

Versalles del horror

María Coira

Eros y discordia

Por el siglo V a. C., Empédocles de Acragas presentaba su cosmología como un proceso cíclico y siempre repetido en el que el principio unificador y el principio separativo prevalecían alternativamente. “Sólo en las etapas intermedias, cuando no hay ni completa separación ni completa fusión de los elementos, pueden existir los entes particulares y el universo tal como lo conocemos”¹

Géneros y tipologías discursivas tienen también una existencia jugada entre la pulsión taxonómica que clasifica, separa y reconoce especificidades y aquella mirada que, lejos de focalizar el centro territorial, se pasea por la zona de fronteras descubriendo pasajes, relevando préstamos mutuos y zonas de contaminación y evidenciando genealogías comunes para discursos que se reivindicán como diferentes o aún opuestos. El género conocido como “no-ficción” configura un lugar privilegiado para leer zonas discursivas fronterizas. En principio, la porosa frontera entre lo que se entiende por literatura y lo que no se considera como tal. Luego, el juego de las diferencias respecto de otros géneros literarios, lo que explica la necesidad generada de otorgar un nombre a este tipo de textos, de cuyos intentos el más difundido, y no por más sometido a crítica menos usado, es el de novela de no-ficción (“non fiction novel”). Casi un oxímoron, si se considera que en la contemporaneidad los

- Versalles del horror

términos de literatura y ficción fueron pensados como puestos en relación por medio del signo “igual”²

Amar Sánchez (1992) estima la tensión como característica del género³ y trabaja sobre criterios de especificidad genérica señalando dos rasgos comunes a estos textos que, construidos desde testimonios, documentos y otros registros, dan versiones de los “hechos” Estos rasgos son “la subjetivización de las figuras provenientes de lo real que pasan a constituirse en personajes y narradores” (47) y la “interdependencia formal entre los textos de no ficción y el resto de la producción de un mismo autor” (48), tal como es el caso de la importancia del policial en Walsh Rasgos que, asimismo, mediatizan la politización del género

Otra zona fronteriza que propongo ser mirada respecto de los textos de no-ficción es la que más de una vez ha demarcado límites entre el mundo entre paréntesis de la literatura y la praxis del mundo “real”⁴ Hay toda una dimensión pragmática en los modos de producción y lectura de estos textos que merece atención

Inserta en este juego, nunca concluso, de límites y pasajes, intento una lectura de **Recuerdo de la muerte** de Miguel Bonasso⁵

Del centro a los bordes: tres infiernos y cinco lejanías

La novela, vamos a poner entre paréntesis epígrafes, prólogos y epílogos, presenta tres partes de diez, catorce y trece capítulos respectivamente Los títulos de estas tres grandes zonas textuales refieren sucesión temporal (primera, segunda y tercera temporada) y un espacio: el infierno La fuerza de la metáfora se acrecienta y expande en el espesor textual tanto en asociación con otros procesos de metaforización cuanto atravesando los datos informativos: infiernos e infernales son los lugares de los sucesivos encierros

que sufre el protagonista secuestrado y lo que en ellos acontece

La sucesión temporal avanza desde el secuestro hasta la fuga (junio de 1977- julio de 1978) pero no de manera lineal; la narración bucea génesis y matrices tanto en la historia nacional como en la del personaje Dri, en especial en los capítulos llamados "lejanías" que atraviesan la historia con flashes sobre las míticas montoneras, los tiempos de Irigoyen y el voto de los hijos de gringos, los estudios de Dri en una Universidad del Nordeste en cuyos claustros "iba fermentando el caldo social cristiano" cuando el país "se había llenado de fábricas automotrices", "las compañías petroleras habían convertido a la Patagonia en un Far West", en las radios cantaban Palito Ortega y Leo Dan, y en la Capital, en el Instituto Di Tella, el arte como experimentación "estallaba en los happenings de Martha Minujin" Dos son las "lejanías" de mayor espesor significativo La primera, no de manera azarosa, da comienzo a la novela Es decir, que luego del título "Primera temporada en el infierno", no arrancamos con el secuestro sucedido en Montevideo en 1977 Eso viene después, en el capítulo II, bajo el nombre de "La caída" El primer capítulo es también la primera de las "lejanías" y relata los hechos del 16 de junio de 1955 en Buenos Aires, más precisamente en Plaza de Mayo, desde la experiencia y la mirada del señor Dri padre quien, ya confundido por el conflicto entre Perón y la Iglesia "dada su doble condición de católico y peronista", no sobreviviría mucho tiempo al shock sufrido Hacia el final del capítulo, la voz narradora traza un paralelismo entre el padre de Dri y el gobierno que tres meses después sería derrocado por golpe de estado "Aparentemente había resultado ileso en el bombardeo, pero estaba herido de muerte como el gobierno peronista " (40)

