Cuadernos LIRICO

Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia

10 | 2014
El XIX en el XX

Reescrituras del terror

Pablo Ansolabehere

Edición electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/lirico/1705>

DOI: 10.4000/lirico.1705

ISSN: 2262-8339

Editor

Réseau interuniversitaire d'étude des littératures contemporaines du Río de la Plata

Referencia electrónica

Pablo Ansolabehere, « Reescrituras del terror », *Cuadernos LIRICO* [En línea], 10 | 2014, Publicado el 15 marzo 2014, consultado el 10 diciembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/lirico/1705> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/lirico.1705>

Este documento fue generado automáticamente el 10 diciembre 2020.

Cuadernos LIRICO está distribuido bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional.

Reescrituras del terror

Pablo Ansolabehere

- 1 *Civilización y barbarie* es la fórmula literaria y ensayística más exitosa del siglo XIX argentino, y que con mayor frecuencia ha sido visitada y vuelta a narrar por el siglo XX. Tanta era su importancia para Sarmiento que la eligió originalmente como título principal de su libro más famoso : *Facundo*. Sin embargo, hay en ese clásico de la literatura argentina otro término que se repite tanto o más que la exitosa fórmula. Me refiero a *terror*, concepto que Sarmiento considera clave para entender política de la barbarie y ese gran enigma llamado Rosas.
- 2 En su tratamiento del terror rosista Sarmiento recurre, entre otras fuentes, a Montesquieu y su clásica descripción del despotismo. Como el déspota de *El espíritu de las leyes*, caracterizado por una irrefrenable tendencia a satisfacer sus pasiones primitivas, y a valerse del terror para lograrlo, *Facundo* es, para Sarmiento, el prototipo del “bárbaro” “que no sabe contener sus pasiones, y que, una vez irritadas, no conocen freno ni medida”. Y, por eso mismo, también, el “terrorista” que “hace del terror un sistema gobierno”.¹ En este sentido puede decirse que, para Sarmiento, Rosas es un “monstruo” porque sale de todo molde : convierte también el terror en su sistema de gobierno, pero sin ser movido a ello –como *Facundo* o como el déspota de Montesquieu- por sus pasiones. Encerrado en su gabinete estudia, paciente, la manera más eficaz de ejercer el terror para dominar a la población bajo su mando. Sus decisiones, así, no responden a impulsos primitivos, porque Rosas es inmune al aguijón de las pasiones, salvo una : la pasión por el mal.
- 3 Para narrar ese terror Sarmiento recurre a modos de representación propios de la narrativa ficcional o, más precisamente, de un tipo de literatura especializada en narrar el terror y sus formas ; literatura de la que la novela gótica es su principal -aunque no su único- exponente. El doble comienzo de *Facundo* es una muestra del despliegue del terror de la barbarie y su confluencia con expresiones propias de un terror de carácter sobrenatural que va a repetirse a lo largo del texto : los “cardenales” en el cuerpo de Sarmiento, a punto de cruzar hacia Chile rumbo al exilio, muestra mínima pero elocuente de las prácticas violentas en las que se afirma el terror de la política de la barbarie, se

superponen con la escena siguiente, en la que se invoca al espíritu de un muerto (la “sombra terrible de Facundo”) para pedirle que se levante de la tumba y hable.

