

VIOLANDO ARGENTINA: *INFORME BAJO LLAVE*  
DE MARTA LYNCH

David William Foster\*

P

uede que la única manera de tratar problemas como el del holocausto argentino sea irrealizándolos. Sin duda, los textos de una naturaleza documental o histórica son importantes y los ha habido en un gran número, estando su núcleo en la *Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas*, fichero del dicho grupo de trabajo presidencial y crónica que sanciona la definitiva confirmación de dicho holocausto. (En su traducción al inglés – y a otras lenguas – el *Informe* se ha convertido en algo que de alguna manera es sádicamente cómplice, como el libro de Joan Didion sobre El Salvador, en los que encontramos la autocomplacencia y felicitación primermundista ante “la incivilizada vida del tercer mundo”).

\* Arizona State University

Por irrealidad no queremos decir que vamos a coleccionar las diferentes formas alegóricas – quasi, pseudo o neo – que otras opiniones críticas han encontrado como respuestas a la censura social y específicamente a la censura cultural y a la intimidación: hasta tal punto que cosas que han de ser dichas directamente no pueden serlo porque hay que desentenderse de los parámetros del documental. Esta escritura abiertamente alegórica surge como una especie de pacto escritural entre lectores y escritores. Estos últimos, ávidos de versiones de su previa vida dantesca que acometan con pasión el otrora tedioso trabajo de transcodificar la alegoría en la historia.

Ya se articulen en términos de la escena nacional, pero al otro lado del espejo como lo es el género documental, ya en la escena foránea (a menudo poco realista), pero que es “segura” porque no se conforma en los límites de lo inmediato político conocido, estas alegorías ofrecen la oportunidad de calar en los absurdos distorsionantes de la circunstancia histórica vía un texto cultural que, de hecho, no puede decir que está bregando con dicha circunstancia. El costo de atribuir la materia prima del texto a las dimensiones socio-históricas de los personajes y sus actos y al reino de la fantasía – en la que los sucesos vividos no se pueden unir al plano real de los asuntos humanos – es proporcional a la extensión con que el código alegórico exitosamente enmascara las bases semánticas de su histórica especificidad real. (En primera instancia, como estrategia para defenderse de la censura y otras inconvenientes opresiones.)

Esta forma de escritura alegórica ha sido, sin duda alguna, importante en Argentina y en el resto de la América Latina no sólo como una antifonía a la vacilante degradación del discurso cultural público en tiempos de tiranía, sino como un modo de mantener la escritura contra ese telón de fondo que son los severísimos intentos de contener y domesticar la amenaza que supone la producción cultural. Como toda escritura marcada con lo alegórico (y dejando de lado la obviedad, toda expresión es “alegórica” hasta el punto que se basa en la transcodificación de una realidad que sólo se puede presentar como ya configurada semióticamente y no como sí misma), ambos tipos de textos poseen capacidad de acceso a una escritura reinterpretativa del texto sociopolítico y difiere el último por su escasa coherencia realista interna fruto de su narrativa no inmediata históricamente y no referencial. Obviando la posibilidad de escritores que se protegen de la censura no siendo agresivamente literales, un discurso alegórico que “inaugure” el sistema sémico conectando los fundamentos semánticos de la experiencia histórica contemporánea con un más amplio panorama de los sucesos humanos y la resonancia que éstos pueden proveer para la dicha experiencia se inter-

secciona con un modo de expresión que promueve instalar en el lugar de la experiencia histórica contemporánea, un espacio contrario o alternativo de experiencia social cuyos conectores con la experiencia vital del lector están radicalmente atenuados.

El discurso de la irrealidad en el campo de lo inverosímil lleva a cabo una labor bastante diferente. El diseño global de referencia en el texto se coordina hacia un grado superior de predicción por los bosquejos de lo que podemos llamar conocimiento de hechos documentados: se da cuenta de sucesos que se corresponden con lo que los lectores ya piensan que saben sobre la experiencia histórica contemporánea, mientras que los actores pueden ser figuras conocidas tan débilmente disfrazadas que el disfraz les es fastidiosamente ingenioso. La red de relaciones entre actores y sucesos *en general* hace juego con esa norma de verosimilitud que confirma las expectativas de nuestra sociedad que compromete a escritores, lectores y textos de ficción en un proceso que representa la realidad socio-histórica de un modo "reconocible", y no importa cuánta de esa representación pueda ser densamente arrojada a las variadas convenciones modernistas o postmodernistas de la narrativa contemporánea, la cual puede incluir, ¡quién lo duda!, la opción de una u otra variedad de transcodificación alegórica.

El espacio en que una narrativa puede dirigirse a lo que hemos llamado, en el sentido lato del término, irrealidad, estriba en la introducción de un viraje en la trama que retrocede con variables grados de implícita o directa evidencia documental a los confines de la estricta observancia de las realidades sociohistóricas que venimos percibiendo. Por ejemplo, la técnica de mezclar medios como los recortes de periódico, declaraciones públicas, excursos intelectuales y similares. Hay una proyección de sucesos y actores hacia configuraciones que no se pueden relacionar tan fácilmente con la norma de los hechos aceptados, "realistas". Tal extrapolación es, sin embargo, de doble filo. En primera instancia, puede implicar una nómina de interpretaciones históricas donde en apariencia lo irreal puede demostrarse que es una razonable consecuencia de circunstancias que están en el ámbito de la norma de hechos reconocibles. Dada tal y tal circunstancia histórica, lo que parece exótico puede verse como una mera evolución de los hechos. En algún nivel sociohistórico más interesante, la retrógrada trayectoria estadounidense de ley y orden puede encaminarse hacia la vuelta de una aplicación más extensa de la pena de muerte para aliviar la creciente superpoblación penal, tal como algunos circunspectos ciudadanos abogan.

