar esa violencia en los últimos años? Siempre me han interesado las formas menos obvias de contar la violencia y el horror, las más elusivas, el no decir, lo que he llamado el “modo oblicuo” de contar, el relato “sesgado”¹ que trata de retacear información o dejarla a la imaginación del lector y desecha lo explícito. Sin duda, la forma más extrema de este “no decir” es el silencio.

Solemos pensar la violencia unida al acto físico violento, a la agresión o al grito. Sin embargo, el silencio puede ser una de las vías más extremas de ejercer esa violencia. El silencio, por otra parte, tiene muchos posibles y opuestos sentidos; digamos que está lleno de significaciones disponibles al lector o al que “escucha” ese silencio. Lo contradictorio de su naturaleza en la literatura consiste, en primer lugar, en que opera en el discurso mismo. De este modo, es interesante preguntarse cómo funciona y por cuáles diversas vías se representa en los textos. Es decir, el silencio –en sus más diversas formas de representación– se liga fuertemente con la escritura: uno parece necesitar de la otra para construir y sostener un discurso que suele girar en torno a la memoria y al olvido en textos muy vinculados a lo político.

Memoria y olvido han sido tópicos esenciales en los relatos de los últimos cuarenta años. Se multiplican así los ensayos, los testimonios y las ficciones –tanto literarias como fílmicas–: en España y Latinoamérica abundan los textos que buscan representar el drama de las dictaduras, la violencia y sus secuelas. Esto parece darle la razón a Andreas Huyssen cuando afirma que se ha producido “un giro hacia el pasado que contrasta de manera notable con la tendencia a privilegiar el futuro, tan característica de las primeras décadas de la modernidad del siglo XX”.² Sin embargo, la memoria implicó –en la narrativa de fines del XX y los comienzos del XXI– una vuelta al pasado

¹ AMAR SÁNCHEZ, “El trazo oblicuo”, 52.

² HUYSEN, *En busca del futuro perdido*, 13.

desde el presente de la escritura para pensar ese presente, pero también para proyectarse al futuro. Es un ejercicio que tiene como finalidad impedir el olvido y lograr alguna clase de reparación; reparación que puede estar ausente en ficciones muy recientes. En la última década, las estrategias discursivas parecen haber ido cambiando en los narradores pertenecientes a la llamada generación de “hijos”, sean o no descendientes de las víctimas de la dictadura. Ése es el punto que será analizado en las novelas *Una misma noche* de Leopoldo Brizuela (2012) y *Una muchacha muy bella* de Julián López (2013)³ que, más allá de sus diferencias, consideramos ejemplares por el particular tejido que establecen entre violencia y silencio, por una parte, y memoria y escritura por otra.

No suele asociarse el silencio a la violencia extrema y, sin embargo, es uno de los mecanismos más efectivos para imponerla: obtura el discurso, la posibilidad de comunicación y atenta contra la memoria, procurando el olvido. Por otra parte, se diría que el silencio tiene tantas alternativas como la palabra misma; puede ser también una forma de resistencia –de ahí que Derrida sostenga que “si no se mantiene el derecho al secreto, se entra en un espacio totalitario”⁴ o de indiferencia, “un *dejar de decir* que puede entenderse como un *dejar (de) hacer*” según señala Block de Behar en su clásico ensayo *Una retórica del silencio*.⁵ Más allá de la literatura, ambos sentidos –el “dejar hacer” y la resistencia– podían observarse durante las dictaduras en la conducta de los ciudadanos, oprimidos por otro silencio, el impuesto por los militares. El silencio en este caso aniquila, es un procedimiento de anulación eficaz que actúa sobre la posibilidad del reconocimiento del otro, de los hechos, de la memoria; es, en suma, una violencia soterrada que neutraliza el otro discurso. De este modo, la otra voz deja de existir y de expresarse; es, claro, la conocida censura y sus conocidos resultados (como el “no se nombra” o “no se puede nombrar” que se lee en muchos textos y que articula tantas novelas del período dictatorial y posdictatorial). El silencio, impuesto desde el poder, implica siempre la violencia y el proyecto de eliminación de lo “peligroso”, lo que termina por volverse tabú y debe

³ A partir de ahora, la referencia a ambas novelas se hará mediante sendas siglas: UMN y UMmB.

⁴ DERRIDA/ FERRARIS, *El gusto del secreto*, 81.

⁵ BLOCK DE BEHAR, *Una retórica del silencio*, 18. Asimismo, Virilio, al reflexionar sobre la problemática del arte contemporáneo se pregunta si el callarse es al sonido el equivalente a lo que esconder o disimular es a la visibilidad: “¿Callarse se convierte [...] en una forma discreta del asentimiento, de la connivencia?”. VIRILIO, *El procedimiento silencio*, 87. Como puede verse, el silencio, según la perspectiva con que se enfoque, da lugar a muy diversas posibilidades de lectura, desde verlo como el resultado de la opresión y la violencia hasta una forma del disimulo o de la mentira.

olvidarse; recupera así, como tal, un origen ligado a lo sagrado, adquiere un sentido de prohibición, muy evidente en *Una misma noche*.