- 4 Algo similar puede observarse a propósito de este cruce entre terror político y literario en otros escritores de su misma generación, como por ejemplo E. Echeverría o J. Mármol. Echeverría muestra tempranamente su gusto por escenas donde predominan los colores oscuros, la temática mortuoria y en las que abundan criaturas fantasmales y demoníacas, como puede verificarse en varios pasajes de su poema *Elvira o la novia del Plata*, publicado anónimamente en Buenos Aires en 1832. Esas criaturas siniestras, que pueblan una pampa todavía difícil de reconocer, reaparecen cinco años después en *La cautiva*, transformadas ahora en salvajes indios de gustos vampíricos, en el inconfundible espacio del desierto que Echeverría viene a fundar. Cuando la relación con Rosas se vuelva insostenible y Echeverría parta al exilio, las criaturas siniestras ya no serán los “salvajes” del desierto sino otra clase de bárbaros, de signo político manifiesto. El ejemplo más radical de esta metamorfosis es el largo poema *Avellaneda* (1850), en el que el terror de la política rosista, condensado en el degüello de Marco Avellaneda (el mártir-héroe del poema) y la posterior exhibición de su cabeza, se funde con pasajes de pasadilla donde el país se convierte en un gigantesco matadero, sus habitantes en mansas reses que van al sacrificio y el general rosista M. Oribe en un asesino alucinado, perseguido en sueños por las cabezas cortadas de sus víctimas.
- 5 En *Amalia* (1851-1855), Mármol ubica su ficción en el año 1840, conocido por los opositores a Rosas como el año del “Terror”, así, con mayúscula, porque las ejecuciones llevadas adelante por la “mazorca” luego de la frustrada invasión del General Lavalle a Buenos Aires remiten directamente a *La Terreur*, ese período histórico de la Revolución Francesa caracterizado por el frecuente uso de la guillotina y otros medios de ejecución contra supuestos enemigos del proceso revolucionario (con la fundamental diferencia de que, en el caso de Rosas, no hay por detrás de su despliegue del terror ningún ideal que lo justifique). Más allá de la trama amorosa de *Amalia*, puede decirse que verdadero eje de la novela es el terror, no sólo porque se menciona, analiza y describe con todo detalle el terror del rosismo, sino porque Mármol apela a estrategias narrativas propias de la novela gótica para crear una ambientación acorde con el despliegue creciente de la violencia política que invade Buenos Aires. No en vano el autor más mencionado en *Amalia* es E. T. A. Hoffmann, a partir de *Los elixires del diablo*, novela gótica inspirada a su vez en *El monje*, de M. Lewis, uno de los grandes clásicos del género.
- 6 Estos ejemplos (a los que se les podrían sumar varios otros de este período fundacional de la literatura argentina) colocan al terror o, mejor dicho, a este cruce específico entre dos formas de entender y escribir el terror, en el centro de la escena, como una marca de origen que va a reiterarse, más allá de lógicos matices y variaciones, a lo largo de su historia. Por eso no es casual reconocer ese cruce, y esa forma particular de aprovechar la tradición literaria que proviene del gótico y el terror, más de un siglo después, en algunos textos cuya trama gira alrededor de la dictadura que gobernó la Argentina entre 1976 y 1983, y que llevó a la práctica un sistemático y despiadado ejercicio de terror de estado nunca antes visto. En este sentido la ya tradicional asociación entre Rosas y Perón que habilita el uso del paradigma civilización-barbarie para analizar y narrar el peronismo, puede llegar a ser desplazada, en ocasiones, por la conexión entre el terror de estado rosista y el de la última dictadura militar. Así, por ejemplo, fue leída *Camila*, la exitosa película de María L. Bemberg estrenada en 1984, durante el primer año de la vuelta a la democracia, basada en la vida de Camila O’Gorman: una muchacha de la alta sociedad

porteña y de familia rosista que, hacia 1848, vive un romance con el cura L. Gutiérrez que, al ser descubierto, culmina con la ejecución de los amantes ordenada por el propio Rosas. La historia de Camila, usada en su momento para demostrar el terror despótico del rosismo, es retomada por Bemberg no tanto para insistir en esa crítica histórica, como para, desde su reconocido interés por la problemática femenina, aludir a otro gobierno caracterizado por su uso sistemático del terror, es decir, la dictadura que acababa de finalizar.²

- 7 De modo que la tradicional lectura del peronismo como “segunda dictadura” es desplazada aquí por esta otra del rosismo y sus métodos como una matriz que se reitera, ahora, y de la peor manera, en la dictadura militar de Videla y compañía. Es que, más allá de estos revisionismos, y sobre todo después del estado público que toman las denuncias sobre el sistema represivo dictatorial, el terror se instala como un tema ineludible de discusión, debate y representación al que la literatura no dejará de visitar una y otra vez. De ese variado y abundante corpus me interesa detenerme aquí dos novelas en las que, de un modo análogo a los textos fundadores de la literatura argentina, el terror vinculado con las prácticas políticas de la dictadura habilita la aparición de motivos y estrategias propias de la narrativa de terror.

El miedo y las aparecidas

- 8 En 1983 Fogwill publica *Los pichiciegos*, novela en la que se narra la historia de un grupo de soldados (los “pichiciegos” del título) que desertan de las filas del ejército argentino que en 1982 combate en las islas Malvinas contra los ingleses y se ocultan en un refugio subterráneo que ellos mismos han construido (“pichicera”), procurando sobrevivir allí hasta que la guerra finalice. Escrita, según el propio Fogwill, poco después del fin del enfrentamiento bélico, en junio de 1982, *Los pichiciegos* es una ficción pensada en el contexto real de una guerra que termina de la peor manera para el gobierno militar que decidió llevarla adelante, y que va a señalar el principio del fin del ciclo iniciado en marzo de 1976 con el golpe que derrocó a Isabel Perón.
- 9 Estructuralmente, *Los pichiciegos* combina en forma alternada dos planos narrativos: la historia de los pichis durante la guerra y el momento en que, poco después, ya en Buenos Aires, “Quiquito”, el único sobreviviente, le cuenta su experiencia a un hombre que graba y toma nota de lo que el ex soldado le dice. Es en ese segundo plano en el que se reflexiona sobre uno de los asuntos centrales de esta historia: el miedo.
- 10 El miedo es, previsiblemente, una de las cuestiones que más afecta a estos jóvenes soldados sometidos a una situación extrema como la guerra. Quiquito duda de que ese hombre que toma nota de su testimonio pueda llegar entender ese miedo. Porque la guerra, explica, genera un miedo único; pero también por el carácter inasible, casi metafísico de ese miedo:

Hay dos miedos: el miedo a algo, y el miedo al miedo, ese que siempre llevás y que nunca vas a poder sacarte desde el momento en que empezó.
Despertarte con miedo y pensar que después vas a tener más miedo, es miedo doble: uno carga su miedo y espera que venga el otro, el del momento, para darse el gusto de sentir un alivio cuando ese miedo chico –a un bombardeo, a una patrulla– pase, porque esos siempre pasan, y el otro miedo no, nunca pasa, se queda.³
- 11 En la novela esta descripción del miedo viene precedida –no casualmente– del relato de un acontecimiento inquietante que llega hasta la pichicera y que tiene que ver con esa zona

indefinida en la que se mueve el miedo de la guerra : mientras esperan agazapados en la oscuridad el momento oportuno para entrar a ella sin ser descubiertos, dos pichis, Acosta y Pugliese, escuchan voces de mujeres : “dos monjas, vestidas así nomás de monjas, en el frío, repartiendo papeles en medio de las ovejas que les caminaban alrededor”.⁴ No se trata de ningún tipo de “cosa” o criatura amenazante, pero lo imposible de su presencia en ese lugar y en esas condiciones provoca, naturalmente, el terror de los pichis que las oyen y las ven, y que van con su historia -y con su miedo- a la pichicera.

- 12 El relato sobre las monjas (corroborado luego por otros dos pichis que también se las cruzan) instala el tema del miedo en la novela, un miedo que surge de la guerra y su materialidad, pero que va más allá ella. Porque, en primer lugar, la historia de las monjas remite a una tradición vinculada directamente con el terror. Las monjas son “aparecidas” (así las definen los pichis), es decir, espíritus de personas muertas que se les aparecen a los vivos : “de repente, del aire, de esa neblinita que flota arriba del suelo cuando se para el viento...”⁵. El escenario de esta guerra se convierte así en el lugar ideal, con su atmósfera oscura, fría, amenazante, para una clásica aparición fantasmal, en la que el miedo proviene no sólo del relato sobre esa aparición, sino, sobre todo, del terror que ha sido capaz de causar en aquellos que tuvieron contacto con esa presencia y lo transmiten.
- 13 Comunes en la cultura popular, formando un género específico, las “historias de aparecidos” abundan dentro de la narrativa oral ; de ahí que resulte lógico no sólo que las monjas sean clasificadas como “aparecidas” dentro de la pichicera (espacio ideal, por otra parte, de circulación de la narración oral) sino que, además, activen el relato de otras historias de terror, como las de “vampiros” y “hombres tigre” que cuenta el “tucumano”, uno de los tantos soldados de las provincias argentinas que habitan la pichicera.
- 14 Ahora bien, si los “vampiros” remiten a una tradición popular universal, ya hace años incorporada a la literatura y el cine, el relato de los “hombres tigre” que, según el “tucumano”, “aparecían por las noches por las sierras de Faimallá” refiere a una creencia de carácter local que, además, envía directamente a uno de los personajes (y textos) emblemáticos del siglo XIX argentino, ya mencionados al comienzo de este artículo.⁶ Si en *Facundo* Sarmiento decide empezar la biografía del caudillo riojano narrando su conversión simbólica en tigre (el “Tigre de los llanos”) lo hace porque probablemente conoce la creencia, propia del norte argentino, de los hombres tigre, más conocidos como “capiangos”. Quien hace referencia a ella es, precisamente, el gran antagonista de *Facundo* : el general José M. Paz. En efecto, en sus *Memorias*, Paz cuenta los preparativos para la batalla de La Tablada (1829) en la que su ejército debía enfrentarse con el de Quiroga. Al enterarse de la desertión de 120 hombres de uno de sus escuadrones, Paz interroga al comandante a cargo sobre los motivos de la desertión. Su respuesta es que desertaron por miedo a las tropas de Quiroga, pero no por el miedo común a ser heridos o morir en combate con otros hombres, sino por un miedo sobrenatural, ya que esos gauchos, pertenecientes a “la última clase de la sociedad”, como dice Paz, estaban convencidos de que entre las tropas de *Facundo* había cuatrocientos *capiangos* :

Los *capiangos* según él, o según lo entendían los milicianos, eran unos hombres que tenían la sobrehumana facultad de convertirse cuando lo querían en ferocísimos tigres, “y ya ve usted”, añadía el candoroso comandante, “que cuatrocientas fieras lanzadas de noche a un campamento acabarán con él irremediamente”.⁷
- 15 Más de un siglo después, en otra guerra y entre otro grupo de desertores, “el tucumano” de *Los pichiciegos* recupera esas creencias bárbaras contra las que el culto y unitario

general Paz luchó y reactualiza uno de los ejes centrales, como venimos viendo, presente en el origen de la literatura argentina, que conecta, a su modo, guerra, barbarie y terror.