En segunda instancia, partir de hechos que uno siente como verificables puede servir para alertar al lector hacia ese conocimien-

to privado que se encuentra fuera del dominio de lo verificable. La cultura estadounidense es particularmente susceptible a la escritura que clame haber tenido acceso a un "informe secreto" que descubra a los lectores un escondido – en el sentido activo y pasivo del término – dominio de dimes y diretes que le convencerán de que la corriente superficie de la realidad y los reportajes de siempre, son o distracciones sobre la verdadera realidad o sólo sus más desnudos reflejos. Satisfacer esta fuertemente asentada paranoia de que "ellos" nos ocultan algo. Sin duda de que esta paranoia se alimenta de la simple manipulación de los hechos para hacerlos plausibles. Léanse de este modo las interminables lagunas que se encuentran entre lo que la CIA dice que hacía y lo que se reconstruye de lo que pasaba. Lleva consigo esta escritura el surtinos de una serie de textos culturales que completan lo que el *establishment* e informes razonables y razonados mantienen y sostienen como realidad histórica. Que esta paranoia está bien arraigada en la cultura popular de la sociedad de este país lo confirman los sucesivos montajes emprendidos por eruditos escritores como Kurt Vonnegut e Thomas Pynchon, aunque no se puede dudar que *Catch 22* de Joseph Heller es el paradigma del género.

En el caso de Latinoamérica, el atractivo de una más rica realidad supuesta, desconocida y oculta adquiere más sentido a causa de los virulentos ataques que ha sufrido el ideal occidental de la libertad de prensa. El resultado se encuentra en esa tradición de narrativas documentales como las de Rodolfo Wash, cuyos éxitos para rebatir mentiras oficiales le llevaron a ser uno de los más prominentes escritores entre los argentinos desaparecidos después del golpe militar del 76. De hecho, el doloroso intento de dar algún sentido verosímil a lo ocurrido es de facto revisar la irrealidad de las explicaciones oficiales. De lo que se deduce lo exorbitante de la verdad propuesta dado el peso específico de la evidencia, que amén de ser archiconocida por todos era aceptada por aquellos sobre quienes opera la maquinaria de la represión y la opresión. Esta revisión sirve para destruir las explicaciones oficiales, que se convierten así en las ficciones narrativas irreales al autoservicio de los tiranos. Así, por ejemplo, el argumento militar e irreal argentino, que es una mentira irrazonablemente patente y que estaba incluida en la matanza de la ciudadanía, del compromiso de la construcción del "proceso de reorganización militar". El argumento tuvo forzosamente que emerger ante la dantesca verdad de la evidencia documental cuidadosamente recolectada por la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas, que probó que la irrealidad es histórica. Este tipo de operación semiótica, que incluye la inversión de la oposición binaria

irrealidad versus documento, es un claro y significativo componente de los textos culturales en las sociedades latinoamericanas en las que la producción de una narrativa contestataria se lleva a cabo en el contexto de versiones oficiales de la realidad histórica. Realidad que un significativo número de la población desea considerar como poco sincera hasta tal punto que ésta permite que la producción narrativa contestataria adquiera significado en tanto que revisión, ampliación, contradicción y/o refutación. Todo esto explica la avidez del público estadounidense de aceptar las versiones provistas por su prensa oficial y profesional. Las versiones alternativas, del tipo *National Inquirer* están confinadas al espacio de la cultura popular y consumidas en su mayoría como apetitosos y estimulantes cuentos baratos cuya irrealidad en términos de la norma aceptada descansa en su inocuidad, aunque en último término desesperen a los guardianes de la prensa o del profesionalismo literario que los ven como un desafío para su conspicua seriedad.

Obviamente algo más debe envolver la irrealidad como fundamento narrativo. Más que un término reversible en la interacción entre las mentiras oficiales y la verdad documental, como esbozamos anteriormente, propongo que al menos para un grupo de escritos latinoamericanos contemporáneos, se vea como una estrategia para subrayar una realidad específica histórica, algo así como un modo de proveer más resonancia o profundidad a una formulación narrativa que tal vez se ha automatizado con respecto a sus significados sociales e históricos: la ampliación de sus complejos significados, desvaneciéndose en lo irreal (de nuevo, al menos en términos de alguna norma vagamente definida), retoma el narrema particular como de especial significancia en la reconstrucción literaria del texto social. Por ejemplo, la *accumulatio* de escenas de violación, comunmente criticadas como retóricamente excesivas por su exagerado número en *Las tumbas* de Enrique Medina tiene la función de reafirmar el modo en que el sistema carcelario supone una violación generalizada de los individuos en todos los órdenes de su ser porque es simplemente una reduplicación estructurada de la violación del individuo por una sociedad construida sobre la alienación, la deshumanización y la exploración. Esta sociedad "viola" al individuo; considerar las prisiones como microcosmos de la sociedad es ya un cliché, y esto explica por qué la literatura construida alrededor de este postulado se contenta con recordarnos esta escena clave de la violencia. La *accumulatio* de violencia en la novela de Medina es una inexorable reformulación de esta verdad de un modo que impide que el lector la olvide o la reemplace por intereses hipócritas (como los que se pueden encontrar en el social-realismo) que nos conduzcan al terreno de lo

“bueno” más allá de lo que es el hecho social desnudo e inacusable.