Reprimir, desviar, evitar, pero también destacar con más fuerza al no mencionar y, por lo tanto, resistir. Recuérdese la interdicción sobre el nombre que organiza un cuento como “Esa mujer” de Rodolfo Walsh, y lo vuelve cada vez más evidente, o la frase de Wittgenstein “hay que callar sobre aquello de lo que no se puede hablar”⁶ que, con múltiples variantes, organiza la novela *Respiración artificial* de Piglia, en la que nunca se nombra la dictadura, que es, sin embargo, el eje del texto. La ausencia de un mensaje es entonces un mensaje en sí mismo, según señala la teoría de la información; en política, como en literatura, las reticencias y omisiones son claves de una multiplicidad de significaciones; son signos tan cargados como las palabras. Por ese motivo Block de Behar cita y retoma a Genette cuando señala que “la obra de arte tiende a constituirse en un momento de reticencia y de ambigüedad, pero ese objeto silencioso lo fabrica, por así decirlo, con palabras, [...] la literatura es una retórica del silencio”.⁷ Es que la escritura puede hablar a través de pausas, tropos y brechas informativas; toda una retórica que hace elocuente una escritura reticente. En otro contexto, pero coincidente con lo dicho, Guillermo Sucre cita una frase de Octavio Paz, “enamorado del silencio, al poeta no le queda más recurso que hablar”, y señala que esta paradoja encierra una metáfora: “hablar a partir de la conciencia que se tiene del silencio es ya hablar de otro modo: al reconocer sus límites, el lenguaje puede recobrar al mismo tiempo su intensidad [...]. No en lo que dice sino en lo que deja de decir reside su poder”.⁸

Lo dicho y lo silenciado entonces participan de la misma condición discursiva: el silencio “dice”. ¿Pero cómo “el silencio” puede ser un acto discursivo? Michel Foucault nos da una respuesta:

El silencio en sí mismo –las cosas que uno se niega a decir, o lo que está prohibido nombrar, la discreción que se necesita entre los diferentes hablantes– es menos el límite absoluto de discurso [...] que un elemento que funciona junto con lo que se dice [...]. No hay ninguna división binaria entre lo que uno dice y lo que uno no dice [...] no hay uno sino muchos silencios, y ellos son una parte integral de las estrategias que son la base de e impregnan los discursos.⁹

⁶ WITTGENSTEIN, *Tractatus logico-philosophicus*, 439.

⁷ BLOCK DE BEHAR, *Una retórica del silencio*, 28.

⁸ SUCRE, “La metáfora del silencio”, 293.

⁹ FOUCAULT, *Historia de la sexualidad*, 37.

El silencio es entonces semejante a la palabra al desencadenar también, según Block de Behar “una especie de semiosis ilimitada porque si cada signo implica otros signos, el silencio puede ocultar otros silencios”.¹⁰ Este mecanismo de silenciamiento, ya sea impuesto o por elección, implica juicios políticos y sociales, un reconocimiento de lo que se puede decir o no. Podríamos retomar y ampliar aquí los interrogantes planteados al comienzo de este trabajo: ¿Cómo se “encarna”, cómo se representa en los textos esa violencia que ejerce el silencio sobre la memoria? ¿Hay alguna diferencia entre los textos escritos en la década del ochenta, noventa y los comienzos de este siglo con los producidos por las últimas generaciones? ¿Cuál es el lenguaje con el que se manifiesta el silencio?

El vínculo entre escritura y silencio se vuelve esencial en la mayoría de los relatos; de hecho es eje constitutivo en *Una misma noche* y en *Una muchacha muy bella* ya que, en el nivel de la enunciación, se reitera en ellos la pregunta –tácita o no– en torno a si es posible o no decir y si no decir es simplemente callarse. Por otra parte, en la narrativa reciente, el juego autobiográfico y las estrategias autoficcionales colaboran en complicar esta relación entre silencio y escritura. Esta tensión característica en torno a la figura del sujeto acentúa la ambigüedad sobre lo que se relata o se oculta, sobre las posibles verdades que se develan o retacean. Relatar la violencia puede tomar entonces caminos inesperados y el lenguaje –también la imagen en el caso de los films– se desvía y exige “algo más”, cierta complicidad, incluso cierta paciencia por parte del lector; en especial en los textos de años recientes en los que el nexos violencia, silencio y escritura parece problematizarse, cambiar y adquirir nuevos sentidos.

Dos son las estrategias claves en la representación del silencio ligado a la violencia política. Por una parte, lo silenciado como situación propia de la trama vivida y sufrida por los personajes (se relaciona pues con lo argumental). Se trata de un procedimiento muy presente en los textos –y en el cine– españoles y sudamericanos escritos durante las dictaduras o en los años posteriores, incluso en los noventa y hasta comienzos del siglo XXI. El silencio aquí manifiesta la violencia vivida por los protagonistas (el miedo, la prohibición, la censura, la imposibilidad de hablar, la resistencia) que de alguna manera

¹⁰ BLOCK DE BEHAR, *Una retórica del silencio*, 241.

la existencia misma del texto contribuye a mitigar y resuelve al contar, recordar y sacar a la luz.