Este comienzo expande una de las voces ideológicas predominantes en el relato, en el sentido de leer la historia nacional contemporánea desde el peronismo y dotar desde ahí de significación a actores sociales y acontecimientos ⁶

Un segundo paralelismo cierra este primer capítulo destacando una línea genética en particular: la que va del golpe del '55 a los

• Versalles del horror

hechos narrados en la novela: "Al abrazar a su padre, Jaime, un muchacho de trece años, estaba lejos de imaginar que veintidós años después sus hijos también lo darían a él por muerto " (40)

La segunda de las "lejanías" señaladas como de mayor espesor significativo, de manera tampoco azarosa, es también la última Comienza con la irrupción de una voz narradora otra: "Perdón por meterme", que textualiza al escritor mismo y que brinda un simil a modo de explicación del título dado a esta serie de capítulos:

Como el niño aquél de la parábola de San Agustín, que simulaba meter todo el mar en un pozo de arena, yo quise también encajar a través del ventanuco de las "Lejanías" ese océano de acontecimientos que solemos llamar "una época". (397)

La serie de acontecimientos, apretadamente contados -"postales", las llama el narrador-, no son lejanos respecto de los hechos que narra la novela como sí lo son respecto del tiempo de la enunciación-escritura (1983), abriendo así el relato hacia ese presente y hacia el futuro.

El perspectivismo temporal insiste una y otra vez: "muchos años después", "no siempre gobernó la muerte", "se insinúan otras cosas que habrán de llevarlo un día a participar en la historia, aunque él mismo no lo sabe", y tantos otros ejemplos que podríamos relevar. Este procedimiento, al que tanto nos acostumbró el García Márquez de **Cien años de soledad**, no sólo subraya las líneas genealógicas de la historia que la versión de los hechos brinda, sino que, por la naturaleza de los hechos no sabidos que habrán de suceder y que sí se conocen al momento de la escritura-lectura, impregna la textualidad de una dimensión trágica. Es precisamente en la última "lejanía" donde este registro articula su escala más alta, cuando el narrador-escritor mira las fotos de esos años:

*Las fotos me los muestran en ese presente perfecto
de la victoria que escamotea la secuencia
No hay desengaños
No hay noche triste de la masacre Regreso de Ezeiza
por la autopista .
Esa chica de la vincha en la frente todavía no fue
violada.
Ese que trepa por el árbol para ver mejor el palco no
se retuerce en la parrilla
Aquél que levanta el cartel: "Bienvenido General a su
Argentina" no conoce las calles de su propio exilio...
¿Y el grandote aquél, del overol?
Bueno, ése no tuvo más remedio que quedarse...
Para enterarse de que él sólo debe 2 000 dólares de
deuda externa. (404-405)*

Las "lejanías" son, pues, zonas privilegiadas del relato que, al contextualizar los hechos narrados (secuestro y fuga de Dri), ofrecen lecturas interpretativas de la Historia.

Descifrar la historia argentina reciente a partir del golpe del '55 implica la concatenación de toda una serie de repeticiones compulsivas, como sucede con la familia Lizaso, "prácticamente diezmada", con el primer fusilado en León Suárez en 1956 y los últimos muertos "en combate veinte años después". Cuáles cambios son reales o aparentes y el rastreo de constancias se constituyen en pistas a investigar sobre las que se insiste una y otra vez:

Quien mirase las cosas por arriba no percibía ningún cambio profundo en aquel hombre. Siempre había sido voluntarioso y comedido. Antes cebaba mate para los compañeros en las reuniones de ámbito, ahora lo hacía para los marinos. En el medio se habían producido algunos episodios que lo acosaban al acostarse. (18)

• Versalles del horror

Estaban en una estación de servicio y se sorprendió mirando apasionadamente esas cosas que había visto tantas veces en auto o en ómnibus en sus viajes. La increíble existencia de los surtidores de YPF que seguían cargando nafta como si no pasara nada (130)