Gran parte del llamado neogrotesco argentino, especialmente el teatro, conlleva esta forma de irrealidad: configuraciones sociales básicas documentales que devengan ciertas proyecciones del personaje y acción que se desvían hacia el espacio de la irrealidad porque su elocuencia artística deriva, precisamente, de su transgresión de la percibida norma de la verosimilitud. Tales transgresiones no intentan entretener porque son exageraciones extravagantes o maquinaciones salvajes (aunque muchas de ellas, de hecho, conllevan un tipo no muy corriente de perverso humor negro), sino que más bien pretenden ser reformulaciones enfáticas de muy específicas coordenadas como parte de un proyecto para representar la dinámica de la sociedad distópica. Aunque en el drama neogrotesco de Roberto Cossa *La Nona*, sobre una voraz comelotodo abuela inmigrante, que literalmente devora a su familia hasta llevarla a la ruina, se presenta como una compleja presunción en la que el sueño del inmigrante de hacer la América, hasta tal grado de que siempre sea posible comer abundantemente a voluntad, se correlaciona con la despiadada rapacidad de un capitalismo salvaje. Bien que superficialmente divertida, las irrealidades grotescas de *La Nona* sirven para confirmar una realidad social que en conjunto es muy dolorosa y real: el personaje central puede que sea una exageración, pero la verdad histórica a la que se señala no lo es, y la estructura grotesca del drama previene cualquier desliz de la representación de esa verdad en un sentimentalismo que viciara su impacto.

Tal vez uno de los ejemplos más significativos de un entramado narrativo afín a este concepto de irrealidad es *Informe bajo llave*, de Marta Lynch (1983), su gran novela antes de su suicidio en 1987.

Como las otras novelas de Lynch, en general, *Informe* se enfoca en una mujer que lleva una agonizante relación con su entorno. Considerada en lo esencial una feminista, Lynch hace uso de la figura existencial del individuo solitario a la deriva en una sociedad alienada (y debe recordarse que la ficción contemporánea argentina era particularmente receptiva para con las fórmulas existenciales) para explorar la anomia de las mujeres de clase media alta que, aunque no muy oprimidas sexualmente, viven la futilidad de un sistema social que básicamente no tiene nada pensado para ellas más allá de unos pocos estrictos roles. Normalmente éstos ni siquiera contemplan la posibilidad de que ellas se angustien con la claustrofobia que producen, lo que Lynch había demostrado elocuentemente en *La Sra. Ordóñez*, novela que se abre con una escandalosa meditación sobre la frustración sexual. En su última obra de ficción Lynch pudo unir sus preocupaciones feministas nucleares a una dimensión mayor

de opresión política en la que la angustia de sus personajes, su sentido de frustración, pérdida, degradación, se ve como consecuencia de la operación de un continuum de estructuras sociales y políticas cuyas características deshumanizadoras vienen de su apoteósica encarnación en las brutales agresiones de recientes dictaduras militares, particularmente el autodenominado Proceso de Reorganización Nacional de finales de los setenta. En *La penúltima versión de la Colorada Villanueva*, Lynch presenta una mujer que ha llegado precisamente a ese penúltimo estadio en el colapso de su identidad personal como consecuencia de los acumulados ataques violentos de una sociedad cuya dinámica no tiene relación coherente con sus sempiternos mitos.

En el caso de *La penúltima versión*, Adela, la protagonista es una juiciosa ama de casa desposada con un profesor de universidad, aunque ella regenta un jardín de infancia, una más que respetable ocupación para una mujer de su clase. En *Informe*, la protagonista se ajusta más a la imagen superficial de una heroína dislocada, existencial. Adela es una escritora cuyos problemas personales son lo suficientemente agudos como para necesitar de análisis psiquiátrico (análisis psiquiátricos y psicológicos que prevalecen entre ciertas clases de Buenos Aires con las dimensiones de un rasgo nacional, lo que es concienzudamente analizado por Alicia Steimberg en *El árbol del placer* de 1987). Donde la novela es de excepcional interés es en la dimensión de uno de sus problemas personales.

Adela entra en una compleja y terminal relación destructiva con un miembro de la alta jerarquía militar argentina, seguramente un miembro de la Junta durante la dictadura. Cual una moderna Scherezade, se vale de sus talentos literarios para definir los parámetros de su relación, y parece ser que su particular atracción por el almirante es el status de Adela como escritor. Aunque ella no puede contar las historias del almirante para salvarse de la muerte, su personalidad como fuerza creativa parece ser lo que sostiene el interés del almirante por ella, quien por otro lado se dedica a la "guerra sucia" (palabras textuales del ejército) de reconstrucción nacional por la despiadada eliminación de toda oposición a sus actividades. El centro de la novela, sin embargo, estriba en el posible interés de Adela por el almirante y es aquí donde se encuentra el uso de la irrealización de la novela. El texto se abre con un breve prólogo firmado por Lynch en el cual pretende haber obtenido del psiquiatra la crónica de Adela de su relación con el almirante.

Lo que sigue – repito – es la transcripción de sus pági-

nas, abandonadas en forma alarmante, que Ackerman conservó y compartió conmigo usando una piedad cercana al remordimiento. A menudo ocurren cosas como éstas cuando no podemos servir bien a los demás, a los mas débiles, a los que nos usaron para descargar. Responsabilidad moral se llamaría. Y eso es lo que quizá sientan ustedes al leer y reflexionar sobre lo escrito por aquel espíritu transido. Quizá extraigamos consecuencias, aunque lo dudo. Yo también contribuí en la medida de mis posibilidades a la tarea desesperada de encontrar a Adela. Pero de ella sólo me han quedado estos apuntes que copio ahora, no tanto como un hecho literario sino como una suprema responsabilidad frente a circunstancias tenebrosas o como la lucecita que se enciende bajo el retrato de alguien que nos despierta devoción. Quizá hay también algo de sed de justicia. Pero acerca de esa quimera, los argentinos tenemos ya una idea muy firme. (9; en cursiva en el original).