En segundo lugar, el silencio puede formar parte del proceso de escritura a través de diversos mecanismos y técnicas que vuelven al texto reticente, evasivo; el relato gira en torno a cuestiones que siempre parecen oscuras, a secretos sin resolución y sobre todo a historias que parecen no cerrarse y se diluyen sin llevar a ninguna parte. El lector suele entonces quedar frustrado, no por la ausencia de un final, sino por la imposibilidad de pensar algún final para esa historia que parece disolverse sin proponer ningún desenlace. Ambas alternativas están vinculadas entre sí y pueden darse en simultáneo. En la primera, el silencio forma parte de la tragedia que viven los personajes, se presenta formando parte de su historia y como resultado de la violencia política que padecen; la segunda pertenece a la retórica textual. Violencia y silencio están así unidos tanto en la práctica de la escritura como en la representación que cuenta la trama. Y aquí, creo, puede establecerse una sutil distancia entre algunos de los textos de los últimos años en relación con los anteriores; distancia muy evidente en novelas como *Una misma noche* y *Una muchacha muy bella*.

Si en este último aspecto podemos encontrar diferencias, la escritura, como eje fundamental para la construcción de la memoria, funcionará del mismo modo y se reiterará en todos los casos a lo largo del tiempo: permanentemente el discurso escribe, reescribe, borra y vuelve a narrar, va produciendo transformaciones en el difícil esfuerzo por mantener el recuerdo. Lo silenciado formará parte de ese trabajo de desgaste entre olvido y memoria –una elaboración, muy clara, otra vez, en *Una misma noche*– que Ricardo Forster llama una “ética de la memoria”¹¹ y puede asumir diversas estrategias: el rechazo del pasado, la reivindicación, la resistencia. El sujeto que narra –ya sea en la literatura o a través del ojo de la cámara– produce un relato, articula una versión del pasado ligada a su presente, que resulta una historia necesariamente llena de huecos, en muchos casos de silencios conscientes originados en el miedo, la culpa, la censura. Como es sabido, memoria y olvido no son terrenos neutrales, sino auténticos campos de batalla, en los que se lucha por imponer las versiones de la historia que han de perdurar. La memoria es así un “objeto” susceptible de manipulación, rechazo y debate. Como afirma

¹¹ FORSTER, *Crítica y sospecha*, 54.

Remo Bodei, “en virtud de la pluralidad de los contendientes y de sus objetivos, pueden darse [...] formas de ‘memoria disputada’ y ‘secuestrada’, [formas] de una relación siempre irresuelta incluso con los muertos”.¹² Diría también que pueden darse formas de memoria que apelan al “discurso del silencio”, que parecen excluir o suspender el derecho a la palabra, a lo explícito, no solo en la historia que narran, sino en cómo la narran.

Silencio y relato: un topos en la literatura del siglo XX

Una extensa tradición de ficción política –ya sea narrativa o filmica– narra en el orden de la trama el silencio como una de las formas más terribles de la violencia. Esto es evidente en la narrativa española de las últimas décadas, quizá por la necesidad de dar cuenta y asimilar los cuarenta años de silencio opresivo sufridos, como por ejemplo en *Un largo silencio* (2000) de Ángeles Caso. Aquí sobrevivir, para diferentes generaciones de mujeres que han perdido la guerra, implica un repliegue en el silencio interior. El relato expone un muestrario de opciones y modos de llevar adelante la pregunta de cómo resistir en silencio la imposición de las nuevas “verdades” y las creencias obligatorias. De hecho el relato se abre con una dedicatoria: “Y para... los que sobrevivieron en silencio a la derrota”.¹³ El pesimismo que invade a las protagonistas se contradice con la misma existencia de este relato y el presente de su escritura, que parecen desmentir los temores al olvido y relativizar el silencio padecido: alguien ha recordado y escrito esta historia. La memoria de algún modo ha triunfado, pues otras generaciones siguen recordando o recuperan lo reprimido. En ese sentido, la novela constituye una respuesta en sí misma que atenúa el sentimiento de pérdida devastadora de la trama. De la misma manera, *La voz dormida* (2002), de otra española, Dulce Chacón, se abre con una dedicatoria muy similar: “a los que se vieron obligados a guardar silencio”.¹⁴ El relato irá construyendo una ecuación que iguala el resistir al sobrevivir; pero sobrevivir también implica callar y narrar: “Y contar la historia, para que la locura no acompañe al silencio [...] Grita para llenar el silencio con la historia [...] Vivirás para contarlo, le dijeron, ignorando que sería al contrario. Lo contaría, para

¹² BODEI, “Memoria histórica, olvido e identidad colectiva”, 91.

¹³ CASO, *Un largo silencio*, 5.

¹⁴ CHACÓN, *La voz dormida*, 7.

sobrevivir”.¹⁵ Es decir, narrar es el camino para conjurar el silencio en la mayoría de los relatos que se proponen rescatar la memoria borrada, obturada.