Era el mismo Tío de siempre, con su rostro delgado, con sus pómulos salientes, con ese labio inferior que se estiraba antes de soltar las palabras... (146)

Mirá Pelado yo soy otro. El Tío que conociste murió en esa cita. Yo habito su cuerpo como un zombie habita su propio cadáver... (149) (En cursiva en el original)

Otra zona de insistencia significativa es la de contrastar el adentro con el afuera, donde lo espacial deviene en polisemia y determinados lugares operan como metonimias del país. Este aspecto semántico está estrechamente relacionado con lo anterior en el sentido de registrar diferencias aparentes, falsas semejanzas e identidades que no son tales:

... Tenés la misma camisa que usabas en Rosario.

En Rosario Sonó extraño, porque estaban en Rosario. Pero ese Rosario quería decir: en la Columna, antes, cuando vos y yo.. (146)

... cada vez que Retamar le acercaba los Jockey, sentía que esa marquilla roja con el gorro y la fusta era un cable que venía de afuera y de antes, un puente con el mundo. (153)

*Los seres de los nichos y los de las celdas se abrazaron
En ese mismo instante se alzaban millones de copas
Con champagne, sidra o vino garnacha
En los petit hotel de Barrio Parque, en los departamentos de clase*

media, en los ranchos de las villas miseria El mundo de afuera Remoto e inaccesible como otra galaxia (104)

La exasperación del contraste afuera/adentro aparece ya al comienzo de la novela cuando, capturado Dri, la voz narradora reflexiona sobre el mínimo territorio existente dentro de los límites de la capucha:

La capucha y las vendas constituyen una precaución de los torturadores: los protegen de la mirada de la víctima. Pero cumplen otra función: encierran a la víctima en sí misma. El mundo entero ha quedado en tinieblas. Más allá de la tela basta y grasienta que cubre el rostro, hay un universo de amenazas. No están allí los compañeros, la familia, los amigos. La capucha ha suprimido toda historia y todo porvenir. (44)

Asimismo, la fuerza metonímica hace climax hacia el "Fin de la primera temporada", al deconstruirse la oposición adentro/afuera:

Al costado del macadán, la vida continuaba sus labores en libertad. En libertad. . un nuevo sentimiento asaltó al Pelado. La sombría convicción de que esas gentes también eran chupados, que todo, absolutamente todo, era un gigantesco campo de concentración (131)

Trabajo de escritura y exhibición de cicatrices

Hay un sostenido trabajo en pos de verosímiles discursivos: la jerga militar (coi, detall, furriel, chofitolnaval, aspirinaval, tiras, fideos, "-Mensaje a Garcia- Era una de esas clásicas expresiones cuarteleras. ", "Los fósforos se van a cabrear"); la jerga de los montoneros (embute, Orga, cumpa, "era un bronce", "un cuadro",

• Versalles del horror

“los fundadores”, la Conducción, “cubrir una cita”, “reunión de ámbito”); la de la guerra sucia con sus tristes neologismos, que en algunos casos dan lugar a toda una familia de palabras, (chupado, chupadero, chupe, “dar máquina”, “dando goma”, marcador, dedo, paseos, traslados, capucha, “mini staff”, la Pecera); coloquialismo y expresiones populares, en especial rioplatenses aunque también de otras zonas (“y ahora se hacía la estrecha”, “ni por las tapas”, “estar en el ajo”, “un quilombo”, pajuerano”, “perorata”, “cómo se empilchan las minas de guita”, “cinco guitas aparte”, “cabecitas negras”, “con esa cara de infeliz, de mosquita muerta”, “¡Cha digo, hermanito, qué lluevita...!”, “visita meloneadora”); etc. Además, la cuestión misma de la falta de inocencia y de la no neutralidad del lenguaje está tematizada. Así, cuando Jaime Dri trata de presentarse como un ex diputado peronista sin conexión con la guerrilla, apenas puede reprimir la “dic...” que comienza a pronunciar y que rápida y premeditadamente reemplaza por “gobierno militar argentino”. Veamos otros ejemplos de esta tematización:

Hay que tener cuidado con las palabras. Las palabras parecen inofensivas pero... ¡carajo! Todavía se ponía colorado cuando recordaba el disgusto que tuvo por la palabra subversivo. El hotel estaba lleno de periodistas. El estaba encapuchado, al lado de Toño, un oficial segundo que se había quebrado en mil pedazos. El verso era que él también era monto... Todo iba fenómeno. Había repasado mil veces el libreto. El tenía que hablar poco. Siempre hablaba poco. Pero esa vez. Puta, cuando el diablo mete la cola... Se puso a explicar que eran jóvenes nacionalistas, peronistas sinceros, que habían sido usados... Y fue en una de esas que metió la pata. Dijo que abandonaba el “movimiento subversivo” Los periodistas se cagaban de risa. Parecía que no iban a parar nunca. Y luego vino una andanada de preguntas jodidas. (24)

Le había costado trabajo entender su lenguaje, sus

costumbres, sus criterios operativos. Tras una larga paciencia se había podido adentrar en ellos hasta el punto de sorprenderse utilizando su misma jerga (23)

La implicancia mutua entre lenguaje e ideología, entre la versión de los hechos sostenida y las palabras que la relatan, se explicita, asimismo, en la novela:

¡Rajan los hijos de puta!

Y esa exclamación, desdeñada por la crónica de los periódicos y los libros de historia, encendió la alegría en los improvisados combatientes (38)

Los registros discursivos son múltiples. Abundantes y ágiles diálogos, estilos indirectos libres, monólogos interiores y relatos en primera persona por parte de algunos de los personajes conforman un espectro dialógico de diferentes puntos de vista sobre los acontecimientos que atraviesan la novela diseñando el espacio de un lector modelo que participe en la polémica, interprete y realice opciones. Esta participación se exaspera en una interpelación abierta, como si el que estuviera leyendo hubiese tomado el lugar del protagonista: "usted va decidido a no marcar, pero... Entonces se angustia. Usted siente náuseas..." (410)

La novela incorpora (injerta) materiales como son los testimonios, "Boletines", "Comunicados", facsímiles de notas aparecidas en diarios y revistas, cartas, etc. En todos los casos, el montaje está a la vista del lector ya sea por el uso de cursivas, la inclusión de los facsímiles mismos y otras señales. Así, los testimonios están en letra cursiva y al pie de cada uno de ellos, entre paréntesis y con letra más pequeña, se consignan los datos de quién o quiénes los han realizado, ante cuáles organismos y en qué países. Lejos de ficcionalizar los materiales-fuentes mediante procedimientos tendientes a un efecto de lectura de mayor homogeneización del ritmo

- Versalles del horror

discursivo, tal como observamos en la novela **Compulsión** de Meyer Levin, la escritura aquí muestra sus cicatrices, evidencia la heterogeneidad de ciertas zonas textuales e interrumpe el ritmo produciendo, en esos casos, un efecto de distanciamiento respecto del pacto de lectura novelesco canónico que nos acerca a una propuesta estética brechtiana y deconstructiva del verosímil realista. Otro ejemplo de interrupción distanciadora se observa en la "Nota del autor", al pie de la página 102, que instauro el presente enunciativo: "... Hasta el momento de escribir estas líneas el tenebroso enigma sigue siendo tema de polémica.. "

Relaciones de parentesco

En términos amplios, y como ya ha sido estudiado, el género de la literatura factual se diferencia de otros géneros novelescos en tanto relata hechos que "han sucedido" y que el lector reconoce como tales; pero, simultáneamente, las operaciones de ficcionalización (subjektivización, narración de lo no documentado, retórica metonímica, etc) demarcan territorialidades respecto del discurso histórico y del periodístico. En particular, **RM** reafirma el cruce con el policial, como se ha observado en novelas canónicas tales **A sangre fría** de Truman Capote y en particular las de Walsh que operan como precursoras en más de un sentido⁷ Así, en **RM** el narrador recoge testimonios, presenta un caso (el caso Dri) e investiga a partir del mismo armando en su discurso las piezas del rompecabezas planteado. De acuerdo con la línea genealógica argentina, no se trata aquí de asesinatos-síntomas que se presentan como emergentes del cuerpo social, sino que es el Estado mismo el que se ha puesto al margen de la ley. La excepcionalidad de los hechos narrados está subrayada por la manifiesta convocatoria al género fantástico. Esto puede parecer paradójico ya que nada parece, en una primera mirada, más alejado de lo factual que lo fantástico. Y, en efecto, ningún lector empírico mínimamente informado leería como "fantásticos" los acontecimientos aquí novelados. Precisamente, la fuerza metafórica de este cruce gené-