Es significativo que esta nota explicativa no mencione la característica más importante de los papeles de Adela, la descripción de su tormentosa y turbulenta relación con el almirante. Lo que se irrealiza de esta relación es tanto su misma existencia como lo que parece que la sostuvo. Es poco verosímil y difícil de creer que un hombre con la categoría de almirante, y sobre todo en un período en que los militares ejercieron la dictadura, tuviera relaciones con alguien como Adela, menos si es escritora, y nada si se caracteriza por neurosis existenciales. Desde luego nos es que un macho militar de pelo en pecho no vaya a tener una amante. De hecho, se daría por descontado que la va a mantener y mostrar como se ha hecho toda la vida de dios. Pero es difícil creer que las escapadas sexuales fueran con Adela y que sus citas tuvieran lugar en sus elegantes oficinas más que en el sacrosanto bulín o, como es normal hoy en día, en un lujoso hotel. *Informe* asume que esto ocurra, y posteriormente veremos las implicaciones semióticas que se desprenden de ello.

Ciertamente, una evidente implicación inmediata de este acuerdo, desde el punto de vista del mundo en que vive el almirante, es el muchísimo poder que él ejercita. Es un poder que inunda cada rincón de la sociedad, llevando consigo los más disparatados elementos para alearlos en su propio ejercicio de absoluta autoridad. Literalmente, el almirante abraza a Adela, y su abrazo es un mensaje para ella, como indicador que es en la novela del tipo de fuerza creativa que asociamos con la literatura, y que ella también junto con sus creaciones está sujeta a su autoridad y legitimación. Cuando al final de la novela ella se convierte en una de los desaparecidos,



ha descubierto necesariamente que la autoridad incluye el poder de aniquilarla junto con la inconveniencia que su escritura representa.

En realidad, los miembros de la junta de los gobiernos militares no ejercen tal omnímoda autoridad. Además de competir entre ellos por la supremacía (la razón de los cambios internos de poder y liderato durante la mayoría de tales regímenes), ha sido costumbre entre los actores de las dictaduras militares argentinas dividir los sectores de la sociedad entre ellos y todo jefe guardaba celosamente cualquier intento por usurpar el control sobre sus prisioneros y campo de operaciones, incluyendo aquéllos a quien pueda, por el momento, elegir proteger. Aunque acorde con esta mecánica de poder por parte del almirante de proteger y destruir a Adela de este modo, según modelo de la estructura de poder tiránico, su economía narrativa se debilita por el hecho de que el almirante no puede ser un simple signo para el absoluto ejercicio del poder de la vida y la muerte de un individuo, dado que él es también un componente a mayor escala de la lucha por el poder. La novela de Osvaldo Soriaño *Una pequeña guerra sucia* es una parodia cómica de esta circunstancia grotesca que viene de los horribles hechos históricos en que se basa, y la de Humberto Constantini *De dioses, hombrecitos y policías* articula la horrenda arbitrariedad que sirve a las incoherencias que resultan de las luchas de poder entre los tiranos y sus agentes.

Mientras el lector puede preguntarse sobre la desviación de la norma inherente en la elección del almirante de una escritora neurótica como Adela para los ejercicios de sus prerrogativas de supermacho y mientras haya interrogantes sobre el poder totalizador del almirante como monosigno de la tiranía militar argentina (que no es el tipo de república bananera como la Guatemala que permite que *El señor presidente* de Miguel Angel Asturias sea la araña de la que emanan todos los hilos), lo que es crucialmente irreal en la novela no es la relación *vis-à-vis* del almirante con Adela, sino la de Adela con el almirante. Adela transcribe la siguiente respuesta a exploraciones de su psiquiatra.

Usted querrá saber cómo fue hacer el amor con él. Primero quiso comer. Parecía considerar imprescindible aquel detalle gástrico-burgués casi perdido para mi generación, pero vigente por cierto para la de él. Y más importante todavía era beber, según deduje cuando se precipitó, confuso y riéndose, sobre las copas. Es difícil describir la ansiedad con que se llevaba una y otra vez el borde de cristal a la boca, cambiando todo el

tiempo de idea, probando vino, champagne francés o descartando uno y otro como si todos le hubieran sido confusamente repugnantes y a la vez irresistibles. Y la quietud, casi el acecho con que estaba aguardando mi propia inspiración amorosa que, a esas alturas, ya no era exagerada, sólo un afectuoso deseo de aplastarme contra él, de rozar su piel. Vargas estaba esperando, aun cuando se ufanaba de ser él quien debía tomar la iniciativa.

Desafortunadamente dijo:

— Mi amor, estoy acostumbrado a violentar.