Es importante mencionar otra novela, muy anterior, *El pianista* de Vázquez Montalbán (1985), porque, además de ser uno de los relatos más interesantes y mejor logrados sobre la guerra civil y la derrota, contiene un momento clave que parece resumir la relación entre violencia y silencio representada en esta narrativa. En esta escena participan un viejo pianista leal a sus principios que trabaja en una *boite* de mala muerte, y su rival, que ha desarrollado su carrera a la sombra de Franco y va a escucharlo una y otra vez. Su irónico aplauso consiste en decir: “Bravo, Alberto. Excelentes los silencios”.¹⁶ Más allá de la cruel ironía, el franquista reafirma lo que ha sido ley para los vencidos: mantenerse en silencio. El texto continúa: “El pianista se limitó a cerrar los ojillos y los mantuvo cerrados”.¹⁷ El episodio remite, nuevamente, a las mismas preguntas: ¿cómo se puede vivir y resistir en silencio bajo la violencia dictatorial?, ¿no será mejor plegarse al olvido? En esta narrativa y en el cine abundan escenas construidas en torno al silencio absoluto, representando toda la violencia soterrada en el tener que callar.¹⁸ Asimismo, en los relatos latinoamericanos, se insiste en el tratamiento de la escritura como la única forma de paliar el silencio. La novela *Los rojos de ultramar* (2004) del mexicano Jordi Soler se origina, según dice el narrador, a partir de una escritura fragmentada, marcada por el secreto, pero sobre todo a partir de comprobar el desconocimiento absoluto que tienen los estudiantes de una universidad española acerca del exilio y la persecución franquista, ya que ambos han sido borrados de la historia oficial, cubiertos por un absoluto silencio. Expurgar la escritura para ampliarla, hacerla más completa, entender, sacar a la luz lo que ha permanecido oculto llevará al narrador a una larga investigación. Por ese motivo el protagonista inicia un viaje hacia el pasado para conocer un espacio que parece borrado, que no está en ninguna parte, ni siquiera en los textos de la historia del lugar en que han ocurrido los hechos, donde ha prevalecido el silencio y la voluntad de olvido. Luego de su paso por ese espacio sin recuerdos, donde

¹⁵ *Ibid.*, 213-216.

¹⁶ VÁZQUEZ MONTALBÁN, *El pianista*, 99.

¹⁷ *Ibid.*, 99.

¹⁸ Recuérdese la notable escena en el film de Juan José Campanella, *El secreto de sus ojos* (2009), del viaje de los dos protagonistas en el ascensor junto a un represor. La secuencia se resuelve sin palabras, en absoluto silencio, mientras el terror de ellos (y el de los espectadores) va en aumento.

se ha escamoteado todo dato, el narrador podrá escribir, completar la historia y encontrar la clave oculta.

El cine también busca resolver el terror y la violencia impuestos por el poder a través de historias con las que se pretende superar el silencio por medio de la palabra; quizá el mejor ejemplo sea *Un muro de silencio* (1993), donde el no hablar –incluso el taparse los oídos para no escuchar–, imperante durante la dictadura argentina, se transforma con el tiempo en un silencio destinado a no recordar, no pensar, olvidar y no sufrir. Solo la aparición –muchos años después y en democracia– de una cineasta con sus preguntas y su insistencia, acaba por quebrar ese silencio y dar origen a la palabra y a la memoria. Estos dos tiempos que organizan el film, el pasado del horror y un presente en el que resulta cuestionada la posible superación de la violencia sufrida, se repite en la narrativa de los noventa y los primeros años del nuevo siglo. En la literatura del Cono Sur de ese período, el pasado, el silencio y el horror están latentes en el presente; ambos son tiempos sin justicia que propician el olvido. Textos como *El ojo del alma* (2001) del chileno Díaz Eterovic, *Ni muerto has perdido tu nombre* (2002) del argentino Luis Gusman, *Nunca segundas muertes* (1995) del uruguayo Omar Prego Gadea insisten en la vigencia soterrada del miedo en la vida cotidiana de la democracia. En estas novelas, los protagonistas se enfrentan con los silencios que han rodeado las traiciones ocultas y el recuerdo de la tortura no denunciada ante esas figuras que desde las sombras reaparecen y mantienen toda su impunidad. El tiempo parece no haber pasado, el silencio continúa, pasado y presente se confunden, los roles de las víctimas y de los victimarios se mantienen a pesar de los cambios políticos y, por lo tanto, el pesimismo marca la lucha por recuperar la memoria y lograr la justicia. No es casual que se trate de relatos escritos en la década de los noventa y los primeros años del nuevo siglo, un período en que la posibilidad de juicio y castigo a los militares responsables se había alejado por completo del panorama político del Cono Sur.

Cabe destacar que el silencio en estas novelas teje la trama del relato y la situación de los personajes, pero el secreto guardado no se sostiene en una escritura que “sabe” y “cuenta”. Excluye a los lectores de lo silenciado, aún en los casos en que el narrador esté involucrado en la historia (como ocurre con el detective de *El ojo del alma*). Lo silenciado entonces no lo es para el lector, tampoco los textos carecen de resolución, más allá de que ésta no cumpla con el esperado final consolador. A pesar de los secretos en que están

inmersos algunos personajes, la palabra se impone y la verdad sale a la luz en el desenlace, incluso, a veces, se cumple algún tipo de justicia. Creo que aquí, y ésta es mi hipótesis, reside una de las diferencias clave entre aquella narrativa y la de los años más recientes en los que el entramado de silencio, violencia y búsqueda de la memoria no solo se representa en la historia contada sino que atraviesa la enunciación y forma parte de la escritura; es decir que las estrategias retóricas también “silencian” la información en este nivel para el lector.