rico opera porque se sabe que no lo son, aunque por su horror merecerían serlo. El discurso trabaja con este presupuesto y es así que se insiste en hablar de los "muertos vivos", de "resucitados" y de "espectros" (secuestrados), lugares "extraños", personajes "sombrios", "macabro artefacto" y "extraño aparato" (picana), "tienda fantasmagórica" (bienes tomados como botín de guerra), etc. "Extraño, sí, pero no imposible", sintetiza el narrador al describir las costumbres de la quinta de Funes. En esta misma línea, se trabaja sobre la clásica asociación pesadilla/realidad y la subjetivización de los personajes que referencian lo vivido desde el recuerdo de "las películas de los nazis". Por otra parte, la focalización en el personaje Dri y su costosa asimilación de los hechos, configuran una suerte de extravagante *bildungsroman*, donde el aprendizaje protagónico dista mucho de tener relación temática con los modelos canónicos en general y con el de la argentina **Don Segundo Sombra**, en particular.

Múltiples son las referencias al género policial y las advertencias al lector sobre misterios a revelar. Se produce así un efecto de lectura de suspenso, ya que, si bien conocemos el desenlace desde el prólogo, se juega con el interés por los detalles y por el derrotero de la investigación en sí misma:

Por qué el Ejército, plagiando a Chesterton, edita los materiales de los montoneros rosarinos, es decir, de su principal enemigo, es una de las tantas incógnitas de este relato, que a su tiempo encontrarán respuesta (151)

La ironía, formación discursiva característica del policial negro, es otra huella textual de filiación. Así, cuando trasladan a Dri, el hecho es sintetizado de esta manera por uno de los responsables del operativo: "-Es un préstamo. ¿Entendés? Digamos que el Club Atlético 'La Marina' te presta al Deportivo 'Ejército' " (122)

• Versalles del horror

Una genealogía propia de este texto es la de la novela de espionaje. El operativo mismo de inteligencia es pensado en función del modelo proporcionado por **La Orquesta roja**⁸. Es decir, que, si en la novela algunos personajes se inspiran en esta obra para concebir sus acciones, desde la lectura lo vemos operando como un ancestro textual innegable de **RM**.

Bordes paratextuales: la dimensión pragmática

Empezando por los bordes, el texto abre con un "Epílogo a la manera de prólogo" y cierra con dos epílogos: uno a la manera de "Crónica final" (México, 1983) y otro llamado "Paredón y después" (Londres, 1993). El prólogo nos mete de lleno en la narración ("in media res"): los primeros párrafos nos hablan ya de oficiales de la marina argentina en un operativo, no reconocido, en Roma. Aparecen apodos, reconocibles para un lector informado, que sólo más adelante serán explicitados (Tigre, Cero o el Negro), se habla de "chupados", del "mini staff" y tantas otras cosas que se irán ampliando, aclarando y armando como piezas de un rompecabezas ante los ojos de lectores aun con enciclopedia previa incompleta. No encontraremos, en este prólogo, presentación autoral alguna ni manual de instrucciones para la lectura. Sólo una escueta frase final justifica el porqué de haberlo llamado, al mismo tiempo, "prólogo" (lo que, aun sin explicar, sirve de principio) y "epílogo" (ya que si bien materialmente está al comienzo, lo referido es posterior a los hechos narrados en la novela). La frase en cuestión es: "La historia que cuenta este libro".

Los epílogos, a su vez, indican lugar y tiempo de la enunciación: dos países distintos pero ambos no argentinos y diez años de diferencia entre uno y otro. Si en el primero leemos: "Con la puerta que se cierra a espaldas del fugitivo, culmina esta 'novela-real' o 'realidad-novelada' que es **Recuerdo de la muerte**" (435), en el segundo, un paródico subtítulo nos anuncia "De cómo la vida

continuó este libro más allá de su pretendida 'Crónica final'" (447)