Esta descripción es casi absurda en su caricatura de la bella y la bestia, éste un torpe glotón que se atiborra en la mesa, revelando las carencias de su crianza (falta de familiaridad con los rituales del comer, a pesar de su rango). Es más, la necesidad de prologar el acto amoroso con una buena comilona y bebida traiciona su adhesión a los valores burgueses (la sociedad cuyos militares de baja cuna aspiran a emular, según se entiende) que es una gran parte de un automático índice que le permite a Adela, su destinataria, y al lector de repudiarlo sin compasión. El almirante es un bruto y con esto sus parámetros como ser humano están diestramente descriptos para los propósitos de la novela. Cuando subsecuentemente, sin aparente pensamiento reflexivo sobre las implicaciones de su declaración, informa a Adela que está acostumbrado a proceder violentamente, el palurdo y el violador se dan la mano en un personaje que no necesitará ulterior elaboración para mantener su valor semántico en la novela.

Pero, ¿cuál es su atracción por Adela? Aquí está la clave del *Informe* como irreal. Uno se queda atónito de cómo Adela describe la declaración del almirante sobre su preferencia por la violencia con el adverbio “desafortunadamente”. La mayoría de nosotros caracterizaría, sin duda, la violencia como algo más que desafortunada, especialmente cuando su agente anhela tan alegremente confesar su predilección por ella. El proceso de reorganización nacional y su guerra sucia se construyeron sobre una ideología que legitimó los oximorones de represión justificable, necesaria violencia, legal inconstitucionalidad (véase de Eduardo Luis Duhalde *El estado terrorista*), es “fácil” entender por qué el almirante puede hacer su no restringida declaración con sinvergüenza impunidad; pero no es fácil comprender por qué Adela se satisface con calificarla tan sólo de desafortunada. Junto a esto, uno casi necesita enfatizar la dimensión de violación que conlleva esta declaración hecha por un individuo a su pareja amorosa. El feminismo contemporáneo ha trabajado

poderosamente para incrementar la conciencia sobre la violación como la última indignidad sexual violenta, ya sea practicado contra las mujeres o contra los hombres independientemente del sexo del agente. De hecho, el elemento que se ha apuntado repetidamente es que, mientras la violación lleva un acto sexual, es de hecho una forma cualificada de violencia que viola – valga la redundancia – el más íntimo sentido de dignidad y control sobre su cuerpo del individuo, y es inmaterial si ese sentido de dignidad es un constructo natural o cultural. Sólo el asesinato (que a menudo acompaña la violación como coda orgásmica; véase la película de Almodovar *El matador* y sus diferentes versiones de esta situación) se puede ver como una indignidad mayor que la violación. Finalmente, una parte integral del proceso de delimitar la definición de violación y de redefinir su rol social y legal (legal en términos de asegurar que es perseguido y castigado, y aquél para demostrar cómo ha servido históricamente como una forma de intimidación y degradación especialmente de las mujeres, pero no exclusivamente) ha sido presentar una alternativa al perdurable mito de que entre los que comparten el mismo techo hay quienes prefieren una forma de violación, aunque sea en funciones teatrales sexuales, como una parte del sexo. Mientras que se puede mantener razonablemente que hay una importante distinción que hacer entre violencia sexual no consentida por un agente que legalmente pueda definirse como violador y un teatro sexual que conlleve variedades sadomasoquistas mutuamente consentidas y satisfactorias (John Rechy explora parte de estas dimensiones en su documental *The Sexual Outlaw* y en su novela antisadomasoquista *The Rushes*), el punto al que llega el pensamiento feminista en la materia (y puede que casi hasta el de borrar esta distinción previa) es el imperativo de rechazar la tesis popular que sostiene el macho de pro de que “a las mujeres les gusta que las fuercen”. Dejando de lado el hecho de que la violación es un asunto mucho más amplio que el de la sujeción de la mujer (aunque ellas formen el grupo más numeroso a la hora de la violencia intimidatoria y la opresión de que es síntoma la violación), esta creencia popular por la que “no” significa “sí”, y “tal vez” es una abierta invitación, se ve como legitimante de la fantasía machista de que la violencia sexual es una norma privilegiada.

La novela de Lynch acepta un enorme riesgo al tratar con una relación sexual planteada en estos términos y de verla como una relación permitida por su víctima. Que ésta sea una mujer, esa mayoría histórica que son las víctimas de la violación, y que su violador sea un déspota militar y engrupido convierte al *Informe* en una empresa textual bastante arriesgada al menos superficialmente, ya que man-

tiene la legitimización irreflexiva de la violencia sexual y la retrata superficialmente en términos de un macho conquistador y una adquisiciente neurótica e histérica que parece agradecer los abrazos traicioneros y ve sólo como desafortunada la intimidación de que más virulentos ataques la esperan. El siguiente pasaje es el final del texto legado por Adela, y la trayectoria de víctima de la violencia sexual a la de desaparecida en tanto que víctima del despotismo destructivo de los militares se manifiesta claramente cuando ambas instancias del proceso de victimización se homologan en una sostenida escena de violación.

Vargas y yo nos acoplamos hasta el máximo placer y el cuadro es un revuelo de blusas rasgadas, de polleras enrolladas a la altura del cuello, de un pantalón abierto sin pudor y de una violencia ejercida vaya a saber en nombre de qué regiones.