Saber, callar: silencio y horror en la narrativa del siglo XXI

Una misma noche es un texto paradigmático de esta reciente ficción: el narrador protagonista abre su historia con “Si me hubieran llamado a declarar, pienso. Pero eso es imposible. Quizá, por eso, escribo” (UMN, 13). A partir de este comienzo, la frase con variantes inicia numerosos capítulos y atraviesa el texto: “Si me hubiera atrevido a denunciar, habría dicho [...]” (UMN, 159) o “Siempre quise contar los que nos pasó [...], pero nunca pude” (UMN, 37). La alternativa de declarar y hablar nunca se cumple y se reemplaza con el proyecto de escribir, que conlleva el surgimiento de la memoria y la búsqueda de la verdad. Por otra parte, nunca queda claro cuántas y cuáles son las cosas que debería declarar; en primer lugar está la escena clave, olvidada, ambiguamente reconstruida, confusa y que jamás queda fijada con claridad. La escena corresponde a la entrada en 1977 de un grupo paramilitar en la casa de al lado. Los matones ingresan por la casa del narrador y cuentan con la ayuda del padre que, según parece ver el protagonista, un niño entonces, los acompaña y pateo la puerta de los vecinos, quedando de ese modo como partícipe y cómplice de la patota. La identidad del padre será uno de los nudos silenciados y oscuros del relato; su posible condición nazi y la escena de la que es partícipe quedarán omitidas para siempre en la familia y constituye el núcleo de la violencia sepultada de la que no se habla. La otra escena corresponde a la entrada de otra patota sospechosamente similar en la misma casa para robar, ya en plena democracia. La similitud de las situaciones y de las sensaciones del protagonista vertebral la novela.

El narrador elude la visión de esa escena “primaria” tocando el piano; luego, ya adulto, usando la máquina de escribir, y finalmente, la computadora. Los tres “instrumentos” funcionan como sus “zonas de refugio”. Eso que no puede contar, sumido en el total silencio para su madre y para él, será una huella que busca en fotos –ante una

de ellas anuncia: “empezó a aclararme los secretos de aquella noche que hasta entonces no podía recordar” (UMN, 96) – o que intenta rastrear en su visita a la ex ESMA. Allí va en pos del rastro de su padre que estudió y perteneció a ese ámbito de horror muchos años antes y muere sin hablar ni aclarar nada el día que el presidente Kirchner hace bajar los retratos de los militares golpistas en la casa de gobierno. Su muerte, cuando comienza un gobierno democrático que buscará la reparación y la justicia, no parece, sin embargo, ser significativa ni cambiar nada para el narrador. Seguirá marcado por las dudas acerca de ese pasado silenciado y oscuro y los lectores no lograremos aclarar demasiado: cada vez que el narrador está a punto de descubrir e informarnos algo definitivo, la revelación no conduce a nada o aumenta las sospechas, sin confirmar ni cerrar la historia. De hecho, el texto concluye con un capítulo en bastardilla que regresa al pasado, más precisamente al año 1974, una época previa a la escena primordial del horror; por otra parte, el capítulo penúltimo, transcurre en el presente de la escritura, 2010, pero todo parece confundirse con el pasado, hasta el inquietante llamado telefónico final que le hace pensar al narrador: “son ellos” (UMN, 269) y cerrar los ojos. La escena es perfectamente intercambiable con un pasado marcado por el silencio y el miedo y remite por su semejanza a *Nunca segundas muertes* y *El ojo del alma*.

Hay que agregar que el texto juega a evocar y producir un efecto de autoficción en la medida en que varios de los datos del narrador coinciden con los del autor. De modo contrario a lo esperado, el matiz autobiográfico contribuye sin embargo al efecto de ocultamiento para el lector: su escritura forma parte del silencio que no puede o quiere romper.¹⁹ Nada se resuelve, lo oculto o equívoco queda sin aclarar: ¿cuál era la participación del padre del narrador en la represión?, ¿qué pasó en la escena clave, turbia (para el narrador y para el lector), origen de todo el silencio que rodea al protagonista?, ¿qué ocurrió en la casa vecina una vez traspasada la puerta? Como en los textos anteriormente mencionados, las diferencias o distancias entre el pasado y el presente se desvanecen y ese es el eje del relato: una misma noche de 1976 y de 2010 se fusionan y en ninguna de ellas se puede hablar ni denunciar. Es más, la novela está escrita de tal forma que no se puede llegar a ninguna resolución debido a que el presente está

¹⁹ El desarrollo del aspecto autoficcional de esta novela excede el objetivo de este ensayo; remito al artículo de LOGIE, “Más allá del ‘paradigma de la memoria’”, que, aunque no se refiere a la novela de Brizuela, presenta un excelente análisis de la narrativa de este período desde este punto de vista teórico.

impregnado por las imágenes del pasado; la inquietante pregunta sin respuesta de la madre del narrador –también marcada por el silencio y el temor– hacia el final, “¿pero no te das cuenta de que esta casa no puede ser la única? ¡Que no puede ser que *solo a nosotros* no nos toque!” (UMN, 265; la bastardilla es del autor), aterra al narrador, refuerza todas las dudas y sospechas sobre la conexión de su padre con la dictadura. Esa pregunta nadie puede responderla, tampoco el lector que a lo largo del relato ha buscado una verdad que se le escapa y está destinado al mismo fracaso que el protagonista.