- 16 Pero, en segundo lugar, la historia de las monjas remite a otra clase de terror que, si bien se remonta a los orígenes de la Argentina, aparece directamente ligado con acontecimientos recientes del mismo gobierno militar que en 1982 está llevando adelante la guerra de Malvinas. Porque esas monjas que hablan “casi como argentinas, con acento francés (...) repartiendo papeles en medio de las ovejas”⁸ son una clara referencia a Léonie Duquet y Alice Domon, las dos monjas francesas que, durante los inicios de la dictadura, se reunían en una iglesia de Buenos Aires con familiares de detenidos-desaparecidos y fueron secuestradas en diciembre de 1977, llevadas a la Escuela de Mecánica de la Armada, salvajemente torturadas y luego eliminadas en uno de los tantos “vuelos de la muerte”, tal como se supo años después.
- 17 Su caso se hizo conocido por la repercusión internacional que tuvo. Evidentemente Fogwill está aludiendo a ellas, no solo por la coincidencia con los detalles en la descripción de las monjas de la novela, sino también porque el tema de los desaparecidos y de la violencia política de los años '70 se hace presente en la novela algunos capítulos antes, cuando luego de un ataque inglés al destacamento de la marina argentina la conversación gira alrededor de la cantidad de muertos del ataque, y de allí deriva hacia otros muertos de la historia reciente. Todo con una gran mezcla de datos y nombres que, pese a las imprecisiones, no deja de tener un fondo de verdad.
- 18 Pensando en la cantidad de soldados argentinos en las islas y en la imposibilidad de que los maten a todos, uno de los pichis, “el puntano”, afirma: “Videla dicen que mató a quince mil”, y para corroborarlo menciona un libro que él vio en la parroquia de San Luis donde esa información aparece por escrito: “...están los nombres de todos, uno por uno, los que mandó fusilar Videla”.⁹ Ante la incredulidad de varios de sus compañeros, el pichi Viterbo (que sabe de política porque su padre es radical) duda del número y de la forma, pero no del hecho: “mataron a muchos, ahora que los hayan fusilado... no sé”. Y acto seguido, otro pichi agrega: “yo sentí que los tiraban al río desde los aviones”.¹⁰ El cambio de una forma tradicional de ejecución vinculada con la violencia política y la guerra (el fusilamiento) a la más novedosa de los vuelos de la muerte genera, por su misma novedad, un debate entre los pichis: a muchos les cuesta creer la cantidad de asesinados por Videla y, sobre todo, que se los haya eliminado de esa manera. Pero varios lo corroboran. Dice uno “Yo también había oído que los largaban al río desde los aviones, desde doce mil metros, pegás en el agua y te convertís en un juguito espeso que no flota y se va con la corriente del fondo”. Y otro pichi agrega: “Dicen que aviones de marina eran, los tiraban”.¹¹ De ahí la discusión deriva a la guerrilla, lo que propicia la intervención del “tucumano”, el mismo pichi que después va a contar historias de vampiros y hombres tigre, pero ahora para referirse a los “miles” de guerrilleros que desfilaban por Tucumán.
- 19 De este modo las monjas, con su “aparición” fantasmal, refuerzan la conexión que la novela propone entre la llamada “guerra sucia” y la guerra de Malvinas, es decir, entre el terror de estado y el miedo –el terror– de la guerra. Poco después de esas apariciones, de las historias de vampiros y hombres tigre y de la discusión sobre el miedo, los propios pichis van a convertirse, para los soldados argentinos que no han desertado, en criaturas sobrenaturales: muertos-vivos que habitan bajo tierra y que cada tanto se les aparecen. Hasta que, finalmente, desaparezcan para siempre, enterrados en el sitio que les sirvió de refugio, ahora convertido en secreta tumba colectiva.