No quiero que se vaya de mí. Resuella suavemente, se mantiene en la misma posición y sería bueno detener la gran máquina del mundo ahora. Pero ya está acomodándose con una imperiosa orden de que me levante, de que ponga en orden mis ropas y me vaya. Sí: el amor debe irse de inmediato y poco falta para que me empuje, sonriente, amable, un amante complacido pero otra vez apremiado por el tiempo, los papeles, las obligaciones, sus insensatos deseos de dormir y los ruidos – ¿está escuchándolos? – que se reanudan en las habitaciones vecinas. Sorprendida, compruebo que nada de lo conocido tiene visos de cambiar. Aquí no ha pasado nada. Está empujándome, sereno ahora, apremiante como siempre. Me verá mi amor, al día siguiente, nos vemos, nos estamos viendo, nos estamos llamando, me está llamando al día siguiente y ya abre la puerta con un ademán tieso y una expresión fría de la cara. En vilo, ignoro cómo atravieso las habitaciones con las sombras de los esbirros haciéndose los desentendidos, habituados a la cosa, ausentes. Baluceo despedidas. Llego a la calle, sudorosa y de pronto helada, porque justamente en la vereda frente al bar las personas que se entretienen sentadas a las mesas del entorno. Reconozco a algunas. Y está el automóvil color vino, del que bajan tres hombres; uno de ellos se queda, creo, sentado, al volante. Son tres hombres de traje oscuro, o quizá sean trajes color gris, color ceniza, o color piojo. Bajan tres hombres del auto: caminan lentamente al principio, después se apresuran. Están acercándose. Vienen derecho hacia mí.

Si Adela está poseída o no por alucinaciones al final de su in-

forme (si ella está, de hecho, constreñida bajo órdenes del almirante, ¿cómo es que ella ha escrito estas palabras y cómo se las pasó a Ackerman?) no altera significativamente la naturaleza de los sucesos que Adela relata que ha *experimentado*. Pero ¿qué hacemos con la declaración “No quiero que se vaya de mí”? De hecho ésta parece ser la clave de la novela y la senda que se nos abre para que trabajemos en su estructura de situaciones narrativas irreales. Comencemos con la consideración de estas implicaciones definiendo laxamente la novela como “alegórica”. No me gusta este uso de la alegoría, pero es útil para subrayar cómo el texto llega a cada vuelta de tuerca con un significado mayor que el de la relación entre Adela y el almirante. Tal vez *figurativo* sería un adjetivo más adecuado en este contexto, hasta el punto de que una relación en este nivel (el humano, implicando un acoplamiento sexual) es también una relación significativa en otro nivel (el político, implicando una dinámica sociohistórica). Tengamos presente que la lectura ideológica de la narrativa generalmente conlleva el análisis de tales modelos de reproducción, de ahí que no sea del todo importante dar un término preciso.

En el nivel político, la relación entre Adela y el almirante conlleva la inscripción de la ficción de la relación sociohistórica entre Argentina y su *establishment* militar. Esta proposición podría llevar a todo tipo de interpretaciones reductivas, siendo la fundamental que Argentina se perciba como una mujer que, junto a una obsesión con los militares como forma de dominio del macho, disfrute del factor de ser periódicamente violada. Desde esta interpretación nuclear, no hay manera de explicar la tolerancia argentina por la violación (que de esta forma pasa a ser una metáfora desarrollada en las diferentes variedades de violencia física, psicológica, sociopolítica) a manos de los militares. Que la milicia esté beatificada por la jerarquía de la semioficial religión argentina – la famosa bendición de las espadas por el primado durante la dictadura – es una de las metonimias rituales de la institucionalización de los militares como una legítima fuente de poder en el país, fuente que se ha convertido históricamente en la dominante. El modo por el que los militares han conseguido esta primacía legitimada puede que sea la única manera de explicar cómo el país, en los setenta, ha llegado a tolerar sucesivas olas de tiranía militar, a pesar de la manifiesta ineptitud de las dictaduras para resolver los perennes problemas de Argentina: las vueltas a la democracia han sido sólo reacciones estratégicas siempre que esa ineptitud sea agudamente aparente, como por ejemplo tan dramáticamente tras el debacle de las Malvinas.

Si lo anterior se puede deducir más o menos alarmantemente

del texto del *Informe*, es sólo porque la relación entre Adela y el almirante, tan irrealizado superficialmente, puede sólo comenzar a tener sentido si el texto literal puede ser liberado para explorar los caminos por los que un significado más allá de la irrealdad se correlaciona con los procesos de historia en los cuales, a través de la novela, comprometen al almirante. Adela, desde luego, puede ser vista como simplemente una más en una legión de heroínas en la ficción argentina cuya histeria neurótica (con la venia feminista sobre tal estereotipo) son efusiones que pueden señalar a un abismo horrible de experiencia humana/social o pueden, después de todo, ser nada más que prolijas ilusiones de persecución. De hecho, el *Informe* parece haber pedido prestada una página de *Sobre héroes y tumbas* (1963), la obra de Ernesto Sábato, donde el saludable y normal protagonista, Martín sólo puede llevarse bien con su vida cuando relega la terrible historia de Alejandra y su incestuosa relación con su padre y la secreta secta de los ciegos y presumiblemente, fuera de su vida. No está del todo claro que Alejandra sólo esté desvariando, y como en las películas de miedo donde la audiencia puede ser sorprendida tras haber creído que las criaturas de ultratumba o del más allá no existen después de todo y que puede que sean reales (por ejemplo la básica ambigüedad que nos queda cuando *Rosemary's Baby* – *La semilla del diablo* – nos abandona), la “vuelta de Martín a la normalidad” puede que en realidad sea más una ilusión que un cuento chino de Alejandra. Martha Mercader en *Sólamente ella* (1981) nos cuenta la historia de una cantante que es víctima de la represión militar en el contexto del contínuum entre la represión política y la opresión de las mujeres en sociedades dominadas por el macho, y Enrique Medina en *Con el trapo en la boca* (1983) se esfuerza por el mismo tipo de correlación entre las bases de una jerarquía en Argentina de autoritarismo patriarcal del cual el militar no es más que otra dramática manifestación. La mujer de Mercader, como Adela, será otra desaparecida, mientras que la protagonista de Medina se revela castrando su engrupido novio con una navaja de afeitar.