En resumen, el texto no parece tener cierre, no se trata en este caso de volver al concepto de “obra abierta” característica de los años sesenta o de la novela experimental que dejaba a cargo del lector la interpretación del texto. El relato, como muchos de este período, tiene una trama que hace suponer y esperar una conclusión que no llega, el final se diluye y se quiebra el remate de la historia. Hay que destacar que si bien esto es particularmente notorio en *Una misma noche*, puede observarse en mucha de la producción del período.²⁰ Este rasgo ha generado a veces el rechazo del lector y ha sido visto como una falla de escritura u organización; sin embargo, puede leerse como una diferencia significativa con los relatos mencionados anteriormente, que también juegan con la oscilación pasado/presente, pero que finalmente revelan información y descubren los secretos para concluir en algún tipo de cierre, ya sea consolador o no, se haga justicia o no. Podríamos suponer que la función de la escritura aquí ha cambiado. La novela parece querer frustrar al lector, no hay posibilidad de salir de la madeja de recuerdos, silencios, ausencias en que se ven envueltos los personajes y el lector mismo cada vez que el narrador asegura llegar a una “revelación definitiva”, pero solo se trata de un desvío y queda diluida su importancia.

Una muchacha muy bella tiene notables semejanzas con la novela anterior en su organización formal. El relato se construye también desde un presente con los recuerdos de infancia del hijo, ya no de un presunto colaboracionista, sino de una desaparecida. El mismo silencio rodea los hechos y el “saber no dicho” que posee el niño; también el lector

²⁰ Un ejemplo notable son los relatos de Félix Bruzzone, en especial muchos de los cuentos de la colección 76, que reiteran los tópicos aquí tratados. Contados desde un tiempo presente, recuerdan una infancia marcada por el trauma de la desaparición de los padres, el silencio que rodeó los hechos y la imposibilidad de superarlos y construir un futuro. La fragmentariedad característica de una antología se diluye en tanto la mayoría de los relatos podría pensarse como capítulos de una novela en la que el protagonista busca respuestas (nunca encontradas) sobre la desaparición de su madre y lleva una vida sin muchos objetivos ni proyectos.

acompaña a lo largo del relato la espera de un desastre que no se menciona pero que se presiente a través de numerosas huellas. Asimismo el narrador “sabe” que bajo la aparente normalidad de la vida cotidiana corre otra historia marcada por el miedo, el silencio y la ausencia de respuestas a preguntas que no se deben hacer.²¹ Al revés que en su libro *Preguntas y respuestas para niños curiosos*, él sabe que no puede preguntar nada, que “[son] preguntas que no voy a poder formularle a nadie” (UMmB, 38) y que no recibirá respuestas: “Me animé a preguntarle ¿Qué pasó? Ella esperó unos segundos y me contestó con otra pregunta” (UMmB, 73).²² Esta ausencia de respuestas se vincula con el silencio del niño quien se define a sí mismo como mudo: “Me quedé pasmado, más mudo de lo que era, o mudo también para mí” (UMmB, 58). Es el silencio que impera en todas partes, aún cuando está en la calle: “los coches se movían y los automovilistas gritaban, pero todo estaba en silencio” (UMmB, 36); o ante un posible atentado en la escuela: “Estaba aturdido por el silencio [...] aún me ensordece el silencio [...] un silencio que se recortaba del silencio general” (UMmB, 61).

Del mismo modo funcionan las escenas que el niño construye en su imaginario o que ve y no puede interpretar, minirrelatos claves, indicios, señales de lo que no se dice y está por venir. Un ejemplo interesante son las sirenas nocturnas que oye y atribuye a barcos en los que podrá partir con su madre “hasta un puerto soleado. Juntos. Salvos” (UMmB, 78). Justamente a propósito de esta creencia surge la única pregunta que su madre contesta aunque de algún modo desviado explicándole que es un tren. A continuación, la frase del narrador es un modelo de las estrategias del texto para trabajar las huellas del saber y del silenciar: “Hubiera preferido no saber, hubiera preferido que la respuesta hubiese sido una pregunta, como siempre. Hubiera preferido que mi madre intuyera que justo esa era la pregunta que no tenía que responderme” (UMmB, 77).

²¹ En el mismo sentido analiza Ilse Logie el funcionamiento de la elipsis en la novela: “A estas alturas, sólo caben las omisiones, que se condensan en un uso generalizado de la elipsis, esa técnica narrativa que consiste en no mencionar en el discurso sectores más o menos amplios en el tiempo de la historia. Por eso, a pesar de constituir el núcleo de la historia, la propia escena del secuestro no se representa en la narración, está fuera del alcance del chico. Todo el lapso de tiempo entre el allanamiento y la adultez es una ausencia inscrita en el corazón del texto. Muchas cosas no se nombran. Ignoramos, por ejemplo, cómo se llaman el protagonista y su madre y falta por completo el relato de la militancia”. LOGIE, “*Una muchacha muy bella de Julián López*”, 65.

²² Los ejemplos son múltiples, el silencio funciona en ellos como un indicio de lo que vendrá y no es posible nombrar: “cuando se enfrentó a mis ojos los suyos se licuaron de tristeza y en vez de reprocharme me abrazó de costado y se quedó en silencio mirando [...]” (UMmB, 73).