Es en los epilogos donde se comunican intenciones autorales, indicaciones sobre el modo de leer el texto, relato sobre la génesis del libro, aclaración acerca de cómo fueron obtenidos los testimonios y defensa de su autenticidad, etc., además de completar algunos datos y precisar otros con un claro predominio, en estos casos, de la función informativa. Así, se explica el alcance del título más allá de la obvia remisión al poema de Quevedo y se define al texto como " . . . un libro contra el olvido. Impiadoso, tal vez, como suelen serlo los espejos". También, la elección del género:

No es por azar, . . . , que asumió la forma novelística. La narración muestra, no demuestra. La novela permite desenterrar ciertos arcanos que a veces se niegan a salir dentro de las pautas más racionales de la crónica histórica, el testimonio de denuncia o el documento político. Pero la voluntad de novelar no encubre aquí el designio de modificar los hechos. Todo lo que se dice es rigurosamente cierto y está apoyado sobre una base documental enorme y concluyente. (443-444)

El segundo epílogo comienza con una frase que, si por una parte justifica su incorporación, a diez años de la primera edición del libro, por la otra remite nuevamente al género:

Las novelas basadas en hechos reales tienen una incómoda ventaja sobre las de ficción: no acaban nunca. No, al menos, hasta que se mueren todos sus personajes. Hasta que se clausura la época que los parió y renace como historia. (447)

La voz autorial convoca a "una nueva generación de lectores" tomando como paradigma al hijo de una de las parejas de la novela

• Versalles del horror

en un reiterado esfuerzo por vencer al olvido. Nuevamente, la información domina con la actualización de datos referidos a los acontecimientos, algunos generales y otros más específicos y particulares, sucedidos entre 1983 y 1993. Es en este epílogo donde se explicita la dimensión pragmática en todos sus alcances ya que no sólo la voz autoral explicita su intencionalidad (que los hechos se conozcan, con todo lo que ello implica) sino que también el lector es informado acerca de los usos que el libro tuvo, alguno de los cuales no fueron previstos, ni aprobados por el autor, así como toda una serie de juegos interactivos provocados por su lectura: el lector que devino en colaborador espontáneo aportando datos, la madre de uno de los desaparecidos que escribió en búsqueda de información sobre su hijo, las serias discusiones con sobrevivientes, las presiones y el uso del libro en la esfera judicial tanto por una parte como por su opuesta. El autor reivindica que "nadie ha salido a refutar la historia que aquí se cuenta" y, si el primer epílogo era prudente respecto del futuro, en este segundo se ha eliminado casi toda dimensión utópica: "La salida no será fácil ni rápida"

Es en esta dimensión pragmática que observo una de las características fuertes del género. Por supuesto, sobre la base de lectores con cierta enciclopedia aun mínima y no excesiva distancia temporal. Es notorio que, en la medida en que el alejamiento en el tiempo es significativo, a mayor distancia decrece la dimensión pragmática y nadie se detiene demasiado en, por ejemplo, la factualidad de los hechos narrados en el **Diario del año de la peste** de Defoe, si no es desde una investigación erudita y específica. Mientras que en un caso como el abordado, no sólo las interacciones con los lectores empíricos son múltiples, sino que ha llegado a formar parte de expedientes judiciales.⁹

En febrero de 1984 viajamos a Europa cargando los originales y comenzamos a confirmar, traumáticamente, que lo que traíamos en el bolso no era una novela, un universo cerrado, un objeto inerte que se anima cuando el lector lo abre y lo resucita, sino materia viva y cambiante, dispuesta a producir nuevos hechos al mar-

gen de sus progenitores (465-466)

Esta reflexión que tantas veces se ha hecho respecto de las novelas en general (recordemos el tan citado ejemplo del Quijote), especialmente desde la concepción de obra abierta, lector participe y otras afines, adquiere en este contexto un alcance específico en relación a la dimensión pragmática de la literatura factual

Notas

- ¹ Tomado de A. H. Armstrong, **Introducción a la filosofía antigua**, Buenos Aires: EUDEBA, 1966, 34-36
- ² Eagleton (1983) nos recuerda que: "En Inglaterra, a fines del siglo XVI y principios del XVII, la palabra 'novela' se empleaba tanto para denotar sucesos reales como ficticios; más aún, a duras penas podría aplicarse entonces a las noticias el calificativo de reales u objetivas. Novelas e informes noticiosos no eran ni netamente reales u objetivos ni netamente novelísticos. Simple y sencillamente no se aplicaban los marcados distinguos que nosotros establecemos entre dichas categorías", 11-12
- ³ Dice Amar Sánchez: "El género se juega en el cruce de dos imposibilidades: la de mostrarse como una ficción, puesto que los hechos ocurrieron y el lector lo sabe y, por otra parte, la imposibilidad de mostrarse como un espejo fiel de esos hechos. Lo específico del género está en el modo en que el relato de no-ficción resuelve la tensión entre lo 'ficcional' y lo 'real'", 19
- ⁴ En tal sentido, Searle (1979), considera la literatura un acto de habla parásito donde se suspenden las reglas semánticas y pragmáticas que establecen conexiones entre el lenguaje y la realidad
- ⁵ Miguel Bonasso, **Recuerdo de la muerte**, Edición definitiva, Buenos Aires: Planeta, 1994. En adelante RM. Las citas textuales corresponden a esta edición
- ⁶ Desde la perspectiva señalada contextualizamos, por ejemplo, la caracterización de socialistas y comunistas. También, la sutil diferenciación realizada entre la Marina de Guerra y el Ejército en detrimento de la primera. Leamos, por ejemplo: "El ateísmo era moda en los salones conservadores o en las asépticas bibliotecas socialistas. Pero el chacarero, el arrendatario, el peón rural, se preciaba de ser "cristiano". Más aún para él cristiano equivalía a hombre. "

• Versalles del horror

- 61 Es de destacar como característica del género esta explicitud de la posición desde donde la voz narra; lejos de simular hablar desde un lugar neutral o desde el pasado mismo, las novelas de no-ficción investigan desde un presente cuya relación con los hechos narrados está puesta en relato
- ⁷ Al respecto, en el primero de los epílogos, la voz autoral se refiere a Rodolfo Walsh como “mi maestro” Asimismo, coloca su obra en la línea de Arlt, a quien cita en el sentido de escribir “libros que encierran la violencia de un ‘cross’ a la mandíbula”, 444
- ⁸ Nos referimos a la novela de Gilles Perrault *L’orchestre rouge*, 1967 Hay edición castellana: **La orquesta roja**, Buenos Aires: Emecé, 1973 Perrault llevó a cabo toda una investigación sobre la red de espionaje antinazi más importante de la Segunda Guerra y acerca de cómo se operó sobre ella en un plan de contrainteligencia, recorriendo el territorio europeo durante años en busca de los sobrevivientes de los hechos a fin de tener sus testimonios
- ⁹ Al momento (1995), los últimos acontecimientos: declaraciones públicas sobre metodologías represivas durante el terrorismo de estado por parte de los mismos represores (uno de estos casos dio origen al libro testimonial **El vuelo** de Horacio Verbistky), la consecuente reposición de estos temas en los medios masivos de comunicación, las iniciativas de familiares y organismos de derechos humanos, y la autocrítica pública del jefe del ejército, seguida por declaraciones al respecto de las otras dos fuerzas, actualizan lo afirmado respecto del referido aspecto pragmático de este texto

Bibliografía

- AMAR SANCHEZ, Ana María, **El relato de los hechos** Rosario: Viterbo, 1992
- BALDERSTON, Daniel y otros. **Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar.** Buenos Aires-Madrid: Alianza Editorial, 1987
- BAJTIN, Mijaíl M (1979) En castellano: **Problemas de la poética de Dostoievski** México: Fondo de Cultura Económica, 1988
- EAGLETON, Terry (1983) En castellano: **Una introducción a la teoría literaria.** México: Fondo de Cultura Económica, 1988
- ECO, Umberto (1979) **Lector in fabula** En castellano: Barcelona: Lumen, 1987
- GENETTE, Gérard. “El estatuto pragmático de la ficción narrativa” *Poétique*. 1989.78

- SEARLE, John, "The logical status of fictional discourse", **Expression and Meaning** Cambridge: Cambridge UP, 1979
- WHITE, Hayden, "The Value of Narrative in the Representation of Reality", **Critical Inquiry** 7, 1980, 1
- WOLFE, Tom (1977) En castellano: **El nuevo periodismo** Barcelona: Anagrama, 1992
- ZAVARZADEH, Masud, **The Mythopoeic Reality. The Postwar American Nonfiction Novel**, University of Illinois Press, 1976 Traducción interna de Elisa Calabrese