Es importante prestar atención a las páginas finales de la novela de LYNCH, en las que el narrador-marco vuelve a narrarnos el intento de Ackerman de trazar los paraderos de Adela.

Ackerman visitó a Vargas y se sorprendió al encontrar a una persona amable, normalmente preocupada por el destino de Adela. Estaba rodeado de un ambiente normal, sin lujos ni estridencias, muy distinto de todo cuanto había aparecido ante la observación ansiosa de la

muchacha. Tampoco parecía perverso: sólo rompía la armonía general su nerviosa costumbre de mordisquear el canto de su mano izquierda. La oficina no era sino un lugar de trabajo y él mismo en nada era distinto de un hombre muy atareado. Demostró simpatía por Ackerman y aludió vagamente a peligros y casualidades, de tal modo que el siquiatra se marchó con el convencimiento de que esa vía estaba cerrada. (301; en cursiva en el original)

Este es el penúltimo párrafo; en el último el narrador nos informa que Vargas perece con su séquito en una catástrofe aérea, de lo que se puede deducir que él también se convierte en un desaparecido en una de las muchas intestinas entre los militares por el poder.

Mientras que este párrafo se podría leer como algo que perturba las confesiones de Adela de su perversa unión erótica con Vargas y la conclusión de su persecución, al mismo tiempo también viciaría cualquier intento para equilibrar la irrealdad que he atribuido a las circunstancias de la trama de la novela correlacionándola con un abierto significado político. Tal distorsión convertiría el *Informe* en los delirios de una histérica obsesa sexual totalmente deslindada de la realidad de su situación, en la que podríamos pensar es una aventura casual con un general que por otro lado es un oficial del montón. Pero, desde luego, el narrador de Lynch (que firma como Marta Lynch) le está hablando a ella necesariamente con la misma ironía que había al final de su fragmento inicial, en el que se hablaba de cómo los argentinos han aprendido a vislumbrar la “sed de justicia”. La clave de esta ironía es cuando ella elige el uso del término “muchacha”, indirectamente citado por el psiquiatra para describir a Adela y cuando ella intencionadamente caracteriza la relación inmediata hombre a hombre que surge entre los dos profesionales masculinos, psiquiatra y general, éste “normalmente preocupado” por el hado de su ex-amante. Un discurso masculino de profesionalismo amable y tranquilizador se establece rápidamente entre Ackerman y Vargas que no deja sitio para la verosimilitud (“un ambiente normal, sin lujos ni estridencias”) en el discurso de Adela, el psiquiatra parte con la confianza de que esto no puede haber sido el signo oral del texto de su paciente. No es importante si el texto de Adela es “histórico” o no: tal caracterización no es nada más que una táctica para desviar nuestra atención de lo que es importante: si es verdad o no lo concerniente a los hechos de su experiencia y sus implicaciones. Como caracterizar de histéricas las denuncias de persecuciones por activistas de los derechos humanos, o torturas y muertes bajo la dictadura, llamar histórico al texto de Adela es hacer

un juicio estilístico más que asignarle un valor de si es o no verdad. Y como nos estamos refiriendo a un discurso de mujer, no se ajusta con el exclusivo del hombre, profesional del tipo de Ackerman, Vargas, etcétera, lo que convierte al de Adela en carente de significado, sin sentido.

Es más, comenzando con una trama que está irrealizada sólo superficialmente, Lynch abiertamente cuestiona las reglas de la verosimilitud convencional, tal como lo hacen esos relatos en que los individuos nos son mostrados como víctimas de una tiranía autolegitimante, si bien los individuos que representan lo "femenino" que se queda fuera y lo femenino que es perseguido/violado/aniquilado por el dominante "masculino", y se queda fuera a consecuencia de su condición de periférico. Los riesgos que Lynch toma con su novela son, sin embargo, no los de ser tachada de irreal. La audacia del intento de trazar la relación entre lo femenino y lo masculino, entre Argentina y su ejército, y entre lo que se caracteriza desde lo masculino como histeria femenina neurótica en el proceso de justificar la violación de las "mujeres" por los "hombres" (y el entrecomillado vale para referirnos aquí a los constructos culturales resultantes más que a la biología), convierte al *Informe* en susceptible de ser tachado tan históricamente como lo son las confesiones de Adela o como lo son los informes de derechos humanos. El uso de una relación erótica, que caracteriza la protagonista femenina como constructo de una atracción fatal hacia la violación, primero la amenaza y después su presentación y culminación y ulterior desaparición, le da al *Informe* una fascinación mórbida, y un riesgo secundario está en que se le lea con la vergonzante fruición con que el ser humano *moyen sensible* lo hace con la pornografía y otras frutas prohibidas. Precisamente en la variante de leer la novela de Lynch como una fictiva inscripción de una dinámica histórica – la obsesión de Argentina con la tiranía militar y las violaciones que subsecuentemente la acompañan – que la convierte en una de las más interesantes novelas políticas de la última vuelta de dictaduras argentinas.