La historia que corre subterránea siempre parece estar a punto de aparecer, de ahí la tensión que tienen las mínimas escenas cotidianas que el niño atesora para “llegado el caso, contármela a mí mismo en los momentos en que la incredulidad arrecia” (UMmB, 115). Esa historia sale a la superficie con la desaparición de la madre, narrada también a través de los indicios: el policía, la puerta abierta, el desorden y la destrucción; frente a estos el niño expresa el punto clave de la relación entre saber y silencio: “Yo sabía algo. Sabía. Corrí desaforado, apretando fuerte la valija con mis cuadernos de la escuela, para no perderla, y sabía algo. Yo sabía” (UMmB, 128). Sabe, pero no dice qué sabe, solo lo narra a través del caos que encuentra y de la ausencia.²³ Se pueden establecer aquí conexiones con la novela de Brizuela, pero también marcar diferencias: el silencio en el relato de López tiene su particular cualidad, no es represión frente a lo que no conviene decir o no se soporta saber, se trata de un silencio “protector” frente a la violencia, que ayuda a construir para el personaje una cotidianidad casi feliz, permite vivir aún *sabiendo* y en espera del desastre; una inflexión bien distinta a la del silencio “después del horror” que atraviesa *Una misma noche*.

Los capítulos que cierran ambas novelas, narrados desde el presente por los personajes ya adultos, demuestran que esos silencios continúan y marcan la misma imposibilidad de superar el trauma, la misma falta de futuro y de alternativas afectivas. Ese silencio acompaña finales que podrían calificarse de “anodinos” y sin salida, ya se trate de la incapacidad de escribir y el miedo del narrador de *Una misma noche* que no puede resolver su vínculo con el pasado (“Todos estábamos atrapados en una trama de horror”) (UMN, 251); o del silencio –otra vez–, la pasividad, el desapego del adulto que en *Una muchacha muy bella* nos dice: “Pocas cosas me dan felicidad, el sol en los pies, sentado al escritorio, frente a la ventana de mi cuarto [...]. Y para esa felicidad solo tengo que poner el cuerpo ahí, esperarla” (UMmB, 137). Este narrador afirma e reitera con variaciones la frase “en mi escritorio hay poca cosa”, “en mi escritorio hay poca cosa y al lado una taza de té” (UMmB, 131), “en mi escritorio hay poca cosa y el té heredado” (UMmB, 149), “en mi escritorio hay poca cosa y una foto enmarcada” (UMmB, 154) para

²³ Kohan también analiza el saber del protagonista y lo pone en relación con el de otros personajes en relatos de infancia en el contexto de la dictadura: “¿Sabe, entonces? Sabe y no sabe. O cree que no sabe. Pero cuando llega a su casa, llevado por la vecina, y ve a un policía parado en la vereda del edificio, y sube y encuentra que la puerta del departamento está abierta, y entra en la casa y ve que todo está revuelto y roto, comprende que sí sabe. No que *ahora* sabe. Descubre que ya sabía, que ya *desde antes* sabía”. KOHAN, “Cosa de niños”, 21 (la bastardilla es del autor).

concluir: “En mi cuarto no hay nada, ni siquiera poca cosa. Un escritorio al que me siento en las mañanas, frente a la ventana, algún desorden de papeles, pero nada” (UMmB, 156).²⁴ Logie, en el artículo ya mencionado, también señala la incapacidad del protagonista de esta novela para reconstruir su vida:

En esta coda, la atmósfera es dura y dolorosa, la voz ronca, despiadada y el hombre que emerge allí solitario y silencioso, alguien asomado al abismo. Se hace patente que ser hijo de padres desaparecidos no es un hecho del pasado, sino que sigue teniendo vigencia en el presente. El narrador lucha por forjarse un lugar de respiración propio y definir su propia identidad, pero sólo lo consigue a duras penas, no puede asumir su legado y, por eso, no logra continuar con su vida.²⁵

La gran diferencia de estas y otras ficciones muy recientes con respecto a las anteriores se encuentra en que señalan que, más allá de toda justicia y memoria, y aun cuando parte de esa justicia y memoria se haya cumplido, no hay consuelo ni cura posible.²⁶ Ya se haya sido una víctima o un hijo avergonzado de un victimario, las marcas del horror vivido permanecerán y nada puede hacerse para borrarlas; se diría que, por su naturaleza, son una huella o una cicatriz indeleble. En ese sentido, más que textos reivindicativos de una memoria, son relatos que con su sola presencia recuerdan que en el fondo el daño es irreparable y nada puede cambiar eso. Por más que se esfuerce por hacer justicia, la marca, como los números en la piel de las víctimas del nazismo, permanecerá.

Quizá estas ficciones intentan un nuevo modo de pensar –¿pesimista?, ¿desconsolado?– lo político. A pesar de los juicios que restituyen la justicia (de los que la mayoría de los narradores de estas novelas están muy conscientes), más allá de los

²⁴ Un cuento de la colección 76 de Bruzzone, “Chica oxidada”, concluye con la frase “Pero no me animé a preguntar; y todo quedó así” (87); este podría ser el final de muchos textos de la generación y de las novelas que estamos considerando.