El terror de estado y sus fantasmas

- 20 El mismo año que se publica *Los pichiciegos* R. Alfonsín es elegido presidente de la república. Una de sus primeras medidas es formar la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas. Luego de varios meses de labor, en septiembre de 1984, la Comisión – a través de su presidente Ernesto Sábato– entrega a Alfonsín el *Informe*, fruto de sus investigaciones, el cual es publicado en forma de libro ese mismo año bajo el título de *Nunca más*. Allí se describe con claridad y detalle el funcionamiento del terror de estado implementado por la dictadura militar. Desde entonces el *Nunca más* va a constituirse como un texto emblemático sobre ese terror de estado, tema que será abordado hasta la actualidad por un amplísimo y diverso repertorio discursivo e iconográfico, que incluye la narrativa de ficción. *Dos veces junio* (2002), de Martín Kohan, es sin dudas uno de los ejemplos más destacados de esa narrativa.
- 21 La novela se divide en dos partes. La primera, narrada en pasado, transcurre en Buenos Aires y alrededores durante poco más de un día del mes de junio de 1978. La segunda (el “Epílogo”), narrada el presente, durante un día del mismo mes y en la misma ciudad, pero cuatro años más tarde. El punto en común entre ambos momentos es la derrota del seleccionado argentino de fútbol contra el de Italia en un campeonato mundial. Desde ese presente, hacia fines del mes de junio de 1982, pocos días después de la rendición Argentina en la guerra de Malvinas, el protagonista y narrador cuenta lo que le sucedió cuatro años atrás, mientras se encontraba formando parte del ejército argentino como soldado conscripto. El 18 de junio de 1978, acompañando como chofer a su jefe, el capitán médico Mesiano, ingresó a uno de los destacamentos del ejército que por entonces funcionaba como centro clandestino de detención y tortura, en la zona sur del Gran Buenos Aires, donde, inesperadamente, tuvo un breve pero intenso contacto con una mujer detenida y madre reciente de un niño nacido en cautiverio, encuentro que resultará clave en la trama de toda la novela. Porque el variado repertorio de situaciones vinculadas con la forma en que la dictadura llevó a la práctica su sistema represivo que se narran, describen o simplemente aluden en *Dos veces junio* (secuestro, privación ilegítima de la libertad, tortura, violación, robo de bebés, sustracción de identidad) sólo es posible gracias a la información que la mujer detenida le da al narrador en ese encuentro ocasional.
- 22 En este sentido puede decirse que *Dos veces junio* es una novela sobre el terror de estado y sus prácticas, en la que se confronta el registro indirecto de una víctima de ese terror (la mujer detenida), con la visión del mundo de su gran antagonista, el doctor Mesiano, voz del ejército (y también de cierta concepción instrumental de lo científico) ; todo, a su vez, mediado por la ambivalente mirada del soldado conscripto que manifiesta abiertamente su admiración por Mesiano, al mismo tiempo que, sin embargo, no deja de referir los padecimientos de la mujer detenida y de develar la verdadera identidad del hijo usurpado.
- 23 En uno de los numerosos pasajes en los que el narrador registra las enseñanzas de Mesiano, éste se refiere a las guerras civiles argentinas del siglo XIX, cuyo origen resume de la siguiente manera : “dos fuerzas chocaron en la formación de la Argentina : una caótica, irregular, desordenada, la de las montoneras ; otra sistemática, regular, planificada, la del ejército”.¹² Sentencia que, más adelante en la novela, Mesiano

complementa con esta otra : “en nuestro país (...) ganaron los unitarios, y no importa que digamos república federal”.¹³

- 24 Esta versión sobre el origen de la patria es tributaria de la que ofrece Sarmiento en *Facundo*, cuyo héroe (aparte de Sarmiento) es el unitario general Paz : “hijo de la ciudad” y “representante más cumplido del poder de los pueblos civilizados”. Un héroe militar que, como aclara Sarmiento, “no cree en el valor solo, si no se subordina a la táctica, la estrategia y la disciplina”.¹⁴ No casualmente la frase de Mesiano -que tanto coincide en la definición del ejército argentino con esta concepción de lo militar atribuida por Sarmiento a Paz- viene precedida de una reflexión del narrador acerca de las virtudes de la disciplina y la constatación -aprendida la milicia- de que “si las cosas funcionaban era porque se las hacía siguiendo un método”.¹⁵
- 25 Esta mirada de Mesiano sobre la historia, que asocia al ejército argentino con su enfrentamiento a las montoneras federales y al triunfo del unitarismo no es una ocurrencia original suya, sino que forma parte de una ideología que ha predominado durante años en las fuerzas armadas argentinas, especialmente entre los oficiales. Ideología reforzada durante los años 60’ y ’70, cuando, apoyado en el llamado “revisionismo histórico”, buena parte del peronismo (en sus variadas tendencias), recupera las figuras de los caudillos federales e interpreta la lucha del presente como una continuación de la que aquéllos llevaron adelante en el siglo XIX. Por eso no es casual que la tendencia que resultará más preponderante dentro del peronismo revolucionario que surge a comienzos de la década de 1970 apele a esa tradición para elegir el nombre con el que se hará conocida. Es evidente que al hablar de las montoneras como fuerza antagónica del ejército al que pertenece, Mesiano está pensando en los “Montoneros”, organización armada que, junto con el ERP (Ejército Revolucionario del Pueblo) se constituyó en el principal enemigo de la guerra que las fuerzas armadas se comprometieron a llevar a cabo en defensa de la nación y los amenazados valores “occidentales y cristianos”.
- 26 Para Mesiano, entonces, la actual guerra contra la “subversión” es una continuación de aquélla que está en los orígenes de la patria, y que libró el ejército (representante de la civilización) contra las montoneras de la barbarie. Pero esa continuidad, viene a mostrar la novela, es paralela a la forma en que entra el terror en tanto modo privilegiado de hacer política, invirtiendo, además, sus términos. Porque ahora el terror de la política ya no aparece asociado con los representantes de la barbarie sino con los de un ejército que se asume como heredero cabal de sus civilizados antagonistas.
- 27 La otra referencia a la historia nacional proviene, no casualmente, de la mujer detenida y torturada en el centro clandestino de detención. Mientras es sometida a un simulacro de fusilamiento, por su cabeza pasan confusamente “Liniers, Camila O’ Gorman, José León Suárez”.¹⁶ Es decir, enhebra en segundos una historia de la patria a través de algunos de sus fusilados. Primero Liniers, héroe de la resistencia contra las Invasiones Inglesas, devenido rápidamente enemigo de la Revolución de Mayo, cuya ejecución aparece como el primero y más notorio acto de afirmación de los principios revolucionarios de la Junta de Buenos Aires (y del “jacobino” J. J. Castelli, encargado de hacerla efectiva). Luego, durante el rosismo, Camila O’ Gorman, víctima femenina – como la detenida de la novela- del poder dictatorial-masculino. Y, por último, los hombres fusilados clandestinamente en los basurales de José León Suárez, en junio 1956, luego de la fracasada contrarrevolución peronista encabezada por el general Juan J. Valle, hecho que conecta los dos fusilamientos del siglo XIX con el presente. Sobre todo porque lo ocurrido en 1956 se transforma en una

de las principales banderas de los grupos revolucionarios peronistas, como resulta notorio en el caso de Montoneros, organización que se hace conocer con el espectacular secuestro y asesinato del general Pedro E. Aramburu, a quién ejecutan bajo el cargo (entre otros) de ser el máximo responsable de los fusilamientos de 1956.¹⁷

- 28 Pero lo esencial aquí es que este relato sobre la violencia y el terror de la política se cruza, en la novela, con ciertas estrategias y motivos propios de la narrativa de terror. Esto puede percibirse especialmente en el momento en que el soldado protagonista deambula por la ciudad, la noche del 18 de junio de 1978, a la espera de Mesiano en las inmediaciones del estadio de River, mientras allí tiene lugar el partido entre Argentina e Italia que su jefe fue a ver. Es justamente ese partido, que todo el mundo parece estar presenciando, en el estadio mismo o en sus casas a través de la televisión, lo que provoca en el protagonista la sensación de estar transitando por las calles de una ciudad vacía, sólo cruzada por el viento cortante del río. En esas calles desiertas el soldado se encuentra primero con un perro que, en un arenero, juega con un objeto pequeño y brillante que resulta ser una alianza, en cuyo borde interno puede leerse “Raúl y Susana”, “1973”.¹⁸ ¿Qué hace una alianza tirada en el arenero de una plaza?, ¿dónde están Susana o Raúl?, son preguntas que la escena instala, junto con la significación política que evidentemente transmite el año elegido, en el que se suceden la “primavera” del gobierno de Cámpora, el regreso de Perón al poder y la pugna creciente entre las diferentes tendencias dentro del peronismo que van a conducir a la violencia y a la justificación del golpe militar. Tal vez por eso el protagonista decide enterrar el anillo en la arena y pisotearlo con sus “botas de soldado”, para estar seguro de que no vuelva a aparecer.
- 29 Minutos después el soldado ingresa a una pizzería, habitada solo por la encargada y un comensal que escucha su radio portátil a través de un audífono. Tras el soldado entra un policía quien, de mal modo, interroga a la mujer para saber por qué no está mirando o escuchando el partido. La explicación (no lo hace por “cábala”, para no perjudicar a Argentina) parece apenas conformar al policía, que luego de comer algo se va del lugar, no sin antes preguntarle al hombre de la radio por el resultado del partido. Poco después este hombre se levanta para ir al baño; entonces el soldado se acerca a su mesa y se coloca el audífono en la oreja. Lo que oye no es, como espera, el relato del partido sino música clásica. Es evidente que el policía que increpa a la encargada de la pizzería representa la mirada inquisidora del estado represor, que perfectamente puede considerar como un acto “subversivo” el no interesarse por el destino del equipo nacional; en cambio, el hombre de la radio aparece como un ejemplo de resistencia frente a la mirada policial: en ese contexto escuchar música clásica es un acto subversivo, pero llevado a cabo de un modo tal que lo hace aparecer como un aplicado ejercicio de obediencia patriótica. Al descubrirlo, el soldado se “sobresalta” y, atemorizado, sólo atina a dejar el audífono y abandonar, poco después, la pizzería.
- 30 Indudablemente lo amenazante, para el narrador, es todo aquello que pueda involucrarlo con lo políticamente indebido, con todo aquello que pueda ser interpretado como un acto subversivo; y ese miedo a ocupar el lugar de la sospecha intensifica, a su vez, la creciente extrañeza de las situaciones que a partir de allí se suceden. De nuevo en las calles, siempre desiertas, se le aparece una chica, de no más de quince años, que llora y corre con todas sus fuerzas, que tropieza, cae, vuelve a levantarse y sigue, como si sus ojos no vieran; hasta que en un momento “la chica desapareció” (el uso del verbo no es casual), tan misteriosamente como había surgido de la noche.¹⁹

- 31 Poco después, al pasar junto a unos “descampados, limitados por paredes de cemento que no permiten ver el interior, el “silencio de la ciudad sin gente” le permite oír lo que habitualmente no se puede : sonidos “como los pasos de una persona que deambula sin ningún lugar adonde ir” ; chillidos de ratas, muy parecidos a “los gemidos de una persona que quiere y no puede contener un sollozo” ; golpes que, imagina, de gatos persiguiendo a las ratas que se mueven en el interior del descampado.²⁰ Finalmente, ya dentro del auto que conduce, el vapor de su respiración y el frío exterior empañan los vidrios, dificultando de tal modo la visión que la calle parece, “una mezcla de sombras indiscernibles”, que pasan “con sigilo de un lugar a otro”.²¹
- 32 Estos episodios crecientemente extraños, siniestros, que vive el soldado en la ciudad vacía, de algún modo anticipan la escena clave de la novela –y que les da sentido– en la que el protagonista se encuentra, en forma inesperada, con una mujer detenida en uno de los centros clandestinos del ejército al que accede acompañando a Mesiano. Como una suerte de actualización del castillo gótico, el centro clandestino de detención se muestra como el espacio por excelencia de lo ominoso. No hay aquí arquitectura medieval, ni armaduras, ni pasadizos secretos, aunque sí oscuras y frías dependencias de cemento que pueden albergar criaturas inquietantes encerradas en mazmorras secretas. Es justamente el “cemento” el material que une este sitio con los descampados de la ciudad fantasmal junto a los que el soldado ha caminado pocas horas antes. Esos “descampados” (ubicados en la esquina de “Campos Salles”) con sus paredes de cemento a través de las cuales se oye algo así como el gemido de una persona que solloza, llenos de ratas perseguidas por gatos, remiten, es evidente, a la idea de “campo de concentración” y, por contigüidad, a la de centro clandestino de detención.²² Esa conexión entre uno y otro espacio, a su vez, refuerza la relación entre los episodios vividos por el protagonista pocas horas antes en las calles desiertas y lo que va a sucederle ahora en el interior del destacamento del ejército.²³
- 33 Allí, sentado en el cemento frío del lugar mientras espera a Mesiano, el narrador es sorprendido por unos dedos que, estirados por debajo de una puerta cercana, lo tocan. Su reacción es la misma que en la pizzería : el *sobresalto*. Reacción que, cuando a ese contacto se le suma la voz, va a trocarse en una parálisis propia del horror. Se trata de los dedos y de la voz –ronca, baja, pero perfectamente audible– de la mujer detenida, que le cuenta “las cosas que estaban pasando”.²⁴ Inmovilizado por el horror, el soldado se ve obligado a escucharla. Aquello que más temía (el contacto con lo prohibido, la contaminación con el virus de la subversión) ahora, inesperadamente –y aunque no se lo vea– se vuelve real, es decir, tangible y audible : unos dedos que paralizan y la voz de una muerta-viva que dice la verdad sobre el terror.
- 34 Así, tanto *Los pichiciegos* como *Dos veces junio* actualizan, cada una a su manera, una forma específica –argentina, digamos– de narrar el miedo y el terror de la política (y de ese otro modo de hacer política que es la guerra). Una forma que se encuentra en el origen de la literatura nacional y es una de sus marcas más secretas y perdurables. O, si se quiere : ambas novelas son dos muy buenos ejemplos de la productiva persistencia del modo sesgado pero altamente eficaz en que el gótico y toda su descendencia fueron incorporados a la literatura argentina. Lejos, entonces, de ser el nombre de una ausencia, puede decirse que el terror en tanto género no sólo forma parte de la literatura nacional sino que además lo hace tempranamente, pero con una condición : la de entremezclarse con la atmósfera densa y siniestramente concreta de la política.

NOTAS

1. Domingo F. Sarmiento, *Facundo*, Buenos Aires, El Ateneo, 1974, p. 167.
2. Los afiches que promocionaban la película venían acompañados de la frase “Nunca Más”, título con que se conoció el informe de la CONADEP sobre las violaciones a los derechos humanos durante la dictadura.
3. Fogwill, *Los pichiciegos*, Buenos Aires, Sudamericana, 1994, p. 99.
4. Ibid., p. 79.
5. Ibid., p. 82.
6. Ibid., p. 83.
7. José M. Paz, *Memorias póstumas -III-*, Buenos Aires, Hyspamérica, 1998, p. 21
8. Ob. cit., p. 79.
9. Ibid., p. 52.
10. Ibid., p. 53.
11. Ibid., p. 53.
12. Martín Kohan. *Dos veces junio*. Buenos Aires, Sudamericana, 2002, p. 37. De aquí en más el número de página de esta edición se indica entre paréntesis al final de la cita.
13. Ibid., p. 108.
14. Ob. cit., p. 133.
15. Ob. cit., p. 37.
16. Ibid., p. 53.
17. Rodolfo Walsh investiga y narra con maestría la historia de los fusilamientos clandestinos de 1956 en *Operación Masacre*, que publica originalmente en 1957. En la edición de 1970 Walsh agrega un capítulo titulado “Aramburu y el juicio histórico”, donde propone la ejecución de Aramburu como un acto de justicia que termina castigando al principal responsable de la “operación masacre” de 1956.
18. Ob. cit., p. 63.
19. Ibid., p. 69.
20. Ibid., p. 70.
21. Ibid., p. 72.
22. En *Maus*, la famosa historieta sobre la experiencia de los campos de concentración del nazismo, su autor, Art Spiegelman, dibuja a los alemanes con cabeza de gato y a los judíos con cabeza de ratón.
23. Marcos Seifert propone que “el manejo de distintas estrategias de representación del terror hace convivir la representación literal de la facticidad de la tortura y la desaparición con el extrañamiento y la elipsis, es decir, con la convicción de que la representación del terror no se agota en la mera referencialidad histórica (“El terror y sus formas en *Dos veces junio* de Martín Kohan”, mimeo, p. 6).
24. Ob. cit., p. 137.

RESÚMENES

El terror es un concepto clave en varios de los textos fundacionales de la literatura argentina, como lo muestran, por ejemplo, *Facundo*, de D. F. Sarmiento, *Amalia*, de J. Mármol o varios poemas y trabajos en prosa de E. Echeverría. En ellos el terror define, en principio, la forma en que la “barbarie federal” y, especialmente, Juan Manuel de Rosas, entienden la práctica de la política. Pero, para describir y, sobre todo, narrar ese terror, recurren a estrategias y formas de representación propias de una tradición literaria que reconoce en el gótico su principal antecedente.

Este cruce entre terror, literatura y política persiste en la literatura argentina del siglo XX, sobre todo en algunos relatos que giran alrededor de la experiencia de la dictadura militar que gobernó la Argentina entre 1976 y 1983, justamente porque se trata de la máxima expresión local de terror político del siglo. Así, novelas como *Los pichiciegos* (1983), de Fogwill, y *Dos veces junio* (2002), de Martín Kohan, actualizan, cada una a su manera, esa forma específica –argentina– de narrar el miedo y el terror de la política (y de ese otro modo de hacer política que es la guerra). Una forma que se encuentra en el origen de la literatura nacional y es una de sus marcas más secretas y perdurables

La terreur est une notion clé dans plusieurs des textes fondateurs de la littérature argentine, comme le démontrent, par exemple, *Facundo* de D. F. Sarmiento, *Amalia* de J. Mármol et plusieurs poèmes et textes en prose d'E. Echeverría. Dans ces œuvres la terreur définit, en principe, la forme d'entendre la pratique de la politique que l'on appelle la *barbarie federal* et surtout Juan Manuel de Rosas. Mais pour décrire, et surtout pour raconter cette terreur, les écrivains ont recours à des stratégies et des formes de représentation issues d'une tradition littéraire qui reconnaît sa dette envers le style gothique.

Ce croisement entre terreur, littérature et politique persiste dans la littérature argentine du XX^e siècle, surtout dans certains récits qui reviennent sur l'expérience de la dictature militaire qui gouverna l'Argentine entre 1976 et 1983. La dictature représente, en effet, le sommet local de la terreur politique du 20^e siècle. C'est ainsi que des romans comme *Los pichiciegos* (1983) de Fogwill et *Dos veces junio* (2002) de Martín Kohan, réactualisent, chacun à sa façon, cette forme spécifique –argentine– de narrer la peur et la terreur de la politique (ou de cette autre manière de faire de la politique qu'est la guerre). Il s'agit d'une forme présente aux origines de la littérature nationale, une forme qui constitue un de ses signes distinctifs les plus secrets et les plus persistants.

Terror is a key concept in several foundational texts of argentine literature, such as *Facundo* de D. F. Sarmiento, *Amalia* de J. Mármol and a number of poems and prose works written by E. Echeverría. In these texts terror defines in principle the way in which the federal *barbarie* and mainly Juan Manuel de Rosas understand politics. But to describe and especially to tell terror, writers have recourse to forms of literary representation derived from gothic novel.

This confluence of terror, literature and politics persists in argentine literature in the 20th century, especially in narrative based on the experience of the 1976-1983 argentine military dictatorship. Military dictatorship is in fact the main local expression of political terror in 20th century in Argentina. Novels such as Rodolfo Fogwill's *Los pichiciegos* (1983) and Martín Kohan's *Dos veces junio* (2002) update, each one in its own way, the particular–argentine– way of telling

fear and terror of politics (and war, which can be considered as another form of politics). This way of telling is present in the beginnings of national literature and it is one of its most secret and more persistent signs.

ÍNDICE

Palabras claves: terror, gótico, política, dictadura, representación

Keywords: terror, gothic, politics, dictatorship, representation

Mots-clés: terreur, gothique, politique, dictature, représentation