Hay otro aspecto del *Informe* con el que hay que lidiar aunque sea sumariamente, y que es el inevitable desliz en el significado que deriva de lo neoalegórico o tal vez sea más apropiado decir modo figurativo al que Lynch ascribe su ficción. En el caso de que los lectores aceptaran el hecho de que la novela es una transcodificación como una violenta relación erótica que Argentina consiente, si es que no es pasión por el autoritarismo militar, parecería razonable que quisieran saber por qué se propone que tal modelo sea mejor comprendido como una perversión, o al menos como una obsesión. Para estar seguro, de alguna manera tal esquema se puede leer en



términos estrictos, en el que un significado sólo es “convenientemente” representado por algunos otros, por razones de estilística elaboración, en este caso tal vez por razones de censura: *alea dictu*, es la consecuencia de no ser capaz de llamar a las cosas por su nombre. En un modo más adecuadamente figurativo, sin embargo, las dos estructuras de significación disfrutaban de un no arbitrario lazo entre ellas, en las que el proceso de semiosis va hacia adelante y hacia atrás entre el uno y el otro como intrínsecamente conjuntas en mutua significación. La marcusiana oposición binaria eros versus civilización no ayuda mucho en el caso de la novela de Lynch, dado que el amor erótico y el autoritarismo civilizado están, más que ser categorías disyuntivas, de hecho unidos: el autoritarismo ha devenido una forma de erotismo. Y es en esta hipótesis predominante en que la violencia del macho se ha convertido en un tipo de sexual perversión para Adela/Argentina en la que el informe abre una caja de Pandora de psicohistórica interpretación que en última instancia no se puede seguir más allá de la representación de un conjunto de situaciones narrativas que le son sintomáticas.

## RESUMO

*Neste artigo David Foster mostra o autoritarismo como uma forma de erotismo. A violação da personagem Adela por um militar oferece dados para uma interpretação psico-histórica da realidade argentina em um passado recente.*

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 1 ARGENTINA. Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas. *Nunca más*. Buenos Aires : Eudeba, 1984.
- 2 AVELLANEDA, Andrés. *Censura, autoritarismo y cultura: Argentina 1960-1983*. Buenos Aires : Centro Editor de América Latina, 1986. 2 tomos.
- 3 BIRKMOE, Diane S. "The Virile Voice of Marta Lynch." *Revista de estudios hispánicos* 16.2 (1982) : 191-211.

- 4 BROWNMILLER, Susan. *Against Our Will; Men, Women and Rape*. New York : Simon and Schuster, 1975.
- 5 CANTOR, Jay. *The Death of Che Guevara*. New York : Vintage Books/Random House, 1983.
- 6 DIDION, Joan. *Salvador*. New York : Simon and Schuster, 1983.
- 7 DWORKIN, Andrea. *Intercourse*. New York : The Free Press, 1987.
- 8 FOSTER, David William. "Latin American Documentary Narrative." *PMLA: Publications of the Modern Language Association of America* 99 (1984) : 41-55.
- 9 ———. "Marta Lynch: the Individual and the Argentine Political Process." *Latin American Digest* 10.1 (1976) : 11, 19-20.
- 10 ———. "Narrativa testimonial argentina en los años del 'Proceso'." *Plural* 2a época, nº 150 (1984), 21-23. También como "Narrativa testimonial argentina durante los años del 'Proceso'." 138-154. *Testimonio y literatura*. René Jara y Hernán Vidal, organizadores. Minneapolis : Institute for the Study of Ideologies and Literature; Society for the Study of Contemporary Hispanic and Lusophone Revolutionary Literatures, 1986.
- 11 ———. "Los parámetros de la narrativa argentina durante el 'Proceso de Reorganización Nacional'." 96-108. *Ficción y política: la narrativa argentina durante el proceso militar*. Beatriz Sarlo, organizadora. Buenos Aires : Alianza Editorial; Minneapolis : Institute for the Study of Ideologies & Literature, 1987.
- 12 GUBER, Susan y Joan Hoff, organizadoras. *For Adult Users Only; the Dilemma of Violent Pornography*. Bloomington : Indiana University Press, 1989.
- 13 JAMESON, Fredric. "Criticism in History." 119-136. *The Ideologies of Theory; Essays 1971-1986*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1988.
- 14 LINDSTROM, Naomi. "Women's Discourse Difficulties in a Novel by Marta Lynch [*La señora Ordóñez*]." *Ideologies and Literature* 4.17 (1983) : 339-348.
- 15 LYNCH, Marta. *Informe bajo llave*. Buenos Aires : Editorial Sudamericana, 1983.
- 16 ———. *La penúltima versión de la Colorada Villanueva*. 4.ed. Buenos Aires : Editorial Sudamericana, 1979.
- 17 MANTEGA, Guido. "Sexo e poder nas sociedades autoritárias: a face erótica da dominação." 9-34. *Sexo e poder*. Guido Mantega, coordinador. São Paulo : Editora Brasiliense, 1979.

- 18 MEDINA, Enrique. *El Duke*. Buenos Aires : Editorial Eskol, 1976.
- 19 MINE, Douglas. *Champions of the World*. New York : Simon & Schuster, 1988.
- 20 RIVABELLA, Omar. *Requiem for a Women's Soul*. New York : Random House, 1986.
- 21 SILVA, Aguinaldo. "Violação: ato sexual ou de poder." 157-166. *Sexo e poder*. Guido Mantega, coordenador. São Paulo : Editora Brasiliense, 1979.
- 22 THORNTON, Lawrence. *Imagining Argentina*. New York : Doubleday, 1987.
- 23 UNGER, Douglas. *El Yanqui*. New York : Harper and Row, 1986.
- 24 VOLEK, Bronislava Volek y Emil Volek. "Guinea Pigs and the Czech Novel "Under Padlock" in the 1970s: from the Modern Absolutism to the Post-modernist Absolutism." *Rocky Mountain Review of Language and Literature* 37.1-2 (1983) : 20-52.