²⁵ LOGIE, “*Una muchacha muy bella* de Julián López”, 64. Asimismo coincido con Ilse Logie cuando afirma que la narración “no está cerrada sobre sí misma, como se desprende de la escena final (UMMB, 157), que hace un guiño a la continuidad: el protagonista escucha la risa de unas chicas cartoneras debajo de su ventana y decide salir a la calle, porque espera que el encuentro con ‘gente’ le cure de la asfixia de estar atrapado en su papel de hijo. Pero el compromiso más urgente de la novela reside en una apuesta fuerte por la escritura. Implícitamente, López defiende la operatividad de los juicios de valor estéticos. Es llamativo este punto de vista, porque se desvía de la doxa ahora dominante que precisamente cuestiona la especificidad de lo literario para proponer pistas que la descentren. Por el descrédito en que ha caído la ‘literariedad’, una literatura que hoy en día se define por su densidad estilística se convierte ya de por sí en una fuerza resistente” LOGIE, “*Una muchacha muy bella* de Julián López”, 77. La apuesta a lo literario me parece uno de los grandes logros de esta novela.

²⁶ Esto puede notarse en un personaje clave de *Una misma noche*, Diana Kuperman, víctima de la dictadura, a quien el juicio a sus torturadores no parece haberle dado la paz ni reparado realmente el padecimiento sufrido.

enormes cambios producidos en la política de la última década en la Argentina, nada puede mitigar el dolor, borrar ese estigma o paliar el horror y la vergüenza del pasado. La memoria aquí funciona como una cruel repetición y la escritura como un paliativo, dudoso y reticente, del miedo y del silencio indigno en que se ha vivido.

Bibliografía

Fuentes

- BRIZUELA, LEOPOLDO: *Una misma noche*, Buenos Aires: Alfaguara 2012.
 BRUZZONE, FÉLIX: *76*, Buenos Aires: Momofuku 2014.
 CASO, ÁNGELES: *Un largo silencio*, Barcelona: Planeta 2001.
 CHACÓN, DULCE: *La voz dormida*, Madrid: Alfaguara 2002.
 DÍAZ ETEROVIC, RAMÓN: *El ojo del alma*, Santiago: LOM 2001.
 GUSMAN, LUIS: *Ni muerto has perdido tu nombre*, Buenos Aires: Sudamericana 2002.
 LÓPEZ, JULIÁN: *Una muchacha muy bella*, Buenos Aires: Eterna cadencia 2013.
 PREGO GADEA, OMAR: *Nunca segundas muertes*, Montevideo: Trilce 1995.
 SOLER, JORDI: *Los rojos de ultramar*, México: Alfaguara 2005.
 VÁZQUEZ MONTALBÁN, MANUEL: *El pianista*, Barcelona: Seix Barral 1985.

Literatura crítica

- AMAR SÁNCHEZ, ANA MARÍA: “El trazo oblicuo. Representaciones sesgadas del horror en la narrativa del Cono Sur”, LUCERO DE VIVANCO (ed.): *Memorias en tinta. Ensayos sobre la representación de la violencia política en Argentina, Chile y Perú*, Santiago de Chile: Ediciones de la Universidad Alberto Hurtado 2013, 49-60.
 AUGÉ, MARC: *Las formas del olvido*, Barcelona: Gedisa 1998.
 BARBOSA, MARIO/ YÉBENES ZENIA (coords.): *Silencios, discursos y miradas sobre la violencia*, Barcelona: Anthropos 2009.
 BLOCK DE BEHAR, LISA: *Una retórica del silencio*, México: Siglo XXI 1984.
 BODEI, REMO: “Memoria histórica, olvido e identidad colectiva”, *La tenacidad de la política*, México: UNAM 1995, 81-108.
 DERRIDA, JACQUES/ MAURIZIO FERRARIS: *El gusto del secreto*, Buenos Aires: Amorrortu 2009.
 FORSTER, RICARDO: *Crítica y sospecha. Los claroscuros de la cultura moderna*, Buenos Aires: Paidós 2003.
 FOUCAULT, MICHEL: *De lenguaje y literatura*, Barcelona: Paidós 1996.
 — *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber*, Vol. 1, México: Siglo XXI 1985.
 HUYSSSEN, ANDREAS: *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, México: FCE 2002.
 KOHAN, MARTÍN: “Cosa de niños”, *Estudios de teoría literaria* 3.6 (2014), 17-21.

- LOGIE, ILSE: “*Una muchacha muy bella* de Julián López, o el gesto reparador de la escritura”, *Acta Literaria* 52 (2016), 59-79.
- “Más allá del ‘paradigma de la memoria’: la autoficción en la reciente producción posdictatorial argentina. El caso de 76 (Félix Bruzzone)”, *Pasavento* III.1 (2015), 75-89.
- SNEH, PERLA: *Palabras para decirlo: lenguaje y exterminio*, Buenos Aires: Paradiso 2012.
- SUCRE, GUILLERMO: “La metáfora del silencio”, *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*, México: FCE 2001, 293-319.
- THIESMEYER, LYNN: *Discourse and Silencing*, Amsterdam/ Philadelphia: John Benjamins Publishing Company 2003.
- VIRILIO, PAUL: *El procedimiento silencio*, Buenos Aires: Paidós 2001.
- WITTGENSTEIN, LUDWIG: *Tractatus logico-philosophicus*, Madrid: Tecnos 